



# Болдинские чтения 2014





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СРЕДСТВ ИНФОРМАЦИИ  
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

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

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.И. ЛОБАЧЕВСКОГО

*Болдинские  
чтения  
2014*

БОЛЬШОЕ БОЛДИНО  
2014

УДК 821.116.1  
ББК 83.3.(2Рос=Рус)5-8 Пушкин.я43  
Б 79

Редакционная коллегия:  
Н.Л. Вершинина, О. Глывко, Г.Л. Гуменная, Ю.А. Жулин,  
М. Фрайзе, М.Г. Уртминцева, И.С. Юхнова

Ответственный редактор  
Н.М. Фортунатов

Художник Э. Насибулин

**Б 79 Болдинские чтения-2014.** – Нижний Новгород: ООО «БегемотНН»,  
2014. 320 с., ил.

Сборник «Болдинские чтения 2014» включает ряд традиционных для него разделов: «Пушкин в освещении собственной рефлексии и в откликах других авторов (писателей и аналитиков)», «Вопросы интерпретации текстов», «Проблемы поэтики». Сохранены культурологическая рубрика и раздел «Пушкин в кругу искусств». Постоянное свойство конференции «Болдинские чтения» – актуализация в выборе тех или иных тем, ничем не скованная в поисках, кроме неперменной для конференции пушкинской проблематики, дает и в этом сборнике немало неожиданных решений и диктует определенную структуру в распределении его материалов. Другая его особенность состоит в том, что частные вопросы, так как они посвящены Пушкину, поднимают фундаментальные проблемы науки о литературе и смежных дисциплин.

Сборник иллюстрирован замечательным художником-графиком, знатоком творчества Пушкина – Энгелем Насибулиным.

**ISBN 978-5-9905663-6-1**

© Государственный литературно-мемориальный  
и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино». 2014

© Иллюстрации. Э. Насибулин. 2014.

© Дизайн. Верстка. ООО «БегемотНН». 2014.

## Содержание

### *Творческие параллели*

С.В. Рудакова. «И божество, и вдохновенье...» (Образ А.С. Пушкина в контексте стихотворения «Новинское» Е.А. Боратынского) . . . . .	9
А.Ю. Балакин. Пушкинское письмо к Н.М. Языкову (1831) (Историко-литературный контекст) . . . . .	18
Н.В. Кононова. «Евгений Онегин» в творчестве Вл. Клопотовского-Лери (по материалам рижских газет 1920-х гг.) . . . . .	24
Н. Какинума. Понимание А. Белым пушкинской поэмы «Медный всадник» . . . . .	38
М.Г. Уртминцева. Аксиология пушкинского текста в проекте «Новый русский роман»: И. Сергеев «Отцы и дети» . . . . .	46
О.И. Плешкова. Мифопоэтическая основа романа Ю.Н. Тынянова «Пушкин» . . . . .	55
Т. Попович. А.С. Пушкин – сокровенный герой прозы М. Павича . . . . .	62
И.В. Кудряшов. Пушкиниана Николая Клюева . . . . .	72
С.Н. Пяткин. Образ Пушкина в поздней прозе Б.А. Садовского . . . . .	84
Г.Л. Гуменная. Пушкинская традиция шутиливой поэмы у Б.А. Садовского (поэма «Она») . . . . .	94

### *Проблемы интерпретации*

М. Фрайзе. Изложение символики и общения героев в «Кавказском пленнике» Пушкина на фоне постколониальной критики . . . . .	102
Э.Ф. Шафранская. «Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина в контексте современных постколониальных штудий . . . . .	112
В.С. Листов. Интерференция голоса автора и голоса героя в «Евгении Онегине» и «Капитанской дочке» . . . . .	120
Ю. Сугино. Статья А.С. Пушкина «Александр Радищев» и «Медный всадник»: наложения и пересечения . . . . .	136
Б.С. Кондратьев. Русский православный космос в пушкинской «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» . . . . .	146
Н.Ю. Белоногова. К истолкованию отрывка «Когда порой воспоминашь...» . . . . .	151
В.В. Цоффка. Из Энеиды два стиха . . . . .	159

### **Проблемы поэтики**

<i>Н.Л. Вершинина.</i> Поэтика временных соответствий в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» . . . . .	167
<i>Т.А. Савоськина.</i> Образ тетушек в художественной структуре «Евгения Онегина» . . . . .	178
<i>О. Глукко.</i> Персонаж второго плана как орудие Провидения («Капитанская дочка» А.С. Пушкина) . . . . .	185
<i>Е.В. и С.В. Синцовы.</i> «Повести Белкина» и «Вечера на хуторе близ Диканьки»: близость принципов циклообразования . . . . .	195
<i>Н.М. Фортунатов.</i> Композиционное движение как вид художественного мышления А.С. Пушкина . . . . .	200
<i>З.Н. Сазонова.</i> Мотивы «Каменного гостя» А.С. Пушкина в «Повестях Белкина» . . . . .	205
<i>Н.Л. Васильев.</i> Сколько слов в языке Пушкина? (К истории пушкинской лексикографии) . . . . .	212

### **Пушкин в переводах**

<i>Ч. Улофссон.</i> «Метель» А.С. Пушкина в шведских переводах . . . . .	222
<i>А.В. Труханенко.</i> Газета «Rozmaitości» о Пушкине: год 1827-й . . . . .	232

### **Художественный менталитет Пушкина**

<i>В.А. Фортунатова.</i> Символика романтического контекста в произведениях А.С. Пушкина . . . . .	243
--	-----

### **Пушкин в кругу искусств**

<i>Н.Е. Теплова.</i> «Таинственные баррикады»: адаптация «Евгения Онегина» Мишеля Понта для французского драматического театра . . . . .	254
<i>С.В. Денисенко.</i> «Тройка, семерка, туз»: три карты, которые не потерялись (Об инсценировке пушкинской «Пиковой дамы») . . . . .	263
<i>Н.В. Квац.</i> Пушкиниана нижегородского художника Дмитрия Арсенина . . . . .	270
<i>Н.В. Ростова.</i> Пушкинские мотивы в творчестве кинорежиссера Марлена Хуциева . . . . .	278
<i>Е.М. Букреева.</i> «Пушкинист и неутомимый собиратель пушкинской иконографии» Николай Зарецкий . . . . .	290
<i>С.С. Акимов.</i> Об особенностях экфрасиса у А.С. Пушкина . . . . .	302

## CONTENTS

### *Parallels of creation*

<i>Rudakova S.</i> Divinity and inspiration...” (The image of A. Pushkin in the context of a poem “Novinskoe” by E. Boratynskii) . . . . .	9
<i>Balakin A.</i> Pushkin’s letter to N. Yazykov (1831) (Historico-literary context). . . . .	18
<i>Kononova N.</i> “Eugene Onegin” in the works of Vl. Klopotskii-Leri (on the basis of Riga newspapers of the 1920s) . . . . .	24
<i>Kakinuma N.</i> Bely interpreting Pushkin’s poem “The Bronze Horseman” . . . . .	38
<i>Urtmintseva M.</i> The axiology of Pushkin’s narrative in a project “New Russian Novel”: “Fathers and Sons” by I. Sergeev . . . . .	46
<i>Pleshkova O.</i> Mythopoetic basis of Y. Tynyanov’s novel “Pushkin” . . . . .	55
<i>Popovich T.</i> Pushkin as innermost character of M. Pavich’s prose. . . . .	62
<i>Kudryashov I.</i> Pushkiniana of Nikolai Klyuev . . . . .	72
<i>Pyatkin S.</i> The image of Pushkin in late prose of B. Sadovskii . . . . .	84
<i>Gumennaya G.</i> Pushkinian tradition of humorous poem in B.A. Sadovskoy’s poetry (poem “Her”). . . . .	94

### *The problems of interpretation*

<i>Freise M.</i> Presenting symbolism and the characters’ communication in “The Prisoner of the Caucasus” by A. Pushkin in the context of post-colonial criticism . . . . .	102
<i>Shafranskaya E.</i> “A Journey to Arzrum” by A. Pushkin in the context of contemporary post-colonial studies . . . . .	112
<i>Listov V.</i> The interference of the author’s voice and the character’s voice in “Eugene Onegin” and “The Captain’s Daughter” . . . . .	120
<i>Sugino Y.</i> An article “Alexander Radishchev” by A. Pushkin and “The Bronze Horseman”: overlapping and intersection . . . . .	136
<i>Kondratjev B.</i> Russian orthodox cosmos in Pushkin’s “The Tale of the Dead Princess and the Seven Knights” . . . . .	146
<i>Belonogova V.</i> Interpreting the extract “Kogda poroi vospominanie...” . . . . .	151
<i>Tsoffka V.</i> Two verses of the Aeneid . . . . .	159



### ***The problems of poetics***

<i>Vershinina N.</i> Poetics of contemporary parallels in A. Pushkin's novel "Eugene Onegin" . . . . .	167
<i>Savoskina T.</i> The image of the aunts in the literary structure of "Eugene Onegin" . . . . .	178
<i>Gluvko O.</i> Peripheral character as the hand of God ("The Captain's Daughter" by A. Pushkin) . . . . .	185
<i>Sintsova S., Sintsova E.</i> "The Belkin Tales" and "Evenings on a farm near Dikanka": the similarity of principles of cycle formation . . . . .	195
<i>Fortunatov N.</i> Compositional movement as a type of artistic thinking of A. Pushkin . . . . .	200
<i>Vasiljev N.</i> How many words are there in the language of Pushkin? (To the history of Pushkinian lexicography) . . . . .	212

### ***The translations of Pushkin***

<i>Olofsson K.</i> "The Snow Storm" by A. Pushkin in translations into Swedish . . .	222
<i>Trukhanenko A.</i> Newspaper «Rozmaitości» about Pushkin: 1827 . . . . .	232

### ***Pushkin's artistic mentality***

<i>Fortunatova V.</i> The symbolism of romanticist context in A. Pushkin's works . .	243
--	-----

### ***Pushkin: the field of arts***

<i>Teplova N.</i> "Mysterious Barricades": "Eugene Onegin" Adaptation by Michel Ponte for the French Theater . . . . .	254
<i>Denisenko S.</i> "Trey, seven, ace": the three cards that haven't been lost (About the staging of Pushkin's "The Queen of Spades") . . . . .	263
<i>Kvach N.</i> Pushkiniana of a Nizhnii Novgorod artist Dmitrii Arsenin . . . . .	270
<i>Rostova N.</i> Pushkinian motifs in works of a film director Marlen Khuttsiev . .	278
<i>Bukreeva E.</i> "Pushkin scholar and elaborate collector of Pushkin's iconography" Nikolay Zaretskii . . . . .	290
<i>Akimov S.</i> The peculiarities of ekphrasis in A. Pushkin's works . . . . .	302



# Творческие параллели

С.В. Рудакова (Магнитогорск)  
«И БОЖЕСТВО, И ВДОХНОВЕНЬЕ...»  
(Образ А.С. Пушкина в контексте стихотворения  
«Новинское» Е.А. Боратынского)

Rudakova S. (Magnitogorsk)  
DIVINITY AND INSPIRATION...”  
(The image of A. Pushkin in the context of a poem “Novinskoe”  
by E. Boratynskii)

Статья посвящена анализу стихотворения «Новинское» Е.А. Боратынского. Считалось, что его основой стал конкретный случай, произошедший с Пушкиным на Новинском бульваре. Как нам кажется, поэтическому переосмыслению в «Новинском» подверглась знаменитая творческая история создания шедевра «Я помню чудное мгновение». Боратынский стал первым, кто осознал философскую глубину знаменитого стихотворения А.С. Пушкина, увидел в нём потаенные смыслы, задумался о сложной природе вдохновения.

**Ключевые слова:** Пушкин, Боратынский, «Новинское», «Сумерки», природа вдохновения, поэт

*Article is devoted to the analysis of the poem «Novinskoje» by E.A. Boratynsky. It was assumed that that its basis was a specific incident that happened with Pushkin on Novinsky Boulevard. As it seems to us in «Novinskoje» the well-known history of creation of a masterpiece «I remember a wonderful moment» was subjected to rethink. Boratynsky was the first who realized the philosophical depth of the famous poem by A.S. Pushkin, saw in it the secret senses, thought about the complex nature of inspiration.*

**Keywords:** *Pushkin, Boratynsky, «Novinskoje», «Twilight», the nature of inspiration, poet*

«Сумерки» Е.А. Боратынского можно с полным правом назвать первой в русской литературе книгой стихов, в которой автор подводит итоги многолетних размышлений о судьбе человека и человечества, рассмотренных им в контексте природы и мироздания. Именно в состав этого сборника входит рассматриваемое нами стихотворение «Новинское» (1826, 1842).

Это произведение представляет собой лапидарный текст в 2 катрена. В подготовленном для печати варианте книги стихов автор разделяет «Новинское» на две страницы, расположенные как грани одной медали<sup>1</sup>. Такое графическое оформление стихотворения, по всей видимости, было не случайно, оно соотносилось с его внутренним содержанием.

«Новинское» открывается посвящением А.С. Пушкину, что сразу переносит читателя в особое временное пространство, сакрализованное для его лирического героя, – пространство золотого века русской поэзии, мир гармоничных дружеских отношений, мир понимания и единства, что впервые было описано в стихотворении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому». Образ Вяземского, которому посвящается первое стихотворение «Сумерек», был представлен в нем метафорически – «звезда разрозненной плеяды» и в сознании читателя рождал определенную ассоциацию – за ним угадывался известный литературный круг: Пушкин – Дельвиг – Жуковский – Батюшков... то есть тот мир, что связан был в сознании читателей с эпохой «золотого века русской поэзии».

---

<sup>1</sup> Сумерки. Сочинения Евгения Боратынского. М.: Тип. А. Семена при Императорской Медико-хирургической академии, 1842. С. 23–24.

Автор так организует архитектуру книги стихов «Сумерки», что все время держит читателя в напряжении, заставляя с большим вниманием вчитываться в текст, следить за неожиданными поворотами истории Поэта, за его движением в пространстве и времени, за изменениями во внешнем и внутреннем мире.

И из настоящего, представленного в абсолютном масштабе в «Предрассудке», что предшествует «Новинскому» в книге «Сумерки», вслед за лирическим героем Боратынского мы переносимся в настоящее, соотносимое с личностью двух условно конкретных людей. Как и стихотворение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», «Новинское» имеет в некоторой степени биографическую основу. И оттого художественное время начинает восприниматься по-другому. Изменяется ракурс, а значит, меняется и оценка. Кажется, в «Новинском» поэтическая мысль устремляется из сверхэмирического «низа», описанного в «Предрассудке» («Но пристойную могилу, / Как уснет он, предку дай»), в сверхэмпирическую «высь» («Сей чудный сон воображенья / Что посылает Аполлон»<sup>2</sup>).

В основу «Новинского» положен, казалось бы, конкретный случай, произошедший с А.С. Пушкиным, с которым был дружен Е.А. Боратынский. В название произведения вынесено наименование одного из подмосковных сел, место гуляний московского высшего общества (сейчас так называется Новинский бульвар). Ряд исследователей, включая Л.Г. Фризмана, считает, что «Новинское» «связано с первым появлением в Новинском осенью 1826 г. вернувшегося из ссылки Пушкина»<sup>3</sup>. Об этом вспоминали многие современники поэта, рассказывая, как «толпы народа ходили за славным певцом Эльбруса и Бахчисарая, при восклицаниях с разных сторон “укажите, укажите нам его”»<sup>4</sup>. А потому можно предположить, что в основу стихотворения положена реальная ситуация, когда оставшаяся неизвестной женщина, с которой общался Пушкин, вдохновила его на создание какого-то произведения. И это обстоятельство связывают именно с 1826 г., ведь первоначальный вариант рассматриваемого стихотворения Боратынского, известный под названием «Когда поэта красота» и записанный в «Альбом кузины Натали», датирован именно

<sup>2</sup> Боратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 197.

<sup>3</sup> Боратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1982. С. 642.

<sup>4</sup> Розенберг М.П., Лернер Н.О. Одесса в 1830 г. // Одесские новости. 1913. 26 февраля. № 8958.

этим годом (данный факт был описан еще в 1914 г. М.Л. Гофманом<sup>5</sup>, комментируют его и составители полного собрания сочинений и писем Е.А. Боратынского<sup>6</sup>).

Однако, как нам кажется, поэтическому переосмыслению в «Новинском» подверглась знаменитая творческая история, связанная с обстоятельствами создания стихотворения «Я помню чудное мгновение» (о чем знали многие близкие Пушкина<sup>7</sup>). По сути Боратынский предлагает своему читателю собственные размышления о том, какую роль в рождении великого пушкинского шедевра сыграла А.П. Керн – она ли стала вдохновением для Поэта, или встреча с ней дала толчок Поэту к духовному преображению и он открыл свою душу для снизошедшего на него Вдохновения.

Частная (относительно, конечно) ситуация переосмысливается в «Новинском» настолько, что можно говорить уже об ее всеобщем характере. Подобная мысль подтверждается и изменениями (отличающимися стихотворение от первоначальных вариантов), которые мы обнаруживаем в окончательном тексте, включенном в книгу стихов «Сумерки». Существует две ранние редакции этого произведения. Приведем пример первой строфы этих вариантов, вторая строфа осталась неизменной в итоговой версии стихотворения: 1. «Когда поэта красота / Своей улыбкой оживила, / Не думай, чтоб любви мечта / Его глаза одушевила»<sup>8</sup>; 2. «Как взоры томные свои / Ты на певце оставила, / Не думай, чтоб мечта любви / В его душе заговорила»<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Боратынский Е.А. Полн. собр. сочинений / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. акад. наук, 1914–1915. Т. 1. 1914, комм. М.Л. Гофман. С. 295.

<sup>6</sup> Боратынский Е.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 24–25.

<sup>7</sup> На это указывают даже воспоминания самой А.П. Керн: «Он (Пушкин – С.Р.) пришел утром и на прощание принес мне экземпляр 2-й главы «Онегина», в неразрезанных листках, между которых я нашла вчетверо сложенный почтовый лист бумаги со стихами:

Я помню чудное мгновенье, — и проч. и проч.

Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю. Стихи эти я сообщила тогда барону Дельвигу, который их поместил в своих «Северных Цветах»» [Керн А.П. Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1–2. Т. 1. 1998. С. 379–396]. Хотя стоит заметить, что в альманахе Дельвига эти стихи были напечатаны в 1827 году с разрешения Пушкина.

<sup>8</sup> Боратынский Е.А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 23.

<sup>9</sup> Там же. С. 24.

В ранних редакциях произведения «Новинское» представленная ситуация оценивается несколько иначе. Появляющиеся элементы диалога – глагол 2-го лица ед. ч. в повелительном наклонении («не думай»), а во втором случае ещё и личное местоимение «ты» – свидетельствовали о том, что для самого Боратынского образ женщины в жизни поэта был в определенной мере значим. Однако в последующем автор отказывается от этих обращений к некому адресату, подчеркивает таким образом мысль, что главным в жизни поэта становится не таинственная незнакомка, а сама ситуация встречи с ней, преобразившей поэта, пробудившей в нем тягу к творчеству. Поэтому произведение из стихотворения на случай, в котором не всякий читатель разглядит потаенные смыслы, превратилось в результате этих переделок (демонстрирующих желание автора быть предельно объективным, смотреть на ситуацию как бы со стороны) в философское размышление о природе вдохновения, о поэте и роли женщины и любви в его жизни. Посвящение же «А.С. Пушкину» указывает на то, что центральным образом художественного текста становится истинный Поэт с большой буквы.

Речь в окончательной редакции «Новинского» идет и о мнимой значимости кокетливой красавицы в жизни Поэта, и о подлинном величии поэтического творчества, и об иллюзорности наших представлений о мире. Наверное, именно поэтому при подготовке к публикации книги в 1842 г. это стихотворение было разделено графически на 2 части. На одной странице было напечатано четверостишие, в котором описывалось восприятие женщины самой себя – она ощущала себя божеством, могущим повелевать Поэтом: «Она улыбкою своей / Поэта в жертвы пригласила, / Но не любовь ответом ей, / Взор ясный думой осенила»<sup>10</sup>.

На другой странице был помещен текст, в котором данные иллюзии разрушались, здесь был показан истинный повелитель Поэта – вдохновение, связующее его с миром божественным, превращающее Поэта в пророка, проводника божьей воли и истины: «Нет, это был сей легкий сон, / Сей тонкий сон воображенья, / Что посылает Аполлон / Не для любви – для вдохновенья»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Сумерки. Сочинения Евгения Боратынского. М.: Тип. А. Семена при Императорской Медико-хирургической академии, 1842. С. 23.

<sup>11</sup> Там же. С. 24.

Такое графическое оформление текста давало возможность читателю разгадать замысел автора – его стремление противопоставить тщетное желание одного человека обладать правом на исключительную власть над душами других людей и подлинное величие избранных, показать конфликт поэта и толпы, внешнего и внутреннего, истинного и мнимого и т.д.

В «Новинском» смена пространственных планов изображения сопровождается изменением общего тона звучания: трагически-драматические мотивы «Предрассудка» сменяют в определенной мере оптимистические ноты. Своеобразными сигналами-«звоночками», свидетельствующими о выходе из мрачного мира небытия, куда погрузилось сознание Поэта, становится лучезарное слово «улыбка», которое связано с романтизированным, обобщенным, возвышенным образом женщины: «Она улыбкою своей / Поэта в жертвы пригласила». Это приглашение, идущее от женщины, осознающей свою силу над любым мужчиной, можно рассматривать как проявление ее избранности. Она – божество, которому поклоняются, служат, как жрецы. Но на самом деле Она – смертная женщина, а вот Поэт – носитель божьего дара, он – истинный избранный, а значит, такое ее поведение в отношении к творцу слова – это тщеславное, мелочное желание возвыситься над другим, подчинив его существо собственной воле. Как следствие, и «улыбка», и «она» в контексте стихотворения воспринимаются двойственно.

С одной стороны, в них ощущается свет, устремленность ввысь, свобода, идеальность, а с другой стороны, что-то темное, тянущее вниз...

Как следствие, любовь, являющаяся в мире А.С. Пушкина главной основой полноценного бытия человека, у Боратынского оказывается противопоставлена тому истинному, по мнению лирического героя книги «Сумерки», что идет от самого Бога, озаряя по-настоящему жизнь человека, то есть творчеству. Именно оно в контексте данного стихотворения сакрализируется, бесспорно, возвышаясь над всеми другими земными человеческими состояниями. Указывают на это такие поэтические образы, как «дума» («Взор ясный думой осенила»), «воображенье», «Аполлон» («Сей тонкий сон воображенья, / Что посылает Аполлон / Не для любви – для вдохновенья»). Именно «дума», по мнению Поэта, призвана рассеять мрак, куда была погружена его душа, и наполнить ее светом. В последующем позиция лирического героя изменится, мысль будет им приравниваться уже к оружию: «Но

пред тобой, как пред нагим мечом, / Мысль, острый луч, бледнеет  
жизнь земная!»<sup>12</sup>.

Однако, несмотря на наличие в тексте стихотворения целого ряда слов-образов, связанных с возвышенным сверхэмпирическим миром («любовь», «дума», «воображенье», «Аполлон»), доминирующими в «Новинском» становятся печальные интонации, хотя начало текста звучит радостно. Все очевидней становится ведущая мысль произведения – идея обособленности личности в человеческом мире, непроницаемости духовного пространства отдельного человека для другого, каждый живет своей жизнью, не готовый и не стремящийся понять других. «Она» (героиня, подарившая Поэту «улыбку») не поняла его, но и Поэт не может с нею общаться, находиться с нею рядом. В таком звучании мысли мы можем обнаружить автореминисценцию, ведь подобное, но чуть в ином контексте, было описано Боратынским еще в юношеском стихотворении «Лиде» (1821, 1826): «И той нередко, чье возренье / Дарует лире вдохновенье, / Не поверяет он его: / Поет один...» [80–81].

В «Новинском» Боратынским исследуются тонкие сферы человеческого бытия, оказавшиеся в эпоху «железного века» зараженными его тлетворным дыханием, ибо, как выясняется, сфера влияния его почти абсолютна. Но все же трудно согласиться с М.Н. Дарвиным, утверждающим, что «это грустная констатация исчезновения в настоящем жертвенного служения поэта музе-вдохновительнице, когда ответом на улыбку музы был “тонкий сон воображенья”»<sup>13</sup>, ведь речь в стихотворении идет именно о поэте, о его вдохновении, и оценивает это лирический герой, сам Поэт, а значит, понимающий и осознающий величие происходящего с творцом слова. Потому грусть, пронизывающая «Новинское», как нам кажется, обусловлена острым ощущением непонимания между избранным, Поэтом, и другими людьми, но никак не утратой настоящего жертвенного служения музе-вдохновительнице.

Задолго до начала споров относительно глубинного смысла стихотворения «К \*\*\*» («Я помню чудное мгновенье») Боратынский в своем произведении предложил собственное понимание этого теста, а главное, попытался через художественные образы раскрыть сложную

<sup>12</sup> Боратынский Е.А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 195.

<sup>13</sup> Дарвин М.Н. Художественный мир «Сумерек» Е.А. Боратынского. Электронный ресурс, код доступа: [http://imwerden.de/pdf/o\\_boratinском\\_darwin.pdf](http://imwerden.de/pdf/o_boratinском_darwin.pdf).



природу поэтического вдохновения. Он как будто угадывает и художественно перерабатывает образы, рождающиеся в сознании самого Пушкина, переосмысливающего свою встречу с А.П. Керн. Об этом он, например, рассуждает в письме к А.Н. Вульффу от 21 июля 1825 г.: «... всё это, если хотите, очень похоже на любовь, но клянусь вам, что это совсем не то» (подлинник по-французски)<sup>14</sup>.

Некоторые составители собраний сочинений Пушкина отходят от первоначального варианта этого стихотворения, опубликованного в «Северных цветах» в 1827 г. под названием «К \*\*\*», и представляют его под заголовком «К Керн»<sup>15</sup>. В этом проявляется тенденция, долгое время бытовавшая в нашем литературоведении. А именно, рассмотрение встречи Пушкина с Керн как определяющей в рождении пушкинского шедевра. Подобной точки зрения придерживался один из ярких пушкинистов Б.Л. Модзалевский, который писал: «Припоминая имена друзей Пушкина, мы на одном из первых мест назовем имя Анны Петровны Керн: поэт близко знал и любил ее; представление о ней связано с одним из самых блестящих лирических произведений Музы Пушкина, единственным в своем роде гимном любви – «Я помню чудное мгновенье», – а также с любопытным эпизодом его биографии»<sup>16</sup>.

Несколько иную позицию занимал Н.Л. Степанов. Его мнение выражено следующим образом: «В этом стихотворении слились в нерасторжимом единстве факты биографии поэта, его чувства и переживания, с описанием творческого вдохновения, посетившего поэта»<sup>17</sup>.

Но были и другие, взгляды которых оказывались во многом созвучны идеям Е.А. Боратынского. В числе их оказывается, например, А.И. Белецкий, доказывающий следующее: «„Ты“ – это женщина («явилась ты»): она мимолетное виденье, гений чистой красоты; у нее голос нежный, ее „черты“ милые, а в дальнейшем даже „небесные“. Портрет этим закончен. Если это – А.П. Керн, то это А.П. Керн предельно абстрагированная, кроме „голоса нежного“, не сохранившая

<sup>14</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 10. Письма. 1979. С. 606.

<sup>15</sup> Пушкин А.С. К \*\*\*: <Керн>: («Я помню чудное мгновенье...») // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 2, кн. 1. Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. 1947. С. 406–407.

<sup>16</sup> Модзалевский Б.Л. Анна Петровна Керн. Л.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1924. С. 8.

<sup>17</sup> Степанов Н.Л. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М.: Советский писатель, 1959. С. 346.

никаких признаков, которые свидетельствовали бы о ее реальном, телесном существовании»<sup>18</sup>.

Подобная точка зрения близка и Б.В. Томашевскому, который считал, что «данное стихотворение заключает в себе более значительное содержание, чем влюблённый мадригал хорошенькой женщине», более того, исследователь абсолютно убежден: «Решительно нельзя выводить вспышку, продиктовавшую Пушкину стихи «Я помню чудное мгновенье...», ни из характера А.П. Керн, ни из характера отношения Пушкина к ней. Хотя, конечно, поводом к созданию стихотворения, толчком, направившим Пушкина к этой теме, была встреча с Керн и мгновенное увлечение ею, но истолкование стихотворения не следует искать в биографии Керн»<sup>19</sup>.

Н.Н. Скатов, вслед за другими пушкинистами и Боратынским, настаивает на том, что А.П. Керн была лишь «поводом» к созданию шедевра, но никак не причиной: «А что же Анна Петровна Керн? Не при чём? Конечно, очень при чём. Важно, что в этот момент, в трудную минуту, она оказалась рядом, что было живое, неподдельное увлечение, что всё на нём замкнулось, что оно было искрой, взметнувшей пламя гениального произведения. И всё же она была лишь поводом, который помог вызвать образ великого видения в пору душевного пробуждения поэта...»<sup>20</sup>.

Однако, подводя итог сказанному, хочется ещё раз подчеркнуть, что первым, кто осознал философскую глубину стихотворения А.С. Пушкина «К\*\*\*» (Я помню чудное мгновенье), увидел в нём потаенные смыслы, задумался о сложной природе вдохновенья, описанной Поэтом, стал именно Е.А. Боратынский.



<sup>18</sup> Белецкий А.И. Из наблюдений над стихотворными текстами А.С. Пушкина // Филологический сборник Киевского государственного университета. 1954. № 5. С. 86.

<sup>19</sup> Томашевский Б. Пушкин: [В 2 кн.] / Отв. ред. В. Г. Базанов; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956–1961. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). 1961. С. 76.

<sup>20</sup> Скатов Н.Н. Пушкин. Русский гений. М.: Классика, 1999. С. 371.

А.Ю. Балакин (Санкт-Петербург)  
ПУШКИНСКОЕ ПИСЬМО К Н.М. ЯЗЫКОВУ (1831)  
(Уточнение комментария и датировки)

Balakin A. (St. Petersburg)  
PUSHKIN'S LETTER TO N. YAZYKOV (1831)  
(Historico-literary context)

*Статья посвящена уточнению датировки письма А.С. Пушкина Н.М. Языкову и содержит ценные замечания, касающиеся одного наиболее «хитрого» места. Письмо изучается с точки зрения широкого литературного контекста.*

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, Н.М. Языков, переписка, «Северные цветы»

*This article aims at specifying the date of A. S. Pushkin's letter to N.M. Yazykov (1831) with annotations concerning one especially tricky place. The letter is studied in terms of a wide literary context.*

**Keywords:** A. S. Pushkin, N. M. Yazykov, correspondence, «Northern flowers»

В 1884 году в журнале «Исторический вестник» Д.Н. Садовников напечатал шесть писем Пушкина к Н.М. Языкову, подлинники которых были получены публикатором «в Симбирске осенью 1882 года...»<sup>1</sup>. Из них впервые было обнародовано два письма: одно из них имело пушкинскую помету «26 сент<ября>. С<ело> Болдино» и было совершенно правильно отнесено к 1834 году; о другом Садовников сообщал: «Подписи нет. Писано на четвертушке почтовой бумаги. Рукою Н.М. Языкова под письмом выставлено число и год: «С.п.б. 18 ноября 1831»<sup>2</sup>. Атрибуция пометы Языкову была впоследствии подтверждена Л.Б. Модзалевским и Б.В. Томашевским<sup>3</sup>.

Приведем фрагменты этого письма<sup>4</sup>: к его тексту еще придется возвращаться:

<sup>1</sup> Садовников Д.Н. Письма Пушкина к Н.М. Языкову (1826–1836 г.) // Исторический вестник. 1884. № 5. С. 323.

<sup>2</sup> Там же. С. 327.

<sup>3</sup> См.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Научное описание / Сост. Л.Б. Модзалевский и Б.В. Томашевский. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 214.

<sup>4</sup> Ныне хранится: ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 569.

«Сердечно благодарю Вас, любезный Николай Михайлович, Вас и Киреевского за дружеские письма и за прекрасные стихи, если бы к тому присовокупили вы еще свои адреса, то я был бы совершенно доволен. Поздравляю всю братию с рождением Европейца. Готов с моей стороны служить Вам чем угодно, прозой и стихами, по совести и против совести. <...> Жуковский приехал; известия, им привезенные, очень утешительны; тысяча, пробитая Вами, очень поправит домашние обстоятельства нашей бедной литературы. <...> Торопите Вяз<емского>, пусть он пришлет мне своей прозы и стихов; стыдно ему; да и Баратынскому стыдно. Мы правим тризну по Дельвиге. А вот как наших поминают! и кто же? друзья его! ей богу, стыдно»<sup>5</sup>.

Через три года после публикации Садовникова истек срок охраны авторских прав на сочинения Пушкина, что послужило стимулом для массового издания его сочинений и эпистолярия. Начиная с 1887 года цитированное выше письмо входит во все издания пушкинской переписки, везде оно датируется по языковской пометке – 18 ноября 1831 года, причем его датировка ни у кого из редакторов не вызывала сомнений. Впоследствии ее приняли такие ученые, как В.И. Саитов<sup>6</sup> и Л.Б. Модзалевский<sup>7</sup>, она зафиксирована также в Академическом Полном собрании сочинений поэта<sup>8</sup>. Таким образом, этот факт получил права гражданства в пушкинистике, отразившись как в популярных изданиях, так и в научных справочниках<sup>9</sup>.

Между тем, общепринятую датировку этого письма можно подвергнуть сомнению. Если адресат указывает дату получения письма, то это вовсе не значит, что адресант написал и отправил его в тот же самый день. Напомним, что с 1829 года Языков почти безвыездно жил в Москве, куда и направлялось пушкинское письмо. Принимая во внимание этот факт, можно отодвинуть датировку на три-четыре дня – именно столько времени обычно шла корреспонденция из Петербурга в Москву. Впрочем, думается, его можно постараться датировать точнее.

---

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л.: Наука, 1941. Т. 14. С. 240–241.

<sup>6</sup> Сочинения Пушкина: Переписка / Под ред. и с примеч. В.И. Саитова. СПб., 1908. Т. 2. С. 343.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Письма. М.; Л.: Наука, 1935. Т. 3: 1831–1833. С. 55, 434.

<sup>8</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 240, 376.

<sup>9</sup> Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. / Сост. М.А. Цявловский, Н.А. Тархова. М., 1999. Т. 3. С. 413; Хроника жизни и творчества А.С. Пушкина: В 3 т. / Сост. Г.И. Долдобанов. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 2, кн. 1. С. 235.

Напомним некоторые факты литературной жизни осени 1831 года.

28 сентября в Петербург приехал М.П. Погодин – хлопотать о разрешении напечатать свои трагедии «Марфа-посадница» и «Петр»<sup>10</sup>. Он пробудет в столице почти два месяца, живя у Веневитиновых и периодически посещая литературные собрания, о чем оставлял лапидарные записи в своем дневнике. Несколько раз он встречался с Пушкиным; их последняя встреча датирована 4 ноября: «...у Пуш. [кина], котор.[ый] получил при мне письмо [о] Нов.[ом] Журнал[е] Киреевского и стихи Язык.[ова]»<sup>11</sup>.

Письмо Языкова до нас не дошло, приложенные к нему «прекрасные стихи» предназначались для альманаха «Северные цветы на 1832 год», который издавался Пушкиным в пользу семьи покойного А.А. Дельвига. Еще 28 сентября занимавшийся изданием О.М. Сомов писал в Москву М.А. Максимовичу: «Да не видите ли вы с Языковым? Нельзя ли умолить его Христом да Богом, чтоб он прислал нам стихов, и поболее и поскорее...»<sup>12</sup>. Языков сразу же откликнулся на эту просьбу и начал передавать свои стихи – через Максимовича, через П.А. Вяземского и лично: всего в «Северных цветах» будет напечатано семь его стихотворений<sup>13</sup>. В конце ноября Сомов благодарил Максимовича «за доставление стихов Языкова» и добавлял: «...мы и от него еще получили три пьесы. Все очень милы, а эпиграмма – такая правда, как нельзя больше. Нехудо бы послать ее отсюда Н.А. Полевому для помещения в Телеграф?»<sup>14</sup>. Вероятно, эти «три пьесы» – то, что Языков прислал Пушкину.

<sup>10</sup> Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1890. Кн. 3. С. 334.

<sup>11</sup> Цявловский М.А. Пушкин по документам Погодинского архива // Пушкин и его современники. Пг., 1916. Вып. 23–24. С. 118; позднее этот фрагмент читался несколько по-иному: «У Пушкина, который получил при мне письмо нового журналиста Киреевского и стихи Языкова» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 24). Сводку сведений об отношениях Пушкина и Погодина см. в заметке В.Э. Вацуру в кн.: Пушкин А.С. Письма последних лет. 1834–1837. Л., 1969. С. 447–448.

<sup>12</sup> Русский архив. 1908. № 10. С. 264–265.

<sup>13</sup> Вацуру В.Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига–Пушкина, М., 1978. С. 242–243.

<sup>14</sup> Русский архив. 1908. № 10. С. 267. Здесь письмо опубликовано без даты; в примеч. к новейшему Полному собранию сочинений и писем Н.В. Гоголя (см.: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем в 23 т. М., 2001. Т. 1. С. 636; примеч. Е.Е. Дмитриевой) это письмо без обоснования датировано 9 ноября, что едва ли правильно, так как в нем Сомов сообщает о своей заметке, увидевшей свет 25 ноября в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду»». О языковской эпиграмме и о том, почему она не была напечатана в пушкинском альманахе, см.: Вацуру В.Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига–Пушкина. С. 243.

Письмо Киреевского сохранилось. Обычно оно датируется по почтовому штемпелю: «Около (не позднее) 25 октября 1831 г.»<sup>15</sup>; однако более точная датировка вытекает из его содержания. Оно начинается фразой: «Вчера получил я разрешение издавать с будущего 1832 года журнал...»<sup>16</sup>. Разрешение на издание журнала «Европеец» было дано 13 октября<sup>17</sup>, 23 октября об этом стало известно в Москве<sup>18</sup> – следовательно, Киреевский должен был писать его 24 октября. На нем действительно не указан обратный адрес: сетования Пушкина, что «если бы <...> присовокупили вы еще свои адреса, то я был бы совершенно доволен»<sup>19</sup>, нельзя не признать справедливыми.

Итак, 4 ноября в присутствии москвича Погодина, который собирается вскоре уезжать обратно домой, Пушкин получил два присланных из Москвы письма – на которые должен был ответить. Письма, на которых не стояло обратных адресов, но адресанты которых входили в ближайший круг общения Погодина. Известно, как Пушкин не любит отправлять дружеские письма по почте, и трудно предположить, чтоб он не воспользовался столь удачной оказией. Напомним, что пушкинское письмо Языкову не имеет ни надписанного адреса, ни следов того, что его отправляли по почте. Поэтому можно было бы предположить, что оно отправилось в Москву с Погодиным. В опубликованных документах нет точной даты ни когда Погодин покинул Петербург, ни когда он вернулся в Москву. 7 ноября он еще был в столице<sup>20</sup>, 11 ноября Языков сообщал одному из братьев, что «По-

---

<sup>15</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 238, 375.

<sup>16</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 238.

<sup>17</sup> 14 октября В.Д. Комовский писал Языкову: «Вчера главное управление Цензуры разрешило издание Европейца. Разрешение последовало очень благополучно, без малейших затруднений. На будущей неделе, во вторник, будет подписан журнал Управления, – и предписание Московскому Комитету; этот недельный промежуток есть зло, сопряженное с канцелярскими формами» (Литературное наследство. М., 1935. Т. 19–21. С. 49).

<sup>18</sup> Фризман Л.Г. Иван Киреевский и его журнал «Европеец» // Европеец: Журнал И.В. Киреевского. 1832. М., 1989. С. 422–423. Впрочем, 25 октября Языков сообщал Комовскому, что «здесь еще не получили сей приятной новости в Цензуру...» (Литературное наследство. Т. 19–21. С. 50).

<sup>19</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 240.

<sup>20</sup> Никитенко А.В. Дневник: В 3 т. [Л.], 1955. Т. 1. С. 110. К слову, отсюда следует, что письмо Погодина к С.П. Шевыреву с отчетом о его поездке к Петербургу, опубликованное с датой «1 ноября 1831 г.» (см.: Русский архив. 1882. № 6. С. 189–190), также нуждается в передатировке, так как в нем он сообщает о своем возвращении в Москву.

годин все еще в Питере...»<sup>21</sup>. Однако, судя по фрагментам дневника Погодина, опубликованных Н.П. Барсуковым, 13 ноября он уже был в Москве<sup>22</sup>, – следовательно, отвезти пушкинское письмо он не мог, и вот почему.

В письме Пушкин сообщает о приезде Жуковского, который вернулся из Москвы лишь 15 ноября. В этот день последний записал в своем дневнике: «Приезд, У великих княжон. Шарады. У Россети»<sup>23</sup>. Нам неизвестно, посетил ли в тот же вечер А.О. Смирнову-Россет и Пушкин, но мы можем вполне допустить эту возможность – в то время она была одним из ближайших его друзей: по ее словам, живя осенью 1831 г. в Царском Селе, они виделись «почти ежедневно», а в следующем году Пушкин к ней «приходил всякий день почти...»<sup>24</sup>. К тому же поэт едва ли упустил бы возможность узнать от Жуковского последние московские новости. Скорее всего, письмо к Языкову было написано в тот же вечер и, возможно, отдано кому-то, кто собирался ехать в Москву, для передачи адресату. Напомним, что в это время Двор находился в Москве, поэтому курьерская связь между столицами должна была осуществляться почти непрерывно. Впрочем, это не более чем гипотеза, которая требует дополнительной проверки. Ясно одно: письмо Языкову следует датировать 15 (или, менее вероятно, утром 16) ноября – в противном случае оно бы просто не успело добраться до Москвы к 18 ноября.

Пушкинская фраза про «тысячу, пробитую Вами», которая «очень поправит домашние обстоятельства нашей бедной литературы», неизменно вызывала затруднение у комментаторов. Одни предполагали, что здесь речь идет о предварительной подписке на журнал «Европеец»<sup>25</sup>, другие думали, что имеются в виду какие-то денежные расчеты между Жуковским, Языковым и Киреевским<sup>26</sup>. Однако дело, кажется, в другом. Еще 21 апреля Языков сообщал брату: «К 1 генваря

<sup>21</sup> Цит. по: Карпов А.А. Эпоха 1830-х годов в письмах Н.М. Языкова // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 277.

<sup>22</sup> Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. Кн. 3. С. 372–373, 387.

<sup>23</sup> Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Художественная литература, 2004. Т. 13. С. 318. В Москву Жуковский ездил в качестве сопровождающего своего воспитанника великого князя Александра Николаевича.

<sup>24</sup> Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М.: Наука, 1989. С. 22, 25.

<sup>25</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1938. Т. 6. С. 537 (примеч. Л.Б. Модзалевского, Н.В. Измайлова и П.А. Садикова).

<sup>26</sup> Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1982. С. 197 (примеч. И.Б. Мушиной).

1832 должен я написать еще 2000 стихов – это необходимо: заклад, от которого зависит вся грядущая судьба моя, оселок моей поэтической силы; после того времени соберу все вместе и издам»<sup>27</sup>. Как сообщают комментаторы, это пари он заключил с А.А. Елагиным, отчимом братьев Киреевских<sup>28</sup>. Очевидно, Пушкин узнал от Жуковского об этом пари, и смысл его фразы следует понимать так: хоть ты и проспорил, «пробил заклад»<sup>29</sup>, но все же написал 1000 стихов, которыми в скором времени обогатится литература.

Визит Погодина к Пушкину 4 ноября не прошел бесследно для задуманного альманаха. Нет сомнения, что поэт поделился своим недовольством Вяземским и Баратынским, медливших с присылкой стихов для «Северных цветов», и по приезде в Москву Погодин выступил своего рода ходатаем о будущем издании – возможно, именно после беседы с ним Вяземский 15 ноября пишет Пушкину, оправдываясь за свою нерасторопность: «Я виноват перед тобою, то есть перед «Цветами», как каналья. <...> Здесь такая суматоха, что нет часа свободного. <...> Прости»<sup>30</sup>.

Хлопоты Пушкина будут не напрасны: ему пришлют стихи и Вяземский, и Баратынский. Самим же «Северным цветам на 1832 год», которые выйдут в свет спустя немногим менее двух месяцев после описанных событий, будет суждено стать одним из самых выдающихся альманахов пушкинского времени, его наивысшей точкой, за которой последует стремительный упадок альманашной культуры.



<sup>27</sup> Карпов А.А. Эпоха 1830-х годов в письмах Н.М. Языкова. С. 271.

<sup>28</sup> Литературное наследство. Т. 19–21. С. 52 (примеч. М.К. Азадовского); Карпов А.А. Эпоха 1830-х годов в письмах Н.М. Языкова. С. 289.

<sup>29</sup> Эта форма фиксируется словарями: «Пробивать, пробить <...> Проиграть заклад, спор, пари, ставку» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 3. С. 484); «Пробить заклад. Устар. Проиграть заклад» (Большой академический словарь русского языка. М.; СПб.: АН СССР, 2012. Т. 20. С. 621).

<sup>30</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 240.



Н.В. Кононова (Рига, Латвия)  
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ТВОРЧЕСТВЕ  
ВЛ. КЛОПОТОВСКОГО-ЛЕРИ  
(По материалам рижских газет 1920-х годов)

Kononova N. (Riga Latvia)  
“EUGENE ONEGIN” IN THE WORKS  
OF VL. KLOPOTSKII-LERI  
(on the basis of Riga newspapers of the 1920s)

*Статья посвящена анализу текста-пародии В. Клопотовского-Лери «Евгений Онегин» на поэму А.С. Пушкина «Евгений Онегин».*

*В ней содержатся сведения об авторе – талантливом поэте-сатирике, фелетонисте, публиковавшемся в Риге в газетах «Сегодня» и «Сегодня вечером». Также сообщаются сведения о рижских газетах и их значении в 1920-х годах для русской культуры в Латвии. В статье ведутся наблюдения над стилем, жанром текста Лери, персонажами, нарративным срезом, над обращением автора текста-пародии к рижским реалиям 1927 года, а также над доминирующей публицистикой.*

**Ключевые слова:** пародия, Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский, Рига, поэма, сатира, публицистика.

*This article is devoted to the «poem», the text-parody «Eugeny Onegin» of the V. Klopotovskiy-Leary, publicity of the year 1927.*

*The article develops the skill of the analysis of the artistic text. It contains information about to the author – a talented poet and satirist, columnist who has published in Riga in the newspaper «Today» and «Tonight», and also – communicate information about Riga newspapers. In this article, observations on the style, genre text Leary, characters, narrative cut, the circulation of the author to the realities of Riga in 1927 year; the dominant journalism.*

**Key words:** Eugene Onegin, magazine, parody, poem, satire, journalism, Riga, Tatiana, Olga, Lenski.

Творчество Владимира Владимировича Клопотовского-Лери на страницах газеты «Сегодня» и «Сегодня вечером», где он активно публиковался, полностью не исследовано.

Роспись газеты «Сегодня» и «Сегодня вечером» в двух частях за 1919–1930 годы и за 1931–1940 годы составлена Юрием Ивановичем

Абызовым. Книги опубликованы в Риге в 2001 году. Интерес к рижской газете «Сегодня» естественным образом проявился после того, как она была извлечена из «спецхрана», и главным образом после выхода исследования Лазаря Соломоновича Флейшмана, Юрия Ивановича Абызова и Бориса Анатольевича Равдина «Русская печать в Риге: из истории газеты “Сегодня” 1930-х годов», которое продемонстрировало, какой пласт ещё неосвоенной информации в ней содержится<sup>1</sup>.

Несколько слов о газетах «Сегодня» и «Сегодня вечером».

В межвоенный период в Латвии русской прессе принадлежало заметное место на газетно-журнальном рынке, где в то время сформировались три пересекающихся информационных пространства – латышское, русское и немецкое. Газеты и журналы на русском языке с удовольствием читали не только русские, но и латыши, евреи, немцы, поляки<sup>2</sup>. Самым популярным русским изданием была газета «Сегодня», выходившая с 1919 года по 1940 год. С 1924 года выходил вечерний выпуск «Сегодня вечером». Газета была широко известна в русской среде за пределами Латвии, имела много корреспондентов в разных столицах Европы. Свои материалы в газету присылали знаменитые русские писатели и поэты: Аркадий Аверченко, Константин Бальмонт, Иван Бунин, Александр Куприн, Надежда Тэффи, Иван Шмелев. По словам исследователя русской прессы в Латвии Ю.И. Абызова, «газета не была ни эмигрантской, ни антибольшевистской, ни еврейской. Она считала себя латвийской, поскольку обслуживала полиэтнический состав республики, выросшей в атмосфере русской культуры»<sup>3</sup>. Этот фактор и предопределил ее успех на читательском рынке.

Газета «Сегодня» за 1920-е годы изобилует публицистическими статьями, всевозможной хроникой политических событий, художественными текстами Ал. Ремизова, П. Краснова, А. Амфитеатрова, Н. Русина, С. Кречетова, текстами Н. Зарубина, М. Арцыбашева, Евг. Шкляра, Ник. Бережанского, В. Сирина (Набокова), Ивана Лукаша, И. Шмелева и, конечно же, Лери.

Владимир Владимирович Клопотовский родился в Санкт-Петербурге (1883), однако по духу он принадлежал городу Киеву,

<sup>1</sup> Абызов Ю. Газета «Сегодня» 1919–1940. Роспись. Часть 1. 1919–1930. Рига: Латвийская национальная библиотека, 2001. С. 3.

<sup>2</sup> Русские Латвии. Рига: Фонд Татьяны Жданок – русской школе, 2008. С. 40.

<sup>3</sup> Абызов Ю. Русские Латвии. Рига: Фонд Татьяны Жданок – русской школе, 2008. С. 40.

в котором провёл детство. В Киеве он получил образование, в этом городе состоялась его дебютная публикация в одной из местных газет. Из Киева начался его сложный жизненный путь, оттуда началось его восхождение от рядового журналиста до редактора «Двинского вестника», периодического издания, выходявшего в период нацистской оккупации. До Октябрьской революции сотрудничал в «Одесском листке», «Киевских откликах», «Орловском листке», в редакции «Биржевых Ведомостей»; во время Гражданской войны – в «Южном слове», редактировавшемся И. Буниным и Н. Кондаковым.

Несколько десятилетий своей жизни Владимир Клопотовский посвящает газетной деятельности в Одессе, завоёвывая себе славу острого и интересного фельетониста, пишущего на злободневные темы и оперативно отзывающегося на многие актуальные события. Эти профессиональные качества будут проявляться и в эмиграции.

Из Одессы Вл. Клопотовский перемещается в Петербург, затем в Киев, после чего возвращается в Одессу, откуда эмигрирует за рубеж. Всюду работает по профессии. Первым городом, куда он отправился в эмиграцию, была Прага, оттуда он вместе со многими одесситами и киевлянами перебирается в Берлин в начале 20-х годов, где в это время, как известно, концентрируется цвет русской эмигрантской мысли. Затем Лери закрепляется в Париже, где испытывает определённые материальные сложности. В конце 1924 года он покидает не совсем гостеприимный Париж, и ему удаётся обосноваться в Риге. Этот город стал последней жизненной остановкой фельетониста. В Риге он проживёт 20 лет, работая в различных рижских периодических изданиях, но больше всего – в газете «Сегодня».

Сотрудником газеты «Сегодня» он стал с 1920 г. В конце 1927 года вошёл в редакцию газеты. Использовал криптонимы и псевдонимы В.К., Л., Весеньев, Зритель, Ирель, Дядя Митяй. Являлся автором статей, пародий, стихотворных фельетонов, сатирического романа в стихах «Онегин наших дней» (отдельное издание – Берлин, 1922 год), также эстрадных обозрений и скетчей, ставившихся в рижском Театре Русской Драмы.

После тревожного для многих прибалтийских публицистов-мигрантов периода июня–июля 1940 года в связи с закрытием ряда газет (в том числе и «Сегодня») Вл. Клопотовский теряет работу. Для сотрудника антибольшевистских газет и журналов наступают дни тревожного ожидания ареста, но арест не состоялся. После начала

нацистской оккупации Вл. Клопотовский участвует в создании русскоязычных печатных органов. На раннем этапе таковым стала газета «Родина». С 1941–1943 гг. был редактором газет «Правда», «За Родину», «Русский вестник», «Слово», издававшихся в Риге для населения оккупированных Германией территорий. Был главным редактором и «Русского вестника», и «Двинского вестника». Газета «За Родину», кстати сказать, была объявлена выходящей во Пскове, хотя делалась и печаталась в Риге.

По словам Ю. Абызова, первая половина 1941 года была «отмечена активной работой “компетентных органов”». Арестованы, сосланы, загублены, расстреляны: Н. Антипов, М. Дидковский, Б. Евланов, М. Каллистратов, С. Коренев, М. Кривошапкин. С. Лебедев, Г. Левин-Лугин, Э. Махтус, Л. Мейерсон, М. Мильруд, Г. Немой-Шустерман, А. Перов, П. Плотников, В. Преображенский, С. Сахаров, Н. Трейфельд, И. Фридрих, Р. Цельмс, Л. Шполянский и др. Так что, когда Рига была занята немцами и оккупационным властям понадобилось издавать газету на русском языке, то оказались целыми только В. Гадалин, Е. Квиесит, В. Клопотовский-Лери, А. Перфильев и И. Сабурова. На них, по сути дела, и держались все издания, пока не подключились журналисты и писатели, оказавшиеся в захваченных немцами районах России<sup>4</sup>. Умер Лери в Риге после тяжёлой болезни 28 марта 1944 года. Похоронен на Покровском кладбище. Ему был 61 год.

В 1944 году 1 апреля было опубликовано его предсмертное стихотворение:

Жизнь берёт и колючими лапами  
Нас швыряет туда и сюда –  
Но не стану своими этапами  
Я задерживать вас, господа.  
Да к тому же ещё не прочитана  
Книга вся... Есть ещё в ней глава...  
Знать хотите ли вы, как гласит она:  
«Эпилог... и возврат, и Москва...»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Абызов Ю. А это издавалось в Риге 1918–1944. Историко-библиографический очерк. М.: Библиотека – фонд «Русское зарубежье», Русский путь, 2006. С. 361.

<sup>5</sup> Поэт довоенной Риги. Электронный ресурс, код доступа: <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&url=http://www.d-pil>

Не вернулся. Остался навсегда здесь, на чужбине...

Ещё в 1929 году в газете «Сегодня» в номере 333 был опубликован текст Лери «Мемуары о нас». Автор был уверен, что потомки не забудут, скажут о времени и о них, журналистах, творчество которых выпало на 20–40-е годы XX столетия в Латвии:

Настанет день – Бульвар Свободы  
Увидит жителей других.  
А мы сойдём под мрачны своды,  
Свершив деяний круг своих,  
И больше в Риге нас не будет,  
Мы будем отдыхать в гробах,  
И превратимся мы во прах,  
Но нас потомки не забудут –

<...>

Придёт в урочный час сей Некто,  
Как Нестор будущих времён,  
И озарит не без эффекта  
Он нашу жизнь со всех сторон,  
И, как монах трудолюбивый,  
Которого воспел поэт,  
Он за столом засветит свет  
И пыль веков стяхнёт в архиве  
С комплектов выцветших газет,

<...>

И, прочитав про эти были,  
Про повесть наших рижских лет,  
Потомок, выключивши свет,  
Не скажет с радостью: «Их нет». –  
Но с благодарностию, – «были».<sup>6</sup>

Обратимся к тексту-римейку Вл. Клопотовского-Лери на пушкинского «Евгения Онегина».

«Рижский роман» – «Онегин с берегов Невы» публиковался частями, отдельными отрывками в газете «Сегодня» за 1928 год в номере

---

<sup>6</sup> Электронный ресурс, код доступа <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&uul=http%3A%2E%2Fwww.russkije>

142; в приложении «Сегодня вечером» за тот же год в номерах: 119, 123, 127, 130, 133, 136, 140, 143, 145, 223.

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина был хорошо известен латышской интеллигенции. Роман в стихах переводили на латышский язык многие профессиональные переводчики и поэты: Фрицис Адамович, Виктор Эглитис, Хербертс Дорбе, Янис Плаудис, Язеп Османис, Мирдза Бендрупе и другие. Впервые в Латвии роман Пушкина «Евгений Онегин» был упомянут в «Baltijas vēstnesī» в 1880 году. Об интересе латышей к пушкинскому роману писали Инна Бергмане, Вера Вавере, Людмила Спроге<sup>7</sup>.

В 1910 году вышла поэма Виктора Эглитиса «Серый барон», лирический эпос, в котором автор использует строфу пушкинского «Евгения Онегина», а также свободную форму, близкую пушкинскому роману в стихах. В. Эглитис создал энциклопедию жизни своего времени, начала XX века, отражая жизнь латвийского общества. И своего героя: Людвиг Сею.

Не исключено, что Лери был знаком и с поэмой В. Эглитиса «Серый барон». Как и В. Эглитис, Лери обращается к рижским локусам своего времени, но только пародийно.

В оригинально сконструированном произведении, классическом римейке, созданном по уже существующему сюжетному и жанровому образцу романа в стихах Пушкина, реалии рижской жизни 1920-х годов корреспондируют с русской классикой XIX века. Вл. Клопотовский выстраивает свой текст на цитатной основе, создаёт палимпсест, написанный как бы поверх *чужого текста* так, что нижние *чужие* слои просматриваются сквозь верхние, *свои*<sup>8</sup>.

В рижском романе «Онегин с берегов Невы» явна стилизация под пушкинского «Евгения Онегина». Используя знаковые имена пушкинского произведения (Онегина, Татьяны, Ленского, Ольги, мсье Трике), его нарративный срез, Лери в сюжете своего текста усиливает реалии Латвии, Риги, вольно обращаясь с фабулой пратекста.

В предисловии Лери обращает внимание на стихотворный размер А.С. Пушкина, который он будет использовать в римейке:

<sup>7</sup> Бергмане И. Пушкин в творчестве В. Эглитиса. Рига: Лиесма, 1999. С. 3–19; Ludmila Sproģe, Vera Vāvere. Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras «sudraba laikmets». Rīga: Zinātne, 2002, lpp.: 150–152.

<sup>8</sup> Шром Н. Литература современной России 1987–2003. Учебное пособие. М.: Абразив, 2005. С. 202.

Священным пушкинским размером  
Чеканю вновь свой слабый стих<sup>9</sup>.

Для Лери, безусловно, важна культурная память. Судьба Онегина в римейке корреспондирует с судьбой автора поэмы: разорившийся в Берлине Онегин пытается найти приют в гостеприимной Риге. Подчёркивая связь с пратекстом, автор пишет, что дядя Онегина из рижского романа – «самых честных правил, / – С валютой из Москвы бежал»<sup>10</sup>.

Лери также отсылает своего читателя в «режимную» Германию, известную в то время инфляцией и нестабильностью биржевой политики; к воспоминаниям о Москве, негативно упоминая Ленина, «улегшегося в пышном мавзолее»<sup>11</sup>.

Автор поэмы-римейка наделяет Евгения Онегина многими талантами, при этом актуализирует деловую составляющую его характера: и коммуникабельность, и умение вести деловые разговоры с политиками и членами сейма, его умение делать капитал, официально торгуя льном и лесом, и даже умение читать на латышском языке: «Он знал все злобы дня и сплетни, / Он знал, где, кто и с кем живёт. / Из долгих лет он опыт вынес / И мог уже в “Яунакас Зиняс” / Прочесть, хотя и по складам, / Пять-шесть агентских телеграмм / И даже смысл понять статейки. / Язык латышский люблюбя, / «Онегинс – кунгс» [господин] звал себя / И говорил при встрече “Свейки” [Здравствуйте], / Как Латвии законный сын. / Хоть был по паспорту румын»<sup>12</sup>.

Евгений Онегин Лери пользуется успехом и расположением рижан самых разных слоёв и сословий:

Он одновременно искал  
И дружбы с крайним демократом –  
И потому имел успех  
Он и у этих, и у тех<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня, 1928, № 142.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня, 1928, № 142.

Герой Вл. Клопотовского, как иронично заявляет автор поэмы, «блещет эрудицией», которую «черпает из объявлений, телеграмм и статей». При этом он эстет, денди: бреется бритвой безопасной, полчаса завязывает свой галстук, душился французскими духами и мысленно бранит Коти, «который свернул с пути, угождая шипром даме»<sup>14</sup>. «Евгений был, как говорится, / Как денди лондонский одет. / Носил он шляпу Борсалино, / Ходил в костюмах из Берлина», «Носил немецкие штаны»; и был «умён и очень мил»<sup>15</sup>.

Ленский же, в отличие от Онегина, «имея <...> вид интеллигентский, / Носил бородку и пенсне, / Зимой всегда ходил в кашне, / Не следовал за модой Ленский, / Но и в единственных штанах / Хранил он гордость и размах»<sup>16</sup>.

В поэме даётся подробное описание развлечений Онегина: кафе Верманского парка Риги, в котором Онегин мог любоваться интерьером и природой; общаться с людьми разных профессий и должностей. Герой-гастроном, гурман за обедом заказывает лосося и пьёт «белую головку»; («Боюсь, фруктовая вода / Мне не наделала б вреда»)<sup>17</sup>; после чего отправляется домой, меняет туалет и поспешно едет к Отто Шварцу – в популярный рижский ресторан в центре города прибалтийско-немецкого ресторатора и предпринимателя, владельца ресторана. Там Онегин «целует ручки милых дам», одетых по своеобразной латвийской моде. Рижские локусы 20-х годов XX столетия являются константными.

Один из важных локусов Риги Онегина – это «волшебный огонёк» театра Русской драмы, где собирается весь цвет столицы. Автор акцентирует внимание на постановке «Зойкиной квартиры» М. Булгакова. Лери с восторгом описывает вторник – традиционный день премьер в театре: «Театр в талантливом составе – / Есть достижение рижан, / И дивной Русской Драмой вправе / Гордиться рижский меломан»<sup>18</sup>. Не ускользнула от внимания журналиста и такая деталь, как буфет в театре, с традиционным пивом и жареными сосисками. Константными для Онегина являются также локусы приюта под Франкфуртом-на-Майне, «в котором чарльстон и фокстрот / Танцует

<sup>14</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928. № 123.

<sup>15</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928. № 119.

<sup>16</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928. № 133.

<sup>17</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928. № 123.

<sup>18</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928. № 127.



пляшущий народ», а также кафе, где певица исполняет его любимый шлягер: «Певичка “Бублички” поёт – / Букет вульгарных выражений / Его нисколько не смущал – / Он этот шлягер обожал»<sup>19</sup>.

Вторая глава начинается с описания торговой «конторы, где сучал Евгений»<sup>20</sup>. В появившемся рассыльном герой узнаёт своего приятеля Ленского – «белогвардейца и поэта»<sup>21</sup>. Лери сохраняет пушкинскую оппозиционность, несхожесть двух ярких характеров персонажей. Некогда, в октябрьские дни, подружившись на британском пароходе, увозившем их от «чрезвычайки» из Питера, Онегин и Ленский расстаются в Константинополе. В те времена Евгений с верой вдаль глядел, имея «при себе <...> большую партию каратов», в отличие от Ленского, который вёз с собой лишь «горькие слёзы». Онегин решает осесть в Стамбуле, а Ленский, «плюнув на Стамбул, в Болгарию скорей махнул»<sup>22</sup>.

«Мы все бежали понемногу / Куда-нибудь и как-нибудь, / Но на тернистую дорогу, / На пройденный когда-то путь, / Такой ужасный и противный, / Кидать вновь взгляд ретроспективный, / Продав последний бриллиант, / Способен только эмигрант», – замечает автор<sup>23</sup>.

Волею судьбы, желая быть «ближе к милому пределу», приятели вновь встречаются в Риге, где Ленский поступает рассыльным на лесопильню в Илгучиемсе (не самый престижный район Риги) и параллельно учится на юридическом факультете. «Меж ними всё рождало споры»: договор с Советской властью Ленский считает злом, Онегин же извлекает из него пользу<sup>24</sup>. «С советской властью договоры / Владимир почитал за зло, / Которым-де Европа слепо / Играет на руку совдепу; / Евгений же, наоборот, / В них видел пользу и доход». <...> «Они – два подлинных контраста / – Буквально не имели сил, / Так каждый был другому мил». Конфликт между приятелями сводится к полярным оценкам институции брака: по Онегину, «Себя мы браком только губим, / И вообще, в волнах страстей, / “Чем меньше женщину мы любим, / Тем больше нравимся мы ей”. / В любви должна быть связь и только!» ... / – «Как?.. взять любовницу Ольгу?.. / Вос-

---

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928. № 130.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 130.

<sup>24</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 133.

кликнул Ленский. / – Бросить брак? / Простите, дорогой, но так / Способны рассуждать кретины”<sup>25</sup>.

Подчёркивая разность героев, автор поэмы в четвёртой главе метафорично заключает: «Итак. Владимир и Евгений – / Один брюнет, другой блондин»<sup>26</sup>.

В поэму Лери «перекочевал» пушкинский «месье Трике», «француз убогий», ставший финансовой жертвой советского режима:

Месье Трике с большевиками  
Был связан всякими делами  
И ждал уплаты по долгам,  
Доверившись большевикам. <...>  
«Совдеп войдёт ведь в наши нужды,  
Он франки взятые вернёт!»  
Трике так больше не поёт –  
Разочарованному чужды  
Все обольщения Москвы –  
Уж он не верит, как и вы...<sup>27</sup>

Татьяна Лери в традициях пушкинского романа в стихах дана как полная противоположность своей сестре Ольге. Обе сестры работают в конторе. Ольга «была как все блондинки лицом румяна и бела. / Стучала где-то на машинке и провести всю ночь могла / Ногами дрыгая в фокстроте»<sup>28</sup>. Не обременённая чтением книг, Ольга мечтает выйти замуж и приобрести домик в Задвинье. В мечтах начитанной Татьяны – Голливуд. Она хочет стать актрисой, живя «святой мечтой о Голливуде. / В кино манил её экстаз – она мечтала выйти в люди»<sup>29</sup>. И далее: «Была Татьяна хороша. / И трепетала в ней душа». Образ Татьяны наделен Вл. Клопотовским положительными коннотациями. Она хорошо воспитана, следит за модными новинками в литературе: «Она легла, <...> / Сжимая “исповедь Дункан”, / Как модную новинку Риги»<sup>30</sup>. Татьяна Лери – настоящий киноман, она не только любит

<sup>25</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 136.

<sup>26</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 143.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 133.

<sup>29</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 136.

<sup>30</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 140.

кино, но и разбирается в нем. Но при этом тенденциозно, оппозиционно относится к Совкино, что корреспондирует со взглядами автора «Онегина с берегов Невы»:

Ей было многое знакомо  
В высокой технике картин –  
Стремясь к Великому Немому,  
Она по тысяче причин,  
Любила стиль картин немецких  
И не терпела фильм советских,  
Путём которых Совкино  
Умеет ловко и умно  
Пропагандировать с экрана  
Вливая яд в сердца Европ<sup>31</sup>.

Татьяна Клопотовского во многом противоположна пушкинской героине:

Татьяна признавала тех,  
Кто насаждал здоровый смех,  
И вообще была, как дома  
Со всеми, кто по мере сил  
Её с эстрады веселил...<sup>32</sup>

<...>

Ей нравилась игра острот.  
И Пальма свежий анекдот...<sup>33</sup>.

Лери попутно перечисляет и описывает важные события культурной жизни Риги тех лет, создавая своего рода афишу 20-х годов XX столетия, оставленную на память последующим поколениям.

Татьянина страсть к романам в пратексте сменяется страстью к кино и актёрскому мастерству. Онегин же, сохраняя традиционные нравоучительные нотки, трансформируется в циничного и корыстолюбивого хвастуна, демонстрирующего свою осведомлённость в киноиндустрии. Татьяна Лери искренне делится с Евгением своими душевными порывами, связанными с мечтой стать актрисой. Ответ

<sup>31</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером, 1928: N 140.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же.

Онегина Татьяне на её душевные порывы Лери соотносим с суровой проповедью пушкинского героя Татьяне Лариной:

Я сам порой веду дела  
С «Уфой» и «Фоксом» по прокату.  
И знаю хорошо кино,  
И многих королев давно  
Уже «люблю любовью брата».

<...>

Мечты, мечты, где ваша сладость –  
Поверьте слову моему.  
К экрану путь не каждой – в радость,  
И вам известно, почему»<sup>34</sup> <...>  
Чтоб испытать в кино блаженство –  
Напрасны ваши совершенства –  
Глаза, сложение, игра,  
Рост, женственность et cetera.  
Вы будете всегда статисткой.  
И каждый наглый режиссер,  
К вам приковав свой хищный взор,  
Вас будет вызывать запиской.  
А за отвергнутый роман  
Поставит вас на задний план...<sup>35</sup>.

В конце рижского романа «Онегин с берегов Невы» Евгению заново представляют Татьяну, как и в пратексте. Героиня замужем, известна, благодаря своему таланту, богата. И вновь становится объектом вожделения Онегина:

Пред вами новая звезда,  
О ней уже печать вся пишет.

<...>

Татьяна Гремина – рижанка,  
Она отнюдь не псевдоним<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 145.

<sup>35</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 143.

<sup>36</sup> Лери. Онегин с берегов Невы // Сегодня вечером. 1928. № 223.

Аналогично сюжетной ситуации в пратексте, Онегин казнит себя за то, что сам отверг когда-то Татьяну:

Она тогда ещё моложе  
И лучше, кажется, была,  
Она сама его искала  
И даже как-то написала  
Довольно длинное письмо –  
К нему шло счастье само.  
А он, глупец, промчался мимо<sup>37</sup>.

Финал романа остаётся открытым.

Герои Лери говорят голосом автора. Лери обращается с прощальным словом благодарности к своему читателю:

«Пора! Перо покоя просит».  
Пора! Окончен мой роман.  
Пускай читатель много сносит,  
Но и терпению рижан  
Есть, разумеется, границы.  
И слово милое «конец»,  
Как делу всякому венец,  
Роман небрежный мой венчает<sup>38</sup>.

Лери также приносит свои извинения за дерзость гениальному поэту:

Но Ты, которого не смею  
Здесь даже имени назвать,  
Прости с высот своих пигмеем  
За то, что он решился взять  
Священный стих обеспокоить,  
Твоих пленительных героев  
И осквернял так много раз  
Священный пушкинский рассказ  
Своей стряпнёю злободневной –

---

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же.

Я знаю: это тяжкий грех.  
Но Ты, поэт, умнее всех.  
И Ты на мой роман безгневно  
Внимания не обратишь,  
А коль увидишь – то простишь<sup>39</sup>.

Таким образом, Лери сам акцентирует внимание на злободневности и актуальности избранной темы, на актуализации политических взглядов и пристрастий героев рижского романа, на их оппозиционности по отношению к большевикам, к режиму советской власти. Лери, используя приёмы цитатного мышления, иронию, создаёт сниженный вариант пушкинского романа в стихах, в котором доминирует публицистическое начало.

В ироничном, сатирическом тексте-римейке «Онегин с берегов Невы» Владимир Клопотовский-Лери на страницах газеты «Сегодня» и «Сегодня вечером» выступает как талантливый автор, отражающий литературный, культурный, исторический фон буржуазной Латвии второй половины 20-х годов XX столетия.



---

<sup>39</sup> Там же.

Н. Какинума (Кобе, Япония)  
**ПОНИМАНИЕ А. БЕЛЫМ ПУШКИНСКОЙ ПОЭМЫ  
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»**

*Kakinuma N. (Kobe, Japan)*  
**BELY INTERPRETING PUSHKIN'S POEM  
"THE BRONZE HORSEMAN"**

*В статье анализируется работа А. Белого «Ритм как диалектика и «Медный всадник»», опубликованная в 1929 году в ответ на критические замечания В. Жирмунского по поводу теории четырехстопного ямба, изложенной А. Белым в 4 статьях в «Символизме».*

*По мнению А. Белого, восстание Евгения против Медного всадника произошло в ноябре 1825-го и умер он не ранее, чем в марте 1826-го, что совпадает по времени с восстанием и казнью декабристов. Белый предполагает, что Пушкин завуалированно включил в текст поэмы свои соболезнования погибшим декабристам.*

**Ключевые слова:** *А. Белый, «Ритм как диалектика и «Медный всадник»», теория четырехстопного ямба, декабристы.*

*The article analyses the work of Andrej Bely Rhythm as Dialectic in The Bronze Horseman which published in 1929 is an objection to V. Zhirmunsky's criticism of the iambic tetrameter theory which Bely presented in the critical work Symbolism in 1910.*

*According to Bely, the revolt of Evgenij against the Horseman occurred in November 1825 and he died no earlier than in March 1826, which coincides with the time of the uprising and the execution of Decembrists. Bely assumed Pushkin secretly included his condolences to dead Decembrists in this poem.*

**Key words:** *Andrej Bely, Rhythm as Dialectic in The Bronze Horseman, the iambic tetrameter theory, Decembrists.*

Один из представителей русского символизма А. Белый (1880–1934) опубликовал в 1929 г. критическую работу о пушкинской поэме «Медный всадник»: «Ритм как диалектика и «Медный всадник»» (далее «РД»). Книга, состоящая из 4 глав, отводит последнюю, четвертую главу анализу пушкинской поэмы. А в предыдущих трех главах излагаются возражения против упреков В. Жирмунского в адрес четырех статей в «Символизме». Главная задача данной статьи заключа-

ется в том, чтобы разъяснить, что Белый пытался понять на примере «Медного всадника» проблему гармонии между звучанием и значением в стихах.

Поскольку «Ритм как диалектика» представляет собой развернутый анализ стихотворений, который представлен в 1910 г., то мы должны сначала вкратце затронуть суть теории четырехстопного ямба в 4-х статьях «Символизма». Белый открыл в своем изучении четырехстопного ямба наличие пиррихия (UU), т.е. стопы, отступающей от метра (U). Вследствие того, что в русском языке ударный гласный произносится примерно в 1,5 раза длиннее, чем неударный<sup>1</sup>, то слог, следующий метру, соответственно замедляется, а слог, отпадающий от метра, ускоряется. Белый думал, что такая комбинация замедления и ускорения выражает индивидуальный ритм поэта. Согласно его утверждению, богатство ритма стихотворения определяется следующими тремя параметрами: (1) количеством ускорений, т.е. пиррихийев, (2) прихотливостью расположения ускорений, (3) непрерывностью мелодии<sup>2</sup>. Если отметить стопу с пиррихией точкой и связать эти точки линией по смежным строкам, то появятся разные геометрические фигуры, сложность которых демонстрирует богатство индивидуального ритма каждого поэта. Таково заключение Белого в статьях «Символизма».

Мысль Белого о дихотомии метра и ритма вызвала определенные отклики в литературных кругах. По замечанию В. Эрлиха, «Томашевский, Тынянов и Брик разделяли интерес Белого к ритмической вариативности, а также к тому, каким образом один и тот же размер реализуется в произведениях разных поэтов или поэтических школ»<sup>3</sup>. Г. Смит отмечает, что Белый впервые нашел ритмическое разнообразие в ракурсе долготы или краткости стопы в четырехстопном ямбе, но заслуги в области квантитативной метрики русских стихов принадлежат не Белому, а Б. Томашевскому<sup>4</sup>. Молодой Набоков, который

<sup>1</sup> См.: Жирмунский В. Введение в метрику: Теория стиха // Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. С. 81.

<sup>2</sup> См.: Белый А. Опыт характеристики русского четырехстопного ямба // Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 329.

<sup>3</sup> Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб: Академический проект, 1996. С. 329. Перевод английской книги: Erlich V., Russian Formalism: History – Doctrine, Mouton: the Hague and Paris, 1969 (Впервые 1955).

<sup>4</sup> См.: Smith G. S. “Bely’s Poetry and Verse Theory” in Andrey Bely: Spirit of Symbolism, edited by J.E. Malmstad (Cornell UP: Ithaca and London, 1987). P. 282.



проживал в Крыму до эмиграции, отрекся от пути поэта, огорчившись, что написанные им прежде стихи бедны в плане учения о богатстве ритма<sup>5</sup>. Позже он ознакомил американских читателей со стихотворной теорией «Символизма»<sup>6</sup>.

Однако Жирмунский подверг критике Белого, приведя довод о наличии «отягчения метрически неударного (четного) слога»<sup>7</sup>. Жирмунский указывает на тот случай, когда ямбическая стопа превращается в хорей (U) в примере «Бóй бараба́нный» или спондей (//) в примере «Швѣд, ру́сский». Покажем суть дебатов ниже в схеме:

Установленное правило в стопе четырехстопного ямба: U/

Белый указывает на случай исключения: UU

Жирмунский указывает на другие случаи исключения: U или //

Замечание Жирмунского напоминает о том очень важном факте, что стихи всегда произносятся со значением, тогда как Белый воспринимает поэзию как автономную акустическую систему, недооценивает спаянность звука и значения. Это привело Белого к размышлению о взаимодействии звучания и значения, а в конечном итоге к созданию «РД».

В «Символизме» внимание Белого сосредоточено на соотношениях стоп, а затем стихов, в то время как в «РД» он концентрируется на соотношениях стихов, а лишь затем строф. Нововведенная точка зрения в «РД» основана на том, что тональность в одном стихе повторяется в другом и вступает в контраст с иной тональностью. Краеугольным камнем рассуждений Белого являются повторы и изменения тональности по стихам. Нам кажется, что Белый взял эту мысль из музыкального принципа сонатной формы. В сонате первый тезис контрастирует со вторым тезисом, через некоторый временной промежуток они чередуются. Основной тон, представленный в первом стихе, равняется нулю (0), а его вариация равняется единице (1). Повтор тезисов измеряется по критерию расстояния, т.е. на сколько строк повторяемый тезис отстаёт от изначального. Соотношение стихов обозначается уравнением « $(n - 1) \div n$ », в котором «n» выводится

<sup>5</sup> Эти обстоятельства описаны в начале 3-й главы романа «Дар». Также см.: Johnson D. B. "Belyj and Nabokov: A Comparative Overview." *Russian Literature*, vol. 9, no. 4 (1981). P. 379-402.

<sup>6</sup> См.: Nabokov V. "Notes on Prosody" in Aleksandr Pushkin, Eugene Onegin, trans. by Nabokov (New York, 1964), vol. 3. P. 448-540.

<sup>7</sup> Жирмунский В. Введение в метрику: Теория стиха. С. 31.

с помощью вычитания номера стиха, повторяющего тезис, из номера стиха, где находится изначальный<sup>8</sup>. Если тезис обозначается  $\circ$ , в следующем стихе антитезис —  $\times$ , а в третьем стихе случается повтор тезиса  $\circ$ , то получается форма  $\circ \mid \times \mid \circ$ . Данный случай исчисляется таким образом, что первый стих всегда нуль, второй стих является его контрастом — единица, а третий посредством уравнения  $(2 - 1) \div 2$  равняется 0,5. С другой стороны, количество строфы выводится по формуле  $(n \times 4) \div m$ , при этом «n» обозначает общую сумму ритмических величин в одной строфе, а «m» — число, равное числу стихов строфы<sup>9</sup>.

В 4-й главе «РД» Белый применяет свой способ счисления количества строф в «Медном всаднике». Перед ним стоит несколько технических проблем. Во-первых, в данном произведении нет строфы. Существует только 10 пробелов между строками, а также пробелы между Вступлением, 1-й частью и 2-й частью. Учитывая эти пробелы и смысловые границы, автор критики разделяет пушкинскую поэму на 22 и 55 частей. Эти единицы обозначаются как «обрывки», которые функционируют в качестве строф в «петербургской повести». Белый выводит общую сумму количества всех стихов и делит эту цифру на количество всех строк. Так он получает 2,6 как среднее значение, по его терминологии «нормаль» в поэме. Стратегия Белого заключается в том, чтобы проверить количество строф-отрывков ниже или выше 2,6 и таким образом искать совпадение ритмических колебаний с тематическими сдвигами, т. е. гармонию между звучанием и значением.

Во-вторых, как известно, в «Медном всаднике» строка не всегда совпадает с понятием стиха за счет наличия «красных строк» (4-стопного ямба, разделенного 2-мя строками). Например, «Где будет взять, ..... / ..... В тот грозный год». Белый считает обе строки как контраст предыдущих и ставит цифры 1 и 1. Напомним, что в «РД» есть еще текстологические проблемы. Современные издания текста «Медного всадника» основаны на академическом издании, выпущенном в 1948 году. Текст, которым пользовался Белый, отличается от этого варианта. Например, в тексте Белого отпадают 16 строк, изображающих внутренний монолог Евгения накануне брака с Парашей. Согласно словам Медриша, эти 16 строк отсутствовали в беловике поэта, по-

<sup>8</sup> См.: Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Федерация, 1929. С. 89.

<sup>9</sup> См.: Белый А. Там же. С. 105.

этому до 1950 года они обычно не включались в издаваемый текст<sup>10</sup>. К тому же фразы и расположение строк, цитированные Белым, в некоторых местах отличаются от академического варианта. Например, Белый приводит слова «пиита» и «пиит» вместо слова «поэт»<sup>11</sup>.

Белый, рассматривая 2 графика, находит определенное соответствие изменения их линий фабульной, смысловой перемене «Медного всадника». Например, в более низких, чем 2,6, точках («низ») описывается державный вид Петербурга, наводнение, уподобленное «злодею» и напоминающее Петра I как угнетателя народа, раздавливание Всадником Евгения. Тогда как в более высоких, чем 2,6 («верх»), точках изображаются заботы Евгения о семье до наводнения, внутренние страдания после него, сумасшествие и окончательная смерть<sup>12</sup>. Отсюда Белый заключает, что поэма основана на двух началах: краса построенной могучим императором новой столицы и гражданин, страдающий от подвига великана в русской истории, т. е. государственность и угнетенная ею личность, Петр Великий и ничтожный Евгений. Иными словами, по утверждению Белого, Петр – деспот, создатель зла, наводнения, смывшего жизни простых людей.

Критик находит еще одну интересную точку зрения: мятеж героя против Всадника происходил в ноябре 1825 года, а смерть Евгения относится ко времени не ранее мая 1826<sup>13</sup>. Пушкин нарочито поставил две кульминационные сцены в моменты восстания декабристов и казни его главных зачинщиков (в июле 1826 года), выразив таким образом свое чувство сожаления к пострадавшим (некий бедный пиита поселяется в квартиру, оставленную Евгением). Белый настаивает на том, что поэт осуществил тут несбывшиеся замыслы сожженной 10-й главы «Евгения Онегина» о связи героя с декабристским движением<sup>14</sup>. Поэтому совпадение имен героев обеих поэм не случайно. Согласно замечаниям критика, подлинный Всадник является не Петром I, а Николаем I, душителем политического протеста, между тем как Евгений – декабристы<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> См.: Медриш Д. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 37.

<sup>11</sup> См.: Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 173, 193, 201.

<sup>12</sup> См.: Белый А. Там же. С. 178.

<sup>13</sup> См.: Белый А. Там же. С. 175.

<sup>14</sup> См.: Белый А. Там же. С. 192, 195.

<sup>15</sup> См.: Белый А. Там же. С. 196–200.

Нам кажется, что это воззрение Белого проистекает из мысли В. Брюсова, которая была представлена в трактате «Медный всадник», опубликованном в 1909 г. Брюсов показывает три традиционных подхода к поэме: Белинского, Мережковского и польского ученого Третьяка<sup>16</sup>. Брюсов поддерживает ее осмысление последним, суть которого состоит в том, что Пушкин написал поэму в ответ на сатиру Мицкевича «Ustęp». В этой сатире польский поэт видит в Петре воплощение самодержавия, тайком заложив в стихах упреки Пушкину в дистанцировании от вольнодумства.

Однако мы хотим указать на существенное различие взглядов Брюсова и Белого. Брюсов не выражает мысль, что Медного Всадника можно отождествить с Николаем I. Пушкин написал заявление об издании поэмы царю в декабре 1833 года. 30 декабря он получает указ царя, занимавшегося непосредственной цензурой, о перемещении поэта на должность камер-юнкера. Вряд ли поэт включает намек на подавление декабристов. Также различается трактовка следующих 4-х стихов:

О мощный властелин судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы?

С точки зрения Брюсова, Всадник является символом Петра, властелина судьбы народа, который силой удерживает коня-Россию, бежавшего прямо в бездну. Белый, наоборот, утверждает, что «на дыбы» представляет собой бессознательный каламбур поэта, который в действительности означает «на дыбу»<sup>17</sup>. Т. е. по пониманию Белого, Петр Великий – не спаситель Родины, а ее палач.

Мы хотели бы добавить следующие замечания по поводу работы Белого. Основная часть книги была написана в октябре-ноябре 1927 года. Должно быть, Белый включил в ассоциативную цепь Петр I = Медный Всадник = Николай I еще одну важную персону в русской истории: Владимира Ильича Ленина. Проследим биографический путь Белого. С марта 1912 до августа 1916 года он активно участво-

<sup>16</sup> Брюсов В. Медный всадник // Соб. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 7. С. 31–33.

<sup>17</sup> См.: Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». С. 207.

вал в движении штейнеровской антропософии в Дорнахе (Швейцария). В связи с военным призывом он вернулся в Россию с намерением создать антропософское общество на родине<sup>18</sup>, потом началась Октябрьская революция, Гражданская война, военный коммунизм, голод на Урале. В поисках встречи с учителем Штейнером и любовницей-антропософкой Анной Алексеевной Тургеневой он опять поехал в Германию в 1921–1923 годах. Но встреча не состоялась, а русское зарубежье оказалось ему чуждо<sup>19</sup>. В октябре 1923 года, разочаровавшись и устав, он вернулся в Москву в решении бедно жить дальше в качестве писателя-попутчика. В следующем году, 21 января 1924 года, скончался Ленин.

В переписке Белого с Ивановым-Разумником последний сравнивает Петра и Ленина в качестве лиц, изменивших коренным образом судьбу родины (письмо от 28.1.1924). В ответ (письмо 6.2.1924) Белый отождествляет Ленина с «Демургом»<sup>20</sup> (богом-творцом злого мира в контексте гностицизма). Ознакомившись с решением о вечном хранении трупа Ленина, Белый выражается так: «Разве это не напоминает все о каком-то новом культе». К тому же, через примерно 8 месяцев (24.9.1924) после смерти вождя революции новорожденный Ленинград настигает мощное наводнение (через сто лет после наводнения в пушкинской поэме)<sup>21</sup>. Воспоминание об этом событии должно было быть еще свежим во время написания критической работы Белого. Нам кажется, что «РД» содержит сугубо личные переживания писателя. После преследования Всадника, когда Евгению случалось идти той площадью, «К сердцу своему / Он прижимал поспешно руку, / Как бы его смиряя муку, / Картуз изношенный сымал, / Смущенных глаз не подымал / И шел сторонкой». Может быть, Белый видел самого себя в образе Евгения, проживающего в построенной великаном империи, самого себя, которому было суждено прожить оставшуюся жизнь при построенном великаном социализме.

<sup>18</sup> См.: Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть или быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 477.

<sup>19</sup> См.: Бугаева К. Воспоминания о Белом // Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981. С. 13 (Introduction by J. E. Malmstad).

<sup>20</sup> Белый А. и Иванов-Разумник. Переписка. СПб: Atheneum-Феникс, 1998. С. 284.

<sup>21</sup> Белый А. и Иванов-Разумник. Там же. С. 283.

После издания «РД» Жирмунский сразу отозвался о работе как о «мистике чисел»<sup>22</sup>. Слова Жирмунского вполне понятны, так как мы считаем, что мысли Белого в «РД» проистекают из учения пифагорейцев. Э. Чистякова отмечает, что «каждому числу в пифагорейской математике соответствовала геометрическая величина: 1 – точка, 2 – линия, 3 – плоскость, 4 – тело, первый объем»<sup>23</sup>. Для пифагорейцев «1, 2, 3, 4» были священными числами. Может быть, по этой причине в «РД» установлены параметры строфической величины ритма в диапазоне от 0 до 4. Пифагорейцы были убеждены, что сложенная цифра «десять» ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ) составляет гармонию Космоса, где царствует «музыка сфер», небесная музыка. Возможно, что с учетом этого Белый ввел разделение десятичной дроби ( $0 - 1$ ) в расчеты строчной величины ритма. Услышал ли Белый в «Медном всаднике» отголоски небес, где царствует гармония звучания и значения?



---

<sup>22</sup> Жирмунский В. По поводу книги «Ритм как диалектика»: Ответ Андрею Белому // Звезда. М.; Л., 1929. № 8. С. 204, 207.

<sup>23</sup> Чистякова Э. Символ как число в теории символизма // Философская и социологическая мысль. 1989. № 6. С. 95.

М.Г. Уртминцева (Нижний Новгород)  
**АКСИОЛОГИЯ ПУШКИНСКОГО ТЕКСТА В ПРОЕКТЕ  
«НОВЫЙ РУССКИЙ РОМАН»:  
И. СЕРГЕЕВ «ОТЦЫ И ДЕТИ»**

*Urtmintseva M. (Nizhny Novgorod)*  
**THE AXIOLOGY OF PUSHKIN'S NARRATIVE  
IN A PROJECT "NEW RUSSIAN NOVEL":  
"FATHERS AND SONS" BY I. SERGEEV**

*В статье исследуются принципы включения пушкинских текстов, аллюзий на его произведения в проект «нового русского романа», выявлены их художественные функции, определившие аксиологию романа-ремейка, определена его концепция, представляющая собой современную интерпретацию идеи классического романа И. Тургенева «Отцы и дети».*

**Ключевые слова:** Пушкин, аксиология, ремейк, Тургенев, «Отцы и дети».

*This article examines the principles of inclusion Pushkin's texts, allusions to his works in the «new Russian novel», revealed their artistic features that defined the axiology of the novel is a remake of a defined concept, represents a modern interpretation of the classic novel ideas I. Turgenev's «Fathers and children».*

**Keywords:** Pushkin, axiology, remake, Turgenev's «Fathers and children».

Современная русская литература отмечена постоянным вниманием к личности и творчеству А. Пушкина. Реальность литературного процесса подтверждает тезис, сформулированный В. Новиковым еще в конце 1990-х гг. о том, что «Пушкин – это мера, с которой мы подходим ко всей русской литературе, к решению принципиальных эстетических вопросов»<sup>1</sup>. Действительно, за последние двадцать лет появилось значительное количество произведений, в которых произведения Пушкина выступают в функции прецедентного тек-

---

<sup>1</sup> Эта мысль исследователя реализована в вышедшей малой серией ЖЗЛ книге автора «Пушкин», фрагменты из которой опубликованы в журнале «Новый мир», 2001, № 11–12; 2002, № 1; 2008, № 2; 2009, № 4, 9.

ста, отсылки к которому формируют аксиологию нового текста: это и «Вычитание зайца» А. Битова (1992, 2001), «Княжна Верейская» Н. Силюнской (2006), «Дама пик» А. Королева (1998), мистификация-ремейк Д. Быкова и М. Чертанова (Брейн-Дауна) «Код Онегина» (2006), «Генеральская дочка» Д. Стахова (2006), комикс К. Метелицы «Пиковая дама by Alexandr Puskin», а также многочисленные аллюзии и реминисценции пушкинских текстов в «Гипсовом трубочке» Ю. Платонова, где упоминаются сиквелы «Евгения Онегина» и «Дубровского», цитируются его стихотворения («Калмычке», «Путешествие в Арзрум») и т.д.

Пушкинские тексты оформляются чаще всего в виде цитат, аллюзий, реминисценций, существующих на разных уровнях текста. В современной русской литературе последних двух десятилетий наиболее часто прецедентный текст оказывается тесно связанным с различными видами ремейка: пародией, пастишем, контаминацией, сиквелом и т.д. В известной степени появление значительного количества ремейков деформирует литературную иерархию, всегда определявшую особенности литературного процесса. Об этом свидетельствуют работы историков и теоретиков литературы последних лет, исследования которых показали, что «новая иерархия» будет состоять не из вертикальных, а горизонтальных связей<sup>2</sup>, «...отсутствие иерархий может быть свидетельством не стагнации литературы (в этом случае иерархия выстраивается очень легко), а ее бурного роста, при котором многое еще с трудом поддается определению и систематизации»<sup>3</sup>. Вопрос о том, в какую ячейку современного литературного процесса может быть определен текст-ремейк<sup>4</sup>, включающий в себя прецедентные тексты, остается открытым.

В самом начале нулевых в издательстве «Захаров» был осуществлен проект «Нового русского романа», состоявший из трех романов:

---

<sup>2</sup> Курицын В. Александр Давыдов, Лев Данилкин, Вячеслав Курицын, Андрей Немзер, Татьяна Нестерова, Александр Нилин: Литература вне литературных изданий // «Знамя», 1999, № 5. С. 165.

<sup>3</sup> Кукулин И. Рождение ландшафта: Контурная карта молодой поэзии 1990-х годов // Б. Кенжеев, М. Амелин, П. Барскова, Д. Воденников и др. (сост): Девять измерений: Антология новейшей русской поэзии. М.: НЛО, 2004. С. 8; Чупринин С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М.: Время, 2007, С. 196.

<sup>4</sup> Нефагина Г. «Ремэйк» в современной русской литературе // Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе. Вып. 2. Гродно, 1996; Катаев В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., Изд-во Моск. Ун-та, 2002 и др.



Л. Николаева «Анна Каренина», Ф. Михайлова «Идиот», И. Сергеева «Отцы и дети». Проект рассматривали как «игру с текстом», пародию на роман идей<sup>5</sup>, апгрейд классики<sup>6</sup>, явление массовой культуры<sup>7</sup>, форму исторической реинтерпретации<sup>8</sup>, зеркало русской жизни начала XXI века, как еще один способ приобщить «нового русского» к культурному наследию, а молодежь к чтению, как прямое издевательство над лучшими книгами русской литературы и т.д. Именно в это время в литературной критике начинает активно функционировать термин – ремейк, заимствованный из арсенала кинематографа. Его стали использовать в качестве рабочего при определении разных способов «повтора» сюжетов произведений русской классики, что говорит о том, что границы термина размыты и до сих пор не существует единого обоснованного принципа разграничения различных форм вторичных текстов<sup>9</sup>. Между тем, вопрос о том, что собой представляет каждый конкретный случай обращения к классическому сюжету, далеко не праздный, особенно если речь идет не просто о переделке, а о творческом развитии определенной тенденции литературной реальности. К ряду таких фактов, которые достойны внимания не только массового читателя, но и читателя с высоким горизонтом ожидания, безусловно, относится и проект И. Сергеева «Отцы и дети» (2001)<sup>10</sup>.

Следование сюжету романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» в романе-ремейке – прием, обнажающий онтологическую природу конфликта поколений, обозначенного как в названии классического текста, так и в названии ремейка. Автор, спрятанный за псевдонимом И. Сергеев, не просто переписывает сюжет известного романа

---

<sup>5</sup> Урицкий А. Дубль второй // Дружба народов, 2002, № 3.

<sup>6</sup> Шумилина М. Бизнес интеллигента (29.11.2004) // Компания. Деловой еженедельник. Вып. № 46 (342): Электронный ресурс, код доступа: <http://ko.ru/articles/10816>

<sup>7</sup> Черняк М.А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра вслепую? // Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения. Вып. 11. Екатеринбург, 2009.

<sup>8</sup> Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики. Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69; Скрытые смыслы русской классики: первое десятилетие XXI века: Электронный ресурс, код доступа: [www.rospisatel.tu/conferenzia/zagidullina/html](http://www.rospisatel.tu/conferenzia/zagidullina/html)

<sup>9</sup> Багдасарян О.Ю. Пьесы ремейки в «новой драме» (М. Биттер-младший «На донышке» – М. Горький «На дне»): Электронный ресурс, код доступа: [http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest\\_2012\\_1\\_10.pdf](http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest_2012_1_10.pdf)

<sup>10</sup> Сергеев И. Отцы и дети. Серия «Новый русский роман». М.: Захаров, 2001. 207 с.

И. Тургенева, осовременивая всем известный со школы конфликт нигилиста Базарова и Павла Кирсанова, рассуждающих о Славе Курицыне, запустившем в сеть ремейк «Отцы и дети». Герои романа имеют мобильники и ноутбуки, участвуют в политических интригах и финансовых аферах, приобретают артефакты и т.д. Особенно неприглядным – резким, эпатазирующим поведением отличается Вокзалов, современный вариант нигилиста Базарова. Образ Вокзалова – квинтэссенция разочарований и утрат современной молодежи – старые идеалы разрушены («Капитанская дочка» и «береги честь смолоду») не актуальны, «Старосветские помещики» – вызывают смех), а новые представляют собой такую густую смесь несообразностей, что образ Вокзалова как носителя новой идеологии воспринимается поначалу как карикатура. Действительно, как еще можно относиться к Вокзалову, который, по утверждению его молодого друга Николаши (в тургеневском варианте Аркаши), трудится над клонированием Ленина, а на самом деле живет тем, что гримирует мертвых бандитов для придания им пристойного вида. Так же, как и Базаров в романе Тургенева, герой ремейка не признает авторитетов, ставит под сомнение историографию России, резко высказывается о любви. Напомним характеристику, данную Базарову Тургеневым через семь лет после публикации романа в статье «По поводу «Отцов и детей»: «Я честно и не только из предубеждения, но даже с сочувствием отнесся к выведенному мною типу... Рисую фигуру Базарова, я исключил из круга его симпатий все художественное, я придал ему резкость и бесцеремонность тона – не из нелепого желания оскорбить молодое поколение! Это жизнь так складывалась... опять говорил мне опыт, может быть, ошибочный, но, повторяю, добросовестный...»<sup>11</sup>. В русле именно этой тургеневской концепции образа главного героя и развивается сюжет романа-ремейка, ориентированный на современную интерпретацию тургеневской концепции характера героя романа, в котором, как известно, современники увидели «карикатуру на молодое поколение»<sup>12</sup>. Однако в отличие от своего литературного прообраза, который волею автора был освобожден от «симпатий к художественному», герой ремейка Вокзалов постоянно цитирует классическую литературу (как, впрочем, и другие герои), а на отсылках к Пушкинским текстам вы-

<sup>11</sup> Тургенев И.С. Отцы и дети. Собр. соч.: В 12 тт. Т. 3. М., ГИХЛ, 1954. С. 402–403.

<sup>12</sup> Тургенев И.С. Отцы и дети. Собр. соч.: В 12 тт. Т. 12. Письма 1831–1883. М., ГИХЛ, 1958. С. 462.

страивается аксиологический план образа главного героя – Евгения Вокзалова и аксиология романа в целом.

Сюжет романа И. Тургенева «Отцы и дети», как известно, построен на испытании героя любовью, которое по своей значимости для концепции характера не уступало представлению образа мыслей героя, характеристике его мировоззрения и составляло основу художественного конфликта. Стремление понять другого, увидеть себя в зеркале чужого сознания, выйти на диалог с миром всегда было важной аксиологической мерой русской культуры, однако в случае с проектом И. Сергеева любовный конфликт романа, обусловленный дисгармонией общественного сознания и личного *cogito* героев, приобретает гротесковый характер.

Пожалуй, самыми скандальными страницами романа можно назвать те, где автор касается одной из горячо обсуждаемых современным обществом проблемы однополрой любви. О своих чувствах к Вокзалову пишет в дневнике Николаша, воспроизводя полностью стихотворение А. Пушкина «Отрок милый, отрок нежный...». Это стихотворение читает ему Вокзалов, вспоминая, что исполнение его во время Пушкинского праздника в школе спровоцировало скандал: «Вокзалов, – сказал директор, – я к твоим выходкам привык, но чтобы всей школе прочитать вслух стихи о пидарасах!».

Отрок милый, отрок нежный,  
Не стыдись, навек ты мой;  
Тот же в нас огонь мятежный,  
Жизнью мы живем одной.  
Не боюсь я насмешек:  
Мы сдвоились меж собой,  
Мы точь в точь двойной орешек  
Под единой скорлупой.

На вопрос Николаши, о чем же на самом деле этот стих, Вокзалов отвечает: «...О любви – разве не понятно...»<sup>13</sup>. На первый взгляд кажется, что цель цитирования – пародийная, обусловлена авторской интенцией «разоблачения» физиологической интерпретации тайны

---

<sup>13</sup> Сергеев И. Отцы и дети. Серия «Новый русский роман». М.: Захаров, 2001. С. 75.

любви Базаровым (вспомним его отзыв о загадочном взгляде княгини Р.: «Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду?»<sup>14</sup>), однако это лишь «верхний» слой смысла введения полного текста стихотворения Пушкина. Стихотворение, которое цитирует автор проекта, при жизни поэта не печаталось, а в Академическом собрании сочинений А.С. Пушкина датировано 1835 годом и опубликовано под названием «Подражание арабскому («Отрок милый, отрок нежный»)<sup>15</sup>. В комментариях к стихотворению Т. Цявловская указывает на существенное разночтение первоначальной редакции первых четырех строк: «Отрок милый, отрок нежный, / Я твоя, навек ты мой; / В край безлюдный, в степи снежны / Я готова за тобой», то есть речь идет о любви женщины к мужчине. Цявловская не упоминает о произошедшем изменении первых четырех строк, но указывает на источник второго четверостишия: это стихотворный перевод Пушкиным следующих строк из «Гюлистана» Саади: «Я и друг мой жили будто два миндальных орешка под одною скорлупой»<sup>16</sup>. Как видим, первоначальный вариант первых четырех строк снимает тему однополой любви и дает основание предположить, что речь идет совсем о другой любви, так как возникает тема побега в чужой для женщины-мусульманки край. Эта тема звучит в южных поэмах Пушкина – в «Кавказском пленнике» и Бахчисарайском фонтане», о чем писал В. Листов в одной из своих работ, высказывая предположение, что в числе других источников сюжета о любви пленника-христианина и мусульманки могла быть легенда Музеуса «Мелексала»<sup>17</sup>, в которой начало связи христианина и мусульманки основано на недоразумении, на незнании христианином символики языка цветов<sup>18</sup>. В контексте первоначальной редакции стихотворения «Отрок милый, отрок нежный...» отношения Вокзалова и Николаши воспринимаются действительно как недоразумение, как побег от скуки (Николаша) и одиночества (Вокзалов), а пребывание друзей под

<sup>14</sup> Тургенев И.С. Отцы и дети. Собр. соч.: В 12 тт. Т. 3. С. 197.

<sup>15</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т. III. – М.; Л., Изд. АН СССР, 1950. С. 351.

<sup>16</sup> Цявловская Т. Комментарии. Подражание арабскому. РВБ: А.С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т.: Электронный ресурс, код доступа: [www/rvb.ru/rushkin/02comm/0609.html](http://rvb.ru/rushkin/02comm/0609.html)

<sup>17</sup> Музеус И.К.А. (1735–1787) – немецкий писатель, автор книги «Немецкие народные сказки и легенды», переведенной на русский язык в 1811 году.

<sup>18</sup> Листов В.С. Немецкие сказки Музеуса и творчество А.С. Пушкина // Пушкин и другие: Сб. ст. – Новгород, 1997. С. 67–72.

единой скорлупой – сначала в доме отца Николаши – Максима Петровича, потом у Леденцовой и стариков Вокзаловых вступает в конфликт со смыслом второго четверостишия. В финале романа-ремейка пушкинское стихотворение о любви реализовано соединением Лизы и Евгения и появлением на свет двойняшек – мальчика и девочки после гибели героя. В отличие от героя И. Тургенева персонаж И. Сергеева награждается взаимной любовью, но покидает этот мир на пороге семейного счастья потому, что автор, следуя традиции русской классики, не берет на себя смелость выписывать рецепты семейной идиллии, желаемым корректировать действительность.

Не менее знаменательным оказывается обращение и к другому пушкинскому тексту, усеченной цитате из трагедии «Борис Годунов», вложенной в уста Максима Петровича, отца Николаши. Напомним, что его отношения с Леночкой, носящей на руках фенечки (так аллюзивно в проекте дана отсылка к Фенечке из классического романа), и воспитывающей их общего сына, еще один вариант решения классической темы любовного треугольника в романе. Наблюдая за отношениями Вокзалова и старшего сына, Максим Петрович про себя называет Вокзалова «не мальчиком, но мужем»<sup>19</sup>. Это, как мы помним, слова Марины, обращенные к Дмитрию в сцене «Ночь. Сад. Фонтан»: «Постой, царевич. Наконец / Я слышу речь не мальчика, но мужа / С тобою, князь, она меня мирит»<sup>20</sup>. Марина стыдится не-княжеской любви самозванца. Его слова о любви расцениваются ею как речь мальчика, как проявление слабости и незрелости Дмитрия: царскую власть он готов променять на взаимность Марины. Но как только Дмитрий почувствовал опасность потерять ее, он принимает решение бороться за царский трон, а Вокзалов, преодолевая власть над собой идеи КПК, приходит к осознанию возможности обретения счастья в любви. Пушкинская цитата имеет непосредственное отношение и к появляющемуся в романе образу Ивана-царевича, «прискакавшему на сером волке»<sup>21</sup> к своей возлюбленной, с которым сравнивает дядю Николаша. Как и в романе Тургенева, история романтической любви дяди дается в изложении племянника, однако

<sup>19</sup> Сергеев И. Отцы и дети. С. 53.

<sup>20</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 тт. Т. V. С. 285

<sup>21</sup> Эту реминисценцию следует рассматривать в контексте живописного сюжета картины В. Васнецова «Иван-царевич на сером волке» (1899), который существенно корректирует смысл повествования о трагической любви Константина Петровича.

завершает ее предсмертная надпись любовницы «Fuck», а не «Love» на обороте возвращенной возлюбленному после смерти женщины картине. Физиологическое, но не духовное связывало Константина Петровича и с Леночкой. Поэтому пришедшие на ум Максиму Петровичу слова из пушкинской трагедии имеют непосредственное отношение и к вопросу о мотивах соединения Леночки с Максимом Петровичем, а не с его братом, который стал мужем, обеспечив будущее жены и маленького сына. Константин же Петрович нарушил те самые принципы, понятие чести, о которых говорил Вокзалову, внушив Леночке чувство безотчетного страха перед возможным разоблачением их прежней связи. Он так и остался мальчиком, вышедшим на дуэль с испанским мачете в руках. Что касается Вокзалова, то он, как и Дмитрий, не дает волю своим чувствам, несмотря на вырванное у него Леденцовой признание в любви. Отношения героев остаются целомудренными вплоть до конца романа, когда в герое пробуждается осознанное стремление к любви и счастью, одержавшее победу над стремлением к одиночеству и ощущением собственной избранности.

Вокзалов в романе – еще один вариант создания образа человека в русской литературе, который не хочет мириться с несправедливостью и злом одряхлевшего и развращенного мира. Рисую его идейные тревоги и терзания, его любовную тоску, автор романа предельно обнажает социальное зло современного мира без каких бы то ни было смягчающих обстоятельств с тем, чтобы все время поддерживать в герое напряженную работу мысли, чтобы «убить» его спокойствие. Именно поэтому, вероятно, завершающим аккордом к современной истории отцов и детей стала опредмеченная цитата из философской «Сказки о жабе и розе» В. Гаршина. С зажатой в руках жабой и белой розой, голый, как будто только что родился, герой уходит в мир иной, почувствовав незадолго перед смертью, как «уходила неизвестно куда, безоглядно и невозвратно, мучившая его все предыдущие годы боль»<sup>22</sup>. Любовь оказалась сильнее проекта Комитета патриотического клонирования, сильнее желания уничтожить старый мир и противопоставить ему себя, сильнее бесплодных попыток разорвать все связи с прошлым. Как тут не вспомнить слова Ивана Тургенева, который в письме к К. Случевскому писал 14 апреля 1862 года: «Я хотел сделать из него лицо трагическое – тут было не до нежностей. Он че-

<sup>22</sup> Сергеев И. Отцы и дети. С. 203.

стен, правдив и демократ до конца ногтей... если он называется нигилистом, то надо читать: революционером»<sup>23</sup>.

Можно привести и другие аргументы в защиту или в упрек автору проекта И. Захарову и автору, скрытому под псевдонимом И. Сергеев, но несомненно то, что, несмотря на мощное вторжение интернета и других средств коммуникации в сознание современного человека, классика оказывается востребованной, иначе, чем раньше, но востребованной, правда, характер ее восприятия, а значит и смысловой потенциал «нового романа», зависит от «горизонта ожидания» читателя, его внутренней целевой установки. Появление в русской литературе начала XXI века произведений, объективирующих различные формы поисков общественным сознанием ответа на вопрос о сути переживаемого исторического момента, его исторических корнях и перспективах, представляется закономерным этапом в развитии отечественной культуры. Автор романа предпринимает попытку связать разорванную связь времен, дать свой вариант объяснения того перепутья, на котором оказалась русская действительность и русская литература в конце 1990-х – начале 2000-х годов, а обращение к творчеству Пушкина становится той нравственной мерой, которой измеряется смысл осуществленного проекта.



---

<sup>23</sup> Тургенев И.С. Отцы и дети. Собр. соч.: В 12 тт. Т. 3. С. 401.

О.И. Пleshkova (Барнаул)  
**МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА  
РОМАНА Ю.Н. ТЫНЯНОВА «ПУШКИН»**

*Pleshkova O. (Barnaul)*  
**MYTHOPOETIC BASIS  
OF Y. TYNANOV'S NOVEL "PUSHKIN"**

*В работе отмечается обусловленность романа «Пушкин» литературной теорией учёного. Рассматривается мифопоэтическая основа романа, исследуются особенности создания Ю.Н. Тыняновым художественного образа Пушкина.*

**Ключевые слова:** историческая проза, художественный образ, мифопоэтика.

*The article notes the conditionality of novel «Pushkin» of J.N. Tynjanov theory of literary, developed by the scientist. Mythopoetic base of work of J.N. Tynyanov are investigated. There is a study of the peculiarities of J.N. Tynyanov's artistic image of Pushkin.*

**Key words:** historical prose, artistic image, mythopoetic.

Творчество А.С. Пушкина – одна из центральных тем историко-литературных работ Ю.Н. Тынянова. Изучение произведений русского классика Ю.Н. Тынянов начал в студенческие годы в пушкинском семинаре профессора С.А. Венгерова. Его первой научной работой был доклад о «Каменном госте»<sup>1</sup>. Впоследствии Тынянов неоднократно обращался к Пушкину, что нашло отражение в таких работах, как «О композиции «Евгения Онегина»», (1921–1922), «Мнимый Пушкин» (1922), «Архаисты и Пушкин» (1926), «Пушкин и Тютчев» (1926), «Пушкин и Кюхельбекер» (1934), «О «Путешествии в Арзрум»» (1936), «Безыменная любовь» (1939) и др. Исследования Тыняновым пушкинской поэтики продолжают оказывать влияние как на русскую, так и на мировую науку о литературе<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 513.

<sup>2</sup> Гришунин А.Л., Чудаков А.П. Комментарии // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 384.



Внимание Ю.Н. Тынянова к творчеству А.С. Пушкина отразилось не только в теоретико-литературных работах, но и, собственно, в художественном творчестве: традиции Пушкина обнаруживаются в повестях и романах Тынянова<sup>3</sup>. Важно отметить, что Ю.Н. Тынянов также выступил одним из создателей образа Пушкина.

Образ Пушкина неоднократно появлялся и появляется в литературе, искусстве и даже в фольклоре, что обнажает неизменный интерес к его неординарной личности. В отечественной литературе и искусстве образ Пушкина реализовывался с различной художественной доминантой: романтической (у М.Ю. Лермонтова), реалистической (у В. Вересаева, И. Новикова и др.) и даже авангардно-модернистской и постмодернистской (в стихах В. Маяковского, В. Высоцкого, Ю. Шевчука, в мульттексте А. Туркуса «Буревестник» и пр.). Парадигма образа Пушкина обширна, включает черты романтического героя, погубленного средой, и комически-гротескные оттенки<sup>4</sup>, что подчёркивает неординарность личности Пушкина-человека<sup>5</sup>.

Роман Ю.Н. Тынянова «Пушкин» (1935–1943) представляет первый том эпопеи, задуманной автором. Однако реализации замысла помешала смерть Тынянова. Образ Пушкина, созданный на стыке научных исследований и художественных концепций Тынянова, демонстрирует так называемую «смесь различных элементов» – «фактов быта», литературных и фольклорно-мифологических «точек отталкивания»<sup>6</sup>, отстраняющих образ, делающих его необычным. Значимую роль в создании образа героя, на наш взгляд, играют мифопоэтические и литературные источники, восходящие к творчеству западноевропейских романтиков.

Роман состоит из трёх частей – «Детство», «Лицей», «Юность». Каждая часть выступает концептуально-завершённым произведением. Незавершённость романа, о которой сожалели историки ли-

---

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б.М. <воспоминания> // Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М.: Мол. гвардия, 1966. С. 84.

<sup>4</sup> Плешкова О.И. Постмодернистское пародирование творчества М. Горького в современной мультипликации: «Буревестник» А. Туркуса // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии: сборник научных статей / Под ред. Г.П. Козубовской. – Барнаул: БГПУ, 2008. С. 171–176.

<sup>5</sup> Плешкова О.И. Роман Ю.Н. Тынянова «Пушкин» в аспекте теории литературной эволюции // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 6 (43). С. 401–404.

<sup>6</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 569.

тературы<sup>7</sup>, кажется мнимой. Цельность роману придаёт сквозной главный образ А.С. Пушкина, трансформирующийся по ходу повествования из образа дитяти в образ молодого мужа, уплывающего на корабле в неизвестность. На наш взгляд, реализация образа Пушкина – некрасивого ребёнка, лишённого внимания и любви родителей, связана с трансформацией Тыняновым сюжета о прекрасном принце, заколдованном в детстве. Развитие личности Пушкина-поэта, воспринимающего искусство и всё прекрасное в мире, в системе романа становится синонимично снятию чар, «расколдовыванию» принца. В связи с этим значимым компонентом концепции образа растущего, взрослеющего Пушкина видится мотив пути, дороги, также объединяющий все части в единое целое. Путь указывает на реальные передвижения героев в пространстве (комнат, улиц, городов, стран) и одновременно служит метафорическим указанием на становление личности Пушкина.

Раскрытию тыняновской концепции образа Пушкина во многом способствует часть первая романа, где, на наш взгляд, трансформируется сюжет, обработанный в западноевропейской литературной традиции, – сюжет о проклятии младенца неприглашённым на праздник родственником.

В начале романа «маиор» Сергей Львович Пушкин идёт за покупками для праздника в честь рождения сына. Путь его по московским улицам описан очень подробно и находит, по замечанию А. Немзера, сходство с передвижениями другого «маиора» – Ковалёва из гоголевского «Носа», что придаёт его фигуре комические черты<sup>8</sup>. В целом, сцены первых семи глав части первой изображают подготовку и проведение праздника в честь новорождённого, однако гости кажутся настолько занятыми своими разговорами, что о ребёнке не вспоминают. Этот сюжетный ход видится значимым для дальнейшего развития романа.

Важен момент введения героя: образ Пушкина-младенца возникает только в 8 главе части первой. Согласно сюжету, неторопливая беседа присутствующих в доме Сергея Львовича внезапно прерывает-

---

<sup>7</sup> Каверин В., Новиков Вл. Новое зрение. Книга о Юрии Тынянове. М.: Книга, 1988. 384 с.

<sup>8</sup> Немзер А.С. Из наблюдений над романом Тынянова «Пушкин». Явление героя // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. М.: ОГИ, 2002. С. 486–496.

ся появлением нежеланного, неприглашённого гостя. Им выступает двоюродный дед Пушкина – Пётр Абрамович Аннибал, который в системе повествования в глазах гостей принимает функцию «злодея» (как брат Осипа Аннибала, бросившего много лет назад свою жену с малолетней дочерью – будущей матерью Пушкина). Значимо, что номинация *злодей* по отношению к нему возникнет в тексте неоднократно<sup>9</sup>. Однако данная номинация характеризует Петра Абрамовича не только со стороны фактов быта. Тынянов функционально сближает его образ с образами сказочных колдуний/колдунов, намеренно неприглашённых на смотрины новорождённого и, в обиду на род, накладывающих некое заклятие на наследника (пример – колдунья из «Спящей красавицы» Ш. Перро (1697) и «Спящей царевны» В.А. Жуковского (1832), королева Мышильда из «Щелкунчика и мышиноного короля» (1816) Э.Т.А. Гофмана и пр.). Иноверство, некое злодейство подчёркивается и обликом Петра Аннибала: «Он был небольшого роста, с жёлтыми руками, тонок в талии; с выпуклым лбом, с седыми клочковатыми волосами. Одет он был в тёмно-зелёный допотопной формы военный сертук, а двигался легко, не прикасаясь к полу пятками»<sup>10</sup>. Говорит он «рывком, толчками»<sup>11</sup>. В действиях нежданного гостя также прослеживается инородность по отношению к собравшемуся обществу. Арап много пьёт, не церемонится с почётными гостями (Карамзиным и пр.), в целом – ведёт себя естественно. Однако нельзя не отметить стремление «злодея-Аннибала» дать добро младенцу: он сообщает, что пришёл передать внуку крестик от деда, что в данном случае приобретает сакральный смысл посвящения героя в род, его инициацию. Значимо, что именно Аннибал обращает гостей к цели их праздника – рождению наследника. Он задаёт вопрос: «Он где сейчас? Внук-ат?»<sup>12</sup>. Далее Тынянов пишет: «Любопытство, которое старый арап выказал младенцу, в честь коего Сергей Львович и устроил, в сущности, сегодняшний куртаг, смутило всех. Занятые друг другом, событиями, играми, воспоминаниями сердца и стихами, гости до сих пор не имели времени и предлога вспомнить о ребёнке»<sup>13</sup>. Употребление Тыняновым лексемы *куртаг* для обозначения

<sup>9</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Сочинения: В 3 т. М.: ТЕРРА, 1994. Т. 3. С. 158, 167 и др.

<sup>10</sup> Там же. С. 25.

<sup>11</sup> Там же. С. 25.

<sup>12</sup> Там же. С. 26.

<sup>13</sup> Там же. С. 27.

ния праздника в доме Пушкиных видится важным. Согласно словарю В.И. Даля, *куртаг* – «приёмный день, выход при дворе»<sup>14</sup>. Таким образом, очевидная ассоциация с царским приёмом в честь рождения наследника вновь обращает к мифопоэтическому подтексту, варьирующему сюжет о семейном проклятии.

Пётр Аннибал выступает представителем рода, которому не безразлична участь новорожденного. На сакральность происходящего также указывает первое введение в текст имени младенца, мотивированное вопросом старого арапа. Важно, что имя интерпретируется им – соотносится с именами великих мужей, что может служить пророчеством будущего величия: «*Великоленное имя! <...> Два величайших полководца <...> в мире: великоленный Аннибал и Александр. И ещё Александр Васильич – Суворов. Поздравляю <...>! Это великоленное имя вы выбрали*»<sup>15</sup>. В целом, процесс встречи и признания Пушкина-младенца двоюродным дедом видится инициацией. В этой сцене особую роль играют: а) пространство нахождения ребёнка, к которому арапу приходится подниматься по крутой лестнице на второй этаж; б) поцелуй у свечи, актуализирующий сакральность времени происходящего (темнота и ночь); в) дарование крестика; г) наделение героя дополнительными номинациями («...*львёнок, арапчонок! Милый! Аннибал великоленный! В деда пошёл! Принимаю!*»<sup>16</sup>). Данные действия «*грубого и нежного*» арапа, «*не то африканского мореплавателя, не то пьяного помещика*»<sup>17</sup> оскорбляют родителей младенца, которые в итоге наносят обиду незваному гостю, вынуждающую его отречься от родства с Пушкиными. Последние слова Петра Аннибала функционально близки заклятию и, собственно, многое раскрывают в системе романа: «*Арап попятился. Губы у него прыгали и не находили слова.*

– *Пушкиных... забываю!* – *закричал он, сжав кулачки. – Прах отрясаю!* – *Он пнул ногою стул и сорвался вниз по лестнице*»<sup>18</sup>. Демонстрацией силы воздействия слов и самого визита Аннибала видится изменение в поведении матери – Надежды Осиповны, которая вдруг

<sup>14</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1989. Т. 2: И–О. С. 223.

<sup>15</sup> Тьяннов Ю.Н. Пушкин. Указ. соч. С. 29.

<sup>16</sup> Там же. С. 37.

<sup>17</sup> Там же. С. 34.

<sup>18</sup> Там же. С. 38.

смотрит «на ребёнка, как на чужого», плачет «мутными слезами» и, как пишет Тынянов, впервые прогоняет мужа из спальни<sup>19</sup>.

Дальнейшее развитие образа Пушкина в романе строится на постоянном напоминании о нем как о некрасивом, чужом, нелюбимом ребёнке в семье, причиной чего, согласно концепции автора, и может быть проклятие, наложенное в младенчестве. Постоянно подчёркиваемое Тыняновым уродство героя (акцент на небольшом росте и больших зубах, острых локтях, неуклюжести и пр.) представлено следствием его «заколдованности», ассоциируется с образом чудовища, Щелкунчика и пр. Рождение прекрасного принца, освобождающегося из оболочки уродства, начинается в лицее, в юности, и причиной тому становится, во-первых, погружение в мир искусства, во-вторых, общение с женщинами. Данные причины, освобождающие в финале романа героя от груза уродства, также романтически мотивированы, поскольку восприятие поэзии и любовь к женщине – показатели героя романтической поэтики. Неслучайным оказывается и эротический аспект образа Пушкина, варьируемый Тыняновым, поскольку эротизм – одна из главных целей самоутверждения романтического героя. Женщина, согласно романтической концепции, обладает мощным психологическим воздействием, освобождающим героя от присущих ему комплексов. Варьируя сюжетный ход сказки про красавицу и чудовище, Тынянов вводит в роман множество девушек и женщин, встречающихся на пути юного Пушкина, которому, чтобы перестать быть чудовищем, согласно мифопоэтике, нужна любовь самой красивой женщины. Каждая женщина в романе Тынянова как бы «реанимирует» героя-уродца. Однако главной женщиной, согласно автору, становится для Пушкина жена Карамзина – Екатерина Андреевна, с которой герой «впервые почувствовал себя собою, впервые нашёл себя»<sup>20</sup>. Неслучайно и в финале романа возникает образ Екатерины Андреевны, являющейся, по концепции Тынянова, единственной, самой настоящей любовью Пушкина<sup>21</sup>. В последних строчках романа Пушкин пишет «элегию о любви невозможной, в которой ему отказало время»<sup>22</sup>. Так Тынянов вводит в систему романа известное

---

<sup>19</sup> Там же. С. 39.

<sup>20</sup> Там же. С. 469.

<sup>21</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 209–233.

<sup>22</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин. Указ. соч. С. 554.

пушкинское произведение «Погасло дневное светило». Пушкин изображается плывущим на корабле к месту своей южной ссылки: *«Как проклятый, не смея назвать её имени, плыл он, упоённый воспоминаниями обо всём, что было запрещено, что сбыться не могло»*<sup>23</sup>. Однако уродство героя отныне отсутствует. Его любовь к самой красивой женщине, в данном случае – к Екатерине Андреевне Карамзиной, развеивает злые чары.

Роман Ю.Н. Тынянова «Пушкин», трансформировавший сюжет о семейном проклятии и заколдованном принце и варьирующий мотив пути, по-новому раскрывает образ классика русской литературы. Становление личности тыняновского героя, показанное в аспекте мифопоэтических ассоциаций, работает на цельность концепции образа Пушкина, делает роман завершённым.



---

<sup>23</sup> Там же. С. 554.

Таня Попович (Белград, Сербия)  
**А. С. ПУШКИН – СОКРОВЕННЫЙ ГЕРОЙ ПРОЗЫ  
М. ПАВИЧА**

*Popovich T. (Belgrade, Serbia)*  
**PUSHKIN AS INNERMOST CHARACTER  
OF M. PAVICH'S PROSE**

Задача данного исследования – показать творческие взаимоотношения между сербским писателем М. Павичем и наследием А.С. Пушкина. Источником повестей сербского прозаика «Пиджак морского цвета», «Принц Фердинанд читает Пушкина» и «Грязь» послужили либо произведениями русского поэта, либо факты и события его биографии. Эти повести потом пересекаются с другими историческими и литературными цитатами в «кроссворд»-романе «Пейзаж, нарисованный чаем», создавшим новую гипертекстуальную семантику произведения. Таким образом, литературность произведения оказалась важнейшим творческим и семантическим принципом прозы Павича. Сербский писатель как бы восстанавливает литературный мир своего любимого поэта, сделав из Пушкина постоянного, хотя сокровенного героя своих повестей.

**Ключевые слова:** Пушкин, Павич, интертекстуализм, литературные цитаты

*The study explores the influence of A. S. Pushkin on Milorad Pavić's creative oeuvre. The Serbian novelist based his stories «A Sea-Coloured Jacket», «Prince Ferdinand Reads Pushkin» and «Miras» either on the Russian poet's works, or on some parts of his biography. Later, he included these stories together with other historical and literary references in the novel «Landscape Painted with Tea». Rich and varied hypertextuality opens up a dialogue with Pushkin's creation in its entirety, and transforms the Russian poet into a constant, although hidden, hero, of Pavić's fiction.*

**Key words:** Pushkin, Pavić, intertext, literary citation

Известный сербский писатель Милорад Павич (1929–2009) свою литературную деятельность начинал с переводов Пушкина. Еще в 1949 году в двадцатилетнем возрасте он опубликовал сербский перевод «Полтавы». Его первые научные работы также связаны с твор-

чеством Пушкина – в 1954 г. он напечатал три статьи о сербско-пушкинских связях: «Стихи Пушкина о нашей стране и людях», «Пушкин о первом сербском восстании и Карагеоргие» и «Заимствования Змая у Пушкина»<sup>1</sup>. Но самым значительным событием оказался его блестящий перевод «Евгения Онегина» (1957). Кроме того, М. Павич перевел несколько стихотворений и поэм Пушкина, написал его биографию, обстоятельно изобразив творческий портрет, а также стал редактором первого Собрания сочинений А.С. Пушкина в 8 томах на сербском языке<sup>2</sup>.

Когда речь идет о литературоведческих исследованиях, надо сказать, что М. Павича прежде всего привлекал «сербский вопрос» в жизни и творчестве Пушкина. В своей статье «Песни западных славян А.С. Пушкина» он обозначил три важнейшие точки соприкосновения Пушкина с сербами: повесть о том, как Савва Владиславич-Рагузинский, русский генерал сербского происхождения, нашел в Константинополе и отправил в Россию как подарок Петру Великому эфиопского мальчика Абрама Ганнибала, прадедушку поэта; любовный роман Пушкина с Амалией Ризнич в Одессе и рассказ о встрече поэта с дочерью Карагеоргия в Кишиневе. События из жизни своего любимого поэта Павич толковал не только как факт биографии и судьбы, но и как жизнетворческий принцип, оказавший влияние на стихи и повести Пушкина. Поэтому все внимание он сосредоточил именно на соответствующих автобиографических отрывках из творчества Пушкина: на незаконченном романе «Арап Петра Великого», на «Путешествиях» и шестой главе «Евгения Онегина», а также на стихах, посвященных А. Ризнич, на цикле стихотворений «Песни западных славян» и «Дочери Карагеоргия». Период в творчестве Пушкина, к которому Павич питал особый интерес, относился к южному изгнанию, когда поэт жил в Бессарабии и в Одессе и когда приступил к написанию «Евгения Онегина».

Будучи историком литературы и культуры, Павич занимался и историей сербских беженцев, оказавшихся в Кишиневе после восстания против турецкого ярма, а также судьбой многих сербских

<sup>1</sup> М. Павић. Пушкинови стихови о нашој земљи и људима // Сусрети. Цетиње, 1954, II, no. 2, с. 134–141; Пушкин о Првом српском устанку и Карађорђу // Књижевне новине. Београд, 4. III 1954, I, no. 8, с. 4; Једна Змајева позајмица из Пушкина // Прилози за књижевност, језикисторију и фолклор. Београд, 1954, XX, no. 3–4, с. 295–305.

<sup>2</sup> Sabrana dela Aleksandra Puškina u osam knjiga / Red. M. Pavić. Beograd, 1972.



купцов и офицеров, живших тогда в Одессе. Будучи одновременно поэтом, писателем и переводчиком «Евгения Онегина», М. Павич был увлечен творческим гением и трагической судьбой изгнанного поэта. Более того, как читаем в интервью сербского писателя, он в юности полностью сочувствовал русскому поэту, считая его переживания своими личными, и был уверен, что ему надо повторить творческий путь Пушкина. С тех пор пушкинское понятие *фатума* стало важнейшим творческим принципом произведений М. Павича. Понимание роковой человеческой судьбы связано у него не только с романтическим мироощущением, но и, конечно, с постмодернистским пониманием традиции и истории как единого целого. Несколько раз он подчеркивал, что для него нет разницы между прошлым и будущим: «Если вы стоите на определенной позиции, вы будете чувствовать и прошлое, и будущее. Наша литература не должна заниматься ни прошлым, ни будущим, она должна заниматься человеком, то есть его мыслями, разумом, эмоциями, интуицией, фантазией, внутренней и внешней энергией. Задача литературы, думаю, заключается в том, чтобы апеллировать к самым разным уровням восприятия. И тогда читателю не будет скучно, каждый раз, читая новое произведение, он будет ощущать себя так, словно попал в другую комнату»<sup>3</sup>.

Займствуя метафору у писателя, заметим, что Пушкин часто «падает в комнату» и Павича-читателя, и Павича-повествователя. Сербский прозаик для материала своих повестей – «Пиджак морского цвета», «Принц Фердинанд читает Пушкина» и «Грязи» – пользуется либо произведениями русского поэта, либо фактами и событиями его биографии. Эти повести позже соединились и пересеклись с другими историческими и литературными цитатами в «кроссворд»-романе «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988).

Повесть «Пиджак морского цвета», опубликованная в сборнике «Железный занавес» (1973), состоит из трех рассказов о «поте». Первый из них, «Пот черта», рассказывает о событиях военно-дипломатической экспедиции графа Саввы Владиславича-Рагузинского по русско-китайской пограничной территории в течение трех лет (1725–1728). В миссии участвовал и «один русский офицер, араб, которого

---

<sup>3</sup> Архипелаг Павич: Беседа с Милорадом Павичем и Ясминой Михайлович. Подготовка материала Алисы Романовой. // Иностранная литература, № 2, 2002. Электронный ресурс, код доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/2/pm.html>

он еще мальчиком откупил на рынке рабов в Константинополе, привел его к православию и подарил царю Петру Великому». В повести араб представлен «стройным и красивым молодым человеком», командиром одного из отрядов. В центре сюжета – рассказ об измене «дяди царя», узнав о которой, граф Рагузинский сразу «облился потом на 60 градусов». Имена персонажей не обозначены в тексте – героиней повести называется то «человеком», то «молодым человеком», а потом «графом», «послом», «офицером» или «командиром». Они идентифицируются только в паратексте, т.е. в примечании к данному отрывку повести, где рассказчик-исследователь напоминает, что эти люди «оставили след в литературе». Савва Владиславич-Рагузинский написал мемуары о своем путешествии в Китай под названием «Секретное известие о силе и положении китайского царства», а молодой араб стал «прадедушкой русского поэта Александра Сергеевича Пушкина». Как это часто происходит в гипертекстуальной переделке гипотекста, некоторые исторические факты в художественном тексте точны, а некоторые – выдуманы или преобразованы. Граф Владиславич-Рагузинский участвовал в китайской миссии и выполнил ее с высоким искусством, заключив вначале Буринский пакт, а затем на его основании Кяхтинский договор. Кроме того, он составил для российского правительства подробную записку о Цинской империи, но, как напоминает сербский повествователь, она не была напечатана. Не было и никакого предательства, так как не существовал «дядя царя». Абрам Ганнибал вообще не участвовал в данной миссии, хотя и оказался тогда (1727) в Сибири, но не в роли командира, а как изгнанник, уже после смерти Петра, навлекший на себя гнев Александра Меншикова.

Итак, отдельные исторические факты, будучи использованы фрагментарно и рассказаны не в соответствии с хронологией событий, приобретают новый смысл. Отсылка к Пушкину здесь обнаружена не только упоминанием его предка, но и гипертекстуальностью, характерной чертой стиля Пушкина. Так, например, некоторые персонажи «Евгения Онегина» связаны с автором либо семейными, либо литературными ниточками. В первом издании первой главы «Онегина» к стиху I строфы: «Под небом Африки моей» добавлено примечание об «африканском происхождении автора» с короткой биографией Абрама Петровича Ганнибала. Далее, в V главе романа, автор знакомит читателя с гостями именин Татьяны, один из которых был «мой

брат двоюродный, Буянов». В тех же примечаниях можно узнать, что это герой поэмы «Опасный сосед» Василия Пушкина, дяди поэта. Таким образом, у Пушкина, как позже у Павича, соприкоснулись фрагменты (авто)биографии, литературной традиции и произведения, что дало читателю возможность воспринимать текст на разных уровнях.

Повесть «Принц Фердинанд читает Пушкина»<sup>4</sup> написана в манере борхесовского «Алефа», т.е. как палимпсест особого рода, в котором легко прочитывается предшествующий текст (гипотекст). Гипотекстом здесь, без сомнения, являются произведения Пушкина «Евгений Онегин» и «Сказка о рыбаке и рыбке». Композиция повести состоит из трех частей: первая часть основана на сюжете и персонаже пушкинского романа, вторая – на словесной и пародийной переработке шуточной сказки, а третья представляет собой «историческую цитату» (точнее, намек сараевского атентата), подражающую риторической форме поучения. Безымянный повествователь рассказывает о двух событиях из своей жизни. После окончания университета в Генингене он приехал в свое поместье, читал Канта и увлекался природой и любимой Ольгой. От других жителей услышал, что в соседнем имении, после смерти прежнего помещика, поселился его племянник, уединенный чудак, который везде ездит на «моторном велосипеде». В его доме на полке лежали книги Адама Смита и старые календари, а на его столе была маленькая железная статуя Наполеона. Они подружились, играли в шахматы, гуляли по полям, вели «пустые беседы». Однажды их вместе пригласили на «именины сестры Ольги», где между ними из ревности произошла ссора, и рассказчик вызвал соседа на дуэль. Накануне поединка он написал письмо Ольге и всю ночь читал Шиллера. Когда утром на берегу реки его настигла пуля, он вспомнил имя соседа: Евгений Онегин.

Вторая часть повести алогично продолжает предыдущую. Расстрелянный рассказчик упал в реку, но не утонул, долго плавал по Дунаю, наконец-то выплыл на дальний берег, и, умирая с голоду, поймал маленькую рыбку. Он вновь бросил ее в реку. Называя его Гаврилой, рыбка обратилась к нему с предложением исполнить три его желания. Так он получил огромный пышный сад, в центре которого ока-

---

<sup>4</sup>Повесть первый раз опубликована в сборнике прозы и стихов: «Душе се купају последњи пут» (1982). Позже она по воле автора была включена в сборник «Вывернутая перчатка» («Изввернута рукавица», 1989).

зался роскошный дворец. Во дворце – столовая в дорогом убранстве, в ней – накрытый стол, на столе тарелка с большой рыбой, фаршированной печенью птицы. Сказочное повествование, которое поначалу приводит читателя в недоумение о природе событий – происходили ли они во сне, или наяву – постепенно трансформируется путем введения научных исторических сведений, которые меняют стиль рассказа, потому что теперь идет речь об особенностях архитектуры дунайского дворца. Переходя из одного мира в другой, из одной сказки в другую, из XIX века в 1914 год, повествователь наконец обретает свое настоящее лицо, называя себя Фердинандом и отправляясь вместе с супругой Софьей в Сараево.

Заметим, что пушкинский текст здесь проникнут не только сербской историей, но и сербской литературой. К постмодернистской переделке «Сказки о рыбаке и рыбке» Павич прибавил некоторые мотивы из произведения «Рибарчета сан» («Сон маленького рыбака»), сходного шуточного стихотворения сербского романтического поэта Бранка Радичевича. Так, проблема истории в данном тексте связана с вопросом идентичности, важнейшим вопросом прозы Павича в целом. Рассказчик носит литературную маску образа Ленского, романтического героя, а его немецкая философия, отразившаяся в его стихах, проходит испытание русской (славянской) провинцией. Расстрелянный поэт потом превращается в голодного рыбака, а позже – в царевича, которого, как это читателю хорошо известно несмотря на молчание рассказчика, тоже расстреляли. Словесный материал здесь также перемешивается, так как главный герой говорит то по-сербски, то по-немецки.

Итак, герой-повествователь получил разные литературные маски и не соответствующие им имена: его называют Гаврилом и Фердинандом. Выбор имен исторических личностей<sup>5</sup>, так же как и выбор литературных героев-двойников, кажется, выполняет единственную задачу. На первый взгляд, нелогичным скрещиванием исторических личностей и литературных героев писатель скрыл настоящее «лицо» своего героя, стирая различие между убийцей и убитым.

<sup>5</sup> Имя Гаврило, которым Павич наделяет своего героя, это намек на Гаврилу Принципа, который известен тем, что 28 июня 1914 года убил австрийского престолонаследника Франца Фердинанда и его жену Софию. Это послужило поводом к началу Первой мировой войны. Принцип был членом организации «Млада Босна», борющейся против оккупации Австро-Венгрии Боснии и Герцеговины.

Проблемой духовного и семейного наследия, отразившегося на личной и коллективной идентичности, Павич занимается еще в одной «пушкинской» повести – «Грязи»<sup>6</sup>. Ее центральная героиня – Амалия Ризнич.

Она была второй представительницей своей семьи, носившей это имя и фамилию. От бабушки по материнской линии она происходила из рода графов Жевуских. Тех самых Жевуских, в XVIII веке подаривших Польше несколько выдающихся государственных деятелей и литераторов, а в XIX веке прославившихся своими красивыми и незаурядными женщинами, чьи платья и прически до сих пор выставляют в музеях. Первая, самая старшая Жевуская, Эвелина, была замужем за неким Ганским, а потом вторым браком вышла за французского романиста Оноре де Бальзака. Вторая графиня Жевуская, сестра Эвелины Ганской-де Бальзак, Каролина, вышла замуж совсем молодой в знатную семью Собаньских, но ее брак оказался неудачным. В 1825 году, гостя в Крыму, а затем в Одессе у своей младшей сестры, третьей графини Жевуской, она встретила с поэтом Адамом Мицкевичем, и он посвятил ей самые красивые свои любовные сонеты. При жизни матери Амалии-младшей его стихи еще хранились среди семейных бумаг, и когда Амалия начала переплетать свои коллекции меню, то в одну из книжек попал и сонет Мицкевича, сложенный в честь ее бабушки, так как на другой стороне листа были переписаны блюда какого-то обеда 1857 года. Третья же из графинь Жевуских (родная бабушка нашей Амалии), Паулина, в доме которой и познакомились Собаньская и влюбленный в нее польский поэт, стала второй женой негоцианта и владельца кораблей Йована Ризнича.

К тому времени Ризнич уже начали вывозить зерно во все стороны света. Особенно же прочная связь у них была с Одессой. Австрийским шпионам, сидевшим в венецианских театрах, чтобы следить, кто каким репликам аплодирует и кто над чем смеется, было известно, что негоцианты Ризнич поддерживают сербскую революцию 1804 года деньгами, полученными от торговых операций, связанных со снабжением южных русских армий. Дело по продаже провианта русской армии все разрасталось, и вскоре молодой Йован Ризнич выехал

---

<sup>6</sup> Повесть «Грязи» впервые была опубликована в сборнике «Кони святого Марка» (1976), а позже включена в роман «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988).

в Одессу. Он построил пристань и укрепил причал Ризничей в одесском порту. Их корабли приставали близ тех самых улиц, которые, говоря словами Пушкина, «в году пять-шесть недель» «потоплены, запружены».

Желая развлечь свою сколь красивую, столь и болезненную супругу Амалию (это и была Амалия Ризнич-первая), Йован основал в Одессе оперный театр. В опере исполнялся главным образом Россини, а в роскошную ложу госпожи Ризнич заглядывала на бокал шампанского одесская золотая молодежь.

О том, какова была собою Амалия, в замужестве Ризнич, наследница этих богатств, можно судить по рисунку русского поэта Александра Пушкина, ибо и он посещал ее ложу в одесском театре, воспетую потом в «Евгении Онегине». (Профиль Амалии Ризнич, нарисованный рукой Александра Сергеевича Пушкина на полях рукописи «Евгения Онегина», можно увидеть в музее бывшего лицея в Царском Селе).

Поэт, имевший, как известно, обыкновение носить свой перстень на большом пальце, не раз писал, будучи в Одессе, да и потом, стихи, посвященные госпоже Амалии Ризнич. Все они входят в собрания его любовной лирики. Смерть Амалии Пушкин воспел в стихах, упомянув оливковую ветвь, уснувшую на воде в краю, где заснула последним сном Амалия Ризнич. После смерти Амалии Йован Ризнич утешился в объятиях своей второй жены, на этот раз младшей из упомянутых графинь Жевуских, Паулины<sup>7</sup>.

История героини Павича на самом деле представляет собой мозаику созданную из кусочков биографий двух женщин – Амалии Ризнич и Каролины Собаньской, которыми Пушкин увлекался в Одессе<sup>8</sup>. Амалия у Павича, как читаем в повести, «внучка Ризнича по линии второго брака, унаследовала вместе с именем своей несостоявшейся бабки Амалии поместья Ризничей в Воеводине и красоту своей род-

<sup>7</sup> См. Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем. СПб.: Азбука, Амфора, 1998. Электронный ресурс, код доступа: <http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/pavic/index.html>

<sup>8</sup> Ни Амалия, ни Каролина не были сербками, но обе были замужем за сербами. Амалия вышла замуж за Йована Ризнича. Каролина вступила в третий брак с адъютантом Чирковичем – сербским дворянином, который перешёл из австрийской службы в русскую. Ходили слухи, что Исидор Собаньский, брат первого мужа Каролины, был любовником Амалии Ризнич. Родная сестра Каролины Паулина стала второй супругой Йована Ризнича. Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд., испр. и доп. М.; Л., 1931. С. 255–275.

ной бабушки, графини Паулины Жевуской». Ее внешний облик воссоздан Павичем путем интерпретации пушкинских рисунков и визуального развёртывания его стихов. Но сюжет повести относится не к несчастной любви и ревности русского поэта, а к трагической судьбе «внучки-падчерицы» одесской красавицы, второй Амалии Ризнич. Повествование сосредоточено на ее неудачном браке с Михаилом Пфистером и на короткой жизни их сына Александра. Александр Пфистер стареет на глазах, приобретая знания: чем более он узнает, тем быстрее стареет. Он умер, когда ему исполнилось всего лишь семь лет, будучи наделен физическими и умственными характеристиками зрелого человека.

В широком смысле, «Грязи» – повесть о вечном поиске любви и семейного счастья, причем нити судьб ее героев запутаны в лабиринте отношений между предками и потомками.

Эти же вопросы составляют суть позднего романа Павича «Пейзаж, нарисованный чаем», в который целиком включена повесть «Грязи», а также отдельные пушкинские и иные мотивы из повестей «Пиджак морского цвета» и «Принц Фердинанд читает Пушкина». В романе, ровно как и в повестях «Грязи» и «Пиджак морского цвета», духовные связи между предками и потомками исполняют важную роль в раскручивании сюжета, так как каждый герой в поиске своей идентичности и личного счастья одновременно теряет своих близких (герои-двойники Свилар-Разин ищут потерянного отца и недостижимую любимую Витачу Милут, которая происходит от А. Ризнич; героини-двойники Амалия-Витача ищут погибших детей и недостижимое семейное счастье). Пейзаж, сочиненный из архитектурной гармонии здания и садов, с помощью которого очерчены просторные рамки романа, представлен как своеобразное единение разных культурных и исторических памятников – поместья Евгения Онегина, дунайского дворца принца Фердинанда, а также резиденций сербского короля Александра Обреновича и президента СФРЮ Иосипа Броз Тито. Последнюю резиденцию архитектор воссоздал на новом месте, но как абсолютное подобие настоящих (вплоть до пронзительного скрипа дверей, которые специально не смазывались). Впрочем, как раз это — воссоздание резиденций — напрямую имеет отношение к главному герою, следовательно, и к основному сюжету.

Роман «Пейзаж, нарисованный чаем» объединяет три сюжетные линии. Первая линия – противопоставление общества и личности –

прослеживается в истории монахов-общинников и идиоритмиков, а также в противопоставлении жизненных достижений Свиlara и Разина (герои-антиподы); вторая, любовно-мистическая линия, прослеживается в переплетении взаимоотношений Разина-Свилара с Видой и Витачей Милут; третья линия – проблема отцов и детей – предстает во всем контексте взаимоотношений поколения отцов-победителей, выигравших великую войну и присвоивших себе все жизненные блага и возможности власти, которые по этой причине их детям стали недоступны. Отсюда постоянные творческие противоречия героев-антиподов и героев-двойников, где успехи одного служат как бы неудачами другого. История нескольких поколений одной семьи в переплетении с судьбами других семей прочитывается как отказ от отцовства ложного и обретение отцовства подлинного. События в разных вариантах судеб повторяются лишь частично, но сохраняют общие – определяющие – очертания, общий рисунок.

В прозе М. Павича непрерывно пересекаются мир книги с реальным бытом, литературные герои с настоящими историческими личностями, а объективный повествователь с личностью автора – как в художественном мире пушкинского «Евгения Онегина». Таким образом, литературность произведения оказалась его важнейшим творческим и семантическим принципом. Павич как бы восстанавливает литературный мир своего любимого писателя, сделав из Пушкина постоянным, хотя сокровенного героя своих повестей.





И.В. Кудряшов (Арзамас)  
**ПУШКИНИАНА НИКОЛАЯ КЛЮЕВА**

*Kudryashov I. (Arzamas)*  
**PUSHKINIANA OF NIKOLAI KLYUEV**

*Статья посвящена восприятию имени и образа Пушкина в художественном сознании новокрестьянского поэта Н.А. Клюева.*

**Ключевые слова:** Пушкиниана, Клюев, образ Пушкина, Кудряшов, новокрестьянская поэзия, литературная рецепция, мифологизация, традиция

*This article presents the analysis of literary reception of the name and image of Pushkin in a creative consciousness of N. A. Klyuev, a new peasant poet.*

**Keywords:** Pushkiniana, Klyuev, the image of Pushkin, Kudryashov, new peasant poetry, literary reception, mythologization, tradition

Обращаясь к вопросу об эволюции образа Пушкина в русской поэзии XIX века, Р.В. Иезуитова справедливо заметила, что «каким оригинальным и крупным ни было бы то или иное явление в послепушкинской поэзии, в нем всегда присутствует пушкинское начало, ощущается живая связь с поэтическим миром Пушкина, признанного главы русских поэтов, сохраняющего это значение вплоть до нашего времени»<sup>1</sup>. По мнению ученого, все молодые поэты, пришедшие в отечественную литературу, «как бы невольно равнялись на Пушкина», видя в нем идеальный образ национального поэта. То или иное литературное имя в отечественном искусстве слова, рассмотренное сквозь «призму» пушкинского гения, всякий раз «распадается» на уникальный спектр характеристик, эксплицирующих грани его словотворческого таланта и, в конечном счете, определяющих значение писателя в истории послепушкинской словесности. Этико-эстетическое содержание образа Пушкина в художественных текстах преемников великого поэта напрямую связано с характером творческого восприятия пушкинского наследия, как лично-биографического, так и духовно-творческого.

---

<sup>1</sup> Иезуитова Р.В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 5. Пушкин и русская культура. С. 113.

Сопричастность художественного творчества новокрестьянского поэта Н. Клюева пушкинскому гению впервые была отмечена Н. Гумилевым. В январском номере журнала «Аполлон» за 1912 год в статье «Письма о русской поэзии» тонко чувствующий поэтическое слово Гумилев называет стихи, составившие сборник молодого крестьянского поэта «Сосен перезвон», «неожиданным и драгоценным подарком» и вызываяще провозглашает их автора «продолжателем Пушкинского периода»<sup>2</sup>. Этико-эстетические принципы раннего творчества Клюева в свете восприятия поэтом пушкинского наследия уже анализировались нами в одной из ранее опубликованных работ<sup>3</sup>, поэтому подробно остановимся лишь на уяснении причин столь высокой оценки Гумилевым первого поэтического опыта олонецкого поэта.

В начале XX века образ Пушкина стал использоваться многочисленными литературными объединениями, а также отдельными выдающимися представителями этой культурно-исторической эпохи в качестве инструмента пропаганды собственных художественных концепций. Близостью к пушкинскому творческому духу аргументировались не только собственные поиски нового в искусстве словотворчества, но и формировались новые художественные ценности в массовом сознании. Борьба шла не столько *против* «чуждых» этико-эстетических идей тех или иных литературных противников, сколько *за* читателя, настоящего и будущего, в сознании которого закреплялась мысль о ценности творчества художника, продолжающего пушкинские традиции. В этой ситуации высокая оценка не известного широкой публике олонецкого поэта, прозвучавшая со страниц «Аполлона», была мотивирована, с нашей точки зрения, двумя факторами. Во-первых, определенной созвучностью идейно-поэтической ориентации Клюева, проявившейся в обращении его к экзотике русской народной культуры, страстному увлечению Гумилевым культурой других стран и народов в планетарном масштабе. Во-вторых, публичное восхваление начинающего поэта из глубинки давало возможность критику донести до читателей журнала собственные идеа-

---

<sup>2</sup>Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 1. С. 70.

<sup>3</sup>Кудряшов И.В., Клевачкина О.А. Этико-эстетические принципы раннего творчества Н.А. Клюева: сборник «Сосен перезвон» // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 6(1). С. 341–345.

лы, утвердить свою причастность расцвету русской словесности послепушкинского периода<sup>4</sup>.

Доводы о причастности клюевского творчества «Пушкинскому периоду» мотивируются Гумилевым следующими пятью факторами: 1) стих олонецкого поэта «полнозвучен, ясен и насыщен содержанием»; 2) «величаявая полновесность и многозначительность» его лирики, достигаемая, в том числе, и за счет использования приема постановки дополнения перед подлежащим; 3) наиболее значимые в смысловом плане слова располагаются внутри стихотворной строки, что снимает нагрузку с финала и делает органичной нечеткость рифмовки; 4) авторские сложные словообразования; 5) не знающий сомнений, по словам Гумилева, «крепкий русский дух», который как лейтмотив звучит в каждом стихотворении сборника «Сосен перезвон». Обратим внимание, что употребленное критиком сочетание «крепкий русский дух» не только акцентирует внимание читателя на ярко выраженном национальном колорите стихов олонецкого поэта, но и вызывает аллюзии с пушкинскими строками из «Руслана и Людмилы»: «Там русский дух... там Русью пахнет!», которые рефреном звучат в междустрочье критического отзыва Гумилева.

Этико-художественная преемственность традиций пушкинского периода, проявившаяся уже на начальном этапе творчества Клюева, послужила основой «рождения» образа великого предшественника в художественном сознании новокрестьянского поэта. Впервые образ Пушкина находим в программном стихотворении Клюева «Где рай финифтяный и Сирин...», датированном между 1916–1918 годами и впоследствии помещенном поэтом в раздел «Долина Единорога» второго тома «Песнослава» (1919 г.). Это стихотворение – поэтический манифест пришедшего в мир литературы поэта, ясно видящего конечную цель предназначенного ему пути, но томимого творческой жадной, сеющей на мгновение сомнения в его душе. Смятение лирического героя-поэта отнюдь не говорит об утрате им веры в идеалы, а скорее, наоборот: незыблемость идеалов помогает ему преодолеть возникшее сомнение и укрепиться в правоте жизнетворческого пути. В сюжетной коллизии стихотворения имя и образ Пушкина занимают первостепенное значение в сравнении с другими поэтами: «яров-

<sup>4</sup>Подробнее о влиянии Н.С. Гумилева на эволюцию Клюева как творческой личности см. работу: Михайлов А.И. Николай Гумилев и Николай Клюев // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 55–75.

чатым» Меем, Никитиным и «велесовым первенцем» Кольцовым, чьи имена лишь перечисляются в произведении в одном ряду. В первых двух строфах произведения в «финифтяном» раю Клюев рисует Пушкина переполненным творческой одухотворенностью, подпитываемой народным словом:

Где рай финифтяный и Сирин  
Поет на ветке расписной,  
Где Пушкин говором просвирен  
Питает дух высокий свой,

Где Мей яровчатый, Никитин,  
Велесов первенец Кольцов,  
Туда бреду я, ликом скрытен,  
Под ношей варварских стихов<sup>5</sup>.

Лирический образ Пушкина при всей его лаконичности воспринимается завершенным и целостным. Клюев рисует подлинно великого поэта, чей высокий дух, обогащаемый «говором просвирен», и чье немеркнувшее вдохновенное творчество стало для лирического героя-поэта недосыгаемым образцом, приблизиться к которому он жаждет («Туда бреду я, ликом скрытен, / Под ношей варварских стихов»). Пушкинский гений в художественном сознании Клюева настолько велик, что даже в «финифтяном раю» царит его высокий творческий дух под сладкозвучное пение Сирина «на ветке расписной».

Лирический герой намеренно принижает собственный поэтический талант, который рельефно проступает за вдохновенными и безукоризненно выверенными строками стихотворения, написанного от первого лица. Умаление собственного поэтического дара героем отнюдь не признак его заниженной самооценки, а авторский поэтический прием, уходящий корнями в древнерусскую эпистолярную традицию (принижение самого себя и возвышение адресата), переосмысленную Клюевым с целью подчеркнуть масштаб пушкинского гения.

Позиционируя себя в кульминационной точке развития лирического сюжета стихотворения «словопоклонником богомерзким», не

---

<sup>5</sup> Клюев Н.А. Песнослов: В 2-х кн. Петроград: Изд. Литературно-издательского отдела Наркомпроса 1919. Т. II. С. 140.

знающим, где «орлий путь», лирический герой во второй части произведения следует завету райской птицы Сирина – любить – и обретает уверенность, осененный лучами света «солнца русской поэзии» – пушкинского гения:

Поет мне Сирина издалеца:  
«Люби, и звезды над тобой  
Заполыхают красным вечем,  
Где сердце – колокол живой».

Набат сердечный чует Пушкин –  
Предвечных сладостей поэт...  
Как Яблоневые макушки,  
Благоухает звукоцвет.

Он в белой букве, в алой строчке,  
В фазаньи-пестрой запятой.  
Моя душа, как мох на кочке,  
Пригрета пушкинской весной<sup>6</sup>.

В основе поэтического кредо Клюева лежит убеждение, что истинный поэт призван нести в мир любовь (во всеобъемлющем значении этого этико-философского понятия). Это убеждение олонецкого поэта родственно с пушкинским, и Клюев особо акцентирует данный факт в тексте своего произведения: стихи лирического героя, наполненные любовью, были вдохновлены и услышаны его далеким предком.

В художественном сознании Клюева Пушкин – это поэт «предвечных сладостей», одно только соприкосновение с творчеством которого подобно райскому блаженству. Мифологическая птица Сирина, обитающая в «финифтяном раю», в контексте клюевского стихотворения дополняет образ великого поэта. В средневековых русских легендах птица с головой девы обладала особенным даром завораживать слушателей, иногда лишая их рассудка своим вещим пением о грядущем блаженстве. Творческий гений Пушкина для Клюева сродни способностям птицы радости Сирина и заключен в божественном даре великого поэта пророчествовать о грядущем Царстве Божиим на земле. Благодаря творческому восприятию Клюевым в том числе и пушкинской традиции, в его ранней лирике быстро разраста-

---

<sup>6</sup> Там же. С. 141.

ется и становится доминирующим мотив ожидания грядущего Царства Божия, сопровождаемый в текстах стихотворений комплексом религиозных устойчивых смысловых элементов, о чем мы уже писали в одной из ранее опубликованных работ<sup>7</sup>.

В лирике Клюева птица Сириян становится образом-символом – покровителем поэтов, побуждающим их творческое вдохновение и тем самым открывающим людям тайну Божественного провидения о судьбах мира и человека.

Мифологизируя образ Пушкина, Клюев не только органично находит ему место в божественном пантеоне созданного мифомира, но и наделяет великого поэта всеми необходимыми атрибутами небожителя. Подобно древнегреческому Фебу, Пушкин у Клюева становится покровителем поэтов, сияющим в пантеоне небожителей гением, олицетворяющим «солнце русской поэзии», путеводные лучи которого освещают дорогу всякого русского поэта:

Моя душа, как мох на кочке,  
Пригрета пушкинской весной.

И под лучом кудряво-смуглым  
Дремуча глубь торфяников.  
В мозгу же, росчерком округлым,  
Станицы тянутся стихов<sup>8</sup>.

Мифологема «солнце русской поэзии», закрепившаяся за Пушкиным сразу после смерти поэта, окончательно сформировалась в конце XIX века в связи с празднованием его 100-летнего юбилея, что, вне сомнений, оказало значительное влияние на поэтическую трактовку Пушкина новокрестьянским поэтом. Известно, что корни этой мифологизации – в извещении о смерти А.С. Пушкина, начинающегося словами В.Ф. Одоевского: «Солнце нашей Поэзии закатилось! Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!..», напечатанном в 5-м номере «Литературных прибавлений» к газете «Русский инвалид»<sup>9</sup>. Клюев, создавая образ поэта, наделяет

<sup>7</sup> Кудряшов И.В., Пяткин С.Н. О доминирующем религиозном мотиве ранней лирики Николая Клюева // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6 (37). С. 79–83.

<sup>8</sup> Клюев Н.А. Песнослов. Т. II. С. 141.

<sup>9</sup> Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». Санкт-Петербург. 1837. № 5 (30 янв.). С. 48.

его легко узнаваемыми сугубо пушкинскими чертами: сложный метафорический образ «кудряво-смуглого» луча света, пробуждающего творческое воодушевление лирического героя в финале стихотворения, своеобразный символический портрет, в котором ощутимо передано сходство с оригиналом.

В программном стихотворении «Се знамение: багряная корова...» (1917 или 1918 г.) Клюев вновь обращается к имени Пушкина. Рисуя картину революционных октябрьских дней в духе начала Царства Божия на земле, несущего с собой прекращение вражды, всемирное братское единение в любви и воскрешение, крестьянский поэт уверенно декларирует неминуемое скорое примирение крестьянского и пролетарского направлений в поэзии под стягом с именем великого национального поэта:

Слетит на застреху Сирин,  
Вспенит сказка баяновы кружки,  
И говором московских просфирен  
Разузорится пролетарский Пушкин<sup>10</sup>.

Используемое Клюевым поэтическое переложение общеизвестного пушкинского высказывания из заметки «Опровержение на критики» (1830 г.) о необходимости прислушиваться к московским просвириям, которые «говорят удивительно чистым и правильным языком», не оставляет сомнений, что примирение двух противостоящих направлений в поэзии произойдет с наступлением Царства Божия как неизбежное просветление от литературных заблуждений пролетарских поэтов. С воцарением божественного миропорядка поэзия перестанет быть полем битвы и станет неотъемлемой частью красоты Божьего Царства на земле, сопричастность к которой внутренне побудит даже «пролетарского Пушкина» «разузориться» в стихах живым народным словом. Имя великого классика, ставшее еще при жизни А.С. Пушкина олицетворением непревзойденного главы русских поэтов, используется Клюевым для обозначения лидера представителей пролетарской поэзии.

Уже на этом этапе творчества олонецкий поэт, вступая в творческий диалог с Пушкиным, идентифицирует себя и предельно точно определяет уникальность собственного поэтического слова. Она ви-

---

<sup>10</sup> Клюев Н.А. Песнослов. Т. II. С. 219.

дится им в осуществлении великого предназначения вселять спасительную веру в Божественность Иисуса Христа и Его грядущее Царство на земле, открывая людям тайну промысла Всевышнего и находя следы Его чудесного присутствия в обыденной жизни:

Мой же говор – пламенный подойник,  
Где удои – тайна и чудо;  
Возжаждав, благоразумный разбойник  
Не найдет вернее сосуда<sup>11</sup>.

Как и Пушкин, Ключев убежден в том, что поэтический талант – это пророческий дар свыше, служащий действенным средством для искупления греха и спасения человека в Царстве Божиим. Уверенность в этом Ключев сохранил на протяжении всего творческого пути.

В этот же период к имени Пушкина Ключев обращается и в своей публицистической статье «Самоцветная кровь», напечатанной в № 22–23 журнала «Записки передвижного общедоступного театра» за 1919 год. Придав публикации форму открытого письма («Золотого Письма»), поэт со страниц журнала обращается к «Братьям-Коммунистам» с увещательным словом, призывая их к благоразумию, к отказу от уничтожения мощей почитаемых в народе святых.

Проявляющийся в действе перенесения мощей художественный гений народа породил, по мнению олонецкого поэта, творческий взлет лучших представителей национального искусства: Глинки и Римского-Корсакова – в музыке, Пушкина, Достоевского и Есенина – в литературе и Нестерова и Врубеля – в живописи. Выстроенный Ключевым в статье ряд имен писателей очень показателен для уяснения ценностных критериев отбора их. Автор, как видим, включает в этот список знаменитых имен имя Сергея Есенина, как бы уравнивая его с авторитетом Пушкина и Достоевского, а между тем это поэт-современник, еще не достигший пика своего творчества, а его оценка литературной критикой в то время была далеко не однозначной. Тем не менее Ключев первым смог разглядеть в Есенине необыкновенную сущность его таланта, возвращенного художественным гением народа, и ставит его имя в статье в один ряд с Пушкиным и Достоевским, которые, по мнению олонецкого поэта, своим немеркнущим творчеством приоткрывают людям врата к «вечности и бессмертию».

---

<sup>11</sup> Там же.



Признавая пророческое предвидение Клюева в отношении Есенина, нельзя не принимать во внимание и тот факт, что Клюев испытывал и личную симпатию к рязанскому поэту, которая также сказалась на высокой публичной оценке его творчества на страницах журнала «Записки передвижного общедоступного театра».

Проводимые Клюевым в статье «Самоцветная кровь» аналогии наводят читателя на мысль, что Пушкин, Достоевский и Есенин принадлежат к числу «виноградных людей», к народным гениям, к особому лику святых, т.к. в сознании «посвященного от народа» олонецкого певца «блаженны обладающие властью слова, которая не побеждается и гробом»<sup>12</sup>. Все это находит закономерное отражение в художественном творчестве поэта, где образы классиков русской литературы наделяются непререкаемыми атрибутами святых небожителей, обитают в надмирном жилище – как, например, упомянутое нами выше лучистое сияние Пушкина в финифтяном раю («Где рай финифтяный и Сири...»).

Тема осквернения национальной культуры, надругательства над святыми для всякого русского человека именами народных гениев: Пушкина, Толстого и Гоголя, обладающих властью бессмертного слова, получает дальнейшее развитие в стихотворении «Потемки – поджарая кошка...» (1921 или 1922 г.). К моменту создания произведения Клюев уже окончательно разочаровывается в революционных идеях, которые губительным образом отразились не только на традиционном укладе жизни крестьянской России, но и на ее многовековой народной культуре. Сбылось то, от чего предостерегал собратьев-коммунистов поэт в статье «Самоцветная кровь»: вслед за уничтожением особо почитаемых мощей святых, олицетворяющих «тайную» духовную культуру народа, пришла очередь русской классики. Вместо ожидаемого Клюевым Царства Божия – мотив, доминирующий в ранней лирике поэта, появляется мотив пришествия антихриста, пришедшего на русскую землю вместе с революцией и «советовластием»:

Земля не питает, не рббит,  
В амбаре пустуют кули <...>  
Цветы окровавленной Руси –  
Бодяга и смертный волчек.

<sup>12</sup> Клюев Н.А. Словесное Древо. Проза. СПб.: Изд-во «Росток», 2003. С. 143.

На солнце, саврасом и рябом,  
Клюв молота, коготь серпа...<sup>13</sup>

Нравственные ценности русской классики, Пушкина, Толстого и Гоголя – апологетов национальной духовности, попораны и осквернены «новыми хозяевами» жизни. Символ времени, запечатленный поэтом в образе «выгребной арбы», везущей останки гениев великой литературы на свалку истории (череп Пушкина, Толстого, сны Гоголя), потрясает читательское воображение, вызывая чувство невосполнимой утраты основополагающих духовных ценностей жизни и осознание гибели всего русского мира.

Ещё с античных времен человеческий череп служил символом смерти и бренности бытия, а сон предсказывал будущее. Это же основное значение несут образы-символы останков писателей и у Клюева. Однако в контексте стихотворения они получают дополнительное смысловое наполнение, символизируя угасшие светочи прекрасных чувств и высоких мыслей Пушкина и Толстого и отброшенные грезы о вдохновленной Богом Руси Гоголя. Изящное искусство заменило «горбатое Слово» и «Покой» – у Клюева аллегории бездарностей, наводнивших отечественную литературу с приходом советской власти:

Плетется по книжным ухабам  
Годов выгребная арба.

В ней Пушкина череп, Толстого,  
Отребьями Гоголя сны,  
С Покоем горбатое Слово  
Одрами в арбу впряжены<sup>14</sup>.

В лирике Клюева второй половины 1920-х и 1930-х годов образ Пушкина дополняется новыми чертами, при этом в ряде случаев новокрестьянский поэт стремится не к непосредственному созданию цельного образа великого поэта за счет детального его описания в том или ином сочинении, а к опосредованному, путем внесения в текст отдельных характерных деталей. Так, в стихотворении «Ми-

<sup>13</sup> Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РГХИ, 1999. С. 508.

<sup>14</sup> Там же.

лый друг из Святогорья...» (1926 г.) строки «Вечер пушкинский «*тот самый*» / *Облака плетет из лент*» не только отсылают память читателя к известному стихотворению Пушкина «Зимний вечер» («Буря мглою небо кроет...»), но и обозначают пушкинское присутствие в тексте, характеризую влюбленность великого поэта в зимние вечера. Или еще пример – стихотворение «Кто за что, а я за двоеперстье...» (1928 г.), в котором строки риторического вопроса с именем великого поэта «*Разгадано ль русское безвестье / Пушкинской Золотою рыбкой?*» не только указывают на непостижимую глубину русской жизни, непознанность ее тайн, но и обозначают авторскую принадлежность «Сказки о рыбаке и рыбке» литератору Пушкину.

В риторическом вопросе, ответ на который дает сам Клюев, имя великого поэта употребляется и в стихотворении «Нерушимая стена» (1928? г.): «*Не в чулке ли нянином Пушкин / Обрел певучий Кавказ?*». Создавая образ Пушкина – певца Кавказа, Клюев подчеркивает, что вдохновенный пушкинский дар коренится в художественном гении народа, который, как известно, открыла поэту его няня Арина Родионовна. Образ Пушкина в этом стихотворении конкретизируется за счет введения в текст известного факта биографии великого поэта.

Глубина творческого восприятия Клюевым в 1930-е годы пушкинского литературного наследия и в целом личности великого поэта проявилась в «Письме художнику Анатолию Яру» (19 ноября 1932 г.). В любовном послании к А.Н. Яр-Кравченко помимо того, что отчетливо слышны мотивы пушкинских «Фракийских элегий» (1836 г.), оригинально обыграно особенность поэтической манеры Пушкина – характерная для него рифма «*разлуки – руки*». Так Пушкин в стихотворении Клюева обретает собственный «голос»:

У риторической строки  
Я надломлю ишачью шею  
И росной резедой повею  
Воспоминаний, встреч, разлуки,  
По-пушкински, созвучьем «руки»  
Чиня бывлые корабли,  
Чтоб потянулись журавли  
С моих болот в твое нагорье...<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Там же. С. 580.

Заметим, что рифма «разлуки – руки» используется Пушкиным в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» (1830 г.), посвященном также теме разлуки двух любящих людей, отсылки к которому можно обнаружить и в этом стихотворении.

В «Клеветниках искусства» (<1932> – 1933 г.) Клюев с негодованием обращается ко всем тем деятелям от литературы, кто, запрещая публиковать его произведения, пытается предать его имя забвению. Гневный упрек Клюева – отнюдь не проявление обиды за свою участь поэта, неостребованного новой властью, а мучительный страх за судьбу отечественной поэзии в целом. Поэтому имя Пушкина в стихотворении появляется вместе с именами Кольцова и Есенина, творчество которых, несмотря на разделяющее их время, рассматривается как высшее достижение подлинного искусства, национальной поэзии, чей творческий гений стал достоянием отечественной культуры, подвергшейся смертельной опасности со стороны «хулителей искусства» – «нетопырей», впившихся в русского Пегаса:

Пегасу русскому в каменоломне  
Нетопыри влетали в гриву  
И пили кровь, как суховеи ниву,  
Чтоб не цвела она золототканно  
Утехой брачную республике желанной!  
Чтобы гумно, где Пушкин и Кольцов  
С Есениным в венке из васильков,  
Бодягой поросло, унылым плауном  
В разлуке с песногровым скакуном...<sup>16</sup>

Таким образом, рецепция А.С. Пушкина в художественном сознании Клюева претерпела значительную эволюцию: на смену характерной для раннего периода творчества новокрестьянского поэта нарочитой мифологизации Пушкина, в поздний период творчества олонецкого песнописца приходит философское осмысление личности и творчества русского гения, его колоссального значения для национальной литературы настоящего и будущего.



---

<sup>16</sup> Там же. С. 574.

С.Н. Пяткин (Арзамас)  
**ОБРАЗ ПУШКИНА  
В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ Б.А. САДОВСКОГО**

*Pyatkin S. (Arzamas)*  
**THE IMAGE OF PUSHKIN  
IN LATE PROSE OF B. SADOVSKII**

*Предлагается первый опыт литературоведческого прочтения романов «Кровавая звезда» (1919) и «Пшеница и плевелы» (1941) литературного деятеля первой половины XX века Бориса Александровича Садовского (1881–1952), сфокусированный на особенностях идейно-художественной репрезентации образа Пушкина. Указывается, что в этих романах автор, поборник православно-монархической государственности, создает образ Пушкина, качественно отличающийся от сложившегося литературного канона личности и судьбы поэта. В нем Садовской реализует семантику духовно-религиозного отступничества великого поэта от «честного служения делу Христову», что является следствием глубоких мировоззренческих перемен в творческом сознании автора.*

**Ключевые слова:** Садовской, Пушкин, роман, позднее творчество, мемуары, Николаевская эпоха, авторская оценка, историософская концепция, духовно-религиозное содержание.

*The article proposes the first experience of literary novels reading «The Bloody Star» (1919) and «Wheat and Weed» (1941) of the literary figure of the first half of the XX century B. Sadovskoy (1881–1952) focused on ideological and artistic representation features of the Pushkin's image. It indicates the author, an advocate of orthodox and monarchical statehood, creates the Pushkin's image qualitatively differing from the establish literary canon and fate of the poet. Sadovskoy implements the semantics of the spiritual and religious defection of the great poet from «the honest service to Christ» what is a consequence of deep ideology changes in a creative author's mind.*

**Key words:** Sadovskoy, Pushkin, novel, the later work, memoirs, Nikolayev's epoch, author's evaluation, historiosofic conception, spiritual and religious content.

Настоящая статья тематически является продолжением двух предыдущих работ, опубликованных в «Болдинских чтениях» (2012,

2013)<sup>1</sup> и посвященных особенностям творческого восприятия личности Пушкина и его художественного наследия литературным деятелем первой половины XX века Борисом Александровичем Садовским (1881–1952). Материалом для этих публикаций послужили произведения Садовского, написанные в первое десятилетие его писательской карьеры. В центре внимания данной статьи – позднее творчество Садовского, в частности его романы «Кровавая звезда» и «Пшеница и плевелы». В преддверие к предметному разговору на объявленную тему мы видим необходимым актуализировать некоторые вехи творческой биографии Бориса Садовского.

Его первый художественный опыт – сборник стихов «Позднее утро» (1909) – еще с головой выдает в нем прилежного ученика символистских штудий, а сам Садовской мыслит себя в ту пору «ярким и убежденным «декадентом»»<sup>2</sup>. Но уже вторая его книга – сборник литературно-критических статей «Русская камена» (1910) являет фигуру писателя, 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, продолжает жить»<sup>3</sup>. На этой книге, как и на последующих, написанных и изданных до революции: литературной публицистики («Ледоход» (1916), «Озимь» (1915)), рассказов и повестей («Адмиралтейская игла» (1915), «Узор чугунный» (1911)), стихов («Самовар» (1913), «Полдень» (1916)) – лежит отчетливая печать приверженности автора золотому веку отечественной словесности. А сам он теперь твердо причислял себя «к поэтам пушкинской школы»<sup>4</sup>. В высшей степени показательны – особенно в плане предстоящего разговора о названных романах – лирические произведения Садовского этой творческой поры, в которых запечатлено авторское отношение к культовым для него именам «золотого века» русской литературы: Пушкину, Лермонтову, Фету:

---

<sup>1</sup> Пяткин С.Н. Образ Пушкина в прозе Бориса Садовского // Болдинские чтения 2012. Большое Болдино, 2012. С. 60–70; Пяткин С.Н. «Жена Пушкина» как тема в творчестве Б.А. Садовского // Болдинские чтения 2013. Нижний Новгород, 2013. С. 42–52.

<sup>2</sup> Садовской Б. Записки (1881–1916) / Публ. [вступ. ст. и примеч.] С.В. Шумихина // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1994. С. 149.

<sup>3</sup> Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. С. 166.

<sup>4</sup> Садовской Б.А. Позднее утро. М., 1909. С. 2.

Ты молчишь. На мрамор чистый  
Не надет мой рабий вздох.  
Торжествуй в красе лучистой,  
Пушкин-солнце, Пушкин-бог!  
(«Пушкин», 1917).

Но Демон, царь тоски безбрежной,  
В свой дикий край умчал тебя.  
И ты, доверчивый и нежный,  
Молясь, грозил и клял, любя.  
(«К памятнику Лермонтова  
в Пятигорске», 1908)

В степи сошлись владыки мира.  
И вот без чинов и литавр  
С державой сочеталась лира  
И с пенной розой строгий лавр.  
(«Фет», 1917)<sup>5</sup>

Садовской становится заметной фигурой в богатой событиями литературной жизни обеих столиц – и Москвы, и Петербурга, но его восходящее движение оборвет в 1916 году страшная болезнь. И он, разбитый параличом, до конца своих дней (треть века!) окажется прикованным к инвалидному креслу. Мучительное болезненное состояние Садовского усугубляли последовавшие вскоре революционные события, которые он воспринял как катастрофу русской цивилизации. Об ужасающей силе духовного кризиса, пронзившего до основания само бытие писателя, живо свидетельствует его письмо Андрею Белому, датированное декабрем 1918 года: *«Вот уже 5 лет терзает меня tabes dorsalis. Усиление этой болезни совпало с кровавыми и разрушительными ужасами последнего двухлетия и в общем превратило жизнь мою в кошмарную пытку. <...> Очутившись глаз на глаз со своею внутренней пустотой и вырванной из условий прежней внешней жизни, я стал искать спасения у мудрецов. Кант помог мне мало, а Шопенгауэр сделал то, что меня дважды вынимали из петли. <...> Пытался и прибегнуть к религии, но православие после 27 февра-*

<sup>5</sup> Садовской Б.А. Морозные узоры: стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 206, 160, 298.

ля 1917 г. мне стало чуждо, а припасть к ногам Христа прямо от себя я не могу и не смею. <...> Боюсь дышать, ибо предчувствую... что? Не знаю, а только взываю: «верую, помоги моему неверию!»<sup>6</sup>.

Опору и спасение своей измученной душе Садовской найдет все-таки в православии, в чтении Библии и святоотеческой литературы, в исполнении церковных обрядов. А его больное тело обретет приют в подвальном помещении Успенской церкви Новодевичьего монастыря, где писателю суждено прожить почти четверть века. Именно здесь суть пушкинского гения, олицетворяющего собой «золотой век» русской литературы, как свидетельствуют записи в его дневнике 1931–1934 гг., обретет для него шокирующее новый смысл: «... на пробном камне православия даже Пушкин оказывается так себе. Поэт – и только. Блестящий стиль у таких писателей, как Пушкин и Розанов, чешуя на змеиной коже. Привлекает, отвлекает, завлекает. А как в настоящий возраст войдешь, вся пустота их сразу и откроется»<sup>7</sup>.

Отметим, что процесс «преодоления Пушкина», как называл его сам Садовской, начался в сознании писателя гораздо раньше: дневниковые записи фиксируют его полное и окончательное завершение. А начало ему, как мы думаем, положено романом «Кровавая звезда», написанном в 1919 году и являющемся точкой отсчета позднего этапа творчества Садовского. Для него характерно тяготение писателя к романным формам, способствующим многоплановому художественному воплощению историсофской концепции, что призвана раскрыть причины, обусловившие трагическое бытие современности. Апология монархизма и идей черносотенства, крайнее неприятие либерализма и стоическое отрицание прогресса, почти фанатичное упование на церковь как единственного хранителя основ русской государственности и духовного содержания жизни человека – вот слагаемые этой концепции, в русле которой прочитывается практически все творческое наследие Б.А. Садовского начиная с 1919 года.

Роман «Кровавая звезда» обращен к эпохе Николая I и в мистическом ключе передает и зарождение в обществе «интеллигентской» русофобии, и ее исключительную роль в гибели православной импе-

<sup>6</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934). Публ. И. Андреевой // Знамя. 1992. № 7. С. 175.

<sup>7</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934). С.185.



рии<sup>8</sup>. В повествовании содержится несколько эпизодов, связанных с Пушкиным, основным из которых в свете интересующей нас проблемы, является эпизод, повествующий о последних часах жизни поэта.

Он весь построен на контрасте. Воспоминание умирающего Пушкина о том, как он в Сарове долго искал, но так и не смог найти старца, сменяется видением Мефистофеля, убеждающего поэта в бесполезности совершенного им церковного покаяния «*Сын Марии не простит "Гаврилиады"*»<sup>9</sup>. Стихи Филарета «Не напрасно, не случайно...», возникающие в памяти Пушкина, ведут его мысли не к известному ответу на эти стихи с их вероутверждающим финалом, а, наоборот, к «скептическим куплетам», к сомнению в существовании Бога, превращая сознание поэта в калейдоскоп символов и знаков праздной жизни: «...лицейские проказы, Дельвиг в очках, локоны Анны Петровны, шампанское, устрицы, толстая сводня, тройка, семерка, туз».

Прием контраста в данном случае утверждает в повествовании идею того, что свершившееся таинство исповеди не укрепляет души поэта, стоящего на пороге смерти, поскольку внутренне он, по Садовскому, так и не смог преодолеть «однозвучной жизни шум» и не сумел истинно уверовать в Бога. Автор романа, превосходно ориентировавшийся в многочисленных мемуарных и эпистолярных свидетельствах о Пушкине, и в частности о его смерти, как мы думаем, предлагает идейно-художественное решение этой сцены, исходя из известного ответа Николая I на просьбу Жуковского о «пенсии» для семьи Пушкина: «*Ты видишь, что я делаю все, что можно для Пушкина и для семейства его, и на все согласен, но в одном только не могу согласиться с тобою: это – в том, чтобы ты написал указы, как о Карамзине. Есть разница: ты видишь, что мы насилу довели его до смерти христианской <...> а Карамзин умирал как ангел*»<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Изумрудов Ю.А. Апокалипсис Б. Садовского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 4, ч. 1. С. 393–397; Изумрудов Ю.А. Большевик и интеллигенция в интерпретации Бориса Садовского // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 6, ч. 1. С. 335–340.

<sup>9</sup> Садовской Б. Кровавая звезда // *Devisu*. 1993. № 4. С. 19. Далее текст романа приводится в тексте статьи по этому изданию; ссылки на него не оговариваются.

<sup>10</sup> Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. 6. С. 65–66 (письмо от 1 февраля).

Следует отметить, что особое, почти благоговейное чувство к Николаю I автор романа испытывал на протяжении всей своей сознательной жизни. Как справедливо указывает публикатор дневника писателя Ирина Андреева: *«В Николаевской эпохе видел Садовской идеал этический, эстетический, модель государственного устройства, в котором государство и общество, общество и человек взаимозависимы и взаимосвязаны естественно и неразрывно, как душа и тело»*<sup>11</sup>.

В позднем творчестве Садовского такое отношение к Николаевской эпохе и самому императору, являющему собой, по мысли писателя, высший образец монаршего служения Отечеству, обрело, если можно так выразиться, статус авторской позиции в восприятии истории России и отчетливо сказалось на историософской концепции романов Садовского.

Показательна в этой связи сцена, где Николай I после смерти Пушкина собственноручно, не читая, сжигает бумаги из архива поэта, в которых, по словам Жуковского, содержатся *«шалости пера... остроты, касательно форм правления... шутки о духовных и светских лицах»*. Эта сцена совершенно не вызывает никакого отторжения. Она естественна и органична для воссозданного образа государя, исполненного одновременно и тревогой за будущие умы империи, и заботой о репутации Пушкина как первого поэта России. Однако, уничтожая «сомнительные бумаги» Пушкина, как убеждает Садовской, император не в силах уничтожить самих сомнений Пушкина. И в особенности – «относительно форм правления», что станут содержанием так называемых прогрессивных идей для новой формации российской интеллигенции – оппонентов монархической России, а по скрытой сути своей – русофобов.

В финале романа цесаревич Александр, будущий император-освободитель Александр II, покупает ночь с красавицей Гетой ценой клятвы, назначенной прелестницей: *«...когда будешь царем <...> освободи свой народ от рабства»*.

Изображенная ситуация имеет тройную отсылку к Пушкину. Во-первых, на уровне очевидного мотива, сближающего «Кровавую звезду» Садовского с пушкинскими «Египетскими ночами». Во-вторых, через любопытный факт родословной Геты: она является дочерью

---

<sup>11</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934). С. 173.

барона-дипломата из голландского посольства. И, в-третьих, в высказанном желании нанятой «на любовь» баронессы явно угадывается парафраз финальных строк пушкинской «Деревни» («Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный // И рабство, падшее по манию царя...»). И эта – третья – отсылка наиболее значима для понимания целостного представления относительно авторского решения образа Пушкина в романе «Кровавая звезда».

Садовской как трагедию всей жизни поэта изображает его духовные волнения и муки перед смертью, обнажая, с авторской точки зрения, коренное противоречие сознания Пушкина: стремление обрести покой в вере и церкви и сомнение в Божественном предназначении человеческого бытия. Несколько позднее Садовской найдет емкое афористическое именование этого свойства пушкинского духа – «кристаллизация житейского волнения»<sup>12</sup>. Вместе с тем, автор «Кровавой звезды» осторожно, будто испугавшись собственного открытия, указывает как на состоявшуюся роль Пушкина в развитии и утверждении в российском обществе идей либерализма, который у Садовского является синонимом слова «русophobia».

Такой, в общем-то, неоднозначный авторский взгляд на Пушкина в целом, на жизнь и литературное творчество русских поэтов и – шире – само искусство во многом определяет идейное содержание последнего романа Садовского «Пшеница и плевелы». Это произведение, создававшееся на протяжении 5 лет – с 1936 по 1941 годы, – принадлежит к тому роду литературных созданий, которые нередко называют духовным завещанием писателя. И в этом завещании, образно говоря, оказываются безжалостно вымаранными первые лица отечественной словесности.

Сам роман представляет собой опыт мифологической биографии Лермонтова<sup>13</sup>. В нем Садовской отказывает автору «Ангела» и «Демона» в праве считаться великим русским поэтом, обнажая и детализируя в его романном описании изначально заявленную сущность – «ядовитый плевел». Соблазнитель, неблагодарный сын, картежник, кутила, насмешник, в конечном счете, нечистый на руку дворянин, –

<sup>12</sup> Садовской Б.А. Святая реакция (Опыт кристаллизации сознания) // Садовской Б.А. Лебединые клики. М.: Советский писатель, 1990. С. 434.

<sup>13</sup> Пяткин С.Н. Роман Б.А. Садовского «Пшеница и плевелы» как мифологическая биография Лермонтова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2013. № 2 (114). С. 18–29.

вот из чего складывается в романе общая репутация Лермонтова, некогда бывшего для Садовского «доверчивым и нежным». Схожая метаморфоза происходит и с Фетом, поэзию которого Садовской ранее ставил в один ряд с пушкинской. В романе его имя звучит уничижительно – Афоня; а сам он как поэт известен только благодаря своей «ругательной песенке» («Православья где примеры?..»).

Значительное место в романе отведено Пушкину, причем сам он действующим лицом не является. Его образ в романном повествовании складывается из суждений о нем разных по своему социальному статусу персонажей – от лакея до государя. Однако такого рода диапазон оценок поэта не становится залогом их многообразия. При этом подавляющая часть оценок и суждений связана в произведении Садовского с событием смерти Пушкина. А тон им задают фрагменты лермонтовского стихотворения «Смерть поэта», сопровождающиеся комментарием Николая I. «Критический разбор» самодержца полностью лишен каких бы то ни было рассуждений о поэтическом слоге и эстетическом совершенстве / несовершенстве стихотворения. На первый план выходят размышления высокого «критика» о вопиющем, с его точки зрения, противоречии содержания лермонтовских строк как реалиям пушкинской жизни, так и здравому смыслу.

«Зачем от мирных нег и дружбы простодушной  
Вступил он в этот свет...

*Вот уж подлинно: зачем? И кто, кроме беса, мог толкнуть Пушкина в этот мелкий искусственный мирок? А ведь он был человек обеспеченный, молодой, здоровый. Мог поселиться у себя в деревне и творить на досуге; конечно, и за границу бы его отпустили. Жена мешает? оставь ее, оставь все на свете; беги с котомкой куда глаза глядят. А уж в конце прямая ахинея:*

...Надменные потомки  
Известной подлостью прославленных отцов...  
...Жадною толпой стоящие у трона  
Свободы, гения и славы палачи...

*Что за потомки подлецов, какие палачи? Ведь русский Государь самодержавен: у трона его не стоит никто. Тогда выходит, что поэта*

погубил царь. Вам смешно, и я смеюсь; да что говорить: такой подлой глупости даже во сне не придумаешь»<sup>14</sup>.

Как мы уже отмечали, Николай I с детских лет Садовского оставался идеальным воплощением русской самодержавной власти. Таков он, монументальный и человечный, предстает и в романе «Пшеница и плевелы». И, конечно же, не случайно, что ему доверяет Садовской в качестве высшей инстанции объявить приговор великому лермонтовскому творению. Обращает на себя внимание лексико-стилистический регистр, избранный для «критических возражений» и служащий сознательному умалению царя до обывателя, что едва ли не преобразует суждение самодержца во «мнение народное». В этом отношении показательны, что легендарная фраза Николая I, сказанная якобы при получении им известия о смерти Лермонтова, в перефразированном виде «перепоручается» пушкинскому лакею и становится оценкой смерти Пушкина: «Жил как пес и подох как пес».

Привлекая свидетельства современников Пушкина, мы готовы оспорить любой из приведенных художественных тезисов Садовского. Всем нам памятни и слова старого священника, исповедовавшего Пушкина<sup>15</sup>, и слезы Никиты Козлова, провожавшего поэта в последний путь. Невозможна «ни исторически, ни психологически, ни этически ситуация», где Жуковский публично осуждает погибшего Пушкина и вместе с тем сочувственно отзываясь о Дантесе и Геккерне<sup>16</sup>.

Садовской осознанно пренебрегает очевидным и бесспорным ради утверждения, и прежде всего в себе самом, высшей и единственной, с его точки зрения, истины, которой должен следовать русский художник и которая выговорена в романе Кукольниковом: «...от нас искусство требует не святости, а честного служения делу Христову».

---

<sup>14</sup> Садовской Б.А. Пшеница и плевелы / Публ. и вступ. статья С. Шумихина. Послел. В.Э. Вацура // Новый мир. 1993. № 11. С. 121. Далее текст романа приводится в тексте статьи по этому изданию; ссылки на него не оговариваются.

<sup>15</sup> Дочь Н.М. Карамзина, княгиня Мещерская, так припоминала слова священника, исповедовавшего Пушкина: «Он исполнил долг христианина с таким благоговением и таким глубоким чувством, что даже престарелый духовник его был тронут и на чей-то вопрос по этому поводу отвечал: “Я стар, мне уже недолго жить, на что мне обманывать? Вы можете мне не верить, когда я скажу, что я для самого себя желаю такого конца, какой он имел”». – Мещерская Е.Н. Письмо к М.И. Мещерской // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т. 2. 1998. С. 418–419.

<sup>16</sup> Вацура В.Э. Послесловие к роману «Пшеница и плевелы» // Новый мир. 1993. № 11. С. 149.

По справедливому замечанию В.Э. Вацуро, над Садовским «сбывалось то, что когда-то, в 1911 году, он считал трагедией Языкова, Гоголя и Толстого: болезнь, страх смерти заставили Языкова подменить “живое вино вдохновенного беспутства” “мертвую водю бездушной святости”... Гоголя “задышаться над черным покровом мистической ипохондрии”. Толстого в “Исповеди” отречься “от жизни и искусства в пользу смерти”»<sup>17</sup>.

Но здесь, думается, важен и еще один момент. В уже упомянутом нами дневнике Садовской называет себя «православным монахом эпохи перед антихристом»<sup>18</sup> и говорит об искушении себя в этой ипостаси грехом литературного творчества. Он то дает себе зарок отказаться даже от дневниковых записей, то набрасывает план очередного романа. Для победы над этим соблазном и разрешения противоречий Садовскому необходимо совершить обряд ритуального отречения, положить на алтарь душевного успокоения прошлые творческие ориентиры – русскую литературу в лице ее первых имен и признанных художественных образцов. И роман «Пшеница и плевелы», завершающий творческий, но не жизненный путь Садовского, и является, на наш взгляд, ритуальной жертвой самозванного монаха. А взамен им обретается, как сообщает он после окончания романа К. Чуковскому, «сокровища, о которых и мечтать не смел»<sup>19</sup>. В этой фразе Садовского явно угадываются строки из Евангелия: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, ибо где сокровища ваши, там будет и сердце ваше» (Мф. 6:19–21). Но вряд ли «сокровища», что мы обнаруживаем в романе «Пшеница и плевелы», как, впрочем, и в «Кривой звезде», собраны на небе...



<sup>17</sup> Вацуро В.Э. Послесловие к роману «Пшеница и плевелы». С. 146.

<sup>18</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934). С. 184.

<sup>19</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934). С. 172.

Г.Л. Гуменная (Нижний Новгород)  
**ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ ШУТЛИВОЙ ПОЭМЫ  
У Б.А. САДОВСКОГО (ПОЭМА «ОНА»)**

*Gumenная G. (Nizhny Novgorod)*  
**PUSHKINIAN TRADITION OF HUMOROUS POEM  
IN B.A. SADOVSKOY'S POETRY (POEM "HER")**

*Поэма Б.А. Садовского «Она» (1907) рассматривается как продолжение и развитие жанровой формы шутливой поэмы, созданной пушкинским «Домиком в Коломне».*

**Ключевые слова:** жанр шутливой поэмы, пушкинская традиция, «Домик в Коломне», «Евгений Онегин», Б.А. Садовской.

*B. A. Sadovskoy's poem "Her" (1907) is analysed as continuation and further development of the humorous poem genre created in Pushkin's "Little House in Kolomna".*

**Key words:** genre of humorous poem, Pushkinian tradition, "Little House in Kolomna", "Evgeny Onegin", B. A. Sadovskoy.

Пушкинианство Б.А. Садовского (1881–1952) – сознательно избранная авторская позиция, он недвусмысленно высказывает её в предисловии к сборнику стихов «Позднее утро» (1909): «<...> Причисляя себя к поэтам пушкинской школы, я в то же время не могу отрицать известного влияния, оказанного на меня новейшей русской поэзией, поскольку она является продолжением и завершением того, что дал нам Пушкин. С этой стороны, минуя искусственные разновидности так называемого “декадентства”, которому Муза моя по природе своей оставалась чуждой, я примыкаю ближе всего к нео-пушкинскому течению, во главе которого должен быть поставлен Брюсов. Основные черты моего творчества были бы намечены не с должной ясностью, если бы я забыл упомянуть имя Фета»<sup>1</sup>.

В самом сборнике эпиграфами к четырем из пяти его разделов стали пушкинские строки, устанавливающие преемственную связь прошлой поэтической эпохи с современностью. Приверженность Пушкину провозглашается и в одном из программных стихотворений – «Твой дух парит над вечным Нилом...» (1907), которое обращено к другу – поэту Ю.А. Сидорову:

---

<sup>1</sup> Садовской Б. Позднее утро. М., 1909. С. 2.

Не нам от века ждать награды:  
Мы дышим сном былых веков –  
Сияньем Рима и Эллады,  
Блаженством пушкинских стихов.

Поэт предчувствует грядущие исторические катаклизмы и говорит о верности этим «снам былых веков» в иную пору, когда «падут святыни, // Богов низвергнут дикари»: вместе со своим единомышленником для новых поколений они поставят «те же алтари» в возникшей пустыне<sup>2</sup>.

Пушкинское присутствие – необходимая составляющая и для более поздней лирики Садовского: герой стихотворения «Не любовь ли нас с тобою...» (1911) мчится в санках с возлюбленной по зимнему московскому бульвару – и «занесенный снегом Пушкин // Нам задумчиво кивнул». «Это было в самом деле, // Это было наяву», – утверждает автор<sup>3</sup>, связывая с Пушкиным сиюминутное ощущение волшебной красоты мира, полноты бытия. В самом популярном прижизненном сборнике – «Самовар» (1913) – обращение к Пушкину задано посвящением земляку поэту издателю А.М. Кожебаткину, который «заветы Пушкина храня», «отблеск чтит его огня и // Красоты его законы»<sup>4</sup>. У московского самовара идут разговоры «о славе родины, промчавшейся, как сон, // О дивном Пушкине, о грозном Николае»<sup>5</sup>, что перекликается с поэтической формулой стихотворения «19 октября» (1825): «Поговорим о бурных днях Кавказа, // О Шиллере, о славе, о любви».

Если лирика Садовского, хотя и с некоторыми оговорками, получила признание современников<sup>6</sup>, то его поэмы остались словно бы незамечены ими. Скорее всего, тому есть не только литературные причины (кризис поэмы как жанровой формы на рубеже XIX–XX вв.), но и внелитературные: сборники поэм Садовского выходят в канун Первой мировой войны – «Косые лучи. Пять поэм» (1914), в первые

---

<sup>2</sup> Там же. С. 56.

<sup>3</sup> Садовской Б. Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы, монологи. СПб.: Академический проект, 2001. С. 59.

<sup>4</sup> Садовской Б.А. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 45.

<sup>5</sup> Там же. С. 48.

<sup>6</sup> См.: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 85–86, 111; Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Согласие, 1997. С. 311.



революционные годы – «Обитель смерти» (1917). Между тем они безусловно заслуживают внимания, поскольку в них сказывается стремление автора не только сохранить верность «пушкинской школе», но и продолжить пушкинскую линию в современной литературе, сплести в единое целое традиции «золотого века» поэзии с чертами новой, модернистской эпохи.

Написанная октавами поэма «Она» имеет подзаголовок «Поэма в стихах» и датирована 1907 годом. Первоначально произведение было напечатано в журнале «Русская мысль» за 1909 г. (в том же году, что и «Позднее утро»). Впоследствии поэма вошла в поэтический сборник «Полдень» (1915). У произведения есть автобиографическая основа – впечатления от поездок поэта на курорт Сергиевские Серные воды Самарской губернии в 1902, 1904 и 1907 годах<sup>7</sup>, герой чертами биографии и психологически близок автору.

Несколько ранее в журнале «Золотое руно» была опубликована поэма Д.С. Мережковского «Старинные октавы. Octaves du passé» (1906). Садовской внимательно следил за творчеством Мережковского, кроме того, в тех же номерах «Золотого руна», что и названное произведение мэтра символизма, помещены его стихи и литературно-критические заметки, однако свою поэму он начинает с прямой отсылки не к чтимому им современнику, а к Пушкину:

Спокойный строй задумчивых октав,  
Как ты идешь к теченью жизни летней!  
Часы раздумий и часы забав  
Ты закрепляешь в памяти заметней.  
Ты, Пушкину досужий вечер дав,  
Свёл Грацию с коломенскою сплетней,  
Тебе Толстой доверил свой «Портрет»  
И музыкой твоей пленялся Фет.<sup>8</sup>

Очевидно, что поэт апеллирует к поэтической традиции, которая сформировалась под воздействием пушкинского «Домика в Коломене», и пятистопный ямб октав Садовского – продолжение ямбов и октав болдинской шутливой поэмы, а «коломенская сплетня» – намёк

<sup>7</sup> Анчугова Т.В. Комментарии // Садовской Б.А. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 516

<sup>8</sup> Садовской Б. Она. Поэма в стихах // Русская мысль. 1909. Кн. XII. С. 1. Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

на анекдотическую фавулу этого произведения. Да и степной курорт, ставший «приютом» «провинциальных муз» и местом действия поэмы, возникает как своеобразная парафраза «петербургской повести» Пушкина, в которой действие перенесено из центра столицы на её окраину – в Коломну. Видимо, Садовской хорошо понял и прочувствовал то обстоятельство, что «Портрет» А.К. Толстого и «Талисман» А.А. Фета поддерживают и развивают жанровую форму, заданную «Домиком в Коломне», потому и упоминает их в первой строфе произведения. Б.В. Томашевский, констатировавший впоследствии, что «ни одна из поэм Пушкина не отразилась так в русской литературе», как «Домик в Коломне»<sup>9</sup>, выстраивает в своем исследовании подобный же литературный ряд.

И так же, как фетовский «Талисман» суммарно вбирает в себя мотивы не только «Домика в Коломне», но и «Евгения Онегина», поэма Садовского содержит реминисценции из пушкинского романа в стихах.

В VI октаве, например, это описание курортного бала, как и в «Онегине», сопряженного с обращением к образу пленительных «ножек»:

Со всех сторон поклоны и улыбки,  
Бряцанье шпор и смех. Передо мной  
Мелькают дамы. Талии их гибки,  
Прелестны ножки. Скрипки, платьев шум... (с. 2)

В первой главе пушкинского романа – тот же «рѣв скрыпок», «кавалергарда шпоры», «ножки милых дам»<sup>10</sup>. А общая атмосфера провинциального бала напоминает скорее об отрывках из «Путешествия Онегина»:

Все просто здесь, и чинных нет манер.  
Гурьбой под марш ласкающий и ходкий  
Проходят: юнкер, штатский кавалер,  
Военный врач, внимательный и кроткий,  
Услужливый жандармский офицер,  
Кавалирист с размашистой походкой.  
Все раскалённым гравием хрустят,  
Ухаживают, сплетничают, льстят (с. 3).

<sup>9</sup> Томашевский Б.В. Поэтическое наследие Пушкина (лирика и поэмы) // Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. М.: Книга, 1990. С. 231.

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. VI. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 17.

Это описание сопоставимо с тем, как разнообразие и пестрота Макарьевской ярмарки сводится Пушкиным к единству в итоговой характеристике онегинской строфы: «Всяк суетится, лжет за двух, // И всюду меркантильный дух»<sup>11</sup>.

Герой-повествователь внутренне опустошен и, поскольку он мыслит формулами пушкинской поэзии, то обозначает собственное восприятие бальной суеты слегка видоизмененными строками стихотворения «Дар напрасный, дар случайный» (1828): «Сердце пусто, празден ум» – «<...> “пусто сердце, празден ум”» (с. 2).

Пушкин обрывает рассказ о коломенском происшествии шутиливым замечанием: «Не ведаю и кончить тороплюсь» и снижает бытовой, анекдотический план «повести, писанной октавами», пародийно звучащей «моралью» об опасности нанимать кухарку «даром» и необходимости «брить бороду» тем, кто «родился мужчиною»<sup>12</sup>. Таким образом на первый план им выдвигается авторская сфера повествования, лирические отступления. Полемически заостряя свою мысль, В.Б. Шкловский в связи с «Домиком в Коломне» писал, что «это почти чистая беспредметная фактурная вещь»<sup>13</sup>.

Садовой поначалу, казалось бы, подражает бытописательству пушкинского «Домика»: он «по порядку» подробно повествует о том, как проводит свой день пациент степного курорта: прогулка по парку, питье кумыса, серные ванны, обед, непрменные танцы по средам. Свой рассказ он перемежает репликами, воспроизводящими интонации непринужденного разговора с читателем, «болтовни», если воспользоваться самоопределением автора «петербургской повести»: «Но я увлекся... Что там? Все спешат. // Ах, нынче бал! Скорее брать билеты» (с. 3). Сквозным мотивом «бытописательного» начала поэмы является упоминание серного запаха, смешанного с благоуханием цветущих лип: «И пышных лип цветущий аромат, // С которым странно слился серный яд», «адской серы пар и запах лип», «все тот же запах серы и цветов» (с. 1, 2, 3). Запах и реален – документирует особенность атмосферы серноводского курорта, где происходят описываемые события, и символичен: он намекает на возможность иного измерения происходящего, того, в котором бытовые реалии и жиз-

<sup>11</sup> Там же. С. 198.

<sup>12</sup> Там же. Т. V. С. 93.

<sup>13</sup> Шкловский В. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923. С. 213.

ненные факты значения не имеют. Когда же действие из материально-го мира переключается в мир идеальный, запах серы исчезает.

Фабула в поэме ослаблена, важнейшие события произведения – встреча героя с предчувствуемым им в мечтах идеалом, узнавание чужого мира как утраченного своего и внутренне преобразование – происходят, главным образом, в сознании действующего лица, и его скорее можно назвать не-действующим. Бытописание оказывается своего рода мистификацией, значимым становится не провинциальный быт глухого степного курорта, а лирические размышления автора, изображение мировидения героя, несущего в себе автобиографические черты. Подобного рода конструкция может быть рассмотрена как творческая переработка опыта построения «Домика в Коломне».

Бал в курзале – центральный эпизод поэмы. Здесь, на балу, затертый среди толпы зрителей, автор-повествователь ищет «её» – утраченную пять лет назад возлюбленную, и встречает юную красавицу, напоминающую ему потерянную любовь: «Она в толпе! Другая, но она!» (с. 4). «Неизъяснимый сон», «вдохновенный сон», «снова я влюблён» – так характеризует поэт то состояние, которое пробуждает в нём пленительный образ «восставшего прошлого». Вновь найденная «она» «зажгла, танцует и шутит, // Потоки ослепительного света <...> в душе» (с. 4), что ведёт к обновлению опустошенной прежде души, к обретению прежнего ощущения красоты жизни, полноты бытия.

Эпоха символизма, к которой принадлежал Садовской, во многом прошла под влиянием философии и поэзии Вл. Соловьёва. Знаком этого влияния становится эпиграф к поэме – строки из стихотворения Соловьёва «Бедный друг, истомил тебя путь...» (1887): «Всё кружась исчезает во мгле // Неподвижно лишь солнце любви», в котором любовь утверждается как вечная, постоянная и светоносная категория бытия.

Эпиграф вводит в поэму и более широкий контекст творчества Соловьёва, ведь «она», явившаяся автору в суматохе бала из «старинного вальса» и «далёкой жизни звона», из невещественных, нематериальных мет внутреннего переживания автора-рассказчика, несет в себе черты не только конкретной прелестной девочки-подростка, но и черты той божественной Софии, о которой писал поэт-философ в поэме «Три свидания» (1898).

В «Трёх свиданиях» мистические свидания-видения Софии имеют сакральный характер, и поэт таит её имя от читателя-собеседника,

обозначая его иносказательно или местоимением: «Подруга вечная, тебя не назову я, // Но ты почувешь трепетный напев...». Знаком Софии в поэме становится исходящее от неё сияние: «Я осязал нетленную порфиру // И узнавал сиянье Божества...». Не случайно этот мотив многократно повторен в произведении: во время первого свидания она «пронизана лазурью золотистой», во втором – «Вдруг золотой лазурью всё полно, // И предо мной она сияет снова», в третьем – «Глядела ты, как первое сиянье // Всемирного и творческого дня». Завершая поэму, её автор вновь повторяет видоизмененную формулу мотива: «Так я прозрел нетленную порфиру // И ощутил сиянье Божества»<sup>14</sup>.

Для Садовского важна как бытовая конкретика женского образа (именно поэтому в начале встречи с «ней» даётся подробное описание героини: «как куколка Маруся разоде́та», «грудь детская и тонкий стан в цветах», «платице короткое с оборкой» и др. – с. 4), так и то, что эта бытовая конкретика затем нивелируется обобщенной номинацией героини – «она», сглаживанием черт её внешнего облика. Образ и реален, и приобретает некий мистический оттенок.

Момент встречи с «ней» даётся как узнавание «восставшего прошлого» («Она в толпе! Другая, но она!»), в «ней» обнаруживается некое вневременное начало («Одна во всех, ты вечное виденье»). В то же время «она» светоносна, как и видения в стихах и в поэме Соловьёва: при «её» появлении «влюблённым счастьем озарилась зала», «она» зажгла в душе рассказчика «потоки ослепительного света». В «ней», в идеале, заключено триединство света, любви, вечности: «Мне солнцем светит в вихре темных лет // Моя любовь, которой смерти нет» (с. 6).

Предстоящую встречу с «ней» автор-повествователь «предчувствует <...> в мечтах», как «соловьёвец» Блок в цикле стихов о Прекрасной Даме: «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо – // Все в облике одном предчувствую тебя...» (1901). Блоковско-соловьёвское «Ты» в поэтическом воспоминании Садовского оказывается тесно спаяно с пушкинской поэзией:

## XVII

Вновь вижу я пустынный сельский дом,  
Где шли мои младенческие годы,

<sup>14</sup> Соловьёв В.С. Три свидания // Соловьёв В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 125–132.

Где старый быт и чувством и умом  
Я постигал среди родной природы.  
При песнях вьюг за ледяным окном  
Я помню детских мыслей переходы.  
Там тихо взрос я с Пушкиным в руках,  
Предчувствуя тебя в моих мечтах.

### XVIII

Я вижу вновь безбрежные леса,  
И зыбь реки за мельничной запрудой <...>  
С однообразным шумом колеса  
Душа слилась – и просит сердце чуда,  
И озаряет юныя мечты  
Нетленный образ чистой красоты (с. 5)

Образ «её» возникает как предощущение чуда и как некое чудесное виденье в сознании героя, подготовленном к приятию новых впечатлений единением с родной природой и с пушкинской книгой, он навеян узнаваемым образным строем и поэтическими формулами пушкинского стихотворения «Я помню чудное мгновенье...»<sup>15</sup>.

Как и герой блоковского цикла, герой поэмы Садовского полон сомнениями в себе, от того он и не решается открыть земному воплощению идеала своё чувство: «Чего я жду и что я сторожу // В любви моей, прекрасной и бесстрастной <...> Сказать ли ей? Но что бы я сказал?». По-настоящему встреча и взаимное узнавание героя и идеала произойдёт за пределами земного бытия: «Но встретишь ты меня не *здесь*, а *там*» (с. 6).

Поэма «Она» свидетельствует о том, что Вл. Соловьёв и Блок оказываются для Садовского в литературе «завершителями и продолжателями того, что дал нам Пушкин»<sup>16</sup>. Включенные в контекст поэмы, их поэтические образы высвечивает в пушкинском образе «гения чистой красоты» новые, но потенциально заложенные в нем смысловые пласты, а пушкинская жанровая форма шутильной поэмы позволяет самому Садовскому актуализировать в «серебряном» веке русской поэзии традиции века «золотого».

<sup>15</sup> Подробнее об этом см. нашу статью «Пушкинский образ в поэме Б.А. Садовского «Она» – в печати.

<sup>16</sup> Садовской Б. Позднее утро. М., 1909. С. 2.



# Проблемы интерпретации

*М. Фрайзе (Геттинген, Германия)*

## ИЗЛОЖЕНИЕ СИМВОЛИКИ И ОБЩЕНИЯ ГЕРОЕВ В «КАВКАЗСКОМ ПЛЕННИКЕ» ПУШКИНА НА ФОНЕ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ КРИТИКИ

*Freise M. (Goettingen, Germany)*

## PRESENTING SYMBOLISM AND THE CHARACTERS' COMMUNICATION IN "THE PRISONER OF THE CAUCASUS" BY A. PUSHKIN IN THE CONTEXT OF POST-COLONIAL CRITICISM

*Статья посвящена анализу семантической микроструктуры сюжета поэмы «Кавказский пленник». Аналоговая коммуникация героев и символика деталей показывают, что черкешенка не играет роль «воображаемой усердной восточной проститутки», а выполняет роль матери русского героя, скованного эдипальной регрессией. Как хорошая мать, черкешенка освобождает героя от эдипальной прикованности.*

**Ключевые слова:** Пушкин, Кавказский пленник, ориентализм, сравнение с Байроном, анализ аналоговой коммуникации героев, Пол Вацлавик, психоанализ, эдипальная любовь.

*The article is devoted to analysis of semantic microstructure of «The prisoner of Caucasus»'s plot.*

**Key words:** *Pushkin, The Prisoner of the Caucasus, orientalism, comparison to Byron, analysis of analog communicative mode of the heroes, Paul Watzlawick, psychoanalysis, oedipal love.*

В последние десятилетия англо-американские, а за ними и европейские литературоведы активно занимаются изучением литературного «ориентализма». Это явление наблюдается в ультурах, которые были субъектами или объектами колониализма. Основное внимание в изучении литературного ориентализма вначале уделялось странам бывших больших колониальных империй, таким как Великобритания и Франция, но потом и странам бывшей Австро-Венгерской и Российской империй. Обычно литературный ориентализм описывается как культурное подчинение колонизированной культуры культуре метрополии, как эксплуатация ее рабочей силы, порабощение женщин, понимание самой колонизированной культуры как экзотической практики примитивных племен.

Естественно, что исследователи классической русской литературы находят в этой литературе отблески Востока, особенно в культуре племен завоеванных земель Кавказа. Преимущественно русские писатели эпохи романтизма, образцом для которых было творчество Байрона, могут быть заподозрены в увлечении ориентализмом, так как именно Байрон для англо-американских литературоведов является показательным примером английского литературного ориентализма. Поэтому неудивительно, что и поэме Пушкина «Кавказский пленник» был вынесен «ориенталистический» приговор<sup>1</sup>. По мнению Дж. Эндрю, Ст. Сэндлер, М. Гринлиф и К. Хокансон, поэма характеризуется «словарем доминирования и поражения»<sup>2</sup>. Вину Пушкина еще

---

<sup>1</sup> Hanp, Greenleaf, Monika: Pushkin and romantic fashion. Fragment, elegy, Orient, irony. Stanford 1994, С. 117: «Pushkin, freshly transplanted to the south in 1821, lost no time in adapting not just an Orientalist model, but precisely Byron's». Sahni, Kalpana: Crucifying the Orient. Russian Orientalism and the Colonization of Caucasus and Central Asia. Bangkok 1997: «Pushkin's The Prisoner of Caucasus [...] is straight out of Byron's Corsair. At the time he wrote The Prisoner of Caucasus, Pushkin was 'madly in love with Byron' [где источник? М.Ф.]. Thus, it is not coincidental [но не неизбежно, М.Ф.] that many of the 'oriental' clichés are derived» (С. 52).

<sup>2</sup> Literary Imperialism, Narodnost' and Pushkin's Invention of the Caucasus // The Russian Review: An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present: 53.3 (1994 July), 336–352, здесь С. 352: «The call to imperial expansion is unmistakable; the tone quite bloodthirsty; and the Orient seen as an animal».



более отягчает то, что он, по мнению англо-американских критиков, пропагандирует в поэме унижение восточных женщин до объектов сексуальной эксплуатации. Здесь изучение ориентализма действует в духе радикальной феминистской критики литературы. Черкешенка в «Кавказском пленнике», по мнению англо-американских критиков, является восточной экзотической женщиной, на которую проецируются мужские фантазии<sup>3</sup>. Она «состоит из сексуальности и покорности и больше ничего»<sup>4</sup>. По мнению Эндру, она как проекция мужских фантазий даже воплощает в себе европейский стереотип «усердной ориентальской проститутки»<sup>5</sup>: зная, что ее не любят, все-таки предлагает «неотразимому европейцу» свои объятия.

В классической монографии В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» имеются аргументы против обличителей Пушкина в ориентализме. В отличие от действительно «восточных» героинь Байрона, героиня «Кавказского пленника» «становится активным элементом в развитии действия; поэту необходим ее самостоятельный душевный мир»<sup>6</sup>. Вместе с тем «Пушкин уничтожает художественное единодержавие байронического героя» (там же). На это можно было бы возразить, что Гюльнар в «Корсаре» Байрона действует: ведь она убивает Саида и освобождает Конрада. Эта активность, однако, соответствует стереотипу истовой, дикой восточной женщины, поэтому европейский герой Байрона резко осуждает ее поступок. Жирмунский подтверждает, что пушкинская черкешенка, в отличие от Гюльнар, оправдана и перед русским героем, и перед читателем.

Но на основании этого аргумента Жирмунского ее образ как раз подвергается противоположной критике, потому что этот образ не соответствует этнографической действительности – героиня оказывается копией европейских героинь любовных элегий начала XIX века. Пушкин как бы маневрирует между Сциллой и Харибдой: с одной стороны – характер настоящей Черкешенки (героиня неизбежно изображается как пассивно-ориенталистский объект европейского мужчины), с другой стороны – она становится европейкой под

---

<sup>3</sup> Joe Andrew, *Narrative and Desire in Russian Literature*, New York 1993, «collocation of imbricated images and projections of male fantasy», С. 107.

<sup>4</sup> Sandler, Stephanie: *Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile*, Stanford 1989. С. 148.

<sup>5</sup> *Narrative and Desire in Russian Literature*, с. 108: «willing whore».

<sup>6</sup> В. Жирмунский: *Байрон и Пушкин*, Ленинград: Наука, 1924. С. 158.

маской ориенталки (когда она берет свою судьбу в собственные руки и оттого страдает от трагической любви)<sup>7</sup>. А.М. Гуревич хочет избавить Пушкина от необходимости выбора между ориенталистским и чувствительным стереотипом героини. Поэтому он утверждает, что она, как и пленник, исключение из общего правила, поднимаясь над своим окружением, она оказывается причастной к другому миру, другому кругу нравственных ценностей<sup>8</sup>. Ничто в поэме, однако, не подтверждает это положение. Наоборот: отсутствие у героев личных имен («русский», «пленник», «черкешенка») наводит читателя на мысль об их репрезентативности.

Для О. Проскурина сюжет «Кавказского пленника» является лишь связующей формой, в которой лирическая элегия соединяется с описанием экзотических нравов восточного народа. Более того, эта связующая форма, по Проскурину, полностью заимствована из «Бедной Лизы» Карамзина<sup>9</sup>. Этот тезис Проскурин подкрепляет сопоставлением цитат из «Кавказского пленника» с цитатами из Жуковского, Батюшкова и Карамзина<sup>10</sup>. В «Кавказском пленнике» Пушкин, несомненно, комбинирует мотивы и жанры, формируя из них, как любой литературный новатор, нечто абсолютно оригинальное. Однако эстетический объект не является суммой его компонентов. Более того, как раз в деталях, которые при общей похожести все-таки не совпадают с литературными образцами, находится ключ к структурной семантике пушкинской поэмы.

В дальнейшем, посредством анализа семантической микроструктуры сюжета поэмы, то есть как раз не описательных, но повествовательных ее частей, я постараюсь опровергнуть не только упрек Пушкину в ориентализме, но и утверждение, что сюжет «Кавказского пленника» является лишь готовой схемой, заимствованной Пушкиным из «Бедной Лизы».

---

<sup>7</sup> Ср. Katja Hokansson, *Literary Imperialism, Narodnost' and Pushkin's Invention of the Caucasus*, с. 347: «Essentially, the Circassian girl follows the rules of European sentimentality and of the cult of romantic love; in fact, she is a «better» European than the society demoiselles that the captive has left behind».

<sup>8</sup> Уж «Кавказского пленника» к «Цыганам» // В мире Пушкина, Москва: Сов. писатель, 1974. С. 63–84, здесь: С. 70.

<sup>9</sup> Поэзия Пушкина как подвижный палимпсест. Москва: НЛО, 1999. С. 120.

<sup>10</sup> Уже Джон Бейли, однако, указал на сходство черкешенки с героинями сентиментального романа. Ср. Bayley, John: *Pushkin, a comparative commentary*. Cambridge, 1971, С. 75.

Исходным пунктом для такого анализа будет анализ общения между героями. Для критиков Пушкина признаком ориентализма его поэмы является уже в самом начале молчание черкешенки как знак ее покорности. Однако сначала у героев в самом прямом смысле еще не было общего языка. Позже пленник выучил черкесский язык – а не черкешенка русский, как ложно предполагают критики русского ориентализма Сендлер<sup>11</sup> и Хокансон.<sup>12</sup> Но один только общий язык не облегчает общение героев. Жирмунский демонстрирует в книге «Байрон и Пушкин», что в поэме вся коммуникация героев состоит из «ложных диалогов», в которых каждый, в сущности, говорит только о своем. Это наблюдение подтверждает Хокансон:

«So begins the series of miscommunications and misunderstandings between the Russian and the Circassian girl. Their meeting is a kind of non-meeting. [...] he does not understand what she attempts to say to him»<sup>13</sup>.

Хотя пленник и черкешенка на черкесском языке друг друга не понимают, на языке мимики, жестов, взглядов и действий они все-таки друг друга понимают прекрасно. Так и в ключевой сцене, когда черкешенка погибает, о пленнике говорится: «Все понял он». И с самого начала пленник все понимал, но не на информационном, цифровом, уровне языка, а на его аналоговом уровне. Исследователи психологии коммуникации Пол Вацлавик, Дон Джексон и Дженет Бивин в книге «Pragmatics of Human Communication»<sup>14</sup> приписывают цифровой и аналоговой коммуникации две разные функции. Функцией цифровой коммуникации является обмен и хранение информации, а функцией аналоговой коммуникации является установление базовых человеческих отношений, как, например, в диалоге матери с грудным ребенком. Без цифрового языка нет науки, без аналогового – нет человеческих отношений.

Герои пушкинской поэмы как раз устанавливают человеческие отношения между собой, и это им прекрасно удается уже в немом диалоге их первой встречи:

---

<sup>11</sup> Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writing of Exile, Stanford 1989, С. 155.

<sup>12</sup> Ibid. С. 348.

<sup>13</sup> Hokansson, Literary Imperialism, С. 347.

<sup>14</sup> Watzlawick, Paul; Bavelas, Janet Beavin; Jackson, Don: Pragmatics of Human Communication, New York 1967.

С приветом нежным и немым  
Стоит черкешенка младая.  
На деву молча смотрит он  
[...]

Он ловит жадною душой  
Приятной речи звук волшебный  
И взоры девы молодой.  
Он чуждых слов не понимает;  
Но взор умильный, жар ланит,  
Но голос нежный говорит:  
Живи! и пленник оживает.

Этот парадокс «немого привета» обуславливается различием между цифровым уровнем общения, на котором героини молчат, и аналоговым уровнем, на котором происходит общение<sup>15</sup>. При этом «нежность» привета, которая с эпитетом «немым» формирует параномазию, подчеркивает, что герои завязывают отношения посредством внеязыковой, то есть аналоговой коммуникации. На взаимность аналогового контакта героев парадоксальным образом указывает аналогия между «немотой» черкешенки и молчанием пленника. Эта аналогия подчеркивает, что оба героя переключают связь на аналоговый канал. Кроме того, бросается в глаза, или, скорее, в уши, преобладание в этой сцене согласного -л-: молча, мыслит, лживый, усталых, луною, улыбкой, жалости, колена, преклонив, прохладный, ловит, волшебный, слов, умильный, ланит, голос, пленник. Такое же накопление согласного -л- чешский структуралист Ян Мукажовски установил в шедевре чешского романтизма, в «Мае» Карла Хынка Махы. И как в маховском, так и в пушкинском романтизме это согласие «гласит» о вездесущей любви. Разница, однако, состоит в том, что любовь у Махи распространяется также и на природу, а у Пушкина она ограничена человеческой сферой – за исключением луны, которая озаряет героиню. Луна, в свою очередь, перекликается с соседним в строке словом «улыбкой», так что свет луны на лице черкешенки – это

<sup>15</sup> Рольф Фигут указывает на значимость внеязыковой коммуникации в Кавказском пленнике: «...dass der Gefangene die fremde Sprache in enger Verbindung mit der wesentlicheren außersprachlichen Kommunikation erlebt». Rolf Fieguth, «Protivurečija strastej» – i jazykov. Fragen des Stils, der Komposition und der Interpretation von A.S. Puškina Poem «Kavkazskij plennik» // Festschrift für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag, под ред. Sebastian Kempgen, München 2003, С. 330–344, здесь С. 336.

свет ее улыбки. Гласным -у- не только связывается луна с улыбкой, но и усталых чувств игру/а пустую/ая пленника с «улыбкой» черкешенки (о его «устах», пьющих «кумыс» см. ниже).

В аналоговую коммуникацию этой сцены вносят свой вклад все ее измерения: взгляды, мимика (улыбка), жесты (колена преклонив), а также звуковой уровень речи (приятной речи звук волшебный). И все это резюмирует и противопоставляет цифровой коммуникации аргумент в заключении этой сцены:

*Он чуждых слов не понимает;* (нет цифровой коммуникации)  
*Но взор умильный, жар ланит,* (аналоговые средства – взгляды и мимика)

*Но голос нежный говорит:* (тембр речи как средство аналоговой коммуникации)

и с безошибочной точностью Пушкин в кульминации этой сцены обобщает аналоговую «весть» черкешенки:

*Живи! и пленник оживает,* – на аналоговом уровне речь нашла своего адресата.

Кроме того, аналоговую коммуникацию черкешенки комментирует противопоставление «неясной» (на цифровом уровне) «речи» черкешенки с ее «разговором очей и знаков». «Речь» неясна, но ее «разговор» все-таки ясный.

Вопрос, однако, в том, почему, если аналоговая коммуникация, то есть язык любви, у пленника с черкешенкой выполняет свою функцию, взаимной любви у них все-таки не получается? Почему пленник не отвечает любовью на аналоговые сигналы черкешенки? Сам пленник объясняет, почему он «сердцем отвечать» на ее любовь не может, ибо перед ней «след любви несчастной» и прежней «душевной бури след». На первый взгляд, эти объяснения являются штампами байронизма. И они, как уже заметили современники Пушкина, несовместимы с ночными лобзаниями, которые не могут быть, как полагает Проскурин<sup>16</sup>, невинными: «Не много радостных ночей / Судьба на долю ей послала!». Чем эти немногие ночи были радостны?<sup>17</sup> Поэтому даже может красться подозрение, что колониальный взгляд пленника на жен-

<sup>16</sup> Поэтика Пушкина как подвижный палимпсест, Москва: НЛО, 1999, С. 120: «Страстная черкешенка благополучно сохранила свою невинность в объятиях охладевшего Пленника».

<sup>17</sup> Эндрю полагает, что уже «жар ланит» является эвфемизмом сексуальной страсти черкешенки (sexual passion, с. 107).

щину Востока преобразует ее в игрушку, недостойную супружества. Семантика деталей в тексте поэмы, однако, ведет нас к менее противоречивому и поэтому более убедительному объяснению внутреннего мира героя – объяснению, которого сам пленник не осознает.

На самом деле благодаря аналоговой коммуникации любовная связь между героями состоялась, но состоялась так, что пленник не мог не бежать от этой любви. Этому предположению, на первый взгляд, противоречит тот факт, что черкешенка освобождает пленника и он предлагает ей бежать вместе с ним. Предложение героя и действия героини – осознанные, они вытекают из цифрового мышления о личной свободе и о долге. Но подсознательно между героями происходит нечто совсем другое. Мы выходим на след этого скрытого действия с помощью символики действий черкешенки и окружения героя.

Эта символика указывает на то, что пленник воспринимает обращение черкешенки с ним как обращение матери с ребенком<sup>18</sup>. Во-первых, уже в начале поэмы обращает на себя внимание то, что черкесы описаны как мужественные хвастуны, которые неслучайно помнят как раз «ласки пленниц чернооких». Через переключку, своего рода эквивалент, русский пленник приравнивается к этим пленницам: он так же, как и пленницы, не субъект, а объект отношения. Его ласки для черкешенки – пародия на западный ориентализм. Садизму черкесских войн противопоставлен мазохизм русского пленника. Во-вторых, интересен символ луны, который является лейтмотивом выхода черкешенки на сцену: «в сиянии луны (...) идет», «луною чуть озарена», «когда же рог луны сребистой / Блеснет за мрачною горой, / Черкешенка (...) приносит пленнику вино», «Мелькает бледный свет луны / Тогда кого-то слышно стало, / Мелькнуло девы покрывало, / И вот — печальна и бледна / К нему приблизилась она», «И при луне в водах плеснувших / струистый исчезает круг». Какая семантическая функция у этого лейтмотива? Так же как и позднее в поэме «Бахчисарайский фонтан», луна является символом девы Марии. Как Богородица, черкешенка, требующая от пленника любви, играет социальную роль матери. Сцена их первой встречи сильно напоминает процесс общения грудного ребенка с матерью. Мать говорит с ребенком, и ребенок, хотя он не понимает (цифрового) значения ее слов, «ловит жадною душой / приятной речи звук волшебный», «взор

<sup>18</sup> Ср. Сэндлер, *Distant Pleasures*, С. 149.

умильный матери» говорит ему: «Живи!» Дающая, дарящая жизнь черкешенка играет здесь для пленника роль матери. Более того, она кормит пленника кумысом, то есть молоком. Затем она, как сиделка, дежурит у ложа пленника («я стерегла б минуты сна»); она хочет его «утешить», предлагает ему склониться «главой ко мне на грудь» и «забыть свободу». Это приглашение к регрессии. «Непонятная сила», которой черкешенка привлечена к «милому невольнику», оказывается силой материнской любви. На уровне коммуникации матери с ребенком они друг друга прекрасно понимают.

Проскурин с полным правом указывает на то, что жизнь пленника с черкешенкой описана в духе пасторальной идиллии. Но объяснение этому Проскурин видит только в жанровой стилистике. Пушкин, однако, заимствовал пастораль из поэтики сентиментализма не потому, что не умел выстроить сюжет, а с определенной целью. Идиллия для него – не идеал, как для Карамзина, но прообраз детского рая, незрелой любви. Недаром пленник живет в пещере – пещера воплощает для него материнскую утробу. И «дальний путь», который «в Россию ведет», «В страну, где пламенную младость / Он гордо начал без забот», – это пуповина, которая связывает душевно еще не взрослого «младого пленника» с материнской любовью. Немудрено, что в черкешенке он нашел для себя суррогат этой любви. Также становится понятно, почему эпиграфом поэмы должен был стать гетевский «Gib meine Jugend mir zurück»<sup>19</sup>. Кроме того, «неприступных гор / Над ним воздвигнулась громада» – перспектива снизу вверх, глазами ребенка. А «Гнездо разбойничьих племен, / Черкесской вольности ограда» – это и его гнездо, и его ограда. Таким образом, таинственный «образ вечно милый» расшифровывается как обращение, зов к матери, вечное к ней стремление:

Его зову, к нему стремлюсь,  
Молчу, не вижу, не внимаю;  
Тебе в забвенье предаюсь  
И тайный призрак обнимаю.  
Об нем в пустыне слезы лью;  
Повсюду он со мною бродит  
И мрачную тоску наводит  
На душу сирую мою.

---

<sup>19</sup> Возврати мне мою молодость.

Если кто-то все же сомневается в такой трактовке, то его, возможно, окончательно убедит «душа сирая» пленника. Ведь здесь пленник выдает тайну своего сердца. Подвиг самопожертвования черкешенки становится понятнее. На уровне смысла символики это не сверхчеловеческий подвиг и не отчаянный шаг женщины, которую ожидает исключение из племени, но естественное действие матери, которая отпускает сына, лишая его эдипальной любви. Пилой черкешенка символически перерезает пуповину пленника, а кинжал символизирует его новую мужественность: это час разлуки с матерью, час взросления. Как хорошая мать, черкешенка отпускает героя с «любви благословеньями». Теперь становится ясно, почему после того, как «всё понял он», упоминается «пустой аул с его забором», который пленник «объемлет [...] в последний раз». Это прощальный взгляд ребенка, покидающего родительское гнездо, ребенка, который стал взрослым. Таким образом, становится также понятно, почему пленник уходит без сожаления о бедной черкешенке, в то время как его прообраз, Эраст из «Бедной Лизы», проливал слезы раскаяния. Даже современники Пушкина ставили ему в упрек такое «бессердечие» героя. Но молодые люди покидают мать и ее мир без сожаления...

Джоу Эндрю прав в одном – у Пушкина получается классический лотмановский сюжет<sup>20</sup>. Герой входит в закрытое магическое пространство «женского рода» и возвращается в мужской мир «штыков России»<sup>21</sup>. Но Джоу Эндрю не может расшифровать «противоречивую», по его словам, символику поэмы<sup>22</sup>, которую он по этой причине называет «неудачной», – символику смерти и воскресения, хлеба и вина, молока и меда, а также символику девы Марии, символику штыков России, гор, пещеры, ухода пленника и смерти черкешенки. Вся эта символика дает ключ к пониманию преодоления эдипальной любви и временной регрессии в детскую зависимость от матери. И поэтому мать «символически» умирает.

---

<sup>20</sup> Narrative and Desire in Russian Literature. С. 105. Эндрю ссылается на Терезу де Лаурентис, для которой сюжет *Кавказского пленника*, как каждый лотмановский сюжет, принципиально воплощает мужской садизм в отношении женщин. Teresa de Laurentis, *Alice doesn't*. London, 1984. С. 111.

<sup>21</sup> Narrative and Desire in Russian Literature. С. 116–117.

<sup>22</sup> Narrative and Desire in Russian Literature. С. 118: «I find it impossible to discern any logic to this imagery».



Э.Ф. Шафранская (Москва)  
«ПУТЕШЕСТВИЕ В АРЗРУМ» А.С. ПУШКИНА  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ  
ПОСТКОЛОНИАЛЬНЫХ ШТУДИЙ

*Shafranskaya E. (Moscow)*  
“A JOURNEY TO ARZRUM” BY A. PUSHKIN  
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY  
POST-COLONIAL STUDIES

Предложена рецепция пушкинского «Путешествия в Арзрум» в свете современных постколониальных и ориенталистских исследований. В частности, проиллюстрированы неоднозначные позиции арзрумского путешественника в изображении инородцев: 1) традиционный имперский (ориенталистский) взгляд на чужую культуру; 2) остраненный взгляд, не вписывающийся в парадигму повседневности; 3) антиориенталистская позиция путешественника.

**Ключевые слова:** ориентализм, Пушкин, «Путешествие в Арзрум», постколониальные исследования, дервиш.

*In this annotation the reception of Pushkin's «Journey to Erzerum» in the light of contemporary postcolonial and orientalist studies is offered. In particular, the ambiguous positions of Erzerum traveler in the alien's image are illustrated: 1) the traditional imperial (orientalistic) view of foreign culture; 2) detached view that does not fall into the paradigm of everyday life; 3) traveler's antiorientalistic position.*

**Keywords:** orientalism, Pushkin, «Journey to Erzerum», postcolonial studies, dervish.

Ориенталистика начала формироваться в России с открытия в 1804 году факультетов по изучению восточных языков и развилась к концу XIX века в отдельную научную отрасль<sup>1</sup>. В ориенталистский дискурс входит не только собственно наука, но и ряд других инсти-

<sup>1</sup> «В 1804 году уставами Московского, Казанского и Харьковского университетов было введено преподавание в них восточных языков» (Тольц В. «Собственный Восток России»: Политика идентичности и востоковедение в позднейимперский и раннесоветский период. М.: НЛО, 2013. С. 14), хотя официально начало ориенталистики в России принято датировать временем царствования Петра Первого (см.: Там же. С. 13).

туций: рефлексия путешествий, политических контактов и военных конфликтов, книгоиздательство: перевод и публикация зарубежных текстов (художественных и нон-фикшн) с ориенталистской интенцией и проч. – все вместе создавало моду, оказывавшую влияние на творчество художников.

По мнению исследователей, в XIX в. наблюдалось две волны общекультурной моды на ориентализм – эпохи романтизма и модернизма, то есть начало и конец века<sup>2</sup>.

В XIX в. ориенталистика развивалась, грубо говоря, в контексте двух противоречивых концепций<sup>3</sup>: 1) Восток – застывшая экзотика, иная культура примитивных народов; 2) Восток – может быть, и непонятная европейцу культура, но древняя и высокоразвитая, не нуждающаяся в цивилизаторской опеке европейца. В XX веке в отечественной ориенталистике в отношении к «собственному Востоку» стали превалировать функции – опекать и цивилизовать, вразумлять и наводить, по возможности, «порядок».

Пушкиноведение, рассматривающее ориентальные мотивы в творчестве Пушкина, содержит акценты на культуре Востока именно как на экзотике, на Востоке как одной из институций, с которой поэт мог вступать в поливалентные отношения.

Говоря о современных постколониальных штудиях, в контексте которых мы рассмотрим пушкинский травелог «Путешествие в Арзрум», необходимо упомянуть ряд научных исследований.

Концептообразующими в современной ориенталистике, как западной, так и отечественной, стали работы американского литературоведа Эдварда Саида<sup>4</sup>.

По Саиду, для ориенталистики как науки и ориентализма как дискурса характерен западный стиль доминирования, сложившийся в филологии, лексикографии, истории, биологии, политической и экономической теории, художественной беллетристике и лирической поэзии<sup>5</sup>. «Восток виделся как бы в рамке классной комнаты,

<sup>2</sup> Тольц В. «Собственный Восток России».

<sup>3</sup> Наливкин В.П. Туземцы раньше и теперь: Этнографические очерки в тюрко-монгольском населении Туркестанского края. М.: Либроком, 2012; Бартольд В.В. Культура мусульманства. М.: Ленон, 1998.

<sup>4</sup> Саид Э.В. Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Русский Мир, 2006; Саид Э.В. Культура и империализм / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2012.

<sup>5</sup> Саид Э.В. Ориентализм: Западные концепции Востока. С. 28.

уголовного суда, тюрьмы, иллюстрированного руководства. В таком случае ориентализм – это знание о Востоке, помещающее все имеющее к нему отношение в рамку классной комнаты, суда, тюрьмы или учебника для внимательного изучения, суждения, дисциплинарного воздействия и управления»<sup>6</sup>.

Объект саидовской критики – западноевропейский и американский ориентализм. Российский не попал в поле зрения исследователя – по разным причинам, которые в последнее время исследуются современными учеными<sup>7</sup>. Если концепция Саида, по мнению широкого научного сообщества, уподобилась разорвавшейся бомбе и смешала все привычные ориентиры, то иная реакция существует в российском контексте, потому что предтечей Саида можно считать, с одной стороны, публицистические филиппики М.Е. Салтыкова-Щедрина с его «Господами ташкентцами», с другой – научный дискурс рубежа XIX–XX вв.: публикации и деятельность В.Р. Розена, С.Ф. Ольденбурга, Н.Я. Марра, В.В. Бартольда и др.<sup>8</sup>, критиковавших собственно ориенталистский подход к восточной культуре. В частности, Бартольд говорил о превосходстве древней культуры Средней Азии, защищал Восток от европейских ориенталистов, ему принадлежит высказывание, ставшее интенцией всей его научной деятельности: «...культура мусульманского мира была выше культуры христианского, пока в руках мусульман оставались главные пути мировой торговли»<sup>9</sup>.

С той поры – времени ориентализма как вполне сложившейся науки (это конец XIX в.) – в научном сообществе идут нешуточные бои между двумя сторонами, располагающимися примерно по тем идейным локусам, которые наметились с самого зачатия ориентализма.

Сама личность Пушкина не раз становилась объектом изучения антропологов, так или иначе тиражировавших ориенталистские стереотипы. Так, Д.Н. Анучин и И.А. Сикорский, исследователи конца XIX в., каждый по-своему, преследуя научные и популяризаторские цели, доказывали европейское и в том числе русское происхождение

---

<sup>6</sup> Там же. С. 63–64.

<sup>7</sup> Эткинд А. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: НЛЮ, 2013; Кобрин К.Р. От патерналистского проекта власти к шизофрении: «ориентализм» как российская проблема (на полях Эдварда Саида) // Неприкосновенный запас. 2008. № 3 (59).

<sup>8</sup> Деятельность этих востоковедов рассмотрена в кн.: Толыч В. «Собственный Восток России».

<sup>9</sup> Бартольд В.В. Культура мусульманства. М.: Ленон, 1998. С. 12.

Пушкина, отвергая какие-либо доминирующие африканские, а по сути, восточные антропологические признаки<sup>10</sup>, которые свойственны народу, неспособному создавать культуру или адаптироваться к чужой<sup>11</sup>.

Подытожим эту преамбулу выводом из Э. Саида: «...реальность ориентализма одновременно и антигуманна, и устойчива»<sup>12</sup>.

Все сказанное выше – необходимый контекст современной рецепции пушкинского травелога.

Рассказчик, он же арзрумский путешественник Пушкина, в соприкосновении с инородцами транслирует неоднозначные взгляды, которые можно распределить по трем группам. В изображении инородцев присутствует:

1) ориенталистская парадигма повседневности – здесь путешественник тиражирует традиционный имперский взгляд на чужую культуру;

2) прием остранения, благодаря которому взгляды путешественника можно считать индивидуальными, не вписывающимися ни в какие традиции или стереотипы;

3) антиориенталистская позиция путешественника.

### Ориентализм

«Черкесы нас ненавидят. Мы вытеснили их из привольных пастбищ; аулы их разорены, целые племена уничтожены. <...> Что делать с таковым народом? <...> Влияние роскоши может благоприятствовать их укрощению: самовар был бы важным нововведением. Есть средство более сильное, более нравственное, более сообразное с просвещением нашего века: проповедание Евангелия. <...> Черкесы очень недавно приняли магометанскую веру. Они были увлечены деятельным фанатизмом апостолов *Корана*... <...> Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Подробнее в кн.: Могильнер М. Homo imperii: история физической антропологии в России (конец XIX – начало XX вв.). М.: НЛО, 2008.

<sup>11</sup> Там же. С. 224.

<sup>12</sup> Саид Э.В. Ориентализм: Западные концепции Востока. С. 69.

<sup>13</sup> Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // А.С. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8. М.: Изд. АН СССР, 1948. С. 449.

Лексика этого фрагмента соответствует экспансионистскому дискурсу: укрощение, фанатизм, ожидание христианских миссионеров, суждение с позиции «более нравственной»; она транслирует имперское отношение к инородцам.

«Военные, повинуясь долгу, живут в Грузии, потому что так им велено. Молодые титулярные советники приезжают сюда за чином ассессорским, толико вожделенным. Те и другие смотрят на Грузию как на изгнание»<sup>14</sup>.

Перед нами один из стереотипов колониального дискурса, который вскоре обретет, на протяжении всего XIX в., парадигму делания карьеры на колониальных окраинах и выльется в сатирический образ «господ ташкентцев».

«Голос песен грузинских приятен. Мне перевели одну из них слово в слово; она, кажется, сложена в новейшее время; в ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство»<sup>15</sup> – здесь словосочетание «восточная бессмыслица» является одним из расхожих стереотипов ориентализма.

«Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин. Я попросил воды сперва по-русски, а потом по-татарски. Он меня не понял. Удивительная беспечность! в тридцати верстах от Тифлиса и на дороге в Персию и Турцию он не знал ни слова ни по-русски, ни по-татарски»<sup>16</sup>.

Пушкинский путешественник в этом фрагменте, говоря об «удивительной беспечности», транслирует имперское доминирование.

### Остранение

«<...> Мы въехали в город, представлявший удивительную картину. Турки с плоских кровель своих угрюмо смотрели на нас. Армяне шумно толпились в тесных улицах. Их мальчишки бежали перед нашими лошадьми, крестясь и повторяя: «Християн! Християн!.. <...> Улицы города тесны и кривы. Дома довольно высоки. Народу множество, – лавки были заперты»<sup>17</sup>.

«Мечети низки и темны. За городом находится кладбище. Памятники состоят обыкновенно в столбах, убранных каменною чалмою.

<sup>14</sup> Там же. С. 458–459.

<sup>15</sup> Там же. С. 457–458.

<sup>16</sup> Там же. С. 460.

<sup>17</sup> Там же. С. 475.

Гробницы двух или трех пашей отличаются большей затейливостью, но в них нет ничего изящного: никакого вкуса, никакой мысли... Один путешественник пишет, что изо всех азиатских городов в одном Арзруме нашел он башенные часы, и те были испорчены»<sup>18</sup>.

Эти два фрагмента носят характер этнографический<sup>19</sup>, описательный, хотя «западное доминирование», выраженное словами «нет ничего изящного: никакого вкуса, никакой мысли», в них все же присутствует.

«Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков. Пушкин дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: “Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются”.

Восточное приветствие паши всем нам очень понравилось. Я пошел взглянуть на сераскира. <...> Выходя из его палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке и с мехом (outré) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали»<sup>20</sup>.

Пушкинский рассказчик, изображая дервиша, не дает никаких оценок – из тех, которые вскоре после Пушкина появятся в ориенталистском дискурсе: дервиш будет изображаться как фигура враждебная, таинственная, а на рубеже XIX–XX вв. в этнографических публикациях русских востоковедов и в художественных текстах наметится тенденция искоренить всеми возможными средствами этот социальный тип. Если говорить о пушкинской рецепции дервиша, то она скорее положительная: «это был брат мой».

---

<sup>18</sup> Там же. С. 478.

<sup>19</sup> Характерно, что в день столетия со дня рождения А.С. Пушкина (1899) президент Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Д.Н. Анучин и его секретарь А.А. Ивановский возложили к пушкинскому памятнику венки с надписью «Великому русскому поэту-этнографу» (см.: Могильнер М. Homo imperii: история физической антропологии в России (конец XIX – начало XX вв.). С. 220).

<sup>20</sup> Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года. С. 475–476.

### Антиориентализм

«Ждали персидского принца. <...> ...Конвойный офицер... представил меня Фазил-Хану. Я, с помощью переводчика, начал было высокопарное восточное приветствие; но как же мне стало совестно, когда Фазил-Хан отвечал на мою неуместную затейливость простою, умной учтивостью порядочного человека! “Он надеялся увидеть меня в Петербурге; он жалел, что знакомство наше будет непродолжительным и проч.” Со стыдом принужден я был оставить важно-шутливый тон и съехать на обыкновенные европейские фразы. Вот урок нашей русской насмешливости. Вперед не стану судить о человеке по его баньей *napaxe* и по крашеным ногтям»<sup>21</sup>.

Рассказчик декларативно разрушает стереотип, говоря о «восточном приветствии», однако уточнение «обыкновенные европейские фразы» (читай: язык нормы) подспудно выдает в рассказчике ориенталиста.

«Не знаю выражения, которое было бы бессмысленнее слов: азиатская роскошь. Эта поговорка, вероятно, родилась во время крестовых походов, когда бедные рыцари, оставя голые стены и дубовые стулья своих замков, увидели в первый раз красные диваны, пестрые ковры и кинжалы с цветными камушками на рукояти. Ныне можно сказать: азиатская бедность, азиатское свинство и проч., но роскошь есть, конечно, принадлежность Европы. В Арзруме ни за какие деньги нельзя купить того, что вы найдете в мелочной лавке первого уездного городка Псковской губернии»<sup>22</sup> – в этом фрагменте однозначно присутствует антиориенталистская позиция.

Что дал нам этот анализ? За время, прошедшее после опубликования пушкинского «Путешествия в Арзрум» и жизни этого текста в разных идеологических контекстах, рецепция не могла не поменяться – и не без влияния ориенталистских штудий.

Мы видим в пушкинском травелоге сложное, неоднозначное, противоречивое отношение к Востоку: с одной стороны, не свободное от имперских ориенталистских стереотипов, с другой – индивидуальное и независимое от штампов повседневности. Чего нельзя сказать, например, о монолитном этнографическом ориентализме М.Ю. Лермонтова, представленного, в частности, в по-

<sup>21</sup> Там же. С. 452–453.

<sup>22</sup> Там же. С. 477.

вести «Бэла»<sup>23</sup>, в связи с чем А. Эткиндр пишет: «Показательно, однако, что значительная часть ориенталистики оказалась “вытеснена” из русской литературы в процессе формирования литературного канона – или не была опознана в качестве ориенталистской литературы; так случилось с “Героем нашего времени”»<sup>24</sup>.

Таким образом, ориенталистский дискурс Пушкина предвосхитил все те акценты и изводы ориентализма, которые стали объектами современных научных исследований.



---

<sup>23</sup> Предлагаю взглянуть на лермонтовскую «Бэлу» как на ориенталистский текст. Не вдаваясь в частности, напомним самые характерные черты колониальной литературы: жанр травелога, экзотизм-этнографизм, военно-оккупационно-колонизационные контексты, антитезы: наше – их, мы – они/эти и др. Все это присутствует в сюжете «Бэлы». Чемодан лермонтовского рассказчика набит «путевыми записками о Грузии». О «дикарях» разного этнического «окраса»: «Ужасные бестии эти азиаты! <...> Ужасные плуты! <...> Избаловали мошенников!»; «Ведь этакий народ! – сказал он, – и хлеба по-русски назвать не умеет, а выучил: “Офицер, дай на водку!” Уж татары по мне лучше: те хоть непьющие...»; «Жалкие люди! <...> Преглупый народ!»; «Кругом народ дикий, любопытный»; «У этих азиатов все так»; «Такой проклятый народ, сразу не убьешь»; «Уж эта мне Азия! что люди, что речки – никак нельзя положиться!»; «Эти горцы народ мстительный»; «Эти черкесы известный воровской народ».

Максим Максимыч снисходительно-пренебрежительно рассказывает о местных обрядах: «У азиатов, знаете, обычай всех встречных и поперечных приглашать на свадьбу». Бэла, собственно, и символизирует Кавказ, который завоевывала Россия (считал ли именно так Лермонтов? но именно так прочитывается): «Долго бился с нею Григорий Александрович; между тем учился по-татарски, и она начинала понимать по-нашему»; «Я твоя пленница, – говорила она, – твоя раба; конечно, ты можешь меня принудить»; «Наконец отвечала, что она умрет в той вере, в какой родилась».

Не решаясь делать выводы эротического характера, хотя они налицо в лермонтовском тексте, обнаружила типологически родственный комментарий к рассказу Куприна «Жидовка» в статье Мирьи Лекке: «К чужой женщине протагонист Куприна проявляет глубоко колониаторское отношение – он хочет ее сексуально подчинить» (Лекке М. Внутренние колонии – пестрые окраины: Украина и Беларусь (Малороссия и Белороссия) в произведениях А.И. Куприна // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России. М.: НЛО, 2012. С. 565).

<sup>24</sup> Эткиндр А., Уффельман Д., Кукулин И. Внутренняя колонизация России: между практикой и воображением // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России. М.: НЛО, 2012. С. 16.



*В.С. Листов (Москва)*

## **ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ ГОЛОСА АВТОРА И ГОЛОСА ГЕРОЯ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ» И «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ»**

*Listov V. (Moscow)*

## **THE INTERFERENCE OF THE AUTHOR'S VOICE AND THE CHARACTER'S VOICE IN "EUGENE ONEGIN" AND "THE CAPTAIN'S DAUGHTER"**

*Статья посвящена проблеме соотношения авторского голоса и голосов героев в основных произведениях А.С. Пушкина. В ней сделана попытка доказать, что традиционное разделение сознания Пушкина и сознания воображаемого героя-Автора лишь весьма ограниченно пригодно для исследования романа в стихах. Основываясь на версии интерференции голосов автора и героев, можно полагать, что так называемые «декабристские строфы» написаны Пушкиным от имени Евгения Онегина и представляют собой стихотворное переложение воображаемых записок героя, а финальные эпизоды «Капитанской дочки» лишь весьма условно можно трактовать как прямое звучание голоса героя-резонёра – Петра Гринёва.*

**Ключевые слова:** *А.С. Пушкин, «Евгений Онегин», декабристские строфы, X глава, «Капитанская дочка», резонёр, «Заметки по русской истории XVIII века», Болдино, интерференция.*

*The article is devoted to the problem of correlation between author's voice and the voice of characters in the basic A. S. Pushkin's works.*

**Key words:** *A. S. Pushkin, «Eugene Onegin», Decembrists's strophes, X chapter, «Capitan's daughter», reasoner, Boldino.*

Произведения Пушкина, как известно, легки для чтения, но весьма трудны для истолкования и понимания. Это замечает каждый вдумчивый читатель, а уж тем более исследователь. В мире Пушкина, быть может, самой ускользающей материей служит определение твёрдых понятий и закономерностей. Здесь едва ли не каждое наше категорическое утверждение оказывается либо неполным, либо сомнительным, либо просто неверным.

Достаточно применить к Пушкину такие понятия как, например, гуманизм, патриотизм, религиозность, образованность, нетерпи-

мость, трудолюбие, барство и т.д. – как плоская очевидность немедленно уступает место кричащим противоречиям и воинственным противостояниям. Оборот «то или другое» приходится менять на конструкцию «и то, и другое». Иногда даже начинает казаться, будто от имени самого Пушкина говорят многие голоса, высказываются совершенно противоположные суждения. А мы доверчиво приписываем поэту и то, и другое, и пятое-десятое. Как же, ведь он – наше всё, не так ли?

Пушкин против Пушкина выступает не только по частным поводам, но и по коренным вопросам современности и истории. На лицо его приятие / неприятие русских монархов Петра I, Екатерины II Николая I; похвалы и инвективы отечественному дворянству; любовь к Франции и французам и поношение их нравов; одобрения и укоризны Москве и Петербургу. Таких взаимоисключающих выходов очень много. Иногда даже возникает ощущение, что Пушкин утром и вечером одного дня об одном и том же предмете судит по-разному.

Вместе с тем, пытаясь «поймать» поэта на противоречиях и странностях, мы нередко падаем жертвами собственной невнимательности. Стоит только приписать суждения литературного героя автору, как Пушкин нередко начинает у нас нести ответственность за чужие мнения и высказывания. Например, многолетние споры вокруг строки о «презренном еврее» из стихотворения «Черная шаль»<sup>1</sup> могли бы приутихнуть, если бы спорщики обращали внимание на подзаголовок: «Молдавская песня». Нетрудно догадаться, что герой, от имени которого песня поётся, далеко не равен Пушкину. Поэт, понятно, не берётся здесь обсуждать вавилонское смешение языков и с этой точки зрения сравнивать моральные особенности молдаван и греков, евреев и армян. В песне кипят общечеловеческие страсти – любовь и ревность, предательство и мстительность. И о самом авторе стихотворения мало говорит то, в каких национальных одеждах предстают олицетворения этих страстей.

Дело осложняется ещё и тем, что Пушкин так глубоко и полно живяется в характеры и судьбы своих героев, что и сам нередко на

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 тт. М.: Художественная литература, 1937–1949. Т. II. С. 150. Далее произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома римскими, а страницы – арабскими цифрами.

какое-то время перестаёт отличать собственный свой голос от голоса своего персонажа. Хорошим примером нарушения всех и всяких границ и условий («И для тебя условий нет») служит «Воображаемый разговор с Александром I» (XI, 23). Не ясны ни жанр, ни адресат, ни направленность вещи. Неясно даже, в каких отношениях друг с другом находятся реальный сочинитель А.С. Пушкин, воображаемый поэт А.П. и ещё более воображаемый государь император Александр Павлович. Попутно заметим, что вымышленные поэт и царь могут быть обозначены одинаковыми инициалами – А.П.

В русле наших наблюдений будут важны только зачин и финал «Разговора...». Вот как поэт надевает на себя маску монарха и начинает вещать от имени августейшего собеседника: «Когда б я был царь, то позвал бы А.П. и сказал бы ему: А.С. вы прекрасно сочиняете стихи». Пуш. поклонился бы мне с некоторым скромным замешательством» (XI, 23).

Далее следует обширный диалог, в котором драма разыгрывается в театре одного актёра. Пушкин тщательно соблюдает чередование голосов. У каждого из воображаемых героев своя роль, своя характерная интонация. Основное содержание «Разговора...» – здесь не наша тема. Но вот финал диалога: «Тут бы П. разгорячился и наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал его в Сибирь, где бы я написал поэму *Ермак* русским (?) размером и с рифмами» (XI, 24, 298).

Набросав такую концовку, Пушкин перечитывает написанное и находит очевидную ошибку. Первая часть фразы несомненно принадлежит воображаемому царю: поэт П. упомянут в третьем лице: «я», т.е. царь сержусь и ссылаю *его* в Сибирь. Но продолжение фразы – «где бы я написал поэму *Ермак*» – явная несообразность. Монарх не собирается ни ехать в Сибирь, ни писать поэму, ни угадывать, как будет называться произведение, задуманное поэтом П. Заметив это, Пушкин вносит необходимую поправку: «<...> где бы *он* написал поэму *Ермак*» (XI, 298).

Исправление описки? Разумеется. Не стоило бы обращать на нее внимания, если бы она не явилась порождением контекста «Разговора...». Пушкин читает то от одного воображаемого героя, то от другого. И, в конце концов, уже нетвердо различает, чью именно роль он играет в данный миг повествования. Тем самым случайная описка становится значимой и, быть может, требует объяснения.

Но, поставив вопрос – «чей тут голос»? – мы немедленно попадаем в тиски старой проблемы о соотношении духовного мира автора и духовного мира героя далеко не только в таких малоформатных образцах творчества, как «Черная шаль» или «Воображаемый разговор...». Тот же вопрос уже во всей его сложности возникает и на материале «Евгения Онегина».

Здесь не место для обзора великого множества работ, посвященных как «разности между Онегиным и мной», так и сходству автора романа и его героя. Скажем только, что этой проблемой в разное время и по разным поводам занимались В. Сиповский, Г. Гуковский, И. Семенко, В. Набоков, А. Ахматова, Ю. Лотман, С. Бочаров, Н. Михайлова, Е. Хаев и многие другие исследователи. В начале 80-х годов прошлого века серьезные итоги изучения вопроса подвёл А. Тархов в своей известной статье «Судьба Евгения Онегина»<sup>2</sup>.

Мнение Тархова, в основном принятое академической наукой конца XX столетия, можно резюмировать в таком примерно виде. Авторский голос пушкинского романа разделён между двумя персонами – реально существующий поэт А.С. Пушкин и действующее лицо романа, обозначаемое в целях исследования как Автор. Отсюда следуют многочисленные выводы, в частности, и такой: любое лирическое высказывание в стихотворном романе можно отчётливо и безусловно отнести либо к реальному А.С. Пушкину, либо к вымышленному Автору. Эту версию Тархов подкрепляет множеством примеров. Самым убедительным из них кажется известное упоминание поэта в третьем лице в декабристских строфах «X главы» романа: «Читал сво[и] Ноэли Пушкин» (VI, 524).

Действительно, кто же, как не вымышленный Автор, может здесь слушать Пушкина, помещённого в среду реальных исторических лиц (Рылеев, Н. Тургенев, Лунин, Якушкин и др.)? Согласимся: удвоение авторского голоса удобно для конкретных и частных направлений исследования, равно как и для учебных целей (заметим в скобках: работа Тархова как раз и вышла в худлитовской серии «Школьная библиотека»). Но при более широком подходе к ткани романа эта версия перестаёт отвечать на простейшие вопросы. Поставим маленький мысленный эксперимент. Допустим, потаенные декабристские стро-

---

<sup>2</sup> Тархов А. Судьба Евгения Онегина // Пушкин А.С. Евгений Онегин. Роман в стихах. М.: Худ. лит., 1980. С. 5–28.

фы вышли из-под контроля сочинителя, распространились в публике и наконец дошли до правительства. Т.е. повторяется история «Гавриилиады», отрывка из «Андрея Шенье» и других неподцензурных текстов. Усмотрев в рукописи явное поношение императора Александра I и столь же явное сочувствие людям 14 декабря, правительство призывает Пушкина к ответу. Спросим себя: может ли Пушкин оправдаться тем, что крамольные стихи написаны не им, А.С. Пушкиным, а неким действующим лицом романа, вымышленным, подразумеваемым рассказчиком? Конечно, нет, не может.

Подобный опыт – только, разумеется, не в такой острой форме – был поставлен и в реальной жизни. Строфа, в которой сочинитель назван в третьем лице («Читал свои Ноэли Пушкин»), включала в себя и такие строки:

Одну Россию в мире видя,  
Лаская в ней свой идеал,  
Хромой Т[ургенев] им внимал ... (V1, 524)

«Им» – это наиболее решительным декабристам (Пестель, Якушкин, Лунин и др.). В 1832 году потаенные строки дошли до бывшего члена тайного общества Н.И. Тургенева («хромого»), и тот на Пушкина не на шутку обиделся. Смысл и характер этой обиды мы попытались объяснить в другой работе<sup>3</sup>. Здесь же отметим: в возможном личном противостоянии с Н.И. Тургеневым Пушкин опять не мог бы оправдываться – это де не я написал, а некий безымянный герой – Автор моего романа. Например, при вызове на поединок такой мотив отказа от выхода к барьеру был бы просто смехотворным и неприличным. Пушкин сочинял свои произведения и ни с кем не разделял за них ни славы, ни ответственности. Так было принято в его кругу.

Думается, обсуждение особенностей авторского голоса в «Онегине» надо вести с других, гораздо более простых и внятных позиций. Прежде всего, необходимо понять доверчивого читателя, который в простоте душевной полагает, что у «Онегина» один-единственный автор. Он-то и беседует с ним, читателем, на протяжении всего романа. Никакого «раздвоения» личности поэта читатель не замечает. Что, если тут и есть незамутнённая правда?

---

<sup>3</sup> Листов В.С. Новое о Пушкине. М.: Стройиздат, 2000. С. 105–111.

Другое дело, что авторское начало, авторская позиция выражены не только там и тогда, где и когда прямо говорит сочинитель. Герои, персонажи не обязаны сплошь быть резонёрами и вещать от имени Пушкина. Но, тем не менее, в их партиях тоже может быть слышен (и реально слышится) авторский голос. «Любой роман / Возьмите и найдёте верно» именно такую весьма обыкновенную ситуацию. Правда, в «Онегине» надо прилагать некоторые усилия и обладать определёнными знаниями, чтобы более или менее уверенно сказать: вот тут – от автора, а вот тут – от героя. Хотя многие случаи ясны и бесспорны. Когда, например, соседи-помещики осуждают Онегина за питье красного вина и пренебрежение дамами (VI, 35), то невозможно ошибиться: это сказано не от имени автора.

Речь, конечно, идёт о более сложных случаях.

Один из них отмечен в тюремном дневнике Вильгельма Кюхельбекера под 17 февраля 1832 года. Прочитав в крепости онегинскую главу, оказавшуюся последней, Кюхельбекер записывает: «Поэт в своей 8 главе похож сам на Татьяну: для лицейского товарища, для человека, который с ним вырос и знает наизусть, как я, везде заметно чувство, коим Пушкин переполнен, хотя он, подобно своей Татьяне, и не хочет, чтоб об этом чувстве знал свет...»<sup>4</sup>.

В образе героини лицейский товарищ Пушкина различает черты друга-поэта, автора. Одна из этих черт названа: полнота чувства не выплёскивается наружу, не становится общим достоянием. Нетрудно догадаться, что Кюхельбекер различает и многие другие подробности, роднящие сочинителя с его героиней и иными персонами, населяющими многоплановый роман. Но у нас – почти два века спустя – нет возможности судить об этом детально и достоверно.

Вместе с тем, авторские отголоски иногда отчётливо звучат просто в прямой речи героев, прежде всего Онегина. Роман, как известно, начинается с внутреннего монолога молодого повесы: «Мой дядя самых честных правил...». Н.И. Михайлова с полным основанием замечает, что этот монолог понимался читателем как прямой авторский до тех пор, пока читатель не переходил к следующей строфе, в которой авторский голос разъяснял, кому на самом деле принадлежат эпатиру-

---

<sup>4</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 99–100.

ющие соображения о дяде<sup>5</sup>. В том-то и дело. Читатель-современник Пушкина улавливал во вступительном монологе Онегина очевидные признаки речи автора. В 1823 году, когда первые строки первой главы легли на бумагу, дядя Пушкина Василий Львович был известным поэтом-москвичом. И потому Александр Пушкин, ещё не написавший главных своих вещей, воспринимался прежде всего как племянник маститого сочинителя.

Полагаем даже, что зачин следующей строфы – «Так думал молодой повеса» – ещё больше убеждал доверчивого читателя, будто он только что прочёл нечто, написанное от имени автора. В самом деле, кто же в общем мнении Александр Пушкин как не молодой повеса? Всё это много раз и с разных сторон обсуждалось. В пределах нашей темы существенно только одно обстоятельство: стихотворный роман начинается строфой, в которой выявляется интерференция, сложение голосов автора и героя. В данном случае – Пушкина и Онегина.

Подобной нераздельностью и неслиянностью речей будут в разной степени отличаться и все последующие главы романа. Примеров тому – неисчислимо множество. Достаточно будет напомнить хотя бы хрестоматийный эпизод из главы седьмой, строфы XXXVI–XXXIX – въезд Татьяны в Москву (VI, 154–156). Всю художественную ткань эпизода мы одинаково вольны считать и впечатлениями *героини*, впервые в старую столицу попавшей, и историческими комментариями *автора* к этим впечатлениям.

Конечно, важно не количество возможных примеров, а общие выводы. Во-первых, трудность – иногда непреодолимая – отчетливо разделить течение романа на два русла: речь автора и речь героя. Во-вторых, трудно – иногда невозможно – понять, сколько авторского, а сколько «от действующего лица» содержится в том или ином эпизоде, в том или ином пассаже стихотворного романа.

С этой точки зрения к пониманию «Евгения Онегина» ближе всего подошла А.А. Ахматова. Поэт чувствует поэта. Именно Ахматова поверила Пушкину, когда он в начале романа подчёркивал «разность / Между Онегиным и мной» (VI, 28). Но она же, Анна Андреевна, следовала за тем, как по ходу действия эта «разность» уменьшалась, сходилась на нет. В статье «Болдинская осень (8-ая глава “Онегина”）」 Ахма-

---

<sup>5</sup> Михайлова Н.И. Дядя // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Русский путь, 1999. С. 388–389.

това приходит к весьма обязывающему суждению: «В 8-й главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства. Пушкин (не автор романа) целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое:

То видит он врагов забвенных,  
Клеветников и трусов злых,  
И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных.

Разве это не пушкинские воспоминания? Никаких презренных товарищей и у пустынного Онегина мы не знаем. Каверин? Автор романа? В никаком кругу этот нелюдим как будто не вращается <...>. Пушкину для Онегина ничего не жалко – он даже отдаёт ему собственных “изменниц молодых”<sup>6</sup>. Весьма тонкое замечание! Отдавая герою своё прошлое и даже отчасти настоящее, Пушкин вносит в роман мощное лирическое начало. Кто-кто, а Ахматова, обогатившая нашу словесность «Поэмой без героя», это прекрасно понимает. В каком-то смысле «Онегин», в конце концов, тоже становится отчасти поэмой без героя, замещаемого самим автором. Напомним: Евгения вряд ли можно назвать полноправным героем главы седьмой; в своём «Путешествии» Евгений-герой идёт след в след за Пушкиным (за вычетом, может быть, Астрахани, где автор никогда не бывал), который действительно «вселяется» в Онегина, перестаёт от него отличаться.

В сущности, здесь – по признаку звучания авторского голоса – роман довольно резко переламинается, становится иным. Понятно: до седьмой-восьмой глав в ходе романного действия отчётливо внятен личный, лирический поток. Мы отметили его ещё в первой строфе «большого стихотворения». Теперь же, когда повествование идет к концу (точнее – к обрыву), Пушкин и его герой сближены настолько, что их голоса становятся едва ли различимыми один от другого.

На обширном пространстве «Евгения Онегина», видимо, происходит то же самое, что мы наблюдали в «Воображаемом разговоре с императором Александром I». Автор в каких-то поворотах сюжета так живяется в характер и самосознание героя, что отчасти перестаёт

---

<sup>6</sup> Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 2-е. Горький: Верхне-Волжское кн. изд., 1984. С. 187–188.



понимать, чьим голосом – «своим» или «его» – следует говорить в текущий момент драмы. Это и значит (повторим вслед Ахматовой), что Пушкин «вселяется» в действующее лицо романа, в Онегина. Если раньше автор и герой были как бы равноправными собеседниками, если их диалог выступал главной движущей силой повествования, то теперь это повествование обретает черты внутреннего монолога персона, которая может быть названа «герой-автор».

Собственно, всё зависит от точки зрения читателя. Поэт и друг, Моцарт и Сальери, Фауст и Мефистофель – просто двое? Или всё-таки двое в одном? Две разных проекции одной души поэта, философа? Тем, как мы ответим на этот вопрос, во многом определяется наше понимание не только пушкинской лирики, но и романа «Евгений Онегин». Версия двух проекций одной души нам представляется более перспективной, о чём уже приходилось говорить<sup>7</sup>. В частности, в этом случае – по признаку звучания авторского голоса – у Пушкина обнаруживается глубокое родство между лирическим и драматическим началами в произведениях разных жанров. Раздвоение авторского голоса на авторский и онегинский верно служило сочинителю на протяжении романа. Оно, в основном, исчерпало себя лишь в конце, где и автор, и Онегин становятся «другими», а повествование всё больше обретает черты лирического высказывания.

«Перетекание» смыслов и даже конкретных строк из стихотворного романа в лирику и обратно надёжно просматривается в таких известных стихотворениях, как «Свободы сеятель пустынный», «Наброски к замыслу о Фаусте», «Герой», «Когда порой воспоминанье», «Тебе – но голос музы тёмной» (пролог «Полтавы») и многих других примерах самовыражения поэта. Об этом писали многие исследователи, в частности, тот же А.Е. Тархов<sup>8</sup>. Тут можно с некоторой осторожностью продолжить нашу исходную аналогию. Мы помним, как, заметив несообразность в «Воображаемом разговоре...», где высказывания от первого и третьего лиц звучат в одной фразе, Пушкин просто одним росчерком пера меняет «я» на «он». В романе, где тоже возникает порой нелогичный переход от одного голоса к другому, эта операция не так проста. Перечитывая слишком, может быть, лирические строки, Пушкин нередко исключает их из романа, переделывает

<sup>7</sup> Листов В.С. «Голос музы тёмной». М.: Жираф, 2005. С. 132–134.

<sup>8</sup> Тархов А. Судьба Евгения Онегина. С. 10–11.

и придаёт черты отдельных стихотворений лирического свойства.

Приняв всё это во внимание, попробуем теперь ответить на ранее поставленный вопрос: от имени какой персоны написаны декабристские строфы, сопутствующие роману в стихах? Отчего там несомненный, во плоти и крови, поэт Александр Сергеевич Пушкин «читал свои Ноэли» в кругу реальных исторических лиц петербургского декабристского круга?

Ответ, на наш взгляд, может быть таким: *историческая хроника, известная как X глава романа, написана Пушкиным от лица главного героя – Евгения Онегина.*

Предлагая эту версию, мы вполне естественно напоминаем два проблемных обстоятельства. Во-первых, почему в декабристских строфах не упомянут Онегин? Потому что здесь его, Онегина, жанр – историческая хроника – того не требует. Во-вторых, почему Пушкин представлен в третьем лице? Потому что Онегин есть человек круга Пушкина и вполне уместен как наблюдатель в этом кругу.

Согласимся: понятное и очевидное возражение против нашей версии может состоять в том, что Онегин, в конце концов, не поэт, стихи ему не даются. Об этом прямо сказано как в начале, так и в конце романа. Но мы вовсе не утверждаем, будто в условных обстоятельствах стихотворного романа первозданные голоса героев мыслятся как стихи. Читатель помнит: письмо Татьяны к Онегину написано прозой и по-французски. Реальный автор присваивает себе только роль стихотворца-переводчика (VI, 65). То же самое и в случае с письмом Онегина Татьяне, а ещё раньше – с «Альбомом Онегина». И то, и другое в воображаемом оригинале – проза. Ничто не мешает Пушкину точно в той же форме, форме русского стиха, передать прозаическую хроника или дневник Онегина.

Возражение иного плана: хорошо, пусть герой пишет прозой. Но зачем он пишет? Какой смысл для него в составлении исторической хроники, дневника, послесловия? В каких отношениях всё это с романом Пушкина? Тем более множества лиц и событий (убийство Павла I, вступление русских в Париж, восстания на юге Европы, конгрессы Священного Союза и др.), внесенных в хроника, Онегин видеть не мог. Не так ли?

Вопрос существенный. Но мы – вслед Ахматовой – условились, что к восьмой главе пресловутая «разность между Онегиным и мной» исчезает, герой всё более и более начинает говорить голосом авто-

ра. Коли так, то вопрос если не снимается, то переходит в иную плоскость. Нам ведь не приходится в голову спрашивать, зачем Пушкин писал «Историю Украины» или, допустим, «Путешествие из Москвы в Петербург». Слова автора суть уже его дела, и тем всё сказано. Но и в этом смысле у декабристской хроники, сопровождающей стихотворный роман, есть в творчестве Пушкина довольно близкая аналогия.

Речь идёт о «Записках», которые поэт вёл в годы южной ссылки и потом, в 1826 году, уничтожил под угрозой обыска и ареста. Смысл этих прозаических «Записок» неясен. Он восстанавливается лишь условно, гипотетически. Можно предполагать, что факты личной биографии соседствовали в них с историческими хрониками, с суждениями о прошлом и настоящем России. Большинство современных исследователей сходится на том, что в утраченные записки входили, как фрагмент, сохранившиеся «Заметки по русской истории XVIII века»<sup>9</sup>. Существенное сопоставление «Заметок...» и декабристских строф «Онегина» возможно, но останется за пределами нашей темы. Формально же оба текста весьма близки друг другу. Это исторические хроники, сопровождаемые личными авторскими замечаниями и оценками. Если сделать мысленную попытку изложить «X главу» прозой, то мы получим, вероятно, нечто, напоминающее по наполнению как раз «Заметки по русской истории XVIII века». И здесь, и там находим острые характеристики российских монархов, напоминания о коренных исторических событиях, более или менее соблюдаемую хронологию.

В.В. Набоков, размышляя над «X главой», заметил; «Манера его [Пушкина – В.Л.] повествования до странности отстраненная: большинство фактов словно взято из документов, а не из собственных наблюдений»<sup>10</sup>. Безусловно, так. Но и эта особенность роднит «X главу» с «Заметками по русской истории XVIII века». Там тоже голос скорее историка, чем очевидца. Не можем утверждать определенно и окончательно, но ничего не было бы невозможного в сочинении

---

<sup>9</sup> Левкович Я.Л. Когда Пушкин уничтожил свои записки? // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л.: Наука, 1982. С. 102–106; Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 (Из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. Т. XII. С. 233–234; Старк В.П. Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. Т. XIV. С. 54.

<sup>10</sup> Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство–СПб., ОКПБ «Набоковский фонд», 1998. С. 657.

«Записок» (?) Онегина, включавших в себя общеисторические отступления – как раз на манер «Заметок» из уничтоженных мемуаров. Случайно или нет, но сходство обоих произведений проявляется и в судьбе рукописей. Записки были уничтожены летом 1826 года в Михайловском, а «X глава» – в дни болдинской осени 1830 года. Тем самым оба текста суть фрагменты, части, уцелевшие от уничтожения более обширных автографов.

Мы затрудняемся назвать место декабристских строф в стихотворном романе – тем более что изучением интерференции авторского и онегинского голосов оно, конечно, не определяется. Но кое-какие возможности для наблюдения в этом направлении всё-таки есть.

Сочиняя строфы «X главы», Пушкин и сам ещё мог не знать окончательно, чем и как завершится его стихотворный роман. Влагая в уста Евгения историю декабристов, автор, безусловно, продлевал жизнь своего героя, а значит, и действие «Онегина», за хронологический предел декабря 1825 года. Подобная перспектива соответствовала замыслу так называемого «Большого Онегина», в котором первая, известная нам часть должна была предшествовать части второй, фабульное и историческое наполнение которой остается неясным. В 1830 году в осеннем Болдине Пушкин, надо полагать, мучительно задумывался над продолжением романа, над судьбой своего «вечного спутника». Рукопись, начатая строкой «Вл. слабый и лукавый», лежала перед ним и требовала каких-то серьёзных решений.

Если в условном мире романа Пушкин действительно делится с героем собственным прошлым, то декабристские строфы обретают двойственное звучание.

С одной стороны, кажется, ничего не меняется. Голоса автора и героя совершенно не различимы, сливаются, и «славная хроника», как мы и привыкли, остаётся поэтическим переосмыслением и перечувствованием воспоминаний Пушкина. Эта мемуарная общность выявляется сразу, в первой же строфе, где морально ущербный владыка «над нами царствовал тогда».

С другой стороны, если так называемая «X глава» написана от имени героя, то это обстоятельство должно существенно корректировать и биографию, и характер Онегина. Ведь тогда «добрый приятель» на рубеже 10-х и 20-х годов в Петербурге не только слушает озорные ноты Пушкина. Он оказывается гораздо ближе к кругу заговорщиков, чем это было представлено в предшествующих главах романа. Раз-

умеется, Онегин вряд ли присутствовал там, куда и самого Пушкина не допускали. Онегин, конечно, не бывал на тайных сходках, где обсуждались «решительные меры», в том числе и применение царубийственного кинжала. Но в кое-каких забавах взрослых шалунов он мог бы и участвовать. И невозможно решить, что он видел сам, а о чём узнал позже, понаслышке. Тут, кажется, одно из многих противоречий «собрания пёстрых глав».

Но вот что можно определить твёрдо: тот герой, который в мире романа сочиняет свои записки, в восстании декабристов не участвовал. Даже если согласиться с утверждением штаб-ротмистра М.В. Юзефовича, будто Пушкин обсуждал с ним попадание Онегина в число людей 14 декабря<sup>11</sup>, всё равно участие героя в заговоре – невозможно. Достаточно напомнить строчку «У них свои бывали сходки» [курсив наш – В.Л.] и всё остальное повествование, где заговорщики фигурируют в третьем лице. И ещё: Онегин уже однажды не был наказан за убийство на дуэли; теперь он избегал бы ответственности ещё раз – за бунт. Невероятно...

Не думаем, будто зашифровка части декабристских строф (VI, 520–521) и сожжение всей рукописи были навеяны исключительно и только страхом державных преследований. Уже одно то, что аутодафе состоялось в лицейскую годовщину, 19 октября<sup>12</sup>, заставляет признать: тут не только требования повседневности и житейские расчеты, но и некие идейные и творческие соображения. Не станем гадать, в чем они состояли. Единственное, что ясно: сожжение хроники, написанной от лица героя, есть миг предчувствия – предчувствия расставания с Онегиным как с персоной и с «Онегиным» как с романом. Во всяком случае, отныне поэт не видит впереди того «Большого Онегина», где Евгению, быть может, суждено переживать 14 декабря, погибать на Кавказе или становиться военным героем. Кстати: аналогия здесь довольно очевидная. Выбирая судьбу для Ленского, если б тот не погиб на поединке, Пушкин ведь приходит к ничем не замечательному варианту биографии. Так и здесь: что, если всё достойное внимания, у Онегина уже состоялось, уже рассказано?

Тогда роман надо немедленно завершать.

---

<sup>11</sup> Юзефович М.В. Памяти Пушкина // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х тт. Т. 2. М.: Худож. лит., 1974. С. 107.

<sup>12</sup> Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4-х тт. Т. 3. М.: Слово, 1999. С. 250.

Но ничем не замечательному Онегину вовсе тогда не следует быть автором потаенной хроники. Пушкин спокойно может «вернуть» ее себе. Для этого, прежде всего, надо отказаться от «онегинской» редакции декабристских стрóf. Например, убрать упоминание Пушкина в третьем лице, внести другие поправки, восстанавливающие полное, не искаженное романной условностью, авторство поэта. Можно сказать и более обобщенно: стихотворение «Владыка слабый и лукавый» остаётся в поэтическом хозяйстве автора. Как раз для того Пушкин опасное стихотворение и зашифровывает.

В данном случае интерференция голосов сменяется дисперсией (разделением) голосов.

\* \* \*

При исследовательском подходе к произведениям Пушкина мы способны более или менее трезво осознавать, что их автор вносит свой, ни с чем не сравнимый вклад в поэзию и прозу, драматургию и журналистику, в эпистолярные, мемуарные, исторические жанры и т.д. Но если заставить нас врасплох вопросом: «Пушкин это кто?» – мы мгновенно, с неизбежностью рефлекса, ответим: «Пушкин – поэт». И будем совершенно правы. Это как лошади кушают овёс, а Волга впадает в Каспийское море. Здесь даже не надо соотносить объёмы пушкинских стихов и нестихов в знаках, байтах или печатных листах. Ощущение «Пушкин – поэт» складывается как общее впечатление от всего творчества, от всей биографии автора.

Это ощущение основано не на точных выкладках, не на статистических подсчётах. В его основе, видимо, лежит некое трудноопределимое чувство глубокого родства читателя с автором, сумевшим через свои душевные движения понять и выразить переживания *других* людей – героев и читателей. Скажем прямее и проще: Пушкин, прежде всего и раньше всего, лирик. И сколько бы он ни пытался уклониться от своего лирического призвания, он всё равно приходит к прямому звучанию собственного голоса.

На примере «Онегина» мы видели, как многоголосье романа, по мере наслоения глав, уступает одному-единственному голосу, голосу автора. Поэта. Лирика. В конце концов, всё поглощает авторская речь; рассказчик перестаёт нуждаться в масках – Онегина, Ленского, даже и Татьяны. Здесь ещё одна, не всем заметная грань того, как автор сумел расстаться с «Онегиным моим» – т.е. не только с Онегиным-

героем, но и с Онегиным-голосом, звучащим на страницах романа. Романист как бы уступает лирическому поэту, и это для Пушкина вполне естественно.

Тот же самый путь можно проследить на многих сочинениях. Так, знаменитое стихотворение «Когда для смертного умолкнет шумный день» (III, 102) начинается общим понятием «смертный», а завершается всё тем же всеохватным лирическим «я», в пределах которого автор и расстаётся с читателем. Не будем умножать примеры; их найти нетрудно. Но один случай, довольно неожиданный, всё же стоит привести.

Роман «Капитанская дочка», кажется, по ведомству лирики совершенно не проходит. И вообще рассказан не автором, а резонёром – Петром Гринёвым. Так оно в пределах романной условности. Но интересно проследить, как с лица рассказчика, Пушкина, спадает и эта маска. Офицер Пётр Гринёв завершает свою непосредственную роль в романе после допроса в Казанской по делам бунта следственной комиссии. Конвоиры уводят его не только из следственной залы, где он не сумел оправдаться, но и из хода повествования. Рассказчик выключен из действия, но роман-то продолжается. Кто же теперь берёт на себя роль повествователя? А неизвестно – кто. Во всяком случае, прямой монолог Гринёва здесь явно заканчивается. В финальных эпизодах рассказ подхватывает некий голос из прошлого, из XVIII века. Повторим: формально это речь всё того же Гринёва. Но по существу в такой его атрибуции логики мало. Точнее, это не обычная романная логика: сочинитель рассказывает о внешних происшествиях и чужих мыслях.

Вот как Пушкин вводит в роман иной, авторский голос: «Я не был свидетелем всему, о чем мне остается уведомить читателя; но я так часто слышал о том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал» (VIII, 369).

Тем самым, почти вся глава XIV «Капитанской дочки» уже не *рассказ* Петра Гринёва – участника и свидетеля, а *пересказ* свидетельств других действующих лиц романа. Поскольку их, лиц этих, великое множество – от девки Палашки и Савельича до императрицы Екатерины – постольку читатель мог бы догадаться: ссылки на их рассказы – фиктивны. Повествование построено, в основном, на прямом воображении автора. Читатель мог бы об этом догадаться, но не до-



гадывается. Правда, для этого требуется всё литературное мастерство Пушкина. Он и сам как бы не замечает новой позиции рассказчика.

Перемена голоса, перемена точки зрения совершенно в характере автора. Хотя иногда такая перемена просто бросается в глаза. В послесловии иная точка зрения, иной монолог заявлены открыто. Пушкин вне романной логики переносит себя – рассказчика из XVIII века в XIX-й и называет *Издатель*. От имени этого персонажа, отстоящего от пугачевщины на много десятилетий, рассказана, например, сцена казни Пугачева. Некто третий, из далёкого исторического будущего, наблюдает, как Емельку влекут на эшафот и как он ещё успевает кивнуть замеченному в толпе старому знакомцу (VIII, 378). Спрашивается, при чем тут «*Издатель*»? Не сам ли Гринев должен был вспомнить свою последнюю встречу с самозванцем?

Колея, проложенная в предыдущем романе – «Онегине», – снова, теперь уже в «Капитанской дочке», – влечет Пушкина. При желании (правда, это несколько другая тема) можно было бы проследить, как авторский голос в «большом стихотворении» смещается сначала от Онегина к Татьяне, а потом к сочинителю, лирику, который в финале перестает гримироваться в героя. Все помнят концовку главы восьмой – от «Кто б ни был ты, о мой читатель» до «Как я с Онегиным моим» (VI, 149–150). Та же особенность и в прозаическом романе. На протяжении всей вещи (до XIV главы) мы слышим голос Гринёва; затем он сменяется воспоминаниями Маши Мироновой (якобы в пересказе Гринёва), а потом уж и прямым послесловием автора – *Издателя*. Этот *Издатель* раскрывает подлинное имя «для своих», выставляя под публикацией романа дату лицейской годовщины – «19 окт. 1836». Точно так же, как при сожжении декабристской хроники.

Можно, опять-таки при желании, свести движение авторского начала обоих романов к логической схеме: *мужчина – женщина – автор*. Но, выявляя конструктивные остоны произведений, мы рискуем нанести кое-какой ущерб, конечно, не эстетической целостности или жизненной достоверности произведений, а своему художественному их восприятию.

Лучше пойдём на поводу у автора.

Будем рады «обманываться» вместе с Пушкиным...





Ю. Сугино (Осака, Япония)

**СТАТЬЯ А.С. ПУШКИНА «АЛЕКСАНДР РАДИЩЕВ»  
И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»: НАЛОЖЕНИЯ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ**

*Sugino Y. (Osaka, Japan)*

**AN ARTICLE "ALEXANDER RADISHCHEV"  
BY A. PUSHKIN AND "THE BRONZE HORSEMAN":  
OVERLAPPING AND INTERSECTION**

*В настоящей статье рассматриваются внутренние идейные связи между статьей Пушкина «Александр Радищев», поэмой «Медный Всадник» и «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. На наш взгляд, одна из целей написания Пушкиным статьи «Александр Радищев» – это завуалированное указание на важность «Путешествия» Радищева для понимания идейно-художественного замысла «Медного Всадника». Как и в «Медном Всаднике», в «Путешествии» метафорический образ зверя играет важную роль в выражении авторской идеи. В «Путешествии» слово «зверь» и производные от него используются в связи с критическим отношением к бесчеловечному крепостничеству. Кроме того, в главе «Торжок» из «Путешествия» Радищев высказывается по поводу свободы книгопечатания и цензуры. Пушкин в статье «Александр Радищев» излагает свое мнение о цензуре и тайне полемизирует с изложенными мыслями Радищева.*

**Ключевые слова:** *статья Пушкина «Александр Радищев», «Медный Всадник», «Путешествие из Петербурга в Москву», образ зверя, крепостничество, цензура.*

*Now I will present a comparative analysis of three pieces of literature: Pushkin's essay Alexander Radishchev, Pushkin's The Bronze Horseman, and Radishchev's A Journey from St. Petersburg to Moscow (A Journey in the following). I argue that these three works are intimately related in terms of artistry, philosophy and ideology. In the essay Alexander Radishchev Pushkin covertly implies to readers that A Journey is a commentary on The Bronze Horseman. First, the imagery of the beast carries pregnant meaning in The Bronze Horseman as well as in A Journey. In A Journey the word "beast" and its derivatives are often used to describe the inhuman nature of serfdom. Next, Pushkin presents his critique of censorship in the essay Alexander Radishchev and states his different views on censorship with Radishchev who also comments on censorship in the chapter titled "Torzhok" in A Journey.*

**Keywords:** *Censorship, Imagery of the beast, Pushkin's essay Alexander Radishchev, Radishchev's A Journey from St. Petersburg to Moscow, Serfdom, The Bronze Horseman.*

Среди исследователей существуют давние разногласия относительно главной мысли пушкинской статьи «Александр Радищев». Это связано с тем, что поэт в данной статье несправедливо нападает на Радищева и довольно резко критикует его «Путешествие из Петербурга в Москву» (далее «Путешествие» – Ю. С.). Как известно, по этому поводу существуют две противоположные точки зрения. Одну из них первым сформулировал П.В. Анненков, опубликовавший эту статью в 1857 году. Согласно Анненкову, Пушкин к концу своей жизни отошел от вольнолюбивых идеалов мятежной юности, у него появились иные моральные ценности, предполагающие отрицание революционных идей<sup>1</sup>.

Вторая точка зрения восходит к концепции В.Е. Якушкина. В 1886 году, возражая Анненкову, он отмечает, что Пушкин, опасаясь цензуры, писал статью «Александр Радищев» «эзоповым языком», по сути же завуалированно поддерживал идеи и суждения Радищева<sup>2</sup>. Действительно, статья, скорее всего, написана именно с намерением провести написанное через цензурные рогатки. Для Пушкина, находившегося в сложных отношениях с императором, под неусыпным наблюдением тайной полиции, писать о политическом преступнике Радищеве было чрезвычайно опасно. Почему поэт все же счел необходимым написать о Радищеве и его произведениях? Можно предположить, что одна из целей написания статьи – документировать жизнь и творчество Радищева и подробнее познакомить читателей с этим писателем и его произведениями. Правда, в статье «Александр Радищев» Пушкин советует читателям заглянуть в само «Путешествие», чтобы удостовериться в истинности его суждений об этом произведении.

Давно замечено, что между статьей Пушкина «Александр Радищев» и поэмой «Медный Всадник» есть некая тесная внутренняя связь. П.Н. Сакулин и другие исследователи отмечают сходство образа Радищева в пушкинской статье с образом Евгения из поэмы<sup>3</sup>. Пушкин

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Соч. / Изд. П. В. Анненкова. СПб, 1857. Т. VII. Ч. 2, С. 3–4.

<sup>2</sup> Якушкин В.Е. Радищев и Пушкин. М., 1886. Издание Имп. Общества Истории и древностей Российских при Московском Университете. Кн.1-я. С. 29–33.

<sup>3</sup> Сакулин П.Н. Пушкин и Радищев – новое решение старого вопроса. «Альциона». М., 1920. С. 50; Семенников В.П. Радищев. Очерки и исследования. Гос. изд. Москва–Петроград, 1923. С. 268–269; Лузянина Л.Н. К проблеме жанрового своеобразия статьи А.С. Пушкина «Александр Радищев» // Жанры в историко-литературном процессе. Под ред. Гуры В.В. Вологда, 1985. С. 39–42.

оценивает Радищева, не побоявшегося опубликовать свое «Путешествие», следующим образом: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины! <...> Но Радищев один. <...> Поступок его всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым, а Путешествие в Москву весьма посредственной книгою; но со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фантастика, заблуждающегося, конечно» (12, 32–33)<sup>4</sup>. Данная оценка Радищева чрезвычайно напоминает характеристику Евгения, бросающего вызов Медному Всаднику в кульминационном месте поэмы. Пушкин рассуждает о действиях Радищева, далее употребляя слова «действие сумасшедшего», «безумные заблуждения», которые очень напоминают дерзкие слова безумного Евгения конной статуе Петра Первого. В настоящей статье мы собираемся высказать и обосновать предположение о том, что произведения Радищева, в частности «Путешествие», выступают для Пушкина как текст-предшественник и источник «Медного Всадника», что поэт тайно предоставляет читателям ключ к пониманию внутренней связи поэмы и произведений Радищева в своей статье «Александр Радищев».

В «Путешествии» рассказ ведется от имени некоего путешественника, которого не следует отождествлять с автором, но его устами Радищев высказывает свое мнение. На наш взгляд, «Путешествие» Радищева и «Медный Всадник» Пушкина перекликаются по нижеуказанным текстуальным и идейным точкам. Во-первых, как и в «Медном Всаднике», в «Путешествии» метафорический образ зверя играет важную роль в выражении авторской идеи и используется для обозначения безрассудства человека. В частности, Радищев, видимо, особое значение придает образу тигра, и в его произведениях безжалостность и хитрость олицетворены в образе тигра. Во-вторых, в главе «Торжок» из «Путешествия» изображен безумец из 13-го Псалма Давида с его словами «несть бога», очевидно, ассоциативно связанный для Пушкина с Евгением из «Медного Всадника». Как мы уже писали в нашей предыдущей работе, рассказ о Евгении в этой поэме изобилует псаломными реминисценциями<sup>5</sup>. Кроме того, как отмечает М.И. Маль-

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1959. Здесь и далее цитаты из Пушкина приводятся по этому изданию в скобках с указанием тома и страницы.

<sup>5</sup> Сутино Ю. Реминисценции Ветхозаветных Псалмов в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения. 2010. Саранск, 2010. С. 62–69.

цев, в главе «Торжок» содержится сцена, вызывающая в памяти единорова Евгения с Медным Всадником<sup>6</sup>. В главе «Торжок» Радищев высказывается по поводу свободы книгопечатания и цензуры, а Пушкин в статье «Александр Радищев», учитывая изложенные в названной главе мысли автора, излагает свое мнение о том, каковы должны быть отношения между писателем и государственной властью.

Обратимся к первой из вышеуказанных проблем. В многочисленных деталях из «Путешествия» насилие и своевольные поступки помещиков, которые пренебрегают крепостными и считают их «скотами», выражаются в словах «зверь» и производных от него<sup>7</sup>. Например, в главе «Зайцово» путешественник употребляет слова «зверство» и производные от него, чтобы рассказать об изнасиловании крестьянской девушки, совершенном сыновьями асессора. Вместе с тем нельзя упускать из виду, что Радищев придает образу тигра особое значение не только в «Путешествии», но и в философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии» (далее «О человеке» – Ю. С.). В главе «Чудово», где выведены персонажи, равнодушно относящиеся к бедам других, Петербург называется «жилищем тигров», где хищники пожирают друг друга. А в главе «Хотилово» произвол помещика и его неограниченная власть над крепостными называется «властью тигров» (74). Что касается философского трактата «О человеке», то в конце его второй книги Радищев сравнивает государственных деятелей, которые его притесняли, с «тигром» (96), нещадно их осуждая и изливая свою обиду<sup>8</sup>. Таким образом, в произведениях Радищева образ зверя, в частности, образ тигра, означает безжалостного и безрассудного злодея, потерявшего облик человеческий. В первой книге трактата «О человеке», сравнивая человека с животными и растениями, Радищев определяет его как «царя земли» (45) и утверждает, что только человек может создать идею бога. Однако богоподобный человек иногда оказывается подобен и животному, поэтому ужасные

<sup>6</sup> Мальцев М.И. Декабристско-радищевские мотивы в творчестве А.С. Пушкина. Пушкин и Радищев. Чебоксары, 1970. С. 78–81.

<sup>7</sup> Здесь и далее ссылки на текст «Путешествия» и цитаты из этого произведения основываются на книге: Литературные памятники. А.Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. Изд. «Наука», С.-Петербургское отделение, 1992. В скобках после цитат указывается номер страницы.

<sup>8</sup> Здесь и далее ссылки на трактат «О человеке» и цитаты из этого трактата основаны на следующей книге: А.Н. Радищев. Полн. соб. соч. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1941. Т. 2. В скобках после цитат указывается номер страницы.

и жестокие поступки человека Радищев связывает с образом зверя и особенно часто использует образ тигра для символического изображения безжалостности человека.

Обратимся к поэме «Медный Всадник», в которой художественный образ, соотнесенный со зверем, также играет важную роль в связи с идейно-художественным замыслом. Исследуя образ зверя в произведениях Пушкина, созданных после поездки на Кавказ в 1829 году, мы можем предположить, что в «Медном Всаднике» в изображении стихий наводнения, наделенной чертами зверя, отражаются крестьянские восстания 1770-х и холерные бунты 1830-х годов<sup>9</sup>. Бушующее наводнение метафорически сравнивается с конфликтом, в котором были зверства не только со стороны темных крестьян, но и со стороны царского правительства. Кроме того, по нашим предположениям, в заключительной сцене первой части «Медного Всадника» скрыто присутствует резкая критика Петра I, а также Екатерины II, которые, воздвигая памятники, культивируют идолопоклонство, поэтому они уподоблены зверям из 13-й главы Откровения Святого Иоанна Богослова<sup>10</sup>.

Как мы уже писали в нашей предыдущей работе, цитируя отрывок из стихотворения Радищева «Осьмнадцатое столетие» в статье «Александр Радищев», Пушкин намекает на разгадку цели своего текста как скрытой критики обоих самодержцев. В этом можно усмотреть глубинную связь между «Медным Всадником» и статьей «Александр Радищев». Таким образом, в «Медном Всаднике» образ зверя имеет большое значение для понимания общего замысла поэмы. Пушкин, равно как и Радищев, думает, что в человеке, будь то крестьянин или дворянин, изначально присутствует природа животного и, хотя человек – «царь земли», у него есть склонность к бессмысленным и жестоким поступкам. Поэт критически относится к самодержавно-крепостническому строю, который превращает человека в безрассудное, зверское существо. Можно сказать, что один из глубинных подтекстов «Медного Всадника» составляет «Путешествие», в котором Ра-

---

<sup>9</sup> Сугино Ю. О наводнении в поэме «Медный всадник» // *Japanese Slavic and East European Studies* (далее JSEES), 1990, vol. 11, pp. 59–78.

<sup>10</sup> Сугино Ю. Апокалипсические мотивы в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник». «...Он видит Новгород Великой...» Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». С-Петербург – Великий Новгород, 2004. С. 325–330.

дищев решительно осуждает крепостничество, употребляя образ зверя для выражения бесчеловечного характера этого строя.

Коннотации, связанные с образом зверя в «Медном Всаднике», несколько отличаются от радищевского образа. Как известно, Пушкин умел рассмотреть один и тот же предмет, одно и то же явление под разными углами зрения. В поэме Пушкина образ льва как символ бунтовщика ассоциативно связан не только с насилием и кровопролитием, которыми сопровождается мятеж, но и с памятью о друзьях-декабристах и декабристской поэзией<sup>11</sup>. Хотя лев – свирепый и хищный зверь, он является царем зверей, равно как и орел, и его образ наделен благородством, отвагой и самоотверженностью. Образ льва у Пушкина многогранен и наделен такими положительными чертами, которые отсутствуют в радищевском образе тигра. Примечательно, что Пушкин в статье «Александр Радищев» пишет следующее: «Увлеченный однажды львиным ревом колоссального Мирабо, он (Радищев) уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра» (12, 34). Пушкин ставит рядом образы тигра и льва, чтобы показать их отличие. Слова поэта в этом тексте можно интерпретировать следующим образом: Радищев сначала поддерживал намерения Мирабо, лидера французской революции, но после революции, став свидетелем политики устрашения, проводимой Робеспьером, отверг революционные идеи. Противопоставление образа льва и образа тигра является не только завуалированной подсказкой для расшифровки значений образов, выведенных в произведениях обоих писателей, но и намеком на пафос произведений Радищева, которые, как мы полагаем, выступают подтекстом «Медного Всадника». Основываясь на всем вышеуказанном, можно уверенно предположить, что статья Пушкина «Александр Радищев», которая имеет много текстуальных переключек с «Медным Всадником», служит своего рода развернутым совокупным комментарием к тексту поэмы.

Обратимся ко второй проблеме нашей статьи. В главе «Торжок» из «Путешествия» главная тема – свобода книгопечатания. Рассказчик представляет читателю человека, который настаивает на бесполезности цензуры и пользе вольного книгопечатания. Упомянув о безумце с его словами «несть Бога» из Псалмов, этот человек утверждает, что, сколько бы раз безумец ни кричал эти слова, они не приживаются в сердцах обычных людей и Бога не беспокоят, поэтому безумец все

---

<sup>11</sup> Сугино Ю. Отзвуки декабристской поэзии в поэме «Медный Всадник». Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2005. С. 214–224.

равно бессилён распространить неблагонамеренную мысль. Этот безумец со словами «несть Бога» ассоциативно связан с образом Евгения из «Медного Всадника», а также с образом самого Радищева, поступок которого Пушкин называет «безумным» в статье «Александр Радищев». Рассказ о Евгении пронизан реминисценциями Ветхозаветных Псалмов, и образ этого героя внутренне связывается не только с псаломным «безумцем», но и с понятием «бедный». В связи с этим следует напомнить, что в статье «Александр Радищев» «безумный» и «бедный» также употребляются с целью характеризовать биографические аспекты Радищева<sup>12</sup>. Рисую образ вымышленного героя – Евгения и образ реального человека – Радищева в одних тех же словах, Пушкин, как нам представляется, сближает их и даёт намек на общность их судьбы. Словом, на глубинном смысловом уровне ассоциативно сцеплены друг с другом Евгений из «Медного Всадника», Радищев, описанный Пушкиным в его статье, а также выведенный Радищевым в «Путешествии» безумец, и все эти три литературных топоса, по-видимому, восходят к мотиву безумца из Псалмов, провозглашающего отсутствие Бога.

Кроме того, в главе «Торжок» есть место, напоминающее сцену столкновения Евгения с Медным Всадником. Прочитируем данное место: «Но, запрещая вольное книгопечатание, робкие правительства не богохуления боятся, но боятся сами иметь порицателей. (...) Не боясь громов всесильного смеется виселице. Для того-то вольность мыслей правительствам страшна. До внутренности потрясенный вольнодумец прострет дерзкую, но мощную и незыбкую руку к истукану власти, сорвет ее личину и покров и обнажит ее состав. Всяк узрит бранные его ноги, всяк возвратит к себе данную им ему подпору, сила возвратится к источнику, истукан падет» (81). Здесь следует припомнить слова Карамзина, использованные для эпиграфа к статье «Александр Радищев»: «Il ne faut pas qu'un honnête homme mérite d'être pendu. Слова Карамзина в 1819 году» (12, 30) (перевод: «Не следует, чтобы честный человек заслуживал повешения»)<sup>13</sup>. Слова Карамзи-

<sup>12</sup> Уделяя особое внимание словам «Бедный Радищев...» (12, 34), Л. Лузянина видит в этом эпизоде «щемящее, трагическое, исполненное огромной боли сочувствие» Пушкина. См.: К проблеме жанрового своеобразия статьи А.С. Пушкина «Александр Радищев». С. 42.

<sup>13</sup> Источник данного эпиграфа в сочинениях Карамзина не обнаружен. Основываясь на изучении всех материалов, исследователи приходят к выводу, что он восходит к разговорам, которые вел Пушкин с Карамзиным. См.: Пушкин в письмах Карамзинных 1836–1837 годов. Изд. АН СССР. М.; Л., 1960. С. 14–15; Лотман Ю.М. Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819–1822) // Пушкин и его время. Исследования и материалы. Вып. 1. Л.: Изд. государствен-



на по внутреннему смыслу не противоречат следующим словам Радищева из главы «Торжок»: «Не бояйся громов всесильного смеется виселице». Имея в виду эти радищевские слова, Пушкин сопровождает свою статью эпиграфом, приписанным Карамзину, и тем самым в подтексте статьи устраивает нечто вроде переключки между этими двумя писателями. Далее в вышеприведенном месте из «Торжка» написано, что если вольнодумец протягивает сильную руку и срывает маску с истукана власти, то обнаруживается слабая сущность последнего, поддерживавшие его подпора и сила возвращаются людям и истукан падает. Отважные действия вольнодумца, созданного Радищевым, несколько отличаются от действий Евгения из «Медного Всадника». В поэме как только Медный Всадник реагирует на вызов Евгения и оборачивается лицом к нему, Евгений сразу убегает. Основой создания кульминационного момента поэмы служит действительность восстания декабристов и холерных бунтов 1830-х годов, свидетелем которых был Пушкин. В погоне Медного Всадника за Евгением отражаются жестокие репрессии Николая I, который сурово отнесся не только к декабристам, но и к бунтовщикам крестьянских восстаний. В вызове и победе Евгения отражаются поступки бунтовщиков, для которых были характерны одновременно и смелость, и слабость. Можно сказать, что радищевские «безумец» и «вольнодумец» характеризуются более мятежной активностью по сравнению с Евгением, и действия радищевских фигур чем-то похожи на смелый поступок самого Радищева, который в «Путешествии» обличает злодеяния крепостной системы, осуждает порабощение крестьян и пророчески предсказывает неминуемость народной революции. А Пушкин скептически относится к насильственным мерам по ликвидации крепостничества и изменению существующего порядка. Таким образом, «безумец» и «вольнодумец», созданные Радищевым, отличаются от Евгения-безумца более решительными действиями, в чем мы можем видеть отличие взглядов этих писателей на революцию и ее результаты.

В главе «Торжок» есть еще одно место, с которым переключается мнение, высказанное Пушкиным в статье «Александр Радищев». Прочитываем его: «Но если власть не на тумане мнений восседает, если престол ее на искренности любви общего блага возник, – не

---

ного Эрмитажа, 1962. С. 48–49; Вацуру В.Э., Гиллельсон М.И. Сквозь «умственные плотины». М.: «Книга», 1972. С. 105–107.



утвердится ли паче, когда основание его будет явно, не возлюбится ли любящий искренно? Взаимность есть чувствование природы, и стремление сие почило в естестве. <...> Правительство да будет истинно, вожди его нелицемерны; тогда все плевелы, тогда все изблевания смрадность свою возвратят на извергателя их; а истина пребудет всегда чиста и беловидна. Кто возмущает словом (да назovem так в угодность власти все твердые размышления, на истине основанные, власти противные), есть такой же безумец, как и хулу глаголяй на бога» (81–82). В данном месте Радищев рассуждает о желательных отношениях писателей с властителями. Согласно его словам, если императорский престол держится на истинной любви к общему благу и если правительство будет действительно справедливым, то зло пропадет само собой и не будет необходимости вводить ограничения печати при помощи цензуры.

Обратимся еще раз к статье Пушкина «Александр Радищев». Принимая во внимание размышления Радищева о свободе книгопечатания, поэт высказывает свое мнение о желательных и плодотворных отношениях писателей с властями при цензуре. Пушкин пишет: «он (= Радищев) злится на цензуру; не лучше ли было потолковать о правилах, коими должен руководствоваться законодатель, дабы с одной стороны сословие писателей не было притеснено и мысль, священный дар божий, не была рабой и жертвою бессмысленной и своенравной управы; а с другой – чтоб писатель не употреблял сего божественного орудия к достижению цели низкой или преступной? Но все это было бы просто полезно, и не произвело бы ни шума, ни соблазна, ибо само правительство не только не пренебрегало писателями и их не притесняло, но требовало их соучастия, вызывало на деятельность, вслушивалось в их суждения, принимало их советы» (12, 36). В этом тексте Пушкин говорит, что, если бы правительство, проводящее цензуру, и писатели, подвергнутые цензуре, совместно стремясь к улучшениям системы книгопечатания, смогли откровенно и искренно обмениваться мнениями, то общество бы стало лучше. Как и Радищев, Пушкин в основном желает создать гармоничные отношения между правительством и писателями. Однако поэт относится критически к сильным выражениям, использованным Радищевым для высказывания своих идей, и советует не только ему, но и правительству умеренность и мудрость во взаимоотношениях. В конце статьи поэт пишет: «Все прочли его книгу и забыли ее, не смотря

на то, что в ней есть несколько благоразумных мыслей, несколько благонамеренных предположений, которые не имели никакой нужды быть облечены в бранчивые и напыщенные выражения, и не законно тиснуты в станках тайной типографии, с примесью пошлого и преступного пустословия. Они принесли бы истинную пользу, будучи представлены с большей искренностью и благоволением; ибо нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви» (12, 36)<sup>14</sup>. Итак, поэт пишет, что лучше было бы, если бы благоразумные мысли и предположения, изложенные в «Путешествии», выражались в умеренных и сдержанных словах и книга публиковалась мирным способом. Следует при этом отметить, что пушкинские слова «нет истины, где нет любви» – это перефразировка слов, написанных Карамзиным в предисловии к «Истории государства Российского»: «...так любовь к отечеству дает его (= историка) кисти жар, силу, и прелесть. Где нет любви, нет и души»<sup>15</sup>. Пушкин предпосылает своей статье слова Карамзина и заканчивает тоже парафразом из Карамзина, намекая тем самым на собственные принципы поведения, находящиеся ближе к Карамзину, чем к Радищеву, хотя поэт на протяжении всей своей жизни не теряет интереса и уважения к этому первому революционеру в русской истории. Вместе с тем нельзя упускать из виду, что в «Медном Всаднике» есть подспудная резкая критика самодержавной власти, и бросающий в лицо Медному Всаднику вызов Евгений отождествляется с Радищевым, а также с самим Пушкиным. Наверно, поэт в глубине своей души не может смириться с самодержавием и крепостничеством. Как нам представляется, одна из целей написания Пушкиным статьи «Александр Радищев» – это завуалированное указание на важность произведений Радищева, в частности, «Путешествия», для понимания идейно-художественного замысла «Медного Всадника», другой целью было заявить собственные политические взгляды и представления об отношениях писателя и власти в их постоянном соотношении с идеями Радищева.



---

<sup>14</sup> В.В. Пугачев видит в выражении «нет истины, где нет любви» влияние книги С. Пеллико, на которую Пушкин пишет благоприятную рецензию. См.: Пушкин, Радищев и Карамзин. Саратов, 1992. С. 208.

<sup>15</sup> Карамзин Н.М. Полн. соб. соч.: В 18 томах. М.: ГИХЛ, 1998. Т. 1. С. 136.

Б.С.Кондратьев (Арзамас)  
**РУССКИЙ ПРАВОСЛАВНЫЙ КОСМОС  
В ПУШКИНСКОЙ «СКАЗКЕ О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ  
И О СЕМИ БОГАТЫРЯХ»**

*Kondratjev B. (Arzamas)*  
**RUSSIAN ORTHODOX COSMOS IN PUSHKIN'S  
"THE TALE OF THE DEAD PRINCESS  
AND THE SEVEN KNIGHTS"**

*В статье поэтика сказки, её связь с отечественной и западноевропейской традицией рассматривается сквозь призму христианско-православной мифологии. Делается вывод о рождественско-пасхальном архетипе как основе пушкинской сказки.*

**Ключевые слова:** поэтика, сказка, мифология, архетип, Пушкин, традиция.

*In the article the poetics of the tale, its connection with native and west-european tradition is observed in the light of Christian-orthodox mythology. It is concluded about Christmas-paschal archetype as the basis of Pushkin's tale.*

**Key words:** poetics, tale, mythology, archetype, Pushkin, tradition.

Сегодня, пожалуй, уже можно говорить о возрождении в нашем литературоведении *христианско-православного направления*. Совместными усилиями ученых формируется православная концепция истории русской литературы, «глубинно связанная с доминантным для отечественной культуры типом христианской духовности», что неизбежно предполагает и поиск новой методологии, и новое прочтение творчества отечественных писателей<sup>1</sup>. Уже вошли в литературоведческий оборот такие важнейшие категории русского православного христианства, как соборность, пасхальность, христоцентризм, закон, благодать.

Проблема христианства (православия) у Пушкина как в личностно-биографическом, так и в художественном ее аспекте всегда была актуальна. Однако в последние десятилетия мы наблюдаем явное

---

<sup>1</sup> Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 3.

усиление этого интереса. И причина здесь, видимо, не только в освобождении от былых идеологических ограничений, но и в очевидности выхода нашего пушкиноведения на новый концептуальный уровень, прямо связанный с православным кодом отечественной культуры.

Духовно-эстетическая целостность художественного сознания Пушкина станет очевидной в том случае, если мы священное и мирское, религиозное и светское обозначим как *реальности*, но реальности, соответственно, двух порядков: высшую, идеальную и «действительную», предметно-вещественную. Соответственно, и эволюция поэта в онтологическом плане будет представлять собой художественный акт Пушкина как целеустремление постигнуть и выразить в слове и образе высшую, духовную реальность. В результате текст произведения, сохраняя свое реально-эстетическое значение, одновременно, благодаря символизации и мифологизации, наполнится реально-духовным, сакральным смыслом. Именно при таком подходе анализ православного подтекста пушкинских произведений обретает конкретность, ибо базируется на единственности-множественности слова. Слово в этом случае становится у Пушкина поступком, *со-бытием*, начинает претендовать на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово выходит за пределы языка, сливается с мыслью и действием, акцентирует свои внеязыковые потенции. Такой подход неизбежно предполагает и новое понимание пушкинского сказочного эпоса как художественного осознания русского православного космоса.

Начнем с того, что именно время рождения (ночь в сочельник – канун Рождества) определяет судьбу царевны, а поскольку она главная героиня сказки, то дата определяет и сам сказочный сюжет: раннее сиротство, в детстве она «нраву кроткого», далее – испытания, странствия, добрые дела (забота о богатырях, помощь чернице), искушение (брачное предложение богатырей), верность жениху, смерть (временное торжество зла) и чудесное воскресение. По сути, перед нами житийный сюжет со всеми его основными элементами, но в его сказочной модификации. А образ Царевны вполне соответствует пушкинскому «милому идеалу» русской женщины: не случайно в сказке моделируется и почти цитируется последняя встреча Татьяны и Онегина. **Сравним.** В романе: «Я вас люблю, К чему лукавить, Но я другому

отдана. Я буду век ему верна»<sup>2</sup> и в сказке: «Всех я вас люблю сердечно; // Но другому я навечно // Отдана...».

А по жанру пушкинскую сказку нужно рассматривать как один из первых (если не первый) образец русской **пасхальной сказки**. И в связи с этим особую важность приобретает еще одна символическая деталь. Поэт, по сути дела, дает нам точную дату отъезда царя – начало апреля. И если учесть, что по православному календарю между Пасхой и Рождеством чаще всего проходит девять месяцев (в 1833 году, когда была написана сказка, Пасха приходилась на первое апреля по старому стилю), значит, царь отправился в поход сразу после Пасхи (вряд ли это могло произойти до праздника). Таким образом, перво рождение царевны (в утробе матери) также произошло сразу после Пасхи (во время поста для православного человека это, естественно, было невозможно). В итоге получается, что сказка имеет мифологическую пасхальную композицию: начинается с Воскресения Христова и заканчивается Воскресением царевны, в полном соответствии с Пасхальным песнопением: «Христос воскрес из мертвых, смертью поправ и сущим во гробех живот даровав».

В христианско-мифологическую структуру сказки вписывается и имя одного из главных героев сказки королевича Елисея (кстати, единственный персонаж в сказке, имеющий имя собственное). Здесь, конечно, можно порассуждать, почему королевич, а не царевич. Но в рамках нашей темы важнее понять символику не статуса, а самого имени королевича. Здесь опять-таки можно оттолкнуться от факта, связанного с историей написания «Евгения Онегина». Как известно, строка первой строфы восьмой главы «Читал охотно Апулея» в черновой рукописи звучала иначе: «читал охотно Елисея». Понятно, что здесь имелась в виду поэма В.И. Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх». Можно предположить, что, отказавшись от этого имени в романе, Пушкин «вспомнил» о нем, сочиняя сказку. Однако, как нам представляется, в сказке у этого имени всё-таки другой первоисточник, соответствующий жанру именно пасхальной сказки. Таким источником скорее всего является 4-я Книга Царств Ветхого Завета, в которой описаны жизнь и деяния пророка Елисея, жившего в IX

---

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Художественная литература, 1937–1959. Т. 6. С. 181. Далее цитируем по этому изданию; ссылки на него не оговариваются. Курсив в цитатах наш. – Б.К.

веке до Рождества Христова и являвшегося учеником и преемником другого ветхозаветного пророка – Илии. Для нас здесь важен и тот факт, что святой Елисей мог оживлять мертвых. В Книге Царств так описывается воскресение им ребенка самаритянки: «И вошел Елисей в дом, и вот, ребенок умерший лежит на постели его. И вошел, и запер дверь за собою, и помолился Господу. И поднялся и лег над ребенком, и приложил свои уста к его устам, и свои глаза к его глазам, и свои ладони к его ладоням, и простерся на нем, и согрелось тело ребенка <...> и открыл ребенок глаза свои». Сравним: в пушкинской сказке Елисей отправляется на поиски невесты также «помолясь усердно Богу», а найдя её в пещере, свершает чудо: «И о гроб невесты милой // Он ударился всей силой. // Гроб разбился. Дева вдруг // Ожила. Смотрит вокруг // Изумленными глазами...». Несомненно, Пушкин как христианин прекрасно знал Священное писание, тем более что православная церковь поминает пророка Елисея. И христианский миф о пророке Елисее, и значение его имени (в переводе с еврейского означает **когого спасение Бог**) точно вписываются в сюжет сказки о торжестве добродетельной любви над ненавистью, жизни над смертью, света над тьмой: «В руки он её берет // И на свет из тьмы несет».

Но функции образа королевича Елисея не исчерпываются любовным сюжетом. Елисей – спаситель царства от разрушения, от гибели, от власти бесов. Поэтому сразу после похорон царицы – свадьба: злая мачеха находится за пределами православного пространства. А Елисей и царевна – по сути дела венчаются и на царство. В финале нет и намека на конец света. Наоборот – возрождается власть, основанная на христианских идеалах. Поэтому и пир, какого не видал «никто с начала мира». Сказка завершается напоминанием о событии, с которого и началась – с Рождества Христова. На мифологическом уровне можно увидеть здесь и мечту поэта о новой России. И в этом смысле сказка явно перекликается с «Бесами», где как раз и выражен страх Пушкина перед гибелью России, концом света: «Мчатся бесы рой за роем // В беспредельной вышине...», «Бесконечны, безобразны», «Страшно, страшно поневоле // Средь неведомых равнин» и наконец, главное: «Сбились мы. Что делать нам!» Обратим внимание: не вопросительный, а восклицательный знак ставит поэт в конце строки: *что делать нам* – не вопрос здесь, а надрывающее сердце поэта отчаяние безысходности. Это – о реальном настоящем. Сказка тоже начинается с образа вьюги как символа бесовства и искушения. Таким образом,

в начале сказки мы видим начало разрушения не только семьи, но и разрушения всего мира, потому что, во-первых, семья – это основа русского православного космоса, а во-вторых, потому что главные герои – не простые люди, а царь с царицей. Разрушение царской семьи грозит разрушением нравственных основ всего государства. Мир на грани катастрофы. И вот тут-то, в последние дни жизни царицы, Бог посылает разрушающемуся миру крохотный лучик надежды – рождение дочери: именно *«в сочельник в самый, в ночь»*. Это не может быть случайным совпадением: Пушкин сам выбирает время для рождения своей героини. Как Христос приходит для спасения этого мира, так и царевна, рожденная в Рождество, есть символ надежды этого мира на спасение. И, в отличие от «Бесов» с их отчаянием и безысходностью, в сказке – вера в будущее, в преодоление бесовства и духовное воскресение России.

Цикл сказок создавался Пушкиным в болдинский период (а по сути дела, всё творчество после 1830 года вплоть до гибели прошло под знаком Болдина). Это время, когда поэт по-новому, уже с Богом в душе, осмысливал историю России: те же «Бесы», последние главы «Онегина», «Медный всадник», «Капитанская дочка», библейские сюжеты каменноостровской лирики, наконец, «Памятник».

И пушкинскую сказку, её глубинный символично-мифологический смысл можно понять только в этом контексте. Обратим внимание, что всё в сказочном мире Пушкина происходит по воле Божией, все герои вспоминают Бога в критические и ответственные моменты. Герои живут и судятся автором по христианским заповедям, да и само рождение царевны происходит по воле Бога. Именно *богоданная* царевна и становится спасительницей русского православного космоса, воплощая богородичное начало народного сознания и, соответственно, всей отечественной культуры.



В.Ю. Белоногова (Нижний Новгород)  
**К ИСТОЛКОВАНИЮ ОТРЫВКА  
«КОГДА ПОРОЙ ВОСПОМИНАНЬЕ...»**

Belonogova V. (Nizhny Novgorod)  
**INTERPRETING THE EXTRACT  
“KOGDA POROI VOSPOMINANIE...”**

*Статья посвящена анализу стихотворения «Когда порой воспоминанье...». Рассматривается пушкинский вариант поэтического переосмысления популярной в начале XIX века гетевской песни Миньоны. Она задала своего рода модель медитативной элегии в литературе. Пушкин противопоставил ей другую поэтическую модель. В ее основе мотив мужества и готовности к суровым испытаниям судьбы.*

**Ключевые слова:** Пушкин, Гете, песня Миньоны, медитативная элегия, поэтическая альтернатива, мотив мужества.

*This article is devoted to the analysis of the poem called «When sometimes recollection...» Under consideration falls the Pushkin's variant of the poetic rethinking of the Minyona's song by Goethe which was famous in the early XIX century. It ruled a sort of a meditative elegy in a literature. Pushkin has counter it with the another poetic model. At the bottom of it is the motive of courage and gameness to stand the severe tricks of fortune.*

**Key words:** Pushkin, Goethe, Minyona's song, mediative elegy, poetic alternative, motive of courage.

Отрывок «Когда порой воспоминанье...» (1830) не раз становился объектом изучения. Над ним размышляли, о нем писали Б.В. Томашевский, А.А. Ахматова, Э.Г. Герштейн, Г.В. Краснов, Н.И. Клейман, В.С. Листов и другие. Это неоконченное болдинское стихотворение Пушкина, по сути своей, как известно, развернутая антитеза. Мне хотелось бы высказать два небольших соображения. Одно из них касается первой части антитезы. И речь пойдет, конечно, о нашедшем здесь выражении отношении поэта к популярной в его время гетевской песне Миньоны из «Вильгельма Майстера», задавшей своего рода модель медитативной элегии. Точнее, об эволюции пушкинского отношения к этому шедевру Гете. Второе соображение касается второй части отрывка, которая, в основном, и привлекала до сих пор внимание исследователей.



Итак, сначала о гетевском пратексте. Работая над романом «Театральное призвание Вильгельма Майстера» в первые годы своего пребывания в Веймаре, Гете написал для него несколько стихотворных вставок. В том числе три песни Миньоны, девушки-ребенка, баядерки, «чистой и непорочной, как голубь», по выражению А.И. Герцена. Это стихи «Сдержись, я тайны не нарушу», «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету» (пер. Б. Пастернака) и «Кто сам любил, поймет Мое унынье» (пер. И. Миримского). Именно второму из них «Ты знаешь край?..» сам Гете придавал, по-видимому, особое значение, исходя из меры художественной обобщенности лирического переживания. Поэтому стихотворение появляется не только в составе «Вильгельма Майстера», увидевшего свет впервые в 1795–1796 году, но и самостоятельно – в вышедшем вскоре стихотворном собрании Гете, знаменовавшем переход немецкого поэта к эстетическим принципам «веймарского классицизма».

Практически сразу в Европе появляется большое количество откликов, переводы, переделки, сиквелы. В Англии, например, уже в конце 1790-х годов «Миньону» переводили Бересфорд, Кольридж. В 1813 году описанием прекрасного южного края в духе Миньоны начинается первая песнь «Абидосской невесты» Байрона. В России к мотивам песни Миньоны обращались особенно часто: В. Жуковский, П. Шкляревский, А. Струговщиков, П. Ободовский и другие. Примером дилетантских заимствований может служить раннее творение Гоголя-гимназиста – стихотворение «Италия». Удивительно то, что «формула» романтического томления, заданная этим стихотворением, «работала» в России на протяжении всего XIX века. И не только у дилетантов, но и у таких мастеров, как Ф. Тютчев, М. Михайлов, А. Майков.

П.А. Вяземский в 1836 году зафиксировал эту моделирующую функцию гетевского стихотворения, эффектно соединив немецкий язык с русским:

Kennst du das Land, где фимиамом чистым,  
Упоены воздушные струи <...>  
Kennst du das Land, где север смотрит югом <...>  
Kennst du das Land, где пурпуром и златом <...>

И в заключение – призыв, как и у Гете, «туда! туда!»:

Dahin, dahin, Жуковский, наш Торквато!

Dahin, dahin, наш Тициан – Брюллов! <...><sup>1</sup>.

Что касается Пушкина, в целом, приходится согласиться с В.М. Жирмунским, считавшим, что влиянием Гете не подсказана ни одна черта в его **поэтическом облике**. Обращения Пушкина к Гете рассудочны и, как правило, опосредованы через восприятие его другими поэтами (Байроном, в первую очередь). В этом с Жирмунским согласны Р.Ю. Данилевский, Е.Г. Эткинд, С.С. Аверинцев и другие.

Единственным лирическим стихотворением Гете, которое использует Пушкин, была песня Миньоны. Но зато обращения к ней довольно часты. По нашим подсчетам, их не менее семи. В лирике, посвященной крымским воспоминаниям («Кто видел край, где роскошью природы», 1821, «Чаадаеву», 1821, «Таврида», 1822), аллюзии на этот пратекст – стойкое обозначение, эмблема прекрасного и недостижимого края, где герой был счастлив. Обращается Пушкин к Миньоне и позже. И это не только легкие отголоски, как в стихотворении «К вельможе» 1830 года: «Благословенный край, пленительный предел! // Там лавры зыблются, там апельсины зреют...»<sup>2</sup>. Или в «Каменном госте» в словах Лауры – «Недвижим теплый воздух, ночь лимоном // И лавром пахнет...» (V, 327). Есть и более развернутые переключки с гетевским текстом – смысловые и композиционные.

Самым первым обращением был зачин стихотворения 1821 года «Кто видел край, где роскошью природы...». Первые восемь строк – почти дословное следование формуле: «Кто видел край», и дальше – повторяющиеся придаточные предложения места «где роскошью природы...», «где весело шумят и блещут волны...», «где на холмы под лавровые своды...». Но главное – это совпадение ностальгического настроения. Гетевская героиня тосковала об оставленном ею прекрасном и теплом южном крае, Пушкин грустит, предаваясь ностальгическим воспоминаниям о прекрасном, солнечном Крыме, где он был счастлив. Молодой поэт следует элегической модели, заданной Гете, но воспринята она им, скорее всего, через образы «Абидосской невесты» Байрона, которого «открыли» ему Раевские как раз в Гур-

---

<sup>1</sup> Об этом подробнее см.: Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1982.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 3. Л.: Наука, 1977. С. 161. В дальнейшем ссылки на это издание А.С. Пушкина в тексте в скобках (римская цифра – том, арабская – страница).

зуфе и которым Пушкин в 1821 году все еще очень увлечен. Не исключено, что на тот момент немецкого оригинала он еще и не знал. Ровно через год в стихотворении «Таврида» (так же, как и первое, при жизни поэта не напечатанном) Пушкин вновь слегка коснется этой ностальгической модели, грустя о Крыме: «Счастливый край, где блещут воды...» (II, 104).

Следующим и самым развернутым (15 строк) обращением Пушкина к рассматриваемому нами гетевскому тексту станет стихотворение 1828 года «Кто знает край, где небо блещет». Теперь апелляция к Гете – не только очевидна, но и подчеркнута автором одним из двух эпитафий: «Kennst du das Land... Wilh. Meist». Интонация и настроение совершенно иные. Исследовавшие это неоконченное произведение Пушкина М.С. Цявловский, Н. Лернер и другие относят его к мадригалам. Мнения по поводу того, кому он адресован, разные. С подачи П.В. Анненкова, рассказавшего вслед за Вяземским светский анекдот о возвратившейся из Италии М.А. Мусиной-Пушкиной, которая потребовала как-то на петербургском балу клюквы, утвердилось мнение, что стихотворение посвящено именно ей. Тем более что Пушкин, действительно, был одно время увлечен ей. Однако были и другие «кандидатуры» (З.А. Волконская, М.Н. Волконская). Для нас важно тут другое. Помимо восторженных эпитетов и всего, что сопутствует мадригалу, здесь все-таки явно звучит ирония. «На чудеса немых искусств // В стесненнь вдохновенных чувств // Людмила светлый взор возводит <...> И ничего перед собой // **Себя прекрасней** не находит» (III, 54). Все-таки это явно выходит за рамки «блестков мадригала» или «парадоксального заострения», присущего мадригалу, по М.Л. Гаспарову<sup>3</sup>. Поэт явно иронизирует. Но только ли над капризной барыней?

Н.И. Клейман, детально проанализировавший текст стихотворения «Кто знает край, где небо блещет...», предположил полемику Пушкина с Гете. У Пушкина Италия – «не буколический ландшафт, где цветут лимоны, а прежде всего классическая “страна искусств и вдохновений”»<sup>4</sup>. А что, если пойти дальше и предположить, что в какой-то степени строки из песни гетевской Миньоны, ставшие

<sup>3</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 494.

<sup>4</sup> Клейман Н.И. О тексте пушкинского наброска «Когда порой воспоминашь...» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 74.

традиционной романтической формулой томления, едва ли не романтическим штампом, здесь тоже объект иронии? Поставленное в один ряд с иронической картиной триумфов Людмилы в Италии гетевское описание той же Италии невольно попадает в это ироническое поле. А если учесть второй эпиграф к стихотворению – «По клюкву, по клюкву, По ягоду, по клюкву...», то перед нами вообще едва ли не пародия. И именно на строки из песни Миньоны.

По логике Н.И. Клеймана, исследовавшего черновики стихотворения «Кто знает край, где небо блещет...», «третий слой правки» у Пушкина должен был привести к сопоставлению Юга и Севера. И тогда от «клюквы» 1828 года до «брусники» 1830 года всего один шаг. В этом смысле отрывок «Когда порой воспоминанье», действительно, прямое продолжение работы над стихотворением о «клюкве». И оба они – этапы работы над «Онегиным» (касательно болдинского отрывка это убедительно доказывает Н.И. Клейман).

Так или иначе, проходит еще два года, и болдинской осенью 1830 года Пушкин снова обращается к знаменитым строкам в отрывке «Когда порой воспоминанье...». Поэт почти без изменений переносит в его текст 10 из 15, условно говоря, «гетевских» строк стихотворения 1828 года. Он снова думает об этих строках, они не дают ему покоя (кстати, в 1830 году Пушкин не менее трех раз обращается к ним). Теперь он снова далек от иронии. Отрывок полон тревожных и глубоко личных раздумий поэта о своей судьбе и о будущем, которое в преддверии изменений в его жизни представляется весьма зыбким. На этот раз романтические строки из песни гетевской Миньоны нужны автору для того, чтобы противопоставить стоявшей за ними модели элегического мечтания о некоем рае на земле – принципиально другое мироощущение, противоположное по заряду энергетического состояния. И он создает аскетичный, холодный образ, связанный с суровым северным морем, с отважными людьми, противостоящими стихии. Этот образ побуждает к мужеству, к готовности преодолеть посылаемые судьбой испытания.

Итак, прослеженные нами этапы девятилетней (с 1821 до 1830 года) эволюции пушкинского отношения к поэтической формуле Гете движутся от приятия и творческого усвоения этой формулы в период южной лирики к ее преодолению, почти трагестированию. И дальше – к внутренней потребности противопоставления ей альтернативной формулы.

В отрывке 1830 года схвачена антитеза двух идеалов, двух жизненных кредо, двух духовных «родин», мысленное обращение к которым придает человеку силы. Антитеза подчеркивается Пушкиным с помощью парных деталей пейзажа: в первой части стихотворения «где море *теплого* волной» – во второй «к *студеным* северным волнам». «Пожелтый *мрамор*» в первой части как символ многовековой культурной истории Средиземноморья – и наоборот, «берег *дикой*» во второй. Противопоставление флоры, свойственной одному и другому краю. «И *лавр* и темный *кипарис* // На воле *пышно* разрослись» – все это в «светлом крае». А «берег *дикой*», наоборот, «Усеян *зимнею брусникой*, // Увядавшей тундрю покрыт // И холодной пеною подмыт». А кто населяет два этих края? В «светлом крае» (или раю?) «пел *Торквато величавый*, // Где и теперь во мгле ночной // Далече звонкою скалой // Повторены пловца октавы». На печальный остров «приплывает // *Отважный северный рыбак*, // Здесь невод мокрый расстилает // И свой разводит он очаг» (III, 204). Там райские песни, тут борьба за существование.

Болдинская осень 1830 года во многих смыслах была переломным этапом в жизни Пушкина. Уединение помогало ему открыть в себе творческие «запасы». Не только в собственных сочинениях, но и в отношении к литературе. Этой осенью он часто обращается к литературной критике, пересматривая многие представления. Он выдвигает мысль об «истинном романтизме», об уходе от романтических штампов, о движении в глубь психологии героя и т.д. Он много размышляет о человеческой судьбе как таковой. Отрывок «Когда порой вспоминаешь...» – тоже об этом. Вот почему родившийся в лоне романа в стихах отрывок, скорее всего, **сознательно** изымается Пушкиным из текста романа. Он важен для Пушкина сам по себе. Он ставит его перед выбором между пассивным медитированием и готовностью противостоять ударам судьбы, как противостоит им «отважный северный рыбак».

Пушкин не раз обращался к образу рыбака. В.С. Листов справедливо указывает на рыбака в антологическом стихотворении «Отрок» из того же «болдинского портфеля» поэта<sup>5</sup>. Как и этот трудолюбивый отец отрока, «рыбак» у Пушкина – это вообще, чаще всего, «рыбак смиренный» (в неоконченной поэме «Вадим», например, и даже

<sup>5</sup> Листов В.С. Новое о Пушкине. М.: Стройиздат, 2000. С. 145–148.

в «Руслане и Людмиле» таким рыбаком становится «остепенившийся» Ратмир). Но был у Пушкина и еще один «рыбак суровый», как в болдинском отрывке, и «утлый челн, игралище слепой пучины». В пору кишиневской службы в феврале того же, кстати, 1821 года, когда он впервые обращается к Миньоне, молодой Пушкин закончил небольшое стихотворение «Земля и море». Казалось бы, совсем другое по настроению. Он гостил тогда на даче у Давыдовых в Каменке, и веселое бытие рядом с умными и яркими друзьями не могло не найти отражения в вольном переложении древнегреческого поэта-буколика Мосха.

Поэт и тут тоже перед выбором. В первой части стихотворения – «Зефир скользит и тихо веет // В ветрила гордых кораблей // И челны на волнах лелеет». Во второй – ревуший и плещущий пеной шторм. И поэт вроде бы выбирает первое, а суровый рыбак из второй части ему жалок: «И жалок мне рыбак суровый: // Живет на утлом он челне, // Игралище слепой пучины...» (II, 24). Он выбирает идиллию. Собственно говоря, это и есть «Идиллия из Мосха». И перед нами идиллическая антиномия. Именно как идиллию и рассматривали это стихотворение Пушкина исследователи (Д.П. Якубович, В.Б. Сандомирская, Н.Л. Вершинина и др.). Но В.А. Грехнев, например, обратил внимание на **подчеркнутую** в пушкинской «идиллии» память о грозных и стихийных началах бытия, оттеняющих «сладость умиротворенных мгновений жизни». Это, по его мнению, и «приковало пушкинскую мысль» к стихотворению Мосха, ибо перекликалось с пушкинскими представлениями о гармонии<sup>6</sup>.

Если же учесть лирическую составляющую этой пушкинской вещи и вспомнить, как плакал Пушкин, когда узнал, что разговор о тайном обществе на одном из вечеров в Каменке был всего лишь спектаклем, разыгранным для генерала Раевского<sup>7</sup>, можно и вовсе предположить, что его идиллия в какой-то степени – игра. И что на самом деле он не «жалеет», а отчаянно завидует «суровым рыбакам», рядом с которыми он оказался и которые снова не приняли его в свои тайные ряды.

Через девять лет на другом витке своей судьбы, обратившись к сходной дилемме в болдинском отрывке, Пушкин снова на стороне

<sup>6</sup> Грехнев В.А. О жанре антологической пьесы в лирике А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1984. С. 41.

<sup>7</sup> Якушкин И.Д. Записки, статьи, письма. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 40–43.

«отважных рыбаков». Кстати, если эта параллель верна, то это еще один аргумент в пользу «декабристского» подтекста болдинского отрывка (я имею в виду не столько ахматовские ассоциации с могилой казненных декабристов на острове Голодай, сколько предположение о том, что генезис отрывка восходит к «декабристским» странствиям и десятой главе «Онегина» – *письмо А.И. Тургенева брату 11 авг. 1832 и письмо Катенина – П.В. Анненкову 1853 года*).

Не раз говорилось об обращении «болдинского» Пушкина к образам Соловецких островов, Русского Поморья. Об изменении направленности «привычного мечтанья» поэта от Юга к Северу. Однако это, возможно, не только перемены, это отчасти и возвращение к себе прежнему. Абстрагируясь от географических или философско-культурных параллелей, стоит, как нам кажется, учитывать чисто волевой посыл во второй части отрывка: куда направить помыслы в трудную минуту – в тепло или в бой? Конечно, в бой!

Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей  
Непреклонность и терпенье  
Гордой юности моей? (1828) (III, 69).

К этому не раз звучавшему в ранних стихах мотиву снова обращается Пушкин в Болдине – на краю решительных перемен в его судьбе и новых испытаний, которые поэт предвидел и к которым был готов. Через три недели после наброска «Когда порой воспоминанье...», сделанного 16 октября на одном листе с планом «Метели», 8 ноября будет закончен «Пир во время чумы», где этот мотив нарастает крещендо.

Таким образом, неоконченный, оборванный чуть ли не на полуслове отрывок, написанный в Болдине, демонстрирует, с одной стороны, духовную эволюцию поэта за девять лет, с другой, верность себе двадцатидвухлетнему.



В.В. Цоффка (Большие Вяземы, Московская обл.)  
ИЗ ЭНЕИДЫ ДВА СТИХА<sup>1</sup>

Tsoffka V. (Big Vyazemy, Moscow region)  
TWO VERSES OF THE AENEID

В статье представлена гипотеза относительно стихов из эпической поэмы Вергилия «Энеида», которые упоминаются А.С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин» при характеристике Онегина: «помнил, хоть не без греха, из Энеиды два стиха». Автор приходит к выводу, что такими стихами могли быть знаменитые стихи из песни шестой поэмы (строки 851–853), где речь идет о миссии Рима в мире. Соответственно, это не два, а три стиха, о чем свидетельствуют и черновики «Евгения Онегина».

**Ключевые слова:** Вергилий, «Энеида», Пушкин, «Евгений Онегин», «Медный всадник», Лицей, Кошанский.

Article is devoted to the search for verses from Virgil's epic poem «Aeneid», which A. Pushkin refers to in his novel «Eugene Onegin» in characterizing Onegin: «He remembered, though not without fault, two lines from the Aeneid». The author concludes that such verses can be famous verses from the sixth songs of the poem (line 851–853), on a mission of Rome in the world. That is, it is not two, but three verses, as evidenced by drafts for «Eugene Onegin».

**Key words:** Vergil, «Aeneid», Pushkin, «Eugene Onegin», «The Bronze Horseman», Lyceum, Koshanski.

Можно ли определить, какие именно стихи из эпической поэмы Вергилия «Энеида» знал наизусть Онегин? Могли ли они составлять некое единое целое из двух или более стихов?

В пушкинских черновиках, которые ввёл в научный оборот ещё в 1937 году Б.В. Томашевский, на 219 странице есть два варианта из черновых рукописей, в которых речь идет о трёх стихах:

И помнил (хоть не без греха)  
Из Энеиды 3 стиха  
Да помнил он (не без греха)  
Виргилья целых три стиха...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 6. Евгений Онегин. Гл. 1-я, VI строфа, 8-й стих.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 6. С. 219.



То есть первоначально для Пушкина было важно, что речь идет именно о трех стихах, но потом, возможно, чтобы затушевать определенность этих стихов, поскольку в них был заключен глубокий политический смысл, он сократил их до двух.

Несмотря на то, что для Вергилия русских переводчиков хватало, переводили они его либо слишком тяжёлым, либо слишком лёгким слогом. Эту особенность отметил М.Л. Гаспаров в статье «Вергилий, или поэт будущего». Надо заметить, что в России Вергилия не любили, потому что не понимали. А поэтом он был «государствообразующим»! В той же статье Гаспаров признаётся, что избегал стихотворных цитат, а при необходимости давал их в своем прозаическом переводе. После прочтения этой его статьи и других работ нетрудно догадаться, о каких стихах идет речь. Здесь важно знать, на какие стихи из поэмы Вергилия нацеливали лицеистов их педагоги, преподаватели латинского языка, какие стихи заставляли заучивать. Поскольку из лицеистов готовили государственных мужей, вероятно, особое внимание уделялось стихам, утверждающим римскую государственность. Такие стихи находим в VI-й книге «Энеиды». В широком контексте можно говорить о семи стихах, с 847 по 853, ибо трём стихам, которые, по видимому, имел в виду Пушкин, предшествует «введение», а сами они начинаются с обращения: «Ты же, римлянин, помни...»:

Пусть другие тоньше выкуют дышащую бронзу,  
живыми выведут облики из мрамора,  
лучше будут говорить речи, тростью расчертят движенье небес  
и предскажут восходы светил –  
ты же, римлянин, помни – державно править народами, и будут  
искусства твои: налагать обычаи мира,  
щадить покорённых, а заносчивых смирать оружием.  
(Перевод М.Л. Гаспарова)<sup>3</sup>

В оригинале, они выглядят так:

- (847) *excudent alii spirantia mollius aera*
- (848) *(credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,*
- (849) *orabunt causas melius, caelique meatus*
- (850) *describent radio et surgentia sidera dicent:*

---

<sup>3</sup> Гаспаров М.Л. Вергилий, или поэт будущего // Избранные труды / О поэтах. М.: «Языки русской культуры», 1997. Т. 1. С. 135.

(851) tu regere imperio populos, Romane, memento

(852) (hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,

(853) parcere subiectis et debellare superbos<sup>4</sup>.

По мнению Гаспарова, «здесь, на самом переломе поэмы устами Анхиса<sup>5</sup> произносятся ее ключевые стихи, знаменитая формула исторической миссии Рима». Комментируя их, Гаспаров подчеркивает: «Эти слова замечательны: поэт говорит о Риме, но в поле его зрения – весь круг земной, а в мысли его – мир между его народами. Эгоцентризма (на этот раз национального) нет и здесь. Римляне – народ избранный, но не потому, что он лучше других, а потому, что он способнее поддерживать мирное единство всех остальных народов. Символ этого единства – начало самого римского народа: скоро мы увидим, как в нем сливаются и троянцы, и латины, и этруски, и дорогие сердцу поэта Эвандровы аркадяне. Имени Трои больше нет: троянское зерно умерло и поросло новым колосом. Власть Рима над миром – не право, а бремя, оно требует от несущего жертв и, прежде всего, прежде всего – отрешения от чреватых раздорами страстей (VI, 832: «Дети, дети, не приучайте сердце к таким войнам!») – отечески обращается Анхис с тенью – ни много ни мало – Цезаря и Помпея). Выдержит ли римлянин этот нравственный экзамен?»<sup>6</sup>.

В стихотворении Пушкина «Царское Село» 1823 года читаем: «Другой пускай поет героев и войну», – и здесь он, конечно, имеет в виду Вергилия и начало его героической поэмы «Энеида»: *Я пою брани и мужа (Arma virumque cano)*.

Ещё С.С. Аверинцев заметил: «Вергилий дал окончательный и непререкаемый образец для классицистически ориентированного эпоса Европы. Ни Аристотель, ни Тассо не могли обойтись в зачине своих поэм без непременно «cano» («пою») ... И так далее, и так далее, – вплоть до пародийного вступления к Евгению Онегину, шутки ради перемещённого в самый конец главы седьмой: *Пою приятеля молодого / И множество его причуд...*»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Publius Vergilius Maro. AENEIS. Aeneis VI. (...) (851–853). Электронный ресурс, код доступа: <http://www.publius-vergilius-maroc.com/>

<sup>5</sup> Анхис – отец Энея, который был парализован; при падении Трои Эней вынес его на себе. Матерью Энея была сама Афродита.

<sup>6</sup> Гаспаров М.Л. Вергилий, или поэт будущего. С. 133.

<sup>7</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Издательство CODA, 1977. С. 185.

Если в 1823 году Пушкин писал: «Другой пускай поёт героев и воинов», то уже в 1828 он не может отрешиться от этих «вергилиевских» тем и создаёт «Полтаву», а в 1833 году – поэму «Медный всадник». «Герою Полтавы» и основателю империи и новой столицы посвящает русский поэт эти две поэмы. Поэтом будущего назвал Гаспаров Вергилия, но «поэтом будущего» можно назвать и Пушкина. Когда в октябре 1833 года в далёком Болдине поэт приступал к созданию поэмы «Медный всадник», он должен был вспомнить героическую поэму Вергилия «Энеида». Вступление к поэме насчитывает массу интереснейших вариантов почти на все строки вступления, показывая тем самым напряжённую работу над каждым стихом.

«И Вергилий, и Пушкин апеллируют к пафосу истории», – пишет исследователь творчества великого римского поэта С.С. Аверинцев<sup>8</sup>. Он отмечает, что «впервые в истории европейской культуры глубоко прочувствована, пережита и превращена в особую поэтическую тему близость дальнего и удалённость близкого, поражающая воображение и чувства читателя». Так, главный герой Эней впервые вступает на берег реки, которая ему ещё неизвестна, и река эта – Тибр: там, где будет римский порт Остия, пока одни леса, полное безлюдье!

Видит с моря Эней берега, заросшие лесом,  
И меж огромных деревьев поток, отрадный для взора:  
Это струит Тиберин от песка помутневшие воды  
В море по склонам крутым. Над лесами стаи пернатых,  
Что по речным берегам и по руслам выют себе гнезда,  
Носятся взад и вперед, лаская песнями небо....  
(Кн. VII, 29–34, перевод С. Ошерова)<sup>9</sup>

Этот искусный приём Вергилия, называемый зачином, мы находим в первых же строках «Медного всадника»: «...На берегу пустынных волн...». Сейчас этот ландшафт преобразован человеческой волей, насыщен историей и жизнью народа. Увидеть эти места в первородности – доисторическими и дикими – подстать только поэтическому воображению и перу гения. «Берега Тибра, берега Невы, – пишет Аверинцев, – привычные, до мелочей знакомые и совсем иные; подразумеваемый

<sup>8</sup> Аверинцев С.С. Внешнее и внутреннее в поэзии Вергилия // Поэтика древнеримской литературы. М.: Наука, 1989. С. 37.

<sup>9</sup> Публий Вергилий Марон. Энеида. Кн. VII, 29–34. Перевод С. Ошерова. Электронный ресурс, код доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/vergily/>

подтекст – вот как история меняет лик земли»<sup>10</sup>. Так, благодаря настоящему и через него таинственная глубина прошедшего и таинственная широта будущего раскрываются навстречу друг другу.

Аверинцев приводит мнение Дж. Р. Уилсона, который в работе «Action and Emotion in Aeneis» понимает тему «Энеиды» как непримиримый конфликт между идеей человечности и идеей Рима: «humanitas и Romanitas не могут быть соединены»<sup>11</sup>. Эту тему развивает А.М. Ранчин: «... Пушкин не становится ни на сторону Власти, ни на сторону Человека в их трагически неразрешимом противостоянии – конфликт истинно трагичен именно потому, что неразрешим; оба по своему правы, но две правды несовместимы друг с другом»<sup>12</sup>.

В.Н. Топоров подмечает, что общий нравственный принцип, высказанный Анхисом в царстве мертвых в наказе Энею в словах «Энеиды»: «*в этом искусство твоё... / милость покорным являть...*» (*hae tibi erunt artes... / parcere subiectis...*) (VI, 853–854), нашел своё отражение через две тысячи лет в одном из стихов пушкинского «Памятника»: «*И милость к падишим призывал*» (1836)<sup>13</sup>.

Когда Пушкин будет подводить итоги своему творчеству, то, в отличие от Горация или Державина, он не будет говорить ни о своей славе, возрастающей с веками, ни о своих заслугах перед государством – он скажет лишь о своих заслугах перед гуманизмом, о том, что пробуждал в людях своей лирой добрые чувства. И в этом проявлении человечности он находит родственную душу в лице римского поэта.

Таким образом, Пушкин в своём знаменитом стихотворении опирается не только на Горация, но и на Вергилия – на поэзию величайших поэтов античного Рима!

Когда Эней и его спутники отправляются в бурное море на поиски пустынных земель для новой Трои, когда им ещё неизвестно, куда плыть и куда занесёт их судьба, где найдут они приют, возникает пушкинское вопрошание из «Осени»: «Куда ж нам плыть?..». И если этот вопрос у Пушкина возникает в минуту поэтического вдохновения и поэт уподобляется кораблю в момент отплытия, то Энея тоже мож-

<sup>10</sup> Аверинцев С.С. Поэты. Две тысячи лет с Вергилием. М.: «Языки русской культуры», 1996. С. 38

<sup>11</sup> Там же. С. 39.

<sup>12</sup> Ранчин А. «Я родился и вырос в Балтийских болотах, подле...»: поэзия Иосифа Бродского и «Медный всадник» Пушкина // Новое литературное обозрение. М., 2000. № 45. С. 172.

<sup>13</sup> Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. Часть I. М.: Изд-во «Радикс», 1993. С. 52

но сравнивать с поэтом, который ищет «поэтического слова» и поэтического выражения. Ведь сам Эней – автор стиха, прославляющего приношение – щит Абанта, повешенный на дверях храма в Анциуме. «Грек – победитель носил, посвятил же Эней побеждённый»<sup>14</sup>.

«В мае 1825 г. Пушкин из Михайловского писал А.А. Бестужеву о римской литературе: «У римлян век посредственности предшествовал веку гениев – грех отнять это титуло у таковых людей, каковы Вергилий, Гораций, Тибулл, Овидий и Лукреций, хотя они, кроме двух последних, шли столбовою дорогою подражания...»<sup>15</sup> – причём сделал сноску в виде примечания к этому отзыву: «Виноват! Гораций не подражатель».

О том, какую роль играл в творчестве и мировоззрении Пушкина античный мир, свидетельствует статья, к сожалению, неоконченная, Д.П. Якубовича – «Античность в творчестве Пушкина»<sup>16</sup>.

Латинские эпитафии и изречения в пушкинское время были показателем дворянско-салонного образования, светской образованности. Можно предположить, что латынь была докучливой обязанностью лицеистов, но за школьником мы уже видим поэта:

В те дни, когда в садах лица  
Я безмятежно расцветал,  
Читал украдкой Апулея  
А над Вергилием зевал<sup>17</sup>.

Главным преподавателем в этой области знаний был Н.Ф. Кошанский (1782–1831), который в 1811 г. издал антологию «Цветы греческой поэзии», а в 1817 г. – учебник в 2-х томах «Ручная книга древней классической словесности, содержащая археологию, обозрение классических авторов, мифологию и древности греческие и римские». Это был перевод сочинения Эшенбурга с дополнениями переводчика. Именно книгой Эшенбурга Кошанский пользовался в своём преподавании латыни. Он привил вкус лицеистам к древней античной литературе и был главным проводником античности в их среде.

<sup>14</sup> Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. С. 91.

<sup>15</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 9. Письма 1815–1830. М.: Художественная литература, 2006. С. 150.

<sup>16</sup> Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1941. Вып. 6. С. 92–159.

<sup>17</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 6. Черновики. М.: Художественная литература, 2006. С. 507.

Пушкин, несомненно, обращался к книгам Кошанского, который старался перебросить мост между античностью и современной русской литературой, что было особенно важно для молодого Пушкина. Кошанский воспитывал в лицеистах вкус, сопряженный с ученостью, вскрывал политические аллегории. Преподавание латинского языка и латинской словесности Кошанским, а также Галичем и Георгиевским велось на достаточно высоком научном уровне и давало немало лицеистам для самостоятельного восприятия античности.

Д.П. Якубович пишет: «Гуляя по берегам царскосельских озёр с Вергилием в руках («С моим Мароном»), Пушкин, несомненно, пользовался не только переводом, но и латинским подлинником. Экземпляр «Буколик», «Георгик» и «Энеиды» Вергилия в оригинале, в издании 1817 г., с автографом Пушкина сохраняется и по настоящее время»<sup>18</sup>. Но можно сказать, что античность лицейских лет касалась Пушкина не только грациозно-шаловливой своей стороной, но и героической, что для нас особенно важно.

Пушкин писал имя «Вергилий» через «и» – «Виргилий», – так писали имя римского поэта с V в. н. э. вплоть до XX века. В XX веке возобладало правильное, аутентичное написание. Очевидно, раньше было принято во внимание мантуанское наречие латинского языка (Вергилий – уроженец Мантуи), где его имя произносилось как «вирджилио».

... Скажи, когда ты не скучал?  
Подумай, поищи. Тогда ли,  
Как над Виргилием дремал,  
А розги ум твой возбуждали; –

писал Пушкин в «Сцене из Фауста»<sup>19</sup> (1825). Здесь примечателен факт издавна принудительного изучения «Энеиды» в школах из-под розги, о чем Мефистофель припоминает Фаусту (*virga* – розга, палка; *Virgator* – секущий розгами).

Осенью 2010 года человечество отмечало юбилей Вергилия – 2080-летие со дня рождения великого римского поэта. По этому случаю в газете «Известия» от 18 октября 2010 года была опубликована статья Д.Л. Быкова «Из «Энеиды» два стиха». Автор статьи вспоминает, что в русской литературе такого эпоса, как в античной литера-

<sup>18</sup> Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина. С.

<sup>19</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 6. Черновики. С. 509.

туре, долго не было: он появился у Н.В. Гоголя («Мертвые души» – «Одиссея») и Л.Н. Толстого («Война и мир» – «Илиада»). В первой эпопее странствуют, во второй – воюют. Так в основе существования каждой нации лежат два эпоса – о войне и странствии. Автор делает предположение, что два стиха из «Энеиды», которые «не без греха» помнил Онегин – это знаменитые стихи из песни шестой, которые в прозаическом переводе Гаспарова мы приводили выше, и цитирует их в переводе А. Артюшкова: «*Ты же народами править, о римлянин, властью помни, вот искусства твои – утверждать обычаи мира, покорённых щадить и сражать непокорных*». А далее проецирует эту идею на наш сегодняшний день: «Мы сегодня стоим перед необходимостью заново сформулировать собственную задачу в мире <...>. Пусть другие коуют, болтают, строят машины и компьютеры, городят огороды и обводняют пески — а ты, русский, помни... И здесь мы останавливаемся в нерешительности»<sup>20</sup>.

Но чтобы уложить эту идею в два-три стиха, нужен русский Вергилий (или надо быть Вергилием!). Однако способны ли мы принять сегодня вызов римского поэта?!

«Три стиха из Вергилия» из VI-й книги «Энеиды» (вернее, с 847 по 853 стих) выделяли и цитировали в своих трудах многие писатели и учёные как главные в поэме; они переводили их по-разному, но смысл сводился к одному: Вергилий устами Анхиса наказывал Римлянину помнить о главном и утверждать: 1) державность (государственность); 2) толерантность (гуманизм, единство и дружбу народов); 3) ценность и силу государства, способного защитить себя.

Несмотря на то что Пушкин с большой свободой высказывал критические суждения о России, ему было бы неприятно, если бы кто-либо со стороны рассуждал так же, как и он.

К мысли о том, какие именно стихи из «Энеиды» имел в виду Пушкин в «Евгении Онегине», я пришел независимо от Д.Д. Быкова еще до прочтения его статьи. Наш выбор совпал, и все-таки следует заметить, что это не более чем предположение.

**«Илиада» и «Одиссея» относятся к РИМСКОЙ литературе?**



<sup>20</sup> Быков Д.Л. Из «Энеиды» два стиха // «Известия», 2010. Электронный ресурс, код доступа: <http://izvestia.ru/>



# Проблемы поэтики

*Н.Л. Вершинина (Псков)*

**ПОЭТИКА ВРЕМЕННЫХ СООТВЕТСТВИЙ В РОМАНЕ  
А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

*Vershinina N. (Pskov)*

**POETICS OF CONTEMPORARY PARALLELS IN  
A. PUSHKIN'S NOVEL "EUGENE ONEGIN"**

*В статье рассматривается проблема временных соответствий в поэтике романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Устанавливается, что, наряду с формой «свободного романа», приоритетность которой единодушно признана исследователями, не менее значимую функцию выполняет традиционная форма «романа на старый лад». Соответственно, исследуется соположение «рассказывания», передающего бытование явления в настоящий момент времени, и дистанцированного от него «пересказа», концентрирующего в себе непреходящие бытийные коллизии. Делается вывод о продуктивности взаимодействия разных способов отражения действительности и соответствующих им форм рассказывания в поэтике «романа в стихах».*

**Ключевые слова:** время, временные соответствия, «Евгений Онегин», «свободный роман», «роман на старый лад», формы рассказывания, поэтика.



The article discusses the problem of time compliances in the poetics of the novel «Eugene Onegin» by A. S. Pushkin. It's established, that along with a form of «free novel» priority of which is unanimously recognized by researchers, the function of the traditional form «of the novel the old way» is not less important. Accordingly, there is investigated the juxtaposition of «storytelling», transmitting existing of the phenomena in real time and «retelling», distanced from it and concentrating an enduring existential conflict. It is concluded that the interaction between different ways of reality, reflecting and the corresponding forms of storytelling in the poetics of the «novel in verse», is productive.

**Keywords:** time, time compliance, «Eugene Onegin», «free novel», «novel the old way», a form of storytelling, poetics.

Проблема временных соответствий в поэтике «романа в стихах» рассматривается нами в аспекте, который, следуя терминологии Ю.М. Лотмана, связан с понятиями *статического* и *динамического* начал в структуре текста. Анализируя его организацию, ученый приходит к мысли о приоритетности в поэтике «Евгения Онегина» формы «нового» романа<sup>1</sup>, в основу которого положен эффект присутствия, отображаемый в живом словесном движении: «<...> текст демонстративно строился как рассказывание, “болтовня” <...>»<sup>2</sup>. Проекция другой жизнетворческой составляющей, нацеленной на удаленное от настоящего, обобщенно-теоретическое представление «рассказанных» явлений, видится Ю.М. Лотману в известной мере «затекстовым» образованием: «<...> непосредственное наблюдение всегда отрывочно, фрагментарно и противоречиво. Склеивание и унификация этих впечатлений в единый образ – результат вторичных психологических операций <...>»<sup>3</sup>. Тем самым «целостность и статичность» описаний транспонируется в область «внелитературного – бытового» опыта. «Такая статическая целостность, – пишет исследователь, – образуется при *словесном пересказе*, в форме нехудожественного повествования, наших впечатлений от определенной личности»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Викторovich В.А. Роман // Онегинская энциклопедия / Под ред. Н.И. Михайловой: В 2 т. Т. II. М.: Русский путь, 2004. С. 433.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: «Искусство–СПБ», 1995. С. 443.

<sup>3</sup> Там же. С. 460–461.

<sup>4</sup> Там же. С. 460.

Разбирая тот же вопрос, мы стремимся показать, что динамика «непосредственного наблюдения», запечатленная формой «рассказывания» и связанная с моментом движения, – лишь одна из возможных ипостасей отражения времени в романе, равнозначная другой его художественной ипостаси, закрепленной «пересказом».

Речь, по-видимому, должна идти не только о тенденции к унифицирующему преломлению конкретных и преходящих состояний на стадии формирования их «вторичного» целостного восприятия. Целесообразно говорить о подобном свойстве, отличающем прежде всего художественное сознание автора, отражающее характер его рефлексии в отношении «свободно» текущего «рассказа» и репрезентирующих его в поэтике романа динамических повествовательных структур. То, что, в противоположность «рассказу», получает наименование «пересказ», подразумевает точку зрения, высвечивающую то или иное явление уже с *дистанции*, взгляд «со стороны». При этом не имеют принципиального значения близость либо отдаленность дистанцируемого объекта: это может быть «повесть», по горячим следам рассказанная Онегину Ленским, или вырисовывающийся в неопределенной временной ретроспективе «роман на старый лад»<sup>5</sup>.

*Непосредственное* в поэтике романа уравнивается с *опосредованным*, уже отлившимся в готовую форму, соотношенным с событием, произошедшим однажды или неоднократно происходившим с людьми разных времен. «Литературность», налагающая отпечаток не столько на воссоздание сиюминутного переживания, сколько на его осознание как абстрагированного от сиюминутности «впечатления» (Ю.М. Лотман), привносит в характер изображения черты постоянства, начала репродуктивности, стереотипности словесного выражения, переходящей в качество формульности. «Формула», по замечанию Г.И. Мальцева, «фиксирует, отображает традиционные смыслы, а не изображает непосредственно существующее»<sup>6</sup>. Теряя экспрессию передачи текущего и меняющегося состояния, слово становится носителем апробированного поколениями знания, достигнутого опытом.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. Т. 6. С. 57. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>6</sup> Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: Исследования по эстетике устно-поэтического канона. Л.: «Наука», 1989. С. 42.

Соответственно, адресованное Онегину повествование Ленского о его любви к Ольге редуцируется до степени краткого «сообщения». Очевидное для автора и для Онегина, подразумевающее наличие владеющего тем же опытом «незримого сообщества»<sup>7</sup> – это не более чем «высказывание»: «Поэт высказывал себя».

И далее:

Свою доверчивую совесть  
Он простодушно обнажал.  
Евгений без труда узнал  
Его любви младую повесть,  
Обильный чувствами рассказ,  
Давно не новыми для нас.  
(6, 39–40. Курсив мой. – Н.В.).

Последние две строки (что нередко встречается в такого рода конструкциях) содержат оксюморон: предполагаемый *рассказ* Ленского сменяется *пересказом*, поскольку исполнен «чувствами», «давно не новыми для нас». Нечто подобное, как будто с обратным знаком, находим в аттестации героя «Кавказского пленника», содержащейся в черновом письме Пушкина Н.И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г.: здесь «пересказывается» то, чего читатель не знает, что «неизвестно» в конкретике, но что, при этом, он может домыслить с большой степенью вероятности. Сама «загадочность» выведенного явления, неясность личности пленника в стилевом отношении являются лучшей его характеристикой, не требуя сущностной «расшифровки»: «<...> кого займет изображение молодого человека, [истощившего] потерявшего [всю] чувствительность сердца в каких-то несчастиях, *неизвестных читателю* <...>» (13, 371. Курсив мой. – Н.В.).

Именно в плане повествования наблюдается сходство между XXI строфой второй главы, содержащей авторский «пересказ» истории Ленского, и XIII–XIV строфами главы третьей, представляющей абрис «романа на старый лад». Во второй главе:

---

<sup>7</sup> «Я говорю о незримом сообществе, – пишет современный социолог Б.В. Дубин, – которое сообщением создается. Литература в этом смысле – не только средство содержательного *сообщения*, но и способ символического *приобщения*» (Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. М.: «Новое литературное обозрение», 2010. С. 122).

В тени хранительной дубравы  
Он разделял ее забавы,  
И детям прочили венцы  
Друзья соседи, их отцы.  
В глуши, под сению смиренной,  
Невинной прелести полна,  
В глазах родителей она  
Цвела как ландыш потаенный... (6, 40)

В третьей главе:

...Унижусь до смиренной прозы;  
Тогда роман на старый лад  
Займет веселый мой закат.  
Не муки тайные злодейства  
Я грозно в нем изображу,  
А просто вам перескажу  
Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны,  
Да нравы нашей старины.

XIV

Перескажу простые речи  
Отца иль дяди старика,  
Детей условленные встречи  
У старых лип, у ручейка;  
Несчастной ревности мученья,  
Разлуку, слезы примиренья,  
Поссорю вновь, и наконец  
Я поведу их под венец... (6, 56–57)

Представляется значимым для понимания временных соответствий в поэтике «Евгения Онегина», что во второй главе «роман на старый лад» подается как очень близкий к реализации, отражающий текущий момент действительности не только относительно Ольги и Ленского, но и их «родителей»<sup>8</sup>. Вместе с тем, как показывает даль-

---

<sup>8</sup> Нечто близкое, но по другому поводу, подразумевая отношения Онегина и Татьяны, отмечает Ю.М. Лотман: «Так, в начале романа препятствий в традиционном смысле (внешних препятствий) нет. Напротив, все – и в семье Лариных, и среди соседей – видят в Онегине возможного жениха Татьяны» (Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. С. 441).

нейший ход романа, именно «наличная данность», когда «счастье было так возможно, // Так близко!..» (6, 188), останется реально не воплощенной. И, напротив, в третьей главе гипотетический «роман на старый лад» видится Автору как неизменное содержание жизни людей в ее исторической, житейской и духовной наполненности. «Роман на старый лад» – это, несомненно, «мечта», как отмечает В.А. Викторovich: «Средоточие старины идилического толка – мечта Автора о “романе на старый лад” <...>. Перед нами старина воображаемая, мечтаемая, сохранившая в себе все ценности утраченного счастья <...>»<sup>9</sup>. Но не менее важно, как нам кажется, что такая мечта является порождением непреходящих чаяний и упований людей в качестве идеального ориентира их *действительного* бытия и в этом смысле обладает вполне ощутимой «реальностью», представляясь залогом претворения в будущем.

В «Евгении Онегине» все, что каким-то образом затрагивает сферу надындивидуального, повторяющегося, апеллирующего к вечности, подымается над уровнем фактографичности, обретая многообразные оттенки поэтизации, вступая в область идеализации. «Роман на старый лад», пройдя сквозь разные временные субстанции, сосредоточивает в себе энергию самых разных бытийных интенций, преобразуя «фрагментарность» действительности в ее сущностную модификацию, выражаемую «статической целостностью». Представляется, что именно с этим связано как будто «противозаконное» в поэтологическом смысле одухотворение места последнего упокоения «Смиренного грешника Дмитрия Ларина» (6, 47) – явление, которому исследователи поэтики романа придают принципиальное значение<sup>10</sup>. Только у опозитивированного прошлого есть будущее, о чем свидетельствует принадлежащая реальности, но, как выясняется, не получившая абсолютного значения сниженная вариация представления о патриархальности «домашнего круга» (6, 78) в «проповеди» Онегина.

Толкование «простоты» как первозданности, соединяемой с вечностью, может нивелировать определения начала и конца в цепи бытия. Поэтому, если в беловом тексте читаем:

<sup>9</sup> Викторovich В.А. Старина и новизна // Онегинская энциклопедия. Т. II. С. 530.

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: «Искусство», 1970. С. 332; Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М.: «Наука», 1974. С. 68.

Тогда роман на старый лад  
Займет *веселый мой закат*, –

то в черновой редакции столь же закономерен иной, снимающий оксюморонность эпитет:

Займет мой *сумрачный закат*  
(6, 578. Курсив мой. – Н.В.).

В черновиках романа Онегин и Ленский противопоставлялись не только как «Волна и камень, // Стихи и проза, лед и пламень» (6, 37), но и как «Заря и ночь» (6, 275), и это, «символическое», по слову С. Франка<sup>11</sup>, обобщение придает названным оппозициям как нравственно-психологический, так и космический, природно-циклический характер.

Показателен эпизод посещения Татьяной кабинета Онегина в главе седьмой: здесь «сближение» времен, слияние статики и динамики бытия представлено с наибольшей степенью концентрированности. В строфах XVII–XVIII текущий момент составляет основу структуры эпизода: в нем даже ощутима стилистика «болтовни», поскольку перед нами – воссозданный *непосредственно* разговор Татьяны со «старушкой нянюшкой» (6, 427), в окончательном тексте названной Анисьей. Именно ее монолог представляет в свете наших рассуждений наибольший интерес. Примечательно, что монолог Анисьи произносится на фоне топики, передающей сложно сочетаемые состояния «движения» и «неподвижности». Передвижения Татьяны по «пустому» дому, где предметы кажутся физически причастными пребыванию в нем Онегина и материализуют собой его словно бы незавершенные, неожиданно прерванные действия:

Она глядит: *забытый* в зале  
Кий на бильярде *отдыхал*,  
На *смятом* канаве лежал  
Манежный хлыстик...  
(6, 146. Курсив мой. – Н.В.),

---

<sup>11</sup> Франк С. Этюды о Пушкине. Париж: «Умса-press», 1987. С. 67.

а в черновиках: «И тайно начатый дневник» (6, 430) – сопоставляются с восприятием этих предметов как принадлежащих невозвратному прошлому и предощущением того, что сам Онегин, возможно, шагнул из действительно бывшего прошлого в ирреальный мир «пустых теней» (6, 496). Не только в силу любви, но и по этой скрытой причине все, что открывается взгляду Татьяны в доме Онегина, получает не тривиальное значение:

И всё ей кажется бесценным... (6, 146).

Посещение Татьяной кабинета Онегина должно противостоять пределу конечности, отражаемой тем же предметным миром. В каком-то смысле он предстает собранием меморий, драгоценных реликвий (в этом ключе возможно прочесть и знаменитое место о «новейших» романах (6, 438): «Хранили многие страницы // Отметку резкую ногтей» (6, 148), на них – «Истертый след карандаша» (6, 440), «Тут были выписки, портреты» (6, 430) и т. п.). Татьяна видит «<...> стол с *померкшею* лампадой» (6, 146), она является вновь в «молчаливый кабинет», «в оставленную сень» (6, 147); в вариантах «кий отдыхал» «с двумя *недвижными* шарами» (6, 427), – присутствие Татьяны не только «живит» ей «душу», но и призвано «оживить» «застывшие» реалии, к которым имели самое непосредственное касательство Онегин и Ленский.

Еще в большей степени функция «оживления» покинутого дома связана с монологом Анисьи, где глагольные формы, применительно к центральным героям, помещают их в своего рода «промежуток» между действительно бывшим и его неясной или невозможной проекцией в будущем:

#### XVII

Старушка ей: «а вот камин;  
Здесь барин сиживал один.

#### XVIII

«Здесь с ним обедал зимою  
Покойный Ленский, наш сосед <...>» (6, 146).

Формы «сиживал», «обедал», «кушал», «почивал» и тому подобные передают то, что совершалось неоднократно и еще отчетливо в памяти, но уже недоступно собственно ощущению и не содержит

реальных предпосылок своего возвращения в обозримом будущем.

Для Анисьи гораздо ближе и живее воспоминание о «старом барине» – оно составляет в точном смысле «рассказ», а не «пересказ». Прошлое перевоплощается в настоящее, переживаемое рассказчицей буквально, в данном месте, по конкретному поводу, в определенный день:

«Со мной, бывало, в воскресенье,  
Здесь под окном, надев очки,  
Играть изволил в дурачки».

Для Анисьи нет разницы между существенностью быта и отвлеченностью небытия, между динамикой и статикой жизненных отвлечений, которые, по воле автора, в призме ее сознания находятся в естественном органичном единстве. После непритязательного замечания об игре с барином в «дурачки» следуют столь же простодушные слова о жизни вечной:

«Дай бог душе его спасенье,  
А косточкам его покой  
В могиле, в мать-земле сырой!» (6, 146).

В пределах топики, относящейся к жилищу Онегина, к вечности причастны не только люди «патриархальной эпохи», но и человек новейшей европеизированной формации – Владимир Ленский. Это еще раз подтверждает верность наблюдения С.Г. Бочарова, сделанного по поводу соотношения «контекстов» автора и героев, в данном случае, надписи на памятнике Дмитрию Ларину и «эпитафии Гамлета – Ленского»: «<...> поэтическая картина мира Ленского по своей внутренней структуре неожиданно оказывается подобна картине мира в наивном патриархальном сознании»<sup>12</sup>. В полной мере это уподобление проявляет себя и в аспекте временных соответствий, что делает отмеченное исследователем «сближение» не столь уж «неожиданным».

Можно предположить, что культурным фоном, определившим тенденцию к обобщению и укрупнению результатов человеческого опыта, способного резонировать в настоящем, прошлом и будущем, был восходящий к немецкой эстетике интерес к концепциям «наи-

---

<sup>12</sup> Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. С. 68.



вной» и «сентиментальной» поэзии, связанным прежде всего с именами Гете и Шиллера. Идея художественного историзма, заложенная немецкими поэтами, отразилась в полемике вокруг «Евгения Онегина» – в статьях Д.В. Веневитинова, Н.А. Полевого, Н.М. Рожалина<sup>13</sup> и др., в диссертации и статьях Н.И. Надеждина<sup>14</sup>. Переплетения в создании художника «наивного» и «сентиментального» начал или, по пушкинскому выражению в уже цитированном черновике письма Н.И. Гнедичу, – «естественного» и «трогательного» планов изображения получили последующее выражение в поэтике «романа в стихах». История пленника и черкешенки напоминает поэту «прелестную былль о Пигмалионе, обнимающем холодный мрамор», неслучайно вызывая апелляцию к Руссо и Шиллеру (13, 372): идеальная потребность человека в природе не имеет временной прикреплённости, возникающая в нем самом, располагаясь впереди и позади него.

В русле тех же категорий Ю.Н. Чумаков оценивает отношение к «старине» со стороны Ленского: «Наивное сознание Ленского не первозданно. Он, не сознавая того, воспроизводит усвоенный им в «Германии туманной» сентиментальный идеал с его опозитизированной патриархальностью»<sup>15</sup>.

Мы стремились показать, что вибрирование временных состояний в поэтике романа исключает однозначность оценок относящейся к героям многообразной культурной топики. Не случайно исследователь делает оговорку: происхождение «наивности» сознания Ленского связано с позднейшим «сентиментальным идеалом», но при этом сам герой «не сознает» данного противоречия. Нам представляется, что в этом смысле он все-таки остается причастным «первозданной наивности», что и объединяет Ленского с Дмитрием Ларинным, несмо-

---

<sup>13</sup> Веневитинов Д.В. Разбор статьи о «Евгении Онегине», помещенной в 5-м № «Московского телеграфа»; Полевой Н.А. Толки о «Евгении Онегине», соч. А.С. Пушкина; Веневитинов Д.В. Ответ г. Полевому; Рожалин Н.М. Нечто о споре по поводу «Онегина» (Письмо редактору «Вестника Европы»; Н. Н. Замечания на статью Нечто о споре по поводу «Онегина») // Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827 / Под ред. В.Э. Вацура, С.А. Фомичева. СПб.: «Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге», 2001. С. 267–271, 271–275, 276–282, 282–286, 286–290.

<sup>14</sup> См., например: О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической (1830); О современном направлении изящных искусств (1833) // Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М. «Художественная литература», 1972. С. 124–253, 367–375.

<sup>15</sup> Чумаков Ю.Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1978. С. 87.

тря на видимые внешние различия социокультурного толка. Об этом свидетельствуют, например, строки:

Он пел любовь, любви послушный,  
И песнь его была ясна,  
Как мысли девы простодушной,  
Как сон младенца, как луна... (6, 35).

Эти строки, репрезентируя философию «наивного» сознания через форму авторского «пересказа», в качестве *непосредственного* выражения самосознания Ленского вполне соответствуют его «сентиментальному» мироощущению.

Таким образом, с одной стороны, «пересказу» подлежит то, что одновременно позволяет реализовать себя в форме «рассказывания»: «К чему рассказывать, мой сын, // Чего пересказать нет силы?» («Руслан и Людмила», 4, 17). Но при этом – ценность и значимость «рассказа» измеряются тем, насколько в нем заложены общие идеи, познаваемые человечеством на разных этапах бытия, при различных культурно-исторических обстоятельствах. Следует иметь в виду, что работа над «Евгением Онегиным» происходила уже «на фоне» обращения поэта к прозе (написание автобиографических записок, начиная с 1821 г.<sup>16</sup>). Относительно *поэтического* изложения «воспоминаний о протекшей юности» (XI, 19) проза была своего рода «пересказом», претворением стремлений к «точности и краткости» в мемуарном, историческом и «метафизическом» планах<sup>17</sup>. Все это свидетельствует о закономерности постоянного присутствия временных соответствий в поэтике Пушкина и о том, что эти соответствия соединяли не только исторические эпохи и эстетические парадигмы, но и определяли нераздельность разных способов и форм поэтического выражения в «романе в стихах».



<sup>16</sup> Козмина Л.В. Автобиографические записки А.С. Пушкина 1821–1825 гг. Проблемы реконструкции. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новгород: НовГУ, 1997.

<sup>17</sup> Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л. «Наука», 1986. С. 102–103.

Т.А. Савоськина (Измаил, Украина)  
**ОБРАЗ ТЕТУШЕК В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ  
«ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»**

Savoskina T. (Izmail, Ukraine)  
**THE IMAGE OF THE AUNTS IN THE LITERARY  
STRUCTURE OF “EUGENE ONEGIN”**

*В статье исследуется связь образа тетушек с мотивом женской власти, представленным в пушкинском романе разветвленной системой текстовых манифестаций.*

**Ключевые слова:** тетушки, гинеκραтический миф, культурный код, матриархальный мотив, инварианты мотива, интertext.

*This article examines connections of aunts' image with motif of female power represented in Pushkin's novel by branched system of text manifestations.*

**Key words:** aunts, gynaeocratic myth, cultural code, matriarchal motive, semantic variants of motive, intertext.

Образ тетушек занимает периферийное место в романном пространстве «Евгения Онегина», в силу чего не привлекал особого внимания литературоведов. Впервые этот эпизодический персонаж появляется в 7 главе романа в облике тетушки Алины, которую комментаторы пушкинского романа характеризуют весьма лаконично: кузина Прасковьи Лариной (В.В. Набоков); жеманная, сентиментальная женщина, сохранившая в старости «привычку события своей жизни примеривать к прочитанным ею некогда книгам» (Н. Михайлова). Однако эти штрихи к портрету «московской тетушки» не исчерпывают сюжетных функций женских персонажей в художественном тексте. Образ княжны Алины и других тетушек Татьяны представляет литературоведческий интерес с точки зрения осмысления одного из сквозных мотивов «Онегина» – мотива женской власти. Обозначенный ракурс проблемы позволяет расширить представление о культурно-историческом и литературном контексте классического произведения.

Мотив женской власти в пушкинском тексте богат спектром семантических вариаций. Одна из модификаций сквозного мотива впервые встречается во второй главе романа в зоне повествования

о матриархальной природе семейных отношений в доме Лариных. Пушкин сразу задает нам культурно-исторический код прочтения образов старшего поколения: Дмитрия Ларина, его жены Прасковьи и ее кузины княжны Алины. Молодость всех троих приходится на «золотой век» Екатерины II, связанный с расцветом мифа об исключительной власти и силе женщины<sup>1</sup>. Дмитрий Ларин – бригадир, за участие в русско-турецкой войне награжден очаковской медалью, его невеста, княжна Pachtette, наслышанная от своей кузины Алины о романтических адюльтерах, тайно вздыхала об екатерининском гвардейце, именуемом барышнями *Грандисоном*.

Эпоха женского правления активизировала тот ментальный «женский фермент», сохранивший «культурную память» о могуществе женского рода, благодаря которому ситуация «русского матриархата», выйдя за пределы императорского двора, прочно укоренилась в повседневной жизни дворянства. Бытописатель Г.С. Винский в своих мемуарах приводит характерный пример из семейного быта провинциального дворянства XVIII века: «Госпожа управляла домом самовластно, или лучше самовольно. Управление сие, во всех подробностях, есть дело довольно любопытное, ибо тут непрестанно незнание сражается с невежеством...»<sup>2</sup>. Этот культурно-исторический феномен нашел свою репрезентацию не только в культурных памятниках XVIII в., но и в литературе первой трети XIX столетия: он ярко проявился в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Пушкин продолжил развитие гинекратической темы: в рамках «властительного сюжета», демонстрирующего активность женской эмансипации в эпоху русского Просвещения, он разрабатывал образ Прасковьи Лариной. Пережив драму подневольного замужества, она возложила на себя обязанности главы семьи: осуществляла все управленческие функции (*езжала по работам, брила лбы, служанок била осердясь*), распределяла семейный бюджет (*вела расходы*), занималась домашними делами (*солила на зиму грибы*) и, наконец, открыла для себя главную тайну – как *супругом // Самодержавно управлять*. Женская логика подсказывала ей, что путь к единовластию, прежде всего, лежит через желудок мужа. И с этой стороны Дмитрий Ларин, отстраненный от

---

<sup>1</sup> Приказчикова Е.Е. Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX в. – Екатеринбург: Урал. Ун-т, 2009.

<sup>2</sup> Винский Г. Мое время // Русский архив, 1877. № 2.

помещичьих забот, был всегда удовлетворен и недовольства не высказывал: жену любил сердечно, // В ее затеи не входил, // Во всем ей веровал беспечно, // А сам в халате ел и пил; // Покойно жизнь его катилась...<sup>3</sup>

В 7 главе пушкинского романа матриархальный мотив получает свое новое развитие в особом женском персонаже – тетушки. Первая и весьма значимая фигура в череде многочисленных московских бабушек и тетушек Татьяны Лариной – княжна Алина. В ее доме остаются Татьяна с матушкой, которая привезла дочь в Москву на «ярмарку невест». Образ тетки Алины априори связан в пушкинском тексте с концептом «старость». Его номинативное поле выстраивается благодаря частотности синонимичных лексем, указывающих на возрастные признаки родственницы, а именно: старая (*К старой тетке... они приехали теперь*), старушка (*Старушки с плачем обнялись*), старость (*Под старость жизнь такая гадость...*). Понятийная составляющая концепта базируется и на вторичных номинациях, выявляющих физиологические особенности старости – болезнь (княжна четвертый год больна чахоткой), физическая немощь, фиксируемая в ее жалобах на свое здоровье (*Едва, едва таскаю ноги... // Ох, силы нет ... устала грудь... // Уж никуда не годна я...*). К имплицитным компонентам ключевого слова-репрезентанта следует отнести и образ престарелого слуги, встречающего провинциальную родню своей хозяйки: *В очках, в изорванном кафтане // С чулком в руке... седой калмык*.

Актуализация пожилого возраста тетушки Татьяны важна здесь не столько с точки зрения времени, «расчисленного в романе по календарю», сколько в аспекте выявления новых граней мотива женской власти. Семантика мотивного поля обогащается в московской главе идеей зависимости молодых барышень от старшего поколения женщин, тесно связанной с более широкой темой – власти женщин над женщинами, убедительно и разнопланово раскрытой И. Савкиной в работе «Провинциалки русской литературы: женская проза 30–40-х годов XIX в.»<sup>4</sup>. Авторитет возраста и знатное происхождение

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Собр. Соч.: В 6 т. М: Правда, 1969. Т. 4. С. 44. Далее ссылка дается на это издание в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>4</sup> Савкина И. Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века (серия Frauen Literatur Geschichte: Texte und Materialien zur russischen Frauenliteratur) Verlag F.K. Göpfer – Wilhelmshorst, 1998. 223 S.

тетки Алины (предположительно она княжна Щербацкая) обеспечивают ей уважение в роду и обществе, которое безропотно признает и провинциальная родня. С первого дня Татьяна становится объектом неусыпного попечения этой гранд-дамы, которая у Пушкина не только «старая тетка», но еще и старая дева. Нерастроченный материнский потенциал во многом обуславливает ее поведенческую стратегию: она фактически вытесняет из «зоны» Татьяны реальную мать и занимает ее место. В день приезда Лариных больная тетушка без промедления и обсуждения принимает единоличное решение: завтра же показать племянницу *всей ее родне*, после чего имя матушки Татьяны не упоминается ни разу. В свою же очередь, тетушка Алина, вырвавшись за пределы магического круга одиночества и болезни, поистине с мужской энергией принимается за осуществление далеко идущего плана: представить Татьяну родне и знатному обществу, удачно выдать племянницу замуж и обеспечить тем самым ей видное положение в высшем свете. Однако родственная благотворность этой протекции дискредитируется игнорированием мира души Татьяны, который для тетушки закрыт и вообще не имеет значения.

Отныне Татьяна сама себе не принадлежит; она подчинена воле своей патронессы и живет по ее четкому расписанию: что ни день – то званный обед или вечер знакомства с московской родней, среди которой опять же доминируют женщины. Здесь и бабушки с их восклицаниями *«Как Таня выросла... // Как наши годы-то летят»*, и многочисленные тетушки (двоюродные сестры старшей Лариной либо ее мужа), в которых *не видно перемены; // Все в них на старый образец; // У тетушки княжны Елены // Все тот же тюлевый чепец, // Все белится Лукерья Львовна, // Все то же лжет Любовь Петровна... // У Пелагеи Николавны // Все тот же друг мосьё Фимуш, // И тот же шпич, и тот же муж; // А он, все клуба член исправный, // Все так же смирен, так же глух, //И так же ест и пьет за двух* (IV, 142). В пушкинском изображении «бабьего царства» заметно прослеживается влияние комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», сатирический контекст которой направлен на разоблачение женской природы московского общества. Эпиграф, цитаты, реминисценции и аллюзии из грибоедовской пьесы образуют содержательное поле московской главы «Онегина». Заданная Пушкиным матриархальная ситуация раскрывается в нескольких тематических направлениях, представляющих собой инварианты сквозного мотива женской власти: зависимость мужчин от

женщин, женская молва, господство женщин «старого чекана» над «юными грациями».

Следуя грибоедовской поэтике многофигурной композиции, Пушкин рисует в XLV строфе общий план группового портрета тетушек, используя усилительные частицы *все, все тот же, все так же*, фокусируя внимание на неизменности московских нравов и привычек. Затем бегло, буквально несколькими штрихами, очерчивает крупный план, выделяя из женского ареопага мимолетный, но запоминающийся образ Пелагеи Николавны, представляющий собой комическую имитацию женских персонажей из «Горе от ума» – Натальи Дмитриевны Горич и княгини Тугоуховской, воле которых полностью подчинены их мужья. У пушкинской тетушки, как и у грибоедовских дам, *все тот же шниц, и тот же муж, и так же смирен, так же глух*. Игра грибоедовским словом создает эффект зашифрованного здесь микросюжета о жене и муже-подкаблучнике, рассчитанного на память и ассоциативное восприятие читателя. Легкая ирония повествования о женском режиме в доме Лариных уступает место в интертекстуальном пространстве московской главы сатире, оценочный фон которой направлен против укоренившейся поведенческой глухоты мужчин по отношению к изменению гендерных ролей.

Пушкинские тетушки, как и суровый синклит женщин в грибоедовской комедии, не имея возможности реализовать себя в социальной сфере, «глазами Аргуса» зорко следят за исполнением матриархальных законов в повседневной жизни. «Верные преданиям Екатерининских времен», они не только держат под каблуком своих мужей, но и регулируют «общественное мнение» путем распространения слухов. Аллюзивной актуализацией грибоедовского мотива молвы, обуславливающей драматическое развитие событий в пьесе, выступает строфа XLVIII, воссоздающая атмосферу общего разговора в гостиной у скучной тетки: *Татьяна вслушаться желает // В беседы, в общий разговор; // Но всех в гостиной занимает // Такой бессвязный, пошлый вздор; // Все в них так бледно, равнодушно; // Они клеветуют даже скучно; // В бесплодной сухости речей, // Расспросов, сплетен и вестей ... (IV, 144)*. Выразителен синонимический ряд пушкинской строфы, в которой доминируют слова *клеветуют, расспросы, сплетни, вести*, моделирующие сознание «цензоров в чепцах и шالях», суд которых зачастую выступает мощным орудием власти в публичной



жизни. В пушкинском контексте мотива женской власти слух, будучи его алломотивной вариацией, является фоновым и обретает дополнительные коннотации благодаря образно-смысловым мерцаниям грибоедовской комедии.

Вместе с тем среди смежных мотивов женской власти ведущим семантическим инвариантом, организующим сюжетное пространство седьмой главы, выступает господство почтенных женщин над юными особами через контроль, надзор и устройство их личной жизни. Пушкин фокусирует внимание на женском узурпировании права первого голоса решать судьбу своих детей и юных родственниц. Светские мероприятия, организованные тетюшками, становятся для Татьяны местом презентации ее как потенциальной невесты, которая, к сожалению ее тетюшек, не пользуется успехом у московского бомонда. На родственных обедах и вечерах провинциальную барышню откровенно рассматривают *Архивны юноши толпою... // И про нее между собою // Неблагосклонно говорят*, в театре она тоже не привлекает внимания *Не обратились на нее // Ни дам ревнивые лорнеты, // Ни трубы модных знатоков // Из лож и кресельных рядов* (IV, 144). Озабоченные тетюшки везут Татьяну в Благородное собрание на московскую «ярмарку невест». Самым сильным местом в стихотворном сюжете главы представляются стихи *Между двух теток, у колонны, // не замечается никем, // Татьяна смотрит и не видит, // Волнение света ненавидит...* (IV, 146). Расположение фигур создает эффект замкнутого пространства, метафорически выражающего повинование пушкинской героини судьбоносным обстоятельствам. Не в состоянии что-либо изменить, она никого и ничего не видит, но зато всё замечают и контролируют ситуацию тетки Татьяны. Следуя художественной логике текста – это княжны Алина и Елена, по предположению В.В. Набокова, сестры, обе старые девы.

Подобно режиссеру, Пушкин выстраивает сакральную по своему смыслу мизансцену, в которой вершится судьба Татьяны. Зорко наблюдая за светским окружением и оценивая шансы своей подопечной, тетюшки вдруг с радостью замечают, что с Татьяны не сводит глаз *какой-то важный генерал*. Зная толк в таких делах, они без промедления начинают действовать: *Друг другу тетюшки мигнули // И локтем Таню враз толкнули, // И каждая шепнула ей: // – Взгляни налево поскорей. – // «Налево? Где? Что там такое?» // – Ну, что бы ни было, гляди... // В той кучке, видишь? впереди, // Там, где еще в мундирах*



двое... // Вот отошел... вот боком стал... // «Кто? толстый этот генерал?» (IV, 146).

Автор романа мастерски использует театральные средства выразительности: язык телодвижений, обмен репликами, позволяющие ему более выпукло, зримо представить значимость происходящего. С легкой иронией Пушкин изображает тетушек, занимающихся устройством личной жизни своей племянницы. Он обращает внимание читателя на мимику и императивную жестикуляцию московских родственниц (*мигнули, локтем толкнули*), призывающих Татьяну к участию в завязке важного действия, волевых репликах, адресованных подопечной: *Взгляни налево поскорей; Ну, что бы ни было, гляди...*, требующих от барышни на выданье проявления хотя бы видимого интереса к потенциальному жениху. Риторический вопрос Татьяны *Кто? толстый этот генерал?* звучит в общем контексте как роковой приговор. Уместно вспомнить слова Пушкина о московской жизни из его письма от 13 января 1831 г. к П.А. Плетневу: «Здесь живи не как хочешь – как тетки велют»<sup>5</sup>. Вместе с тем, думается, тетушки являются лишь формальными устроительницами судьбы юной родственницы. Татьяна еще в деревне, горько плача, поняла, что счастья в жизни ей не дано, и сама определила свое будущее, согласившись поехать с матушкой в Москву на ярмарку невест. Не выбирая мужа, она вынуждена принять его как посланного Судьбой.

Таким образом, московская глава пушкинского романа существенно расширяет представление о принципах дворянского общежития и участия в нем женщин с матриархальным типом сознания. В этом смысле образ тетушек играет важную роль в развитии мотива женской власти, представленного семантически разветвленной системой текстовых манифестаций. Сквозной мотив входит в пушкинский роман как гинекратический код XVIII столетия, получая дополнительные оттенки и функции благодаря интертекстуальному взаимодействию «Евгения Онегина» и «Горя от ума» Грибоедова.



<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: АН СССР, 1937–1949. Т. 14. С. 143.

Ольга Глывко (Лодзь, Польша)  
**ПЕРСОНАЖ ВТОРОГО ПЛАНА  
КАК ОРУДИЕ ПРОВИДЕНИЯ  
(«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А.С. ПУШКИНА)**

*Gluvko O. (Lodz, Poland)*  
**PERIPHERAL CHARACTER  
AS THE HAND OF GOD  
(“THE CAPTAIN’S DAUGHTER” BY A. PUSHKIN)**

Автор статьи предпринимает попытку раскрыть художественную роль одного из второстепенных персонажей в «Капитанской дочке», Савельича. Проведенный анализ исторической повести А.С. Пушкина показывает большую активность слуги и опекуна Гринева как на сюжетном, так и на идейном уровне произведения. Он непосредственно влияет на ход некоторых важных событий (прекращение поединка Гринева со Швабриным; приостановление действий палачей в ситуации угрожающей Гриневу казни), а также на повышение значения обычных, на первый взгляд, происшествий, что возводит их в ранг сюжетных событий (Гринева дарит неопознанному пока Пугачеву заячий тулуп).

Активность Савельича благоспособствует преодолению кризисных ситуаций и, тем самым, актуализации идеи добра. Пушкин подчеркнул в так целенаправленных действиях своего героя умелое использование случая, ниспосланного Провидением.

**Ключевые слова:** Пушкин, «Капитанская дочка», Савельич, второстепенный персонаж, композиция произведения, идея произведения.

*The author attempts to uncover the artistic role of one of the minor characters in «Captain’s Daughter», Savelyitch. The analysis of Pushkin historical story shows the great activity of Grinyov’s servant and guardian. It directly affects the course of some important events as well as increases the value of some ordinary, at first glance, incidents that elevates them to the rank of plot events.*

*Savelyitch activity helps to overcome some crisis situations and thereby updates the idea of good. Pushkin stressed in so purposeful actions of his hero the skillful usage of occasion sent down by Providence.*

**Key words:** Pushkin, “Captain’s Daughter”, Savelyitch, the minor character, the plot of the story, the idea of the story.

Наши рассуждения на тему «Капитанской дочки», произведения, имеющего уже очень богатую научную литературу<sup>1</sup>, будут касаться художественной роли одного из второстепенных персонажей – Архипа Савельича, называемого просто Савельичем. Его характеристики в плане морально-общественном, какие находим в существующих разработках, не раскрывают всего смыслового потенциала, каким наделил гениальный автор этого героя.

Образ преданного слуги и опекуна Гринева требует от исследователя нестандартного подхода. Нестандартного хотя бы потому, что Пушкин расставил знаки своих непредсказуемых авторских решений в отношении Савельича как на сюжетном, так и на идейном уровне произведения. Усердный слуга и опекун Гринева, всюду следуя за своим баринном, проявляет активность, далеко выходящую за пределы, определенные социальным его статусом. Именно смещение акцентов, в результате чего художественная роль слуги в исторической повести Пушкина оказывается вовсе не служебной (в смысле сюжетном и проблемном), влияет на привлекательность данного персонажа для исследователя.

Существенно то, что Савельич показан Пушкиным не в домашней обстановке, не в пространстве обжитом, в кругу обычных для слуги задач и поведенческих норм, а ввергнутым, вместе со своим господином, в водоворот исторических событий. Необычайная ситуация провоцирует героя на непредвиденные поступки и одновременно служит художественной мотивацией несоблюдения им ограничений, связанных с общественным статусом слуги.

Савельич, наравне с другими героями «Капитанской дочки», «действует» на двух уровнях содержания пушкинской повести – поверхностном (на этом уровне заметны, прежде всего, всякие *действия* Савельича, реализуемые в пределах назначенной роли слуги и опе-

---

<sup>1</sup> Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1977 (в книге авторы указывают и комментируют многие исследования на тему «Капитанской дочки»: работы Г.П. Макогоненко, Н.Н. Петруниной, Л.С. Сидякова, И.М. Тойбина и др.); Лотман Ю.М. Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Книга для учителя. М., 1988. С. 109–117 (в книге дается обширный обзор литературы вопроса, учитывающий работы о «Капитанской дочке» Б.В. Томашевского, В.Б. Шкловского, Д.П. Якубовича, Ю.Г. Оксмана, Гуковского и др.); Есаулов И.А. Точка зрения Издателя в «Капитанской дочке» // Поэтика русской литературы / Под ред. Н.Д. Тамарченко, Г.А. Белой. М.: Наука, 2002. С. 233–240.

куна), и глубинном (идейный уровень), питающимся прежде всего смысловой энергией самых значимых элементов сюжета – *событий*. Итак, с одной стороны мы видим, как Савельич бережет деньги своего расточительного барина, смотрит за всем его имуществом, готовит ему пищу и проч., а с другой – имеем возможность увидеть его действующим, когда решается вопрос жизни и смерти. Есть еще одна, менее уловимая и при этом очень важная сфера активности Савельича как художественного персонажа – его воздействие на повышение значения некоторых, казалось бы, обычных происшествий; они приобретают свою особую значимость постепенно, по мере разворачивания сюжета.

Из сказанного следует, что материал, приуроченный нами к двум уровням содержания повести, по-разному участвует в строении образа Савельича. Бытовые подробности создают всё то, что назовем просто *поведением* или же проявлениями свойств характера, зато иницилируемые героем *события* в большей степени, чем просто поведение, влияют на его участие в обогащении идейного смысла произведения. Излишним было бы здесь объяснять различия в значении поведенческих и событийных элементов для развития сюжета. Важным для нас в данном контексте является само значение понятия *событие* как временное и пространственное совпадение действия и его результата<sup>2</sup>. При этом мы будем учитывать здесь и событийность другого рода – действие с отсроченным результатом.

Нетрудно заметить, что в собственно бытовой сфере Савельич проявляет прямо исключительную оборотливость и эффективность, чему способствуют неиссякаемая его энергия, трезвый ум, добросовестность в выполнении обязанностей и... расчетливость. Порой у читателя создается впечатление, что расчетливость является основой жизненной философии слуги Гринева, хотя она в обстановке Пугачевского восстания, где чуть ли не каждому и в каждый момент угрожает смерть, выглядит порой чем-то неуместным, иногда даже смешным (подтверждением пусть послужит составленный им и представленный Пугачеву «реестр барскому добру, раскраденному

---

<sup>2</sup>Тамарченко Н.Д. Проблема события в литературном произведении (сюжетологические и нарратологические аспекты). Электронный ресурс, код доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id==2027585> (дата доступа: 2013-07-02); Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 183–187; Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Наука, 1970. С. 282–286.

злодеями»). Отдельные проявления его расчетливости расцениваются свидетелями или непосредственными участниками как что-то вызывающее либо озабоченность, либо смущение, порой даже раздражение. Однако окончательные её результаты, заметные только с позиции читателя, охватывающего своим сознанием весь художественный мир произведения, могут порой вызывать и глубоко позитивное удивление. Но это уже, несомненно, заслуга пушкинского замысла – некоторые происшествия, благодаря разного рода случаям и стечениям обстоятельств, ставившим людей перед моральными выборами, приобретают со временем высокий моральный смысл.

Итак, стараясь учесть в надлежащей степени художественную роль легкого юмора как знака дистанцированности автора от некоторых, близких тривиальности, свойств личности Савельича, мы попытаемся всё-таки выявить в смешном и другие, маскирующие качества, за которыми скрывается серьезная сторона личности гриневского слуги. Он ведь иногда переосмысляет некоторые действия Гринева; со временем они именно благодаря Савельичу обнаруживают свою особую сюжетную весомость, значимость, возводятся в ранг сюжетного события. Обогащают они и проблемный уровень произведения.

Отметим, что наша трактовка термина *сюжетное событие* учитывает те его составляющие, которые были указаны в теоретических обобщениях Ю.М. Лотмана и Н.Д. Тмарченко<sup>3</sup>, а именно: исходная ситуация героя, представления героя о цели, некое препятствие, переход персонажа через эту границу, цель. На этом основании в «Капитанской дочке» можем выделить, наряду с событиями вполне соответствующими данной характеристике, акцентирующей непосредственную связь исходной ситуации с установкой на определенную цель (прекращение поединка Гринева со Швабриным; решение Пугачева не казнить Гринева), еще и другой, особый вид события – событие с отсроченным результатом и, добавим, результатом, которого поначалу никто не ожидает и не в состоянии предвидеть.

Одна из главных, так задуманных Пушкиным исходных ситуаций, последствия которой отодвинуты в пространстве и во времени, – это встреча Гринева и Савельича с неопознанным пока Пугачевым в степи; Гринева отдает прозябшему незнакомцу свой заячий тулуп. Сюжетная роль Савельича состоит в том, что он сохраняет всё произошедшее

---

<sup>3</sup> См. работы Ю. Лотмана и Н. Тмарченко, указанные в примеч. 2.

в своей памяти, по-своему переосмысляет и, пользуясь как бы ниспосланным Провидением случаем, заставляет участников бывшей встречи заново вспомнить о ней. При этом отсроченный результат – это не какой-то единичный акт, а, вернее, многие последствия резкого поворота, меняющего отношения между людьми, направляющего их к добру. Сам Гринев склонен усматривать в этих последствиях действие воли Провидения, и не случайно в своих записках воссоздает их таким образом, чтобы подчеркнуть ощущение внезапности – они приходят неожиданно для героев, их полный смысл не сразу героям ясен, приходят в ситуациях, когда человек нуждается в поддержке и в помощи. Мысли и слова Гринева во время его второй встречи с Пугачевым вполне это подтверждают: «Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачеву, подавало мне случай привести в действие мое намерение. Я решился им воспользоваться и, не успев обдумать то, на что решался, отвечал на вопрос Пугачева:

– Я ехал в Белогорскую крепость избавить сироту, которую там обижают»<sup>4</sup>.

На результаты, благоспособствующие преодолению кризисных положений, работают именно память Савельича и его расчетливость. В таком ключе надо интерпретировать, между прочим, более раннюю хронологически ситуацию, когда Пугачев как вождь восстания не сразу опознает в Гриневе того, кто подарил ему когда-то заячий тулуп, а только опознав перед тем Савельича (запомнился он Пугачеву тем, что сопротивлялся решению Гринева отдать нуждающемуся человеку свой тулуп). По праву некой симметрии, Савельич раньше Гринева опознаёт в атамане казаков вожатого, который когда-то помог им найти дорогу в степи. Но не оказанную помощь запомнил прежде всего Савельич, а факт, что бродяга чуть ли не отнял у барина тулупчик. Здесь отсылаем к двум соответствующим фрагментам текста. Первый из них воссоздает ситуацию разговора Савельича со своим господином после казни обитателей Белогорской крепости под надзором Пугачева:

«А узнал ли ты, сударь, атамана?

– Нет, не узнал: а кто ж он такой?

---

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1978. Т. 6. С. 332. Далее все ссылки на это издание с указанием страницы даются в тексте.

– Как, батюшка? Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп на постоялом дворе? Заячий тулупчик совсем новешенький; а он, бестия, его так и распорол, напяливая на себя!

Я изумился. В самом деле сходство с моим вожатым было действительно. Я удостоверился, что Пугачев и он были одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной. Я не мог не подивиться странному стечению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоялым дворам, осаждал крепость и потрясал государством!» (312)<sup>5</sup>.

Второй фрагмент – слова Пугачева в разговоре с Гриневым после казни:

«А покачался бы на перекладине, если бы не твой слуга. Я тотчас узнал старого хрыча. Ну, думал ли ты, ваше благородие, что человек, который вывел тебя к умету, был сам великий государь? (Тут он взял на себя вид важный и таинственный.) Ты крепко передо мной виноват, – продолжал он, – но я помиловал тебя за твою добродетель, за то, что ты оказал мне услугу, когда принужден я был скрываться от своих недругов. То ли еще увидишь! Так ли еще тебя пожалую, когда получу свое государство! Обещаешься ли служить мне с усердием?» (315)

Если побуждающей силой для действий Савельича в бытовой сфере является прежде всего рассудок, то совсем другого рода импульсы лежат в основании его действий, принадлежащих глубинному уровню содержания. Ведущую роль играют здесь чувства, сильные эмоции. Так как эти действия рассчитаны на сиюминутный результат, здесь имеем больше оснований говорить о них в категориях *событие*. Эмоционально ведет себя Савельич в ситуациях крайне опасных для Гринева, когда его барину угрожает смерть. Особого внимания заслуживают две ситуации, в которых Савельич действует очень эмоционально, где над разумом берут верх чувства. Не случайно в тексте повести их описанию предшествует слово «вдруг». Первая из них: слуга неожиданным вмешательством спасает своего господина от греха убийства человека, прерывая поединок Гринева со Швабриным. Вот что напишет об этом сам потенциальный убийца: «Долго мы не могли сделать друг другу никакого вреда; наконец, приметя, что Шва-

---

<sup>5</sup> Попутно отметим, что Гринев, отмечая такие парадоксальные стечения обстоятельств, как бы отменяет причинно-следственные связи в том, что происходит.



брин ослабевает, я стал с живостью на него наступать и загнал его почти в самую реку. Вдруг услышал я свое имя, громко произнесенное. Я оглянулся и увидел Савельича, сбегающего ко мне по нагорной тропинке... В это самое время меня сильно кольнуло в грудь пониже правого плеча; я упал и лишился чувств» (287).

Важным для наших дальнейших рассуждений является то, что Пушкин как реальный автор показал несовпадение намерений Савельича и окончательного эффекта. Объясняя свое поведение, Савельич после этого скажет, что он хотел заслонить своей грудью Гринева от шпаги Швабрина. А в сущности он появился в момент, когда именно Швабрину угрожала смерть от руки Гринева.

В другой раз неожиданное вмешательство Савельича приостанавливает действия палачей, которые ведут Гринева на казнь: «Мне накинули на шею петлю. Я стал читать про себя молитву, принося богу искреннее раскаяние во всех моих прегрешениях и моля его о спасении всех близких моему сердцу. Меня притащили под виселицу. <...> Вдруг услышал я крик: „Постойте, окаянные! погодите!..” Палачи остановились. Гляжу: Савельич лежит в ногах у Пугачева. „Отец родной! – говорил бедный дядька. – Что тебе в смерти барского дитяти? Отпусти его; за него тебе выкуп дадут; а для примера и страха ради вели повесить хотя меня старика!” Пугачев дал знак, и меня тотчас развязали и оставили» (308).

И здесь видим, что на пощаду, оказанную Гринева Пугачевым в ситуации казни, более повлияла память вождя казаков о заячем тулупе, нежели обещанный Савельичем выкуп<sup>6</sup>. Восстановленная благодаря Савельичу память об оказанной добродетели оказалась даже сильнее коварных наущений Швабрина («обстриженного в кружок и в казацком кафтане»), который в момент, когда пришла очередь казнить Гринева, сказал Пугачеву «на ухо несколько слов».

---

<sup>6</sup> В «Капитанской дочке» находим много расхождений между намерениями героя и окончательным эффектом действий, направленных на реализацию данного намерения. Одна из них: неожиданно для себя в пространстве, где действуют люди Пугачева, Гринева сталкивается с человеком, которого принимает ошибочно за врага:

«[...] я готов был уже ударить его своею турецкою саблею, как вдруг он снял шапку и закричал: – Здравствуйте, Петр Андреич! Как вас бог милует?

Я взглянул и узнал нашего урядника. Я несказанно ему обрадовался» (326).



В таких несовпадениях, порождаемых непредвиденными случаями, «проступает движение высшей воли»<sup>7</sup>, как бы предохраняющей на этот раз всякую жизнь, независимо от того, чья она бы ни была – Швабрина, которого люди из окружения Гринева считали злодеем, урядника, прискакавшего с целью передать Гриневу письмо от Маши, которого Гринев по ошибке чуть ли не убил, или же самого Гринева, пользующегося симпатией, уважением и даже любовью окружающих. В этом надо усматривать также и актуализацию принципа случайности, очень важного не только в контексте «Капитанской дочки», но и в других произведениях Пушкина<sup>8</sup>.

Обе указанные здесь ситуации, поединка и казни, основаны на скрытом парадоксе: герои первого плана повести благодаря вмешательству Савельича выглядят участниками какого-то театрального действия, окончательный исход которого зависит вовсе не от них, а от персонажа, только на один миг вышедшего из тени, чтобы направить их к добру или, в худшем случае, отвести от зла. В повести находим фрагменты, прямым образом разоблачающие как неестественность движений участников поединка (всяких поединков), так и несовместимость самоуверенной позы Пугачева и совершаемого им зла в сцене казни. В связи с поединком Савельич, иронизируя, скажет: «Нет, батюшка Петр Андреич! Не я, проклятый мусье всему виноват: он научил тебя тыкаться железными вертелями да притопивать, как будто тыканием да топанием убережешься от злого человека! Нужно было нанимать мусье да тратить лишние деньги!» (292). А сцену казни сам Гринев, после того как Пугачев его помиловал, оценил следующим образом: «Я стал смотреть на продолжение ужасной комедии». Так в «Капитанской дочке» второстепенный персонаж становится носителем самого серьезного и самого глубокого смысла.

Поведение Савельича в ситуациях, инициируемых главными персонажами, влияет заметным образом на завершающий их исход. Роль слуги значима тем более, что до его вмешательства главные участники ведут себя очень самоуверенно, они действуют как бы по своему плану. И вдруг что-то, непредусмотренное ими, отменяет, упраздня-

---

<sup>7</sup> Выражение В. Грехнева; исследователь подразумевает здесь участие воли провиденциальной. См.: Грехнев В.А. Пушкин и философия случая // Под знаком Пушкина. Болдино / Под ред. Ю.А. Жулина. Нижний Новгород, 2003. С. 155–162.

<sup>8</sup> См. там же.

ет их прежние намерения. Если учесть факт, что и в реализации намерений Савельича сохраняется элемент некоей непредсказуемости, то допустимо предположить, что персонаж слуги Гринева в повести Пушкина служит орудием Провидения (о воздействии Провидения на судьбы людей упоминает Гринева в приведенном нами выше фрагменте текста).

Наличие знаков неожиданности и парадоксальности в происходящем противоречит или, по крайней мере, ставит под сомнение господство причинно-следственных связей в ходе событий. По словам В.А. Грехнева, «пушкинский парадокс объявляет вызов неумолимому господству необходимого»<sup>9</sup>. Эти знаки служат выражением более общей авторской идеи – пушкинской философии случайного, согласно которой в случайном «проступает движение высшей воли»<sup>10</sup>, воли Провидения.

На значение категории случайности в контексте «Капитанской дочки» указывает хотя бы факт, что автор как бы обыгрывает этот прием; строит ситуации, имеющие характер в прямом значении слова случайный (первая встреча Гринева и Савельича с Пугачевым, столкновение Гринева с урядником, привезшим письмо от Маши), и ситуации со знаком кажущейся случайности (встреча капитанской дочки с императрицей в дворцовом саду; в сущности – элемент продуманного плана).

Если рассматривать образ Савельича в контексте произведения как структуры, становится заметным ещё одно интересное авторское решение – образ слуги задуман автором как своеобразная компенсация того склада личности, который представляет собой Гринева. И по поводу молодого возраста, и из-за приверженности к дворянскому моральному кодексу Гринева не смог бы без поддержки Савельича преодолеть указанные в произведении препятствия. Савельич реагирует разумно там, где из-за молодости Гринева пока проявляет крайнее легкомыслие, и спонтанно-эмоционально тогда, когда Гринева ограничивают морально-общественные нормы. Самое главное в личности Савельича – жизненный опыт и не зависимый от общего мнения способ вести себя. С этим логично связана внушаемая автором при изображении некоторых ситуаций спонтанность его высказываний

---

<sup>9</sup> Грехнев В.А. Пушкин и философия случая... С. 157.

<sup>10</sup> Там же.

и поступков. Подчеркнем: только некоторых поступков, именно тех, в которых Гринев, по поводу привязанности к моральному дворянскому кодексу, не в состоянии реагировать спонтанно.

Эта взаимодополняемость персонажей заметна также в актуализованном подходе каждого из персонажей к пушкинской идее случайности. Савельича можем назвать инициатором и безотчетным участником таких случайных событий, а Гринева – не только инициатором и участником, но также осмысливающим случайность субъектом. А оба они в какой-то мере выступают орудиями воли Провидения, благодаря которой жестокий Пугачев сможет проявить свою человечность и строгая по отношению к вождю казаков императрица Екатерина может выразить свое соучастие в судьбах Гринева и Маши Мироновой.



Е.В. Синцов, С.В. Синцова (Казань)  
«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»  
И «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»:  
БЛИЗОСТЬ ПРИНЦИПОВ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ

*Sintsova S., Sintsova E. (Kazan)*  
“THE BELKIN TALES” AND “EVENINGS  
ON A FARM NEAR DIKANKA”:  
THE SIMILARITY OF PRINCIPLES OF CYCLE FORMATION

*Циклы повестей анализируются с точки зрения сходства: сквозного мотива (случайности жизни, их непредсказуемая игра), композиции (два типа повествования в рамках каждой повести), сюжетостроения (следование, взаимное вытеснение двух сюжетных линий, включение одной в другую). Делается вывод, что оба цикла были экспериментами с «проектами романа» на основе комбинации разножанровых повестей.*

**Ключевые слова:** *принципы циклообразования, разножанровые повести, мотивы, сюжетообразование, проекты романа.*

*Cycles stories analyzed in terms of similarity: cross-cutting motif (randomness of life, their unpredictable game), track (two types of narrative within each story), plot construction (following the mutual displacement of two storylines, including one to the other). It is concluded that both cycles were experimenting with «novel project» based on a combination of different genres of stories.*

**Key words:** *principles of education cycle, stories of different genres, motives, education subjects, projects of the novel.*

Проблема творческого наследования Гоголем художественных открытий Пушкина хорошо исследована литературоведами: и в биографическом плане, и в плане поэтики, и в историко-культурных контекстах, и с точки зрения развития как реалистического, так и романтического методов. Особенное внимание ученых привлекают два указанных в названии цикла повестей<sup>1</sup>, поскольку именно в этих произведениях наиболее отчетливо проявилось сходство художественных принципов повествования Пушкина и Гоголя. И в «Пове-

<sup>1</sup> Слюсарь А.А. Циклизация в прозе А. Пушкина и Н.В. Гоголя // *Studia Russica* XII. Будапешт. 1988. С. 136–144; Музалевский М.М. Циклы и цикличность в сюжетно-композиционном составе произведений Н.В. Гоголя («Арабески», «Женитьба», «Мертвые души»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2000. – 18 с.

стях Белкина», и в «Вечерах» у каждой повести есть свой рассказчик, а в целом их весьма несхожие голоса объединены голосом «авторов» (Белкиным и Рудым Панько). В основу циклообразования и «Повестей Белкина», и «Вечеров...» положен мотив случайностей жизни, их странной и порой непредсказуемой игры (в гоголевском цикле этот мотив трансформирован в карнавализацию).

Схематично изложу наши совместные (с С.В. Синцовой) наблюдения о внутреннем сходстве принципов циклообразования, которые сформировались в процессе решения различных проблем. Одна из них была связана с исследованием «Повестей Белкина» как этапа в развитии феномена романности в творчестве А.С. Пушкина<sup>2</sup>. Мой соавтор обратился к изучению «Вечеров...» с точки зрения воплощения в нем гендерной проблематики<sup>3</sup>. Комплексный подход к поиску решения поставленных проблем позволил обнаружить черты поразительного сходства в композиционном строении обоих циклов.

Нельзя не заметить, что каждая из повестей обладает «двойной» структурой. У Пушкина каждая из историй складывалась из двух фрагментов, довольно отчетливо отделенных друг от друга и временным промежутком, меной рассказчика, и образованием новых сюжетных линий со своей кульминацией и развязкой. Это позволило выдвинуть гипотезу о том, что «Повести Белкина» – эксперимент Пушкина с комбинацией разного типа повестей, соединение которых в рамках одного повествования имело целью сформировать некий «зародыш» потенциального романа. На эту масштабную задачу цикла указывала очень важная художественно-образная рефлексия самого автора, связанная во вступлении с упоминанием об утраченном романе Белкина, которым ключница, разрезав страницы, заклеивала окна на зиму. В данном фрагменте ключница в контексте задач цикла может быть ассоциирована со слепой игрой случая. Подобие таких обрывков романа, некие его «проекты» удастся обнаружить в финале каждой из повестей. Как правило, в основу такого «романного проекта» Пушкин клал ту или иную комбинацию мотивов, сюжетных ходов, что разрабатывались им в двух фрагментах каждой из повестей.

Похожая задача, как выяснилось, решалась и Гоголем в «Вечерах...». Цикл не только объединил две повествовательные стихии,

<sup>2</sup> Синцов Е.В. В поисках ненаписанного романа: горизонт возможностей обновления жанров в творчестве А.С. Пушкина. – Казань: Изд-во КГЭУ, 2006.

<sup>3</sup> Синцова С.В. Тайны мужского и женского в художественных интуициях Н.В. Гоголя. М.: Изд-во «Флинта: Наука», 2011. – 246 с.

литературную и фольклорную, что многократно отмечено литературоведами. Но эти стихи, как выяснилось, сформировали в каждой из повестей довольно отчетливую композиционную двойственность. Так, в «Сорочинской ярмарке» последовательно соединены в одну сюжетную линию два фрагмента: история о случайной встрече молодых людей, воссоединению которых препятствует злобствующая мачеха, но это препятствие помогает преодолеть цыган, разыгравший подобию театрального представления с красной свиткой. В «Вечере накануне Ивана Купалы» также довольно отчетливо прослеживается деление повести на две неравные части, в основе каждой из них своя отдельная сюжетная ситуация: заключение договора с нечистой силой и ритуальное убийство ребенка. Если сначала в повести преобладал мистический налет, то после сюжет явно сместился в реальный план, обусловленный необходимостью наказать героев за совершенное ими ради богатства преступление. В «Майской ночи...» двойственный план повествования особенно очевиден, поскольку история о влюбленных и история русалки развиваются почти независимо друг от друга. То же относится и к «Пропавшей грамоте», в которой рассказ дьячка явно распадается на два сюжета: встречу с ловким аферистом-жертвой нечистой силы и игру в карты с ведьмами и чертями.

Но не только композиционная двойственность каждой из повестей, обусловившая и особенность их жанра, обуславливает сходство обоих циклов. Весьма близкими оказались и способы сюжетосложения в каждой из них, позволяющие обнаружить закономерность последовательности повестей в каждом из циклов, где использовался тот или иной принцип сюжетно-смысловой организации.

Например, и в «Выстреле», и в «Сорочинской ярмарке» два относительно обособленных фрагмента одной истории просто следовали одна за другой. А в финале их сюжетные «точки» и ключевые мотивы были почти механически объединены как Пушкиным, так и Гоголем. Пушкин это сделал во фразе Сильвио, пересказавшем графине предысторию их дуэли с графом: «...Однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах». Гоголь в финале «Сорочинской ярмарки» рисует сцену всеобщего веселья, но в радостную пляску вовлечены старухи, напоминающие своими конвульсивными движениями оживших мертвецов. Так писатель соединяет в вихре танца реальное и мистическое, то есть то, из чего «сложился» сюжет повести и обозначилась ее идея.

Между «Метелью» и «Вечером накануне Ивана Купалы» также обнаружилась близость в способах выстраивания сюжетных линий, которые как бы «заступали» одна другую, имитируя то ли переплетение, то ли подобие метельных вихрей, задувающих с разных сторон. Так, в первой части повести Пушкина это были истории Марьи Гавриловны и Владимира, в жизнь которого случай занес любопытного Бурмина, затем их вытеснил рассказ об исторических перипетиях войны 1812 года и семейных обстоятельствах героини, а завершилась повесть воссоединением линий Бурмина и Марьи Гавриловны. Все эти «завихрения» сюжета вдруг сложились в финале в единую, хоть и несколько запутанную историю с предсказуемым финалом. «Ивана Купалу» Гоголь выстраивает похожим образом, постоянно переплетая мистический и реальный планы сюжета, используя то фантастические, то реальные мотивировки происходящего. Результатом таких усилий становится несколько заключительных историй о проделках нечистой силы, когда реальность и фантазмагория, страшное и комическое оказываются нераздельными, как, например, эпизод, в котором посетители шинка вдруг видят в голове жареного барана усатую рожу Басаврюка, который вот-вот попросит водки.

«Гробовщик» и «Майская ночь...» также построены по этому принципу: небольшая мистическая история помещена внутрь бытовой повести, при этом мистико-фантастический сюжет заключает в себе возможность влиять на развязку основного повествования. Так, гробовщик, уточнив у служанки, что его видение было только сном, зовет дочерей с явным намерением рассказать им за утренним чаем свой удивительный сон. Легко догадаться, что в таком пересказе этот эпизод лишится основной части своего ужасного ореола, станет частью обыденных утренних разговоров. Нечто подобное наблюдается и в финале «Майской ночи», где вмешательство русалки в судьбу влюбленных осуществляется через письмо, написанное якобы комиссаром (мотив личины, надетой трагической героиней).

Сюжет «Станционного смотрителя» построен Пушкиным таким образом, что его творцами становятся одновременно и персонажи с их неожиданными поступками, и рассказчик, и Божественное провидение, и ассоциативные «флюиды», излучаемые притчами о блудном сыне и Самсоне, обманутом Далилой. Тот же прием выстраивания сюжета, в котором в сжатом виде существуют сразу несколько источников его динамики, использовал в «Пропавшей грамоте» и Гоголь. История деда рассказана дьячком так, что читатель так до конца

и не понимает, как надо воспринимать то, о чем рассказано: то ли все это выдумка, импровизация рассказчика, затеянная для развлечения слушателей, либо правдивый рассказ об очередных кознях нечистой силы, или, может, быть, вполне реальная история розыгрыша деда шайкой мошенников...

Итак, четыре повести каждого из циклов обнаруживают довольно отчетливые черты сходства в своей композиционной и сюжетной организации. А вот дальше намечается любопытное различие. «Повести Белкина» венчает «Барышня-крестьянка», в которой игра случайностей жизни переплетается с игрой персонажей. Результатом взаимодействия этих двух стихий становятся фрагменты некоего потенциального романа, которые вызывают ассоциацию с разрозненными и не совсем целыми страницами романа Белкина, еще не совсем уничтоженного ключницей. Эквивалентом таких «романных подобий» в «Вечерах» Гоголя можно считать, по-видимому, всю вторую часть цикла. Каждая из ее повестей может быть рассмотрена как некий «эскиз романа», основанный на разворачивании тех романских структур, что были найдены Гоголем в первой части «Вечеров...». На скрытую переключку второй части гоголевского цикла с «Барышней-крестьянкой» указывает разработка образа Рудого Панька. Во вступлении ко второй части «Вечеров...» этот персонаж не только персонафицирован, но и символически уподоблен самой жизни как источнику всех историй и рассказов. Так возникает глубинная переключка второй части гоголевского цикла с основным мотивом «Барышни-крестьянки». Естественно, последнее предположение о сходстве задач, выполняемых последней повестью пушкинского цикла и всей второй частью «Вечеров...», требует специального углубленного исследования. Пока это только гипотеза.

Все изложенное позволяет сделать вывод, что между двумя анализируемыми циклами существует несомненная близость: Пушкин и Гоголь последовательно решали примерно одни и те же творческие задачи, ища в соединении разножанровых типов повествования потенциальные возможности некоего масштабного творения, близкого к роману. Это некий роман на основе комбинации повестей. И в этой связи невольно вспоминается «Герой нашего времени» – одна из романских вершин русской литературы, созданная, очевидно, на основе художественных экспериментов Пушкина и Гоголя с повестью, с интеграцией различных ее типов в цикл – своеобразный «эксперимент» по созданию большой эпической формы.



Н.М. Фортунатов (Нижний Новгород)  
**КОМПОЗИЦИОННОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ВИД  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ А.С. ПУШКИНА**

*Fortunatov N. (Nizhny Novgorod)*  
**COMPOSITIONAL MOVEMENT AS A TYPE OF ARTISTIC  
THINKING OF A. PUSHKIN**

*В статье анализируется особенность структуры новеллы «Барышня-крестьянка» и ее место в цикле «Повестей Белкина».*

**Ключевые слова:** композиция, структура, цикл, часть, целое, связка.

*The article analyzes the feature of the novel «The Squire's Daughter» and its place in a series of «Tales of Belkin».*

**Keywords:** composition, structure, cycle part, the whole bunch.

«Барышня-крестьянка» – исключительное по ряду своих функций художественное построение, если иметь в виду весь цикл «Повести Белкина». Достаточно сказать, что именно эта новелла берет его в композиционное кольцо, перебрасывая двойную арку к «Выстрелу»: во-первых, как тождественное ему структурное образование в экспозиционной своей части, свойственное всем другим вещам, включая «Станционного зрителя» с его необычной «архитектурой», и, во-вторых, как яркое проявление стиля, выдержанного в первой новелле в драматических, даже в трагедийных тонах, а в заключительной – в контрастных: веселых, легких, водевильных.

Весь цикл, таким образом, замкнут обрамлением, конец баюкает в руках начало. Но тот же эффект был в каждой из «Повестей Белкина». Следовательно, построение отдельного элемента (новеллы) несет в себе отражение структурной идеи целого (всего цикла). Однако даже как замкнутое в себе звено общего циклического построения «Барышня-крестьянка» в высшей степени оригинальна.

В составе других вещей новелла может быть представлена как исключение в том смысле, что она при повторяющихся друг друга по матричному принципу разделах – экспозиционном и финальном – состоит из трех частей. Все остальные новеллы двухчастны, к ним тяготеет и «Станционный зритель». Кроме того, она единственная обладает не пунктирным, прерывистым, а последовательно выдержанным сквозным сюжетом, развертывающимся шаг за шагом, из конца в конец. В «Станционном зрителе» такое впечатление соз-

давалось особым приемом: эффектом рассказа в рассказе. Это была имитация последовательного сюжета, а не сам сюжет. Здесь же события развертываются своим чередом, сменяя друг друга и вытекая один из другого.

Рассмотрим подробнее структурный план новеллы. Ее экспозиционная часть условно может быть названа: «отцы» и «дети». Не в усложненной тургеневской социально-нравственной трактовке, а в простой последовательности изложения событий, которые становятся преддверием к движению будущего сюжета.

Оба героя из старшего поколения даются в резком контрастном противопоставлении: один, Иван Петрович Берестов – заскорузлый провинциал-помещик, скупой, прижимистый, но очень удачливый в своих хозяйственных делах, за короткое время утроивший и без того немалое свое состояние, ненавистник всяких нововведений. Другой, его ближайший сосед и полная ему противоположность, Григорий Иванович Муромский – с замашками русского беззаботно самоуверенного барина, привыкшего сорить деньгами. К тому же он страстный англоман, и на его чудачества, как в прорву, уходят все его доходы, а долги даже в деревне, куда он вынужден переехать из Москвы, растратив свое состояние, не уменьшаются, а растут.

Но у этих, так не похожих друг на друга персонажей, есть нечто общее, что впоследствии позволит энергично двинуться вперед сюжету: оба они вдовцы; у обоих по ребенку, ко времени начала повествования это уже взрослые сын и дочь; оба они, каждый по-своему, как говорится, оборотисты: один в хозяйственных делах, другой не промах в использовании старых связей и далеко не простак в обращении к своей пользе коммерческих новшеств. Таков первый блок образов.

Второй, построенный по тому же принципу контраста, что и отцы, но менее резко выраженному, – дети. Последовательность здесь та же: сначала Алексей Берестов: достаточно четко, хотя и условно, впрочем, обозначен возраст (закончил университет), далее следует его обобщенный портрет, позднее дополненный конкретными чертами: стройный, высокий красавец, румянец во всю щеку; отец достаточно суров к нему и не дает ему воли. Лиза Муромская – полная противоположность ему: 17-летняя черноглазая смуглая красавица (постоянная, повторяющаяся ее портретная черта); в отличие от Алексея Берестова, балованное дитя, бесконечные ее проказы встречаются отцом одобрительно, даже с восхищением.

Два блока образов: Берестов – Муромский; Алексей – Лиза представляют собой построение, составляющее первый раздел общей структуры новеллы. Так было и в «Выстреле», в «Метели», в «Гробовщике». Затем после краткого эпизода-связки шло варьированное повторение первого раздела во втором. В «Барышне-крестьянке» происходит существенное структурное изменение: ее построение в экспозиции представлено сразу же как трехчастное.

После того как два блока образов, «отцов» и «детей», резко схвачены и выведены на сцену, появляется еще один персонаж, необходимый для начала сюжетного действия, – Настя, наперсница героини, ее дворовая девушка, бойкая, живая, как и ее барышня. Она и формулирует конфликт, который станет пружиной развития сюжета: «старички пускай дерутся, коли им это весело», а у них, молодых, свой путь и свои интересы. Тут-то и приходит в голову проказнице-Лизе мысль нарядиться крестьянкой, чтобы познакомиться с тугиловским молодым помещиком.

С этого момента действие начинает стремительно разворачиваться: в следующее раннее утро барышня уже бежит в лес в странном для нее наряде на предполагаемое свидание. Сюжет получил новое развитие, и это развитие уже не двойственная структура, как это бывало во всех новеллах цикла, а представляет собой третью часть, притом самую развернутую, самую подробную, хотя общее пространство повествования, как и в других новеллах, не особенно велико.

Взаимная склонность молодых людей становится все более очевидной и с каждым шагом возрастает, укрепляется. Как раз на этой волне разгорающегося чувства и возникает эпизод-связка, который в других случаях всегда переключал события в иной сюжетный план с неизменным соблюдением матричного принципа. В виду того, что первая матрица в «Барышне-крестьянке» трехчастна, то и это новое движение должно уложиться в триаду. Так и происходит в новелле.

Но сама связка совершенно необычна, если сравнить ее с аналогичными примерами из других частей цикла. Во-первых, она велика, развернута, чего никогда не бывало прежде. Во-вторых, не скрыта за отвлеченным иносказанием, а прямо свидетельствует о том, что именно и как произошло и чем повлияло на ход последующих событий. Ведь провинциальные Монтекки и Капулетти превратились, словно по волшебству, а в действительности по воле случая – событий все той же связки – в близких друзей и почти что родню: «Насту-

пает не только мир и согласие между отцами, но и возникают планы поженить детей, т.е. породниться семьями»<sup>1</sup>. В-третьих, связка подчеркнута юмористична, хотя приводит к нешуточным последствиям, которых никто не ожидал.

Это история о куцей, на английский манер, кобылке, перепуганной криками и суматохой русской охоты, сбросившей неловкого наездника-Муромцева на землю, превратив его сначала в раненого пленника Берестова, а затем в его ближайшего приятеля. Это один из примеров «упорядоченной случайности» в пушкинских текстах<sup>2</sup>. Развернутый фрагмент начинается с беглого упоминания о злосчастной кобылке с коротко подрезанным хвостом и заканчивается ею же, способной разрушить укоренившуюся вражду соседей-помещиков. Композиционное кольцо – обрамление фрагмента очевидно: «Григорий Иванович Муромский, соблазнясь хорошею погодою, велел оседлать куцую свою кобылку...» и концовка: «... вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцей кобылки» – и становится приемом, дополнительно выделяющим довольно развернутый, в отличие от других подобных же эпизодов, фрагмент текста как особо важный для дальнейшего течения событий.

Следует добавить, что в других новеллах цикла связка лишь предваряла своим кратким вторжением новый неожиданный поворот сюжета. Здесь же она входит в сюжет как неотъемлемая его часть, как прямая последовательность его событий, а не воспринимается в виде некоего водораздела, когда первое сюжетное движение *со-* или даже *противо-*поставлено другому, последующему. Но это сигнал к тому, что после нее – тем более что она так резко, демонстративно подчеркнута самим автором приемом отчетливого кольцевого обрамления – будет включен матричный принцип дальнейшего построения, что и произойдет.

Парадокс состоит, однако, в том, что структура всей новеллы в ее целостности двухчастна, что свойственно и другим новеллам цикла, где матрица первого раздела варьировано повторяется во втором (после связки). Но сами повторы в «Барышне-крестьянке», и первый, и второй состоят из трех частей, чего не бывало прежде. Так

<sup>1</sup> Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М.: Наука, 1989. С. 45.

<sup>2</sup> Фортунатова В.А. Пушкинская культурология. Большое Болдино, 2012. С. 122.

что «Барышня-крестьянка» – трижды исключение. Во-первых, в ней единственной встречается такой развернутый эпизод-связка, ничего подобного нет ни в одной из новелл, где эти звенья, разделяющие и одновременно стягивающие воедино два раздела повествования, предельно кратки. Во-вторых, связка является здесь элементом сюжета, а не условным, и притом весьма туманным и беглым нередко, упоминанием о каких-то событиях или обстоятельствах, повлиявших на изменение судьбы героев. Она заканчивает собой первый виток сюжета, входя в него как его элемент, и начинается второй. Наконец, в-третьих, во всех случаях матрица новелл состояла из двух частей, здесь же в ней три части.

Но интенсивность движения сюжета в «Барышне-крестьянке», несмотря на его кажущуюся простоту, настолько велика, что повторы в финале возникают как отрицание прежних положений.

Вражда «отцов» нежданно-негаданно преобразуется в дружбу. Однако «дети» ведут себя если не как заклятые враги, что было когда-то с их отцами, то, во всяком случае, недоброжелательно, ставя одно препятствие за другим перед тем, что способно было бы естественно, без каких бы то ни было усилий привести к счастливому исходу отношений, завязавшихся между ними. Это напоминает конфликт «Метели» во второй части, где героиня не дает никакой надежды Бурмину, хотя и увлечена им. Но там была тайна, которая сохраняется автором до последнего момента развязки. Здесь же к противодействию приводит не просто логика предыдущих событий, а цепь недоразумений, связанных с осознанной волей героев: Алексей Берестов таким препятствием видит свое нешуточное увлечение красавицей-крестьянкой; Лизе Муромцевой стыдно за свою шутку, которую она считает неприличной.

Вторая часть новеллы есть не что иное, как строфическое повторение первой части. Но такова структура уже «Выстрела»<sup>3</sup>, и она будет воспроизводиться во всех последующих вещах. Однако такое однообразие внутренних построений не есть ли доказательство высшей степени мастерства художника, когда отдельный элемент (в этом случае каждая новелла) несет в себе отражение структурной идеи целого – всего цикла?

---

<sup>3</sup> Фортунатов Н.М. Матричная структура «Выстрела» // Болдинские чтения. Саранск, 2010. С. 104–112.

З.Н. Сазонова (Владимир)

## МОТИВЫ «КАМЕННОГО ГОСТЯ» А.С. ПУШКИНА В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»

«Повести Белкина» и «Маленькие трагедии», написанные А.С. Пушкиным осенью 1830 года, различны по всем параметрам – начиная с жанра и заканчивая особенностями конфликтных ситуаций. Однако в этих двух циклах гораздо больше общего, чем кажется на первый взгляд, и в данной статье рассматривается ряд моментов сходства между «Маленькими трагедиями» и «Повестями Белкина», моментов, объединённых одним из персонажей «Маленьких трагедий» и его историей – Дон Гуаном из «Каменного гостя».

**Ключевые слова:** «Повести Белкина», «Маленькие трагедии», конфликтная ситуация, мотив.

*Written by Alexander Pushkin in autumn 1830, «The Belkin's tales» and «The Little Tragedies» are absolutely different, beginning from genre and to the peculiarities of conflicts. However, there are much more in common between the two pieces, than it seems to be for the first glance. The article is concerned with a number of points of similarity between «The Little Tragedies» and «The Belkin's tales». There is a dramatic personae, that bands both opuses, that is Don Juan from «The Stone Guest».*

**Key words:** «The Little Tragedies», «The Belkin's tales», peculiarities of conflicts, motive.

«Повести Белкина» и «Маленькие трагедии», написанные А.С. Пушкиным осенью 1830 года, казалось бы, различны по всем параметрам – начиная с жанра и заканчивая характерами героев. Однако в двух циклах, и это уже неоднократно было отмечено литературоведами, немало общего. Не в последнюю очередь это сходство связано с взаимодействием комического и трагического начал в цикле «Повести Белкина».

Ещё А.В. Дружинин в 1855 году, защищая «Повести Белкина» от обвинений в бедности содержания и отсутствии сатиры, предлагает отличный парадокс: «Если Пушкин, человек, много испытавший в жизни, страдавший от клеветы друзей и обид холодного света, человек, боровшийся, раскаивавшийся, заблуждавшийся... находит сред-

ство глядеть на жизнь с ясной приветливостью, – нам ли осуждать за это Пушкина?.. Иногда на идиллию надо иметь более сил, чем на драму в мизантропическом вкусе; очень часто сатира даётся легче, чем милая шутка»<sup>1</sup>.

При всей симпатичности этой точки зрения сказать, что «Повести Белкина» – классическая идиллия, конечно, невозможно. В.Е. Хализев и С.В. Шешунова в своей книге «Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина» вслед за Ю.М. Лотманом отмечают, что идиллическая атмосфера цикла особая, «связанная... с темой дома, семьи, повседневного общения близких людей»<sup>2</sup>, а идиллическое начало у Пушкина исполнено «не сердечного умиления, а веселья, смеха – порой бесшабашного и озорного»<sup>3</sup>. Но даже такая «скорректированная» идиллия всё равно может быть нарушена, а иногда (как в «Станционном смотрителе») и разрушена, поскольку «наряду с силами жизнеустроения и гармонии в мире «белкинских» повестей действуют силы разрушения и раздора, эгоизма и обмана»<sup>4</sup> несмотря на то, что «идиллическое бытие... предстаёт в «Повестях Белкина» как обладающее энергией зарождения, самосохранения и упрочения»<sup>5</sup>. Смех и горе, гармония и разрушение смешиваются в «Повестях Белкина», образуя неразделимое единство. И один из самых серьёзных аспектов «сходства» двух циклов именно единство противоположностей, создающее особенность конфликтов в «Повестях Белкина», возможность трактовать их как в комическом, так и в трагическом плане.

Вопрос о связи «Повестей Белкина» и «Маленьких трагедий», рассмотренный сквозь призму взаимодействия трагического и комического в них, достаточно разработан в истории литературы. Ещё в 1900 году Н.И. Черняев, а потом в 1910 году А.С. Долинин (Искоз) сформулировали точку зрения, при которой два цикла сближаются на основании того, что в каждом из них заложена «возможность комического разрешения трагических конфликтов»<sup>6</sup>. Была сформулирована мысль о создании поэтом автопародии, в которой «Пушкин пароди-

<sup>1</sup> Дружинин А.В. Пушкин и последнее издание его сочинений. // Библиотека для чтения, 1855, № 3. С. 59.

<sup>2</sup> Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высш. школа, 1989. С. 9.

<sup>3</sup> Там же. С. 11.

<sup>4</sup> Там же. С. 16.

<sup>5</sup> Там же. С. 14.

<sup>6</sup> Кун Н.М. «Повести Белкина» в пушкинистике 1917–1937. // А.С. Пушкин «Повести Белкина». М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999. С. 342.



ровал самого себя, а через то и вообще тему «ужасного» в повестях Белкина»<sup>7</sup>. Развитие этой мысли продолжено в работах Н.В. Яковлева, В.Ф. Ходасевича, Б.М. Эйхенбаума.

Есть и другая – прямо противоположная – точка зрения, позволяющая сопоставить «Повести Белкина» с «Маленькими трагедиями». Эту точку зрения в 1924 году предложил В. Узин, и в дальнейшем она тоже приобрела своих сторонников. В. Узин видит в «Повестях Белкина» не автопародию, но скрытый трагизм, который «открывается в каждой из них потенциальную возможность трагического исхода событий»<sup>8</sup>. По сути своей «Повести Белкина» жизнерадостны, но в основе сюжета каждой из них – практически безвыходная ситуация, которая, тем не менее, благополучно разрешается. Однако зародыш этой безвыходной ситуации – исток трагедии, пусть трагедия и не происходит. Более того, для Узина «скрытый трагизм становится... тем основным конституирующим факт Жизнерадостности ором, благодаря которому «Повести Белкина» составляют единый цикл»<sup>9</sup>.

Масштабные сопоставления «Повестей Белкина» и «Маленьких трагедий», впрочем, базируются не только на разных вариантах трактовок взаимодействия трагического и комического начал в «Повестях Белкина», но также – и это, собственно, основа для любого масштабного сопоставления – на общих моментах, присущих и «Повестям Белкина», и «Маленьким трагедиям». Это мотивы «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» в «Выстреле», и мотивы «Каменного гостя» и «Пира во время чумы» в «Гробовщике», и сходство героя «Каменного гостя» с героями «Станционного смотрителя» и «Метели».

Думается, что граница сближения «Повестей Белкина» с «Маленькими трагедиями» лежит где-то посередине между двумя противоположными точками зрения. В.Ф. Ходасевич в статье «Петербургские повести Пушкина» писал о том, что «Для Пушкина «пародировать» значило найти и выявить в действии возможность комического, счастливого разрешения того же конфликта, который трагически разрешается в произведении первоначальном»<sup>10</sup>. Но, пожалуй, дело даже не в возможности «счастливого разрешения», а в том, что в «По-

<sup>7</sup> Яковлев Н.В. Об источниках «Пира во время чумы» (Материалы и наблюдения) // Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 128.

<sup>8</sup> Кун Н.М. «Повести Белкина» в пушкинистике 1917–1937. С. 370.

<sup>9</sup> Там же. С. 371.

<sup>10</sup> Ходасевич В.Ф. Петербургские повести Пушкина // Ходасевич В.Ф. Статьи о русской поэзии. СПб., 1922. С. 96.



вестях Белкина» Пушкин не доводит конфликт до логического конца. Он как будто примеривает трагический мотив и, примерив, сворачивает в сторону, отпуская натянутую до предела струну, которая в «Маленьких трагедиях», не выдержав напряжения, обрывается. Зародыш трагедии в «Повестях Белкина» и «Маленьких трагедиях» представляет собой разные проявления зреющей мысли автора, вольной развиваться в ту или иную сторону. Эта множественная возможность, многозначность и заставляет задуматься о связи «Повестей Белкина» с «Маленькими трагедиями». Особенно с одной из них – с «Каменным гостем».

«Каменный гость» в цикле «Маленькие трагедии» – вещь, безусловно, крайне значимая, связанная со всеми трагедиями не только отдельными мотивами (в первую очередь мотивом музыки), но и текстовыми эпизодами – как, например, в «Моцарте и Сальери»: содержание «безделицы», которую играет Моцарт своему приятелю, вполне отвечает содержанию эпизода оперы «Дон Жуан, или наказанный распутник» – явлению Командора во время вечерней трапезы Дона Жуана. Мотивы «Каменного гостя» в «Повестях Белкина», на мой взгляд, особенно значимы потому, что эта маленькая трагедия – трагедийна в наименьшей степени в сравнении с другими произведениями цикла. Как уже было отмечено исследователями, в «Каменном госте» ни кладбищенская атмосфера, ни труп в комнате Лауры не заставляют героя воспринять смерть как реальную угрозу. Это происходит с ним лишь в конце третьей сцены: в тот момент, когда статуя командора кивает ему в ответ»<sup>11</sup>. Герой всячески противится чисто трагедийной ситуации, и трагедия возникнет только в тот момент, когда он сам, по своей воле, впустит трагедию – и смерть – в свою жизнь, пригласив статую командора постоять «на стороже у двери»; **когда граница, за которой нет возврата, будет перейдена.** Образ Дон Гуана многозначен, многоцветен – как многозначно пространство трагедии «Каменный гость», в котором есть место и трагичности, и комичности, и именно эта многозначность, на наш взгляд, максимально сближает данную трагедию с циклом «Повести Белкина». Более того, элементы «Каменного гостя» рассыпаны по всему циклу, в тех или иных вариантах, и если связь повести «Гробовщик» с трагедией очевидна, как и связь образов Минского и Бурмина с образом самого Дон Гуана,

---

<sup>11</sup> Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин. Материалы и исследования. Т. XIV. Л., 1991. С. 78.

то некоторые эпизоды «Повестей Белкина», находящие отражение в «Каменном госте», не столь заметны.

Остановимся подробнее на анализе мотива, связанного с историей Дон Гуана из «Каменного гостя» и персонажами «Повестей Белкина». Не в последнюю очередь героев «Повестей Белкина» – в большей степени, конечно же, Бурмина, Минского, Алексея Берестова и даже графа Б\*\*\*, – роднит с Дон Гуаном отмеченная В.Е. Хализевым и С.В. Шешуновой естественность, чуждость «рефлексии и внутренней раздвоенности»<sup>12</sup>. «Персонажи цикла органично и непосредственно выражают себя в поступках, не знают разногласий между «подумать» и «сделать»<sup>13</sup>. Таков же и Дон Гуан. Решения он принимает мгновенно: между созерцанием вдовы в чёрном покрывале и репликой, обращённой к Лепорелло: «Я с нею познакомлюсь!»<sup>14</sup> временной зазор невелик, как невелик он между явлением к Лауре, ссорой (односторонней) с Доном Карлосом и дуэлью, заканчивающейся смертью Дона Карлоса. Апофеозом же естественности становится сцена у статуи Командора: Лепорелло скажет, что статуя «сердится» – и хозяин, ни секунды не раздумывая, отправляет слугу приглашать статую, смеющую сердиться, сторожить своё любовное свидание.

Безусловно, роднят героев «Повестей Белкина» с Дон Гуаном и случайности, или «роковые совпадения»<sup>15</sup> (как пишут в своей статье о «Маленьких трагедиях» Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен), которых так много и в цикле, и в трагедии.

Однако же не только естественность и россыпь случайностей объединяет героя «Каменного гостя» и указанных героев «Повестей Белкина». Существует ряд практически прямых сюжетных отсылок к герою «Каменного гостя», зафиксированных в тексте.

Легкомысленный повеса, Дон Гуан, вернувшийся из ссылки, случайно видит Дону Анну – и решает с ней познакомиться. Не менее легкомысленный Бурмин, случайно оказавшись у церкви, где ждут жениха, соглашается на венчание с незнакомой девушкой. Дон Гуан

<sup>12</sup> Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высш. школа, 1989. С. 9.

<sup>13</sup> Там же. С. 9.

<sup>14</sup> Здесь и далее цитируется по А.С. Пушкин. Сочинения в трех томах. М.: Художественная литература, 1985.

<sup>15</sup> «Воля и действия героя демонстрируют абсолютнейшую свободу, а между тем пространство трагедии складывается по закону роковых совпадений, неподвластных его воле и определяющих его судьбу». — Н.В. Беляк, М.Н. Виролайнен. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории. С. 80.

видел «узенькую пятку», Бурмину невеста показалась «недурной» (кстати говоря, вспоминается «бедная Инеза», в которой «мало было... истинно прекрасного») – и этого достаточно для принятия решения. Оба героя окажутся в ситуации, когда выяснится, что «ай, не он! не он!», но выйдут из неё по-разному. Дон Гуан, гордый тем, что «Я не Диего, я Гуан», повернёт ситуацию в свою пользу. Бурмин сбежит и «развязка дела» отложится на четыре года, но всё-таки состоится, когда герой переборет роковое «не он!» и будет счастлив... Впрочем, на то он и герой «Повестей Белкина», а не «Маленьких трагедий», случай не разрушает его судьбу и трагедийная изначально ситуация разрешается в его пользу.

Текстуальная переключка присутствует и в «Барышне-крестьянке». Напомним, что Дон Гуан встречался с «бедной Инезой» около Антоньева монастыря, а Алексей Берестов шлёт письма «Акулине Петровне Курочкиной, в Москве, напротив Алексеевского монастыря, в доме медника Савельева». Интересно появление в «Повестях Белкина» мотива приглашения Каменного гостя, неоднократно отмечавшееся в литературоведении<sup>16</sup>, в повести «Гробовщик». Адриан Прохоров собирается позвать к себе на пир «мертвецов православных». О том, для чего Пушкин вводит этот мотив в «Гробовщике», написано немало, но хотелось бы отметить и два других случая возникновения похожей ситуации – в «Станционном смотрителе» и в «Выстреле».

Сколь бы мало ни был похож Самсон Вырин на командора да Сильву, его посещение дома, где живёт Дуня, очень напоминает появление Каменного Гостя в доме Доны Анны. При виде отца дочь падает в обморок, как и Дона Анна при виде статуи мужа, реакция же Минского разнится с реакцией Дон Гуана: Дон Гуан испуган, хотя гордыня и не позволяет ему этого показать до последних мгновений, а вот Минский – разгневан. Впрочем, в «Я гибну» Дон Гуана и яростных обвинениях гусара: «Чего тебе надобно? ... что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? или хочешь меня зарезать?» – можно заметить известное сходство.

Конечно, станционный смотритель – не мёртвый командор и не может увлечь своего оскорбителя в ад, хотя его правота и не меньше, поэтому Минский выталкивает Вырина за дверь со словами «Пошёл вон!». Однако же мотив мстителя, пусть невольного (и несостоявшегося), – налицо.

---

<sup>16</sup> См. у Н.И.Черняева, В.Ф. Ходасевича, М.О. Гершензона, В.Э. Вацура и т.д.

Этот же мотив возникает и в «Выстреле». По крайней мере, Сильвио видит в себе именно мстителя, или даже носителя возмездия, когда приходит к своему обидчику. Ужас, вызванный его появлением, обозначен трижды: «Ужасная прошла минута!», «в эту минуту он был, право, ужасен», «люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели», кроме того, граф говорит, что «почувствовал, как волосы стали вдруг... дыбом». В этом всеобщем страхе, вызываемом Сильвио, он, безусловно, схож с Каменным Гостем; его явление так же неотвратимо, как приход Командора, ибо он просто отсрочил свою месть. Показательно также повторяющееся слово «шутить», относимое Сильвио к графу (а ранее рассказчик невольно обозначит графа словом «повеса»). Перед нами как будто бы знакомая пара: Дон Гуан и Командор... Но на деле герой «Выстрела» гораздо более похож не на Командора, а на Дона Карлоса, неудавшегося любовника Лауры. Перекликаются слова Карлоса «Нет! Теперь – сейчас», характеризующие состояние персонажа в момент перед дуэлью, и поведение Сильвио, получившего наконец возможность отомстить, и отомстить немедленно: он целится в графа при жене, против всех правил нравственности и приличия.

Сильвио не выстрелит, месть будет исполнена иначе, но «повеса»-граф всё же останется жить, и его «семейная жизнь... затем обретает былую безмятежность»<sup>17</sup>; не сможет вернуть своей Дуни стационарный зритель, но Дуня всё-таки будет счастлива; найдёт, вопреки реалистичности и здравому смыслу, счастье и Бурмин. Трагический – возможно, трагический – конфликт в «Повестях Белкина» не доведён до логического конца, поскольку герои ищут счастья, а не пределов своим возможностям. В отличие от них, Дон Гуан, пробуя на прочность терпение Небес, сам приглашает своё возмездие и получает заслуженную смерть, – хотя мог бы, остановившись, не совершив кощунства, **не перейдя границы**, остаться жив. Герои прозаического цикла всегда останавливаются вовремя, их вину ещё можно исправить. Случайности не становятся для них роковыми, вернее, они не стараются сделать их роковыми, и поэтому в «Повестях Белкина», в отличие от «Маленьких трагедий», туго натянутая струна конфликта не рвётся, а отпускается.

---

<sup>17</sup> Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высш. школа, 1989. С. 17.

Н.Л. Васильев (Саранск)  
**СКОЛЬКО СЛОВ В ЯЗЫКЕ ПУШКИНА**  
**(К истории пушкинской лексикографии)**

Vasiljev N. (Saransk)  
**HOW MANY WORDS ARE THERE**  
**IN THE LANGUAGE OF PUSHKIN?**  
**(To the history of Pushkinian lexicography)**

*В статье рассматривается вопрос о количестве слов в «Словаре языка Пушкина» и «Новых материалах к словарю А.С. Пушкина», текстовых массивах, на которых они основаны, принципах отбора и подачи лексем. Делается вывод, что указанные словари не в полном объеме, а иногда и противоречиво отражают реальный лексикон писателя, составляющий около 24 тысяч единиц.*

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, «Словарь языка Пушкина», язык писателя, писательская лексикография, лексема, имя собственное.

*This article is devoted to the question on quantity of words in «Dictionary of Pushkin language» and «New materials to A.S. Pushkin's dictionary», text files on which they are based, principles of selection and submission of lexemes. It is judged, that the specified dictionaries reflect the writer's lexicon not in full and sometimes inconsistently. In a reality in Pushkin's language about 24 thousand units.*

**Key words:** A.S. Pushkin, «A Dictionary of Pushkin language», language of a writer, a writer's lexicography, lexeme, proper name.

В 2011 г. исполнилось 50 лет со времени выхода заключительного тома «Словаря языка Пушкина»<sup>1</sup>. Это юбилейное событие было отмечено в Институте русского языка им. В.В. Виноградова РАН в рамках специального теоретического семинара, материалы которого опубликованы<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Словарь языка Пушкина: В 4 т. / Отв. ред. В.В. Виноградов; сост.: С.И. Бернштейн, А.Д. Григорьева, И.С. Ильинская, В.Д. Левин, С.И. Ожегов, В.А. Плотникова, В.Н. Сидоров. М.: Азбуковник, 1956–1961.

<sup>2</sup> Авторская лексикография и история слов: К 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина». М.: Азбуковник, 2013.

Словарь масштабно и почти исчерпывающе отразил письменную речь классика. Позже были опубликованы дополнения к нему<sup>3</sup>. К 200-летию со дня рождения Пушкина словарь был переиздан в расширенном виде (контаминация первого издания и НМ); в аннотации говорится, что здесь зафиксировано «более 20 000 слов»<sup>4</sup>.

Тем не менее вопрос о количественном составе лексикона Пушкина как основоположника современного русского литературного языка остается одним из актуальных и принципиальных.

Словарь отразил лексику почти всех известных сочинений писателя: художественных, литературно-критических, публицистических, автобиографических, эпистолярных и др. В нем представлено, по данным составителей, 21 290 лексем<sup>5</sup>.

В НМ, основанных на «других редакциях и вариантах» произведений классика, зафиксировано, по нашим подсчетам, еще 1656 слов, использованных Пушкиным<sup>6</sup>. Подобные лексемы обозначены пометой «н.с.» (новое слово) и отражены в «Списке слов, не зарегистрированных в «Словаре языка Пушкина» (т. I–IV)»<sup>7</sup>. В нем, однако, составителями пропущено 21 слово: *блядин, боров, взяточница, воздвигнуться* ‘начать двигаться’, *вои* ‘воины, войско’, *вольнолюбие, высчитывать, досчатый, дровяной, евангелий* ‘прил. к е в а н г е л и е’, *зверушка, ископать, казаться* ‘в соч. к а з а т ь с я н а г л а з а к о м у’, *Л* ‘буква, читающаяся по своему старому названию «люди»’, *обычно, породжать, пылить, тоскливый, уронять, худо* (сущ.), *Элодия* ‘об А.А. Олениной’. И наоборот: отмечена лексема *зад*, хотя она не имеет пометы «н.с.» и является семантическим вариантом уже известного пушкинского слова. Вместо окказионализма *двуххолмистый* в перечне новых слов

<sup>3</sup> Новые материалы к словарю А.С. Пушкина / Отв. ред. В.В. Виноградов; ред. В.А. Плотникова; сост.: В.В. Пчелкина, Е.П. Ходакова. М.: Азбуковник, 1982 (далее НМ). Заметим, что В.В. Виноградов (1895–1969) вряд ли мог быть в буквальном смысле «ответственным редактором» указанного издания.

<sup>4</sup> Словарь языка Пушкина: В 4 т. 2-е изд., доп. / Отв. ред.: В.В. Виноградов, В.А. Плотникова. М.: Азбуковник, 2000.

<sup>5</sup> В конце каждого тома словаря отмечено общее количество «слов (без ссылочных)»: т. 1. – 4568; т. 2. – 5376; т. 3. – 6663; т. 4 – 4683. Р.М. Фрумкина, ссылаясь на «данные картотеки» словаря, указывает иное их число – 21 197. См.: Фрумкина Р.М. Статистическая структура лексики Пушкина // Вопр. языкознания. 1960. № 3. С. 78.

<sup>6</sup> В предисловии ко второму изданию Словаря (т. 1, с. VIII) сообщается, что в него добавлено «около 1000 слов, отсутствующих в 1-м издании».

<sup>7</sup> Новые материалы к словарю А.С. Пушкина. С. 278–287.

ошибочно фигурирует лексема *двухкомнатный*, ставшая актуальной только в середине XX в.<sup>8</sup> Эти погрешности, к сожалению, присутствуют и во втором издании словаря.

Исходя из сказанного, можно было бы полагать, что Пушкин использовал в своей письменной речи 22 946 слов. Однако этот вывод будет преждевременным и далеко не точным.

Составителями словаря не были приняты во внимание, в частности, такие сочинения Пушкина, как «История Петра. Подготовительные тексты» (1834–1836 гг.) и «Заметки при чтении «Описания земли Камчатки» С.П. Крашенинникова» (январь 1837 г.). Комментируя это обстоятельство, идейный вдохновитель словаря Г.О. Винокур писал: «Что касается самого объема привлекаемых текстов Пушкина, то... практическая сторона дела с самого же начала заставила отказаться от включения в Словарь... 1) деловых бумаг, выписок, копий, надписей на книгах и тому подобного материала, получившего техническое наименование «Рукою Пушкина»; 2) материалов к Истории Петра I, выписок о «Камчатских делах»... 3) текстов, которые в новом академическом издании помещены в отделе «Другие редакции и варианты». <...> В особенности легко было бы возражать против 2-го и 3-го пунктов... поскольку конспекты из Голикова или Крашенинникова – это не просто выдержки из книг, а переложение, сделанное самим Пушкиным; а в отделе «Других редакций и вариантов» помещено немало высокоценных художественных образцов пушкинского творчества. Но этим ограничениям не придается строго принципиального характера. Они... в первую очередь имеют своей целью не откладывать завершение дела до очень далеких и неясных сроков...»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л.: АН СССР, 1948–1965. Т. 3. С. 617.

<sup>9</sup> Винокур Г.О. Словарь языка Пушкина // Проект Словаря языка Пушкина / Отв. ред. В.В. Виноградов. М.; Л.: АН СССР, 1949. С. 14–15; Винокур Г.О. Словарь языка Пушкина // Он же. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 297–317. После смерти Г.О. Винокура (1896–1947) работу над словарем возглавил В.В. Виноградов. О непростых взаимоотношениях ученых см.: Никитин О.В. Из переписки В.В. Виноградова и Г.О. Винокура 1930–1940-х годов // *Studia Russica*. Т. XVI. Budapest, 1997. С. 36–52. Обращаясь к коллеге, Г.О. Винокур писал (предположительно в сер. 1940-х гг.): «С полной серьезностью и со всей искренностью я предлагаю Вам положить конец тягостному недружелюбию, продолжающемуся между нами уже целых девять лет. <...> Мы люди с Вами совсем разные, духовно друг другу совершенно чуждые. Но я убежден, что это не может и не должно мешать нормальной деловой корректности отношений...». Данное обстоятельство могло сыграть существенную роль в изменении некоторых установок



«История Петра» представляет собой незавершенный исторический труд классика, основанный на его конспектах, прежде всего из книги И.И. Голикова «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России» (М., 1788–1797), архивных и иных материалах<sup>10</sup>. Своему замыслу, не осуществленному вследствие преждевременной смерти, Пушкин придавал исключительное значение, воспринимая миссию писателя не только как поэта, прозаика, драматурга, публициста, но и историографа – вслед за Вольтером («История Карла XII», «История Российской империи в царствование Петра Великого»), Н.М. Карамзиным и другими великими предшественниками на литературном поприще. Он не следовал «первоисточникам» буквально, а критически их осмысливал и дополнял<sup>11</sup>.

При этом в качестве собственно пушкинской речи можно рассматривать текстовые фрагменты, не имеющие цитатного характера, разделы «Указы Петра I», обычно не являющиеся буквальным воспроизведением исторических документов, отдельные слова, выделенные Пушкиным курсивно как знак «чужой речи», но органично входящие в пушкинскую фразу – в соответствии с принципами отбора лексем, принятыми в словаре<sup>12</sup>. Заметим, что для исследователей пушкинского языка ценны и те слова, которые писатель использовал пассивно, заимствуя их из анализируемых источников, – поскольку они вступали в партнерские отношения с другими элементами пушкинского языкового синтеза.

В «Истории Петра» встречается не менее 940 лексем, отсутствующих в Словаре и НМ<sup>13</sup>. В произведении есть и лексемы, отмеченные

---

при подготовке словаря (см.: От редакции // Словарь языка Пушкина. Т. 1. С. 5) и в том, что имя Г.О. Винокура не фигурирует в числе составителей словаря.

<sup>10</sup> См., напр.: Фейнберг И.Л. Незавершенные работы Пушкина. 5-е изд. М.: Художественная литература, 1969. С. 15–242.

<sup>11</sup> См.: Модзалевский Л.Б. Примечания // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л.; ГИХЛ, 1949. Т. 9. С. 512.

<sup>12</sup> См.: Содержание и построение словаря // Словарь языка Пушкина. Т. 1. С. 11. Очень важную и трудоемкую работу по разграничению собственно пушкинского и цитатного материала в конспектах писателя проделал впоследствии В.С. Листов. См.: Пушкин А.С. История Петра / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. В.С. Листова. М.: «Языки славянской культуры» 2000.

<sup>13</sup> См.: Васильев Н.Л. Новые данные о лексическом богатстве языка А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2000. С. 87–93. Ср. сходные наблюдения В.С. Листова (Пушкин А.С. История Петра. С. 54).



в «других редакциях и вариантах» пушкинских произведений. В «Заметках при чтении «Описания земли Камчатки»...», являющихся конспектом книги С.П. Крашенинникова, вышедшей в 1755 г., выявлены еще 124 слова, отсутствующие в иных текстах писателя, без учета совпадений с лексикой «Истории Петра», «других редакций и вариантов», что тоже объективирует вывод о закономерном характере их функционирования в речи Пушкина.

Не рассматриваются пушкинистами в качестве полноценных произведений писателя его переводы с иностранных языков<sup>14</sup>, записи народных сказок и другие подобные тексты<sup>15</sup>. В литературном отношении они представляют второстепенный интерес. Однако среди них есть проявления письменной речи писателя, любопытные для лингвистического изучения, например, перевод Пушкиным с немецкого языка биографии А.П. Ганнибала, сказки, записанные со слов А.Р. Яковлевой, где встречаются лексемы, отсутствующие в словаре, но прямо или косвенно отражающие пушкинский лексикон<sup>16</sup>.

Не вошла в картотеку словаря и лексика пародийной баллады Пушкина «Тень Баркова» (1814–1815), исключенной в последний момент из академического собрания сочинений писателя<sup>17</sup>. Помимо грубых, в этом произведении есть и вполне пристойные слова, отсутствующие в словаре: *водрузиться, восплакать, задорно, зардеть, измяться, каплун, корпеть, матерный, милашка, портища, пятерня, расстричь, скопище, устрашиться, ядреный* и др.

По формальным и отчасти этическим соображениям составителями словаря были проигнорированы вульгарно-обscene элементы, скрывающиеся в академическом собрании пушкинских сочинений за буквенными пропусками, напр.: «Признаюсь пред всей Европой, – / Хромоногая кричит: – / М<аврогеней> толсто<- ->ый / Душу, серд-

<sup>14</sup> Но это ограничение не затронуло «Записки бригадира Моро-де-Бразе (касающиеся до турецкого похода 1711 года)», публикуемые в основном корпусе пушкинских текстов несмотря на их французский источник. См., в частности: Путеводитель по Пушкину [1931]. М.: Худ. лит. 2009. С. 183.

<sup>15</sup> Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М.А. Цявловского, Л.Б. Модзалевского, Т.Г. Зенгер. М.; Л.: АCADEMIA, 1935.

<sup>16</sup> См.: Васильев Н.Л. Новые данные о лексическом богатстве языка А.С. Пушкина. С. 92–93.

<sup>17</sup> См.: Цявловский М.А. Комментарии <к «Тени Баркова»> [1930–1931, 1937] / Публ. Е.С. Шальмана; подгот. текста и прим. И.А. Пильщикова // Philologica. 1996. Т. 3. № 5/7. С. 159–286; Пушкин А.С. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Эссе. Изд. подгот. И.А. Пильщиков и М.И. Шапир. М.: «Языки славянской культуры», 2002. С. 158–159.

це мне томит...» («Раззевавшись от обедни...», 1821); «К кастрату раз пришел скрыпач, / Он был бедняк, а тот богач. / «Смотри, сказал певец <- - - - -><sup>18</sup>, – / Мои алмазы, изумруды...» («К кастрату раз пришел скрыпач...», 1835); «А живя в нужнике, по неволе привыкнешь к <- - - - -><sup>19</sup>, и вонь его тебе не будет противна, даром что gentleman» (Пушкин – Н.Н. Пушкиной, 11 июня 1834 г.)<sup>20</sup>. Исключением стали лексемы *выблядок*, *выдрочить*, *сука*, *сукин*, *тутька*.

Между тем в произведениях писателя подобных слов не менее 40: *говенный*, *говночист*, *дристать*, *жопа*, *жопка*, *засранный*, *нассать*, *обосцанный*, *пердеть*, *серить*, *сцать* и др.<sup>21</sup> Некоторые лексемы такого рода (*блядин*, *бордельный*, *курва*, *пернуть*, *пис-пис*, *иллюха*) отмечены в НМ, поскольку «другие редакции и варианты» пушкинских произведений в меньшей степени подверглись эстетической цензуре.

Несмотря на вульгарность, данные речевые средства расширяют представление о стилистической палитре писателя, демократизации его речи. Почти все они в той или иной степени представлены в новейших толковых словарях<sup>22</sup>, т. е. вполне «реабилитированы» современным лексикографическим сознанием и, следовательно, не компрометируют Пушкина, заявлявшего: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейской жеманности и фр<анцузской> утонченности. Грубость и простота более ему пристали» (Пушкин – П.А. Вяземскому. 1–8 дек. 1823 г.)<sup>23</sup>. Уместно напомнить, что первоначальный замысел авторского коллектива словаря относительно спектра помещаемой в нем лексики исходил из отсутствия каких-либо ограничений в этом плане: «Общим требованием всякого слова-

<sup>18</sup> Безмудый.

<sup>19</sup> Говну.

<sup>20</sup> Цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. 2-е изд. М., 1994–1997. Т. 2. С. 192; Т. 3. С. 394; Т. 15. С. 159.

<sup>21</sup> См.: Цявловский М.А. Указ. соч. С. 199–213.

<sup>22</sup> См., напр.: Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2002; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд. М., 2003. Это не касается, впрочем, более консервативных академических словарей. Вместе с тем имеются прецеденты включения даже обсценных слов в толковые, диалектные и иные словари, не говоря уже о маргинальных проявлениях отечественной лексикографии. См., напр.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / Под ред. И.А. Бодуэна де Куртенэ. 4-е изд. [1912–1914]. М., 1998; Полный церковно-славянский словарь <...> / Сост. Г. Дьяченко [1898]. М., 1993; Обратный словарь архангельских говоров / Под ред. О.Г. Гецовой. М.: Наука, 2006.

<sup>23</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье. Т. 13. С. 680.

ря языка Пушкина должно быть включение в него решительно всего лексического материала из текстов Пушкина»<sup>24</sup>.

В словарь, однако, не были включены и варваризмы, ставшие со временем полноправными элементами русского языка или употребляющиеся в латинизированном виде до сегодняшнего дня: *affectation, al-lusion, antidote, aventurier, bis, bravo, chef d'oeuvre, dixi, ibid, in folio* и др.<sup>25</sup>. В то же время в нем отражены не обрусевшие иноязычные лексемы, термины, фразы лишь на том основании, что они встречаются в текстах писателя в кириллической графике: *бель-серы, брудер, вербана-ат* и др.

По принципиальным соображениям в словарь не вошли имена собственные, кроме условно-поэтических, мифологических и употребленных нарицательно или переносно. Фактически же они представлены в нем гораздо шире, как и притяжательные, относительные прилагательные, образованные от онимов: *Абидосский* («Абидосская невеста» Байрона), *Агриона* («Агриопа» В.И. Майкова), *Балтийский* (море), *Бастилия*, *Бородинский* (сражение), *Байронов*, *Бонапартов* и др. Отсюда вывод, что пушкинский лексикон искусственно расширен за счет некоторых имен собственных.

Следует все же заметить, что учет онимов имеет немаловажное значение. Они репрезентируют художественный мир писателя, уровень его образованности, те или иные смысловые «доминанты» в мировосприятии; в условиях художественной речи коммуникативно-знаковое противопоставление нарицательных и собственных имен в известном смысле нейтрализуется. Закономерно поэтому наличие подобных единиц, помещенных отдельно от лексем, в более поздних писательских тезаурусах<sup>26</sup>.

Число онимов в творчестве Пушкина составляет, по приближительным подсчетам, не менее 15 тысяч единиц. Они отражены в сводном «Указателе имен» академических изданий сочинений писателя<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Проект Словаря языка Пушкина. С. 14.

<sup>25</sup> См.: Васильев Н.Л., Савина Е.В. Варваризмы в языке А.С. Пушкина // Филол. науки. 2000. № 2. С. 99–105.

<sup>26</sup> См., напр.: Васильев Н.Л. Словарь языка А.И. Полежаева. Саранск, 2001; Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь языка А.А. Дельвига. М.: Флинта: Наука, 2009; Васильев Н.Л. Словарь поэтического языка Н.П. Огарева. Саранск: изд-во Мордов. ун-та, 2013; Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь Н.М. Языкова. М.: Флинта: Наука, 2013.

<sup>27</sup> См., в частности: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье. Т. 19. С. 101–673.

Учитывать их в словаре в полном объеме вряд ли целесообразно. Компромиссом может стать выборочная (в соответствии с определенными принципами) фиксация подобных наименований в приложении к основному корпусу словаря.

Нужно сказать и о расширенном понимании в словаре статуса лексем. К примеру, сравнительные и превосходные степени прилагательных, наречий (*аккуратнее, алей, бдительнее, беднее, безопаснее, безумнее, ближайший* и др.) подаются в нем качестве самостоятельных словарных единиц – при одновременной фиксации исходных частей речи: *аккуратный, алый, бдительный, бедный, безопасно, безопасный, безумно, близкий* и т. д.

Не меньше противоречий такого рода и в НМ. Здесь фиксируются онимы (*Ганнибал*<sup>28</sup>, *Гёте*<sup>29</sup>, *Иерусалим, Каспий, Онегин, Отелло, Полевой, Потемкин, Царь-пушка, Шиллер* и др.)<sup>30</sup>, притяжательные (*Адрианов, Аристотелев, Брюсов* и др.)<sup>31</sup> и относительные прилагательные, образованные от онимов (*Анапский, Араратский, Вольтеровский, Гатчинский* и др.)<sup>32</sup>, нередко входящие в состав онимов: *Васильевский*<sup>33</sup> (В. остров), *Витебский* (В. губерния), *Куликов* (К. поле) и т. д. На правах «новых слов» в НМ фигурируют степени сравнения прилагательных и наречий (*благодарнее, болтливей,*

<sup>28</sup> В пушкинском тексте, однако, *Аннибал* – архаичная форма имени, типичная для первой пол. XIX в. Ср., например, название драматической поэмы Д.Ю. Струйского «Аннибал на развалинах Карфагена» (СПб., 1827).

<sup>29</sup> Вряд ли уместна графически акцентированная орфография этого имени с буквой Ё, поскольку в пушкинское время оно звучало иначе – *Гете*. Ср. в «Евгении Онегине»: «Он [Ленский] с лирой странствовал на свете; // Под небом Шиллера и Гете // Их поэтическим огнем // Душа воспламенилась в нем <...>» (II, 9).

<sup>30</sup> Заметим, что не все из них, например, *Гера, Метромания, Царь-пушка*, напечатаны в «Списке слов, не зарегистрированных в «Словаре...» с прописной буквы.

<sup>31</sup> В большинстве своем они также употребляются в текстах Пушкина с прописной буквы, однако в указанном «Списке...» напечатаны, за редким исключением, со строчной, т. е. орфографически не маркированы, что десемантизирует эти полуонимы при беглом знакомстве с новыми пушкинскими словами.

<sup>32</sup> Приводим их в реальной пушкинской орфографии, подчеркивающей переходный статус этих полулуксем-полуонибов.

<sup>33</sup> В «Списке...», в отличие от основного текста НМ, многие подобные пушкинские слова воспроизведены без угловых скобок. В отдельных случаях конъектуры составителей небесспорны. Ср., напр.: «Хлапенко, **малор.** <осс> лекарь» (напрашивается встречающееся 8 раз в основном корпусе пушкинских текстов прилагательное *малороссийский*, в том числе в сокращенной форме *малор-оссийский*), или же отмеченное в «других редакциях и вариантах» существительное *малороссиянин*: «Схватить поляка или **малороссиянина** за усы».

жесточайший, отличнейший, учение, хладней и др.), варианты ранее известных пушкинских слов: *геральд* [герольд], *зверушка* [зверюшка], *налеву* [налево], *направу* [направо], *скифтр* [скипетр/скиптр]<sup>34</sup>. В качестве новых слов рассматриваются причастие *гуляющий* («в знач. сущ.»), существительное с приложением *поэт-лорд* (о Байроне), словосочетание *богатоубранный* («В комнате богатоубранной...»). Слово *недремля* ‘неусыпно, бдительно’, будучи формально деепричастием с отрицательной частицей, должно писаться раздельно<sup>35</sup> – и, следовательно, является комбинацией лексем *не* и *дремать*. Если счесть это особой орфографической щепетильностью составителей НМ, строго следующих тексту классика, то почему пушкинские словоупотребления *глупинькой*, *до сұха* ‘до дна’ подаются ими как лексемы *глупенькой*, *досуха*<sup>36</sup>? Пометой «н.с.» отмечена словоформа глагола *казаться* в составе фразеологизма *к. на глаза (кому)*, хотя она не является омонимом соответствующей лексемы<sup>37</sup> и органично входит в семантическую структуру многозначного слова<sup>38</sup>. Новым признано и слово *слепый* («А он слепый мудрец!»), хотя это славянизированная форма прилагательного *слепой*. Как самостоятельная лексема фиксируется словоформа *письма* ‘письменные знаки, начертания’ (ср. *письмена*), что тоже небесспорно. Есть расхождение между написанием в соответствующей словарной статье слова *канцелярийский* и его подачей в «Списке...»: *канцелярийский*. Пушкинское словоупотребление *еморой* ‘геморрой’, основанное на почти фонетическом воспроизведении греческого слова *αιμορροϊς*, отражается в словарной статье и в перечне новых слов как *геморой*, что, может быть, и соответствует принципам словаря<sup>39</sup>, орфографической норме первой трети XIX в.<sup>40</sup>, но при беглом, «списочном» знакомстве с лексиконом писателя лишает данное слово особого стилистического (иронического) шарма. Ср.: «Вокруг

<sup>34</sup> Ср. также оним *Сербер* – при наличии в словаре имени *Цербер*.

<sup>35</sup> См.: Правила русской орфографии и пунктуации: Полный академический справочник. М., 2009. С. 134.

<sup>36</sup> Ср. у Пушкина: «... Полней бокал – до сұха».

<sup>37</sup> См.: Словарь языка Пушкина. М.: АН СССР. Т. 2. С. 272–274.

<sup>38</sup> См., напр.: Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Указ. соч. С. 259; Большой академический словарь русского языка / Гл. ред.: К.С. Горбачевич, А.С. Герд. М.; СПб.: Наука, 2004–2012. Т. 1–21 (изд. продолжается). Т. 7. С. 541–542.

<sup>39</sup> Словарь языка Пушкина. Т. 1. С. 13.

<sup>40</sup> См.: Большой академический словарь русского языка. Т. 4. С. 70; Словарь русского языка XVIII века / Гл. ред. Ю.С. Сорокин. Вып. 5. Л.: АН СССР, 1989. С. 100.

ручьев его целебных // Больных теснится бледный рой // Кто жертва  
чести боевой // Кто Емороя, // Кто Киприды» («Отрывки из путеше-  
ствия Онегина») <sup>41</sup>.

Сделаем выводы. В «Словарь языка Пушкина» вошли не все слова, употребленные писателем, поскольку некоторые его тексты и языковые средства были по разным причинам проигнорированы. Количество собственно лексем, представленных в 4-томном словаре, «Новых материалах к словарю А.С. Пушкина» и, соответственно, во втором (комбинированном) издании словаря, в реальности меньше совокупного числа всех словарных единиц, так как там встречаются имена собственные, их производные, лексемы-дубликаты, комбинации известных пушкинских слов, их семантические варианты. В целом лексикон классика составляет около 24 тысяч слов, без учета огромного числа онимов – фамилий, имен, топонимов, названий литературных произведений, печатных изданий и т. д. Надеемся, что наши наблюдения будут приняты во внимание при подготовке третьего издания пушкинского словаря.



---

<sup>41</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М.: Воскресенье. Т. 6. С. 500.



# Пушкин в переводах

Ч. Улофссон (Стокгольм, Швеция)  
«МЕТЕЛЬ» А.С. ПУШКИНА В ШВЕДСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Olofsson K. (Stockholm, Sweden)  
“THE SNOW STORM” BY A. PUSHKIN  
IN TRANSLATIONS INTO SWEDISH

*В статье дается история шведских переводов повести «Метель» и вообще прозаических произведений Пушкина. Описывается положение дел в Швеции для перевода русской литературы, особенно в послевоенное время. Делается анализ шведского перевода повести «Метель» с помощью концепций разных ученых – русского лингвиста Виктора Владимировича Виноградова, немецкого литературоведа Волфа Шмида и французского теоретика перевода Антуана Бермана.*

**Ключевые слова:** шведские переводы Пушкина, Берман, перевод «Метели» Пушкина.

*The article gives the history of Swedish translations of the povest «Metel'» and on the whole of the prosaic works of Pushkin. It describes the state of affairs in Sweden for translation of Russian literature, especially in the post war years. It is done an analysis of the Swedish translation of «Metel'» with the help of concepts of different scholars – the Russian linguist Viktor Vinogradov,*

*the German literary scholar Wolf Schmid, and the French theorist of translation Antoine Berman.*

**Keywords:** *svenska översättningar av Pusjkin, översättning av Snöstormen, Swedish translations of Pushkin, translation of «Metel'», Berman.*

Пушкинские «Повести Белкина» полностью были переведены на шведский язык непосредственно с русского языка только один раз, но этот перевод издавался целых девять раз – в 1948, 1954, 1960, 1965, 1971, 1974, 1985, 1988, 1994 гг.<sup>1</sup> «Метель» отдельно, в том же переводе Евгения фон Сабса (Eugen von Sabsay) и Криззи Стерцель (Chrissy Sterzel), издавалась еще два раза – в 1999 и 2007 гг.<sup>2</sup> Отдельные переводы «Метели» других переводчиков издавались три раза – в 1889, 1916 и 1924 гг.<sup>3</sup> Из «Повестей Белкина» отдельно издавался «Станционный смотритель» четыре раза в других переводах (1891, 1899, 1949, 1967) и «Выстрел» пять раз – в 1887, 1891, 1895, 1946 гг. и еще один раз без указания года издания<sup>4</sup>. «Гробовщик» почему-то не был включен в сборник, зато издавался семь раз отдельно в разных переводах –

---

<sup>1</sup> Hans Åkerströms slaviska bibliografier: Bibliografi över rysk skönlitteratur översatt till svenska. Электронный ресурс, код доступа: <http://slaviska.se/bibliografi/index.html> [Библиография русской литературы, переведенной на шведский язык]: Kaptenens dotter. Spader dam och andra berättelser. 333 s. Helsingborg: Bokfrämjandet, 1971. (Stora ryska berättare.) Noveller. Ryska klassiker. Sthlm: Tiden, 1985, 1988. Spader dam och andra berättelser. 109 s. Sthlm: Tiden, 1994. (Alla tiders klassiker.) Spader dam och andra noveller. 164 s. Sthlm: Tiden, 1948. Ny uppl. 147 s. 1954. Ny utg. 1960. (Ryska klassiker. 12.) Ny utg. 1965 (Tidens klassiker.) Realisationsutg. 163 s. 1974. (Ryska klassiker.). Библиография не совсем полная. Газеты и журналы за периоды до 1880 г. и 1908–1952 гг. недостаточно изучены, и именно в эти периоды в таких изданиях помещалось много литературных публикаций.

<sup>2</sup> Snöstormen. Övers. Eugen von Sabsay o. Chrissy Sterzel. Årtusendets kärlekssaga. Från radions P1. Sthlm: Sveriges radio, 1999. S. 109–121. Noveller för världens barn 2007. Sthlm: Informationsförl., 2007. S. 229–240.

<sup>3</sup> Snöstormen. Övers. Paul Gustafsson. 23 s. Hfors: Frencke, 1889. Snöstormen. Övers. Erik Norling. Idun. 29 (1916), S. 282, 302–303. Köra vilse. Övers. Ellen Rydelius. Bonniers veckotidning. 1(1924):27. S. 6–9.

<sup>4</sup> Dunja. [Förf. ej angiven]. Arbetet 1891-08-28-31. Postmästaren. [Övers. Paul Gustafsson.] Omvexling. Hfors: Edlund, 1899. S. 118–135. Skjutsföreståndaren. Övers. Greta Hjelm. Ryska berättare i urval. Utg. av Johannes Edfelt. Sthlm: Bonnier, 1949. S. 23–36. Rysk berättarkonst. Sthlm: Aldus/Bonnier, 1967. S. 23–36. Det andra skottet. Aftonbladet 1887-04-01-04-06 [Tidningsurklipp]. Ett skott. Arbetet 1891-08-24–08-26-08-27. Skottet. Emellan stationerna. Hfors: Edlund, 1895. S. 83–106. Skottet. Övers. Lars Frumerie. All världens berättare. 1946:1. S. 40–48. Ett skott. Berättelse. 20 s. Sthlm u.å.



в 1857, 1927, 1948, 1948, 1960, 1985, 1993 гг.<sup>5</sup> Вообще, все законченные прозаические произведения Пушкина переведены на шведский язык. Как и вышеупомянутые, много раз издавались «Капитанская дочка» и «Пиковая дама».

Годом первоначального издания «Повестей Белкина», как уже упоминалось, был 1948. Это значит, что издание приходилось на короткий период между Второй мировой войной и началом той поры, когда холодная война успела повлиять на умы. В последние годы войны и первые послевоенные годы в Швеции относились к России более положительно, чем когда-либо. В целом история шведских взглядов на Россию отличается негативными стереотипами и критикой общественного строя – явлением, часто называемым «русобаязнь». В начале войны количество изданий произведений русской литературы в Швеции резко пошло на убыль, а после перелома в войне превзошло даже довоенный уровень. Так продолжалось до начала пятидесятых годов, когда снова произошло серьезное сокращение количества изданий, а затем опять наступил всплеск интереса к русской литературе<sup>6</sup>.

Перевод «Повестей Белкина» входил в серию «Русские классики», выпускаемую социал-демократическим издательством «Tiden» (Время). Эта серия издавалась с 1946 г. по 1974 г. и играла очень важную роль в деле издания русской литературы. До прекращения серии в 1974 г. доля русских текстов в переводах изданий художественной литературы составляла 5–7%, а после 1974 г. только около 1%. В послевоенные годы доминировали классики; другие издательства также занимались изданием произведений русской классики<sup>7</sup>.

В Швеции интерес к России резко возрос после завершения Второй мировой войны. Одним из следствий этого интереса было основание

---

<sup>5</sup> Begravningsentreprenören. Bonniers veckotidning. 4(1927):4. S. 10–11, 55. Begravningsentreprenören. Övers. Gunnar Jacobsson. Göteborgs-Posten 1960-08-21. Kistmakaren. Övers. Lilian o. Karl G. Fredriksson. Dukat för mord. Sthlm: Trevi, 1993. S. 146–153. Likkistfabrikanten. Övers. Greta Hjelm. All världens spökhistorier. Sthlm: Bonnier, 1948. S. 575–583. Nya spöktimmen. Sthlm: Bonniers juniorförl., 1985. S. 152–161. Lik-kistmakaren. Övers. fr. da. [Förf. ej angiven.] Blekingeposten 1857-02-10-02-13. Likkistmakaren. Övers. André Foelckerham o. Lars Frumerie. All världens berättare. 1948:5. S. 378–384.

<sup>6</sup> Håkansson N. Fönstret mot öster. Rysk skönlitteratur i svensk översättning 1797–2010, med en fallstudie av Nikolaj Gogols svenska mottagande [Окно на восток. Русская литература в шведском переводе 1797–2010 гг., со специальным исследованием восприятия Николая Гоголя в Швеции]. Докторская диссертация. Упсала, 2012. С. 111.

<sup>7</sup> Håkansson N. Fönstret mot öster. С. 118, 123, 124.

«Русского института» при Стокгольмской высшей школе (впоследствии Стокгольмский университет). Возглавил институт Нильс-Аке Нильссон, и серия русских классиков издавалась при его непосредственном участии. В самом начале работы над изданием в шведской печати появился ряд статей, принадлежавших Гуннару Уднеру – литературному критику ведущей стокгольмской газеты «Dagens Nyheter» (Новости дня). Гуннар Уднер, владевший русским языком, в нескольких статьях 1948–1950 гг. сильно критиковал, в частности, переводы этой серии и редакторство Нильссона. Уднер утверждал, что переводы именно с русского языка часто неудовлетворительны, и приводил много примеров, которые свидетельствовали о незнании переводчиками основ русского языка. Он также критиковал различные дополнения и другие необоснованные изменения, вводимые переводчиками в текст оригинала. О переводе «Метели» он не писал, но иронизировал над другим переводом, сделанным переводчиками этой повести: «Что прежде всего поражает [...] это то, что переводчик, кажется, не одобряет выбор слов писателя и его способ выражения в остальном». То, что серия русских классиков издается в сотрудничестве с «Русским институтом», понимается публикой как гарантия качества, но таковой не оказывается, удивлялся Уднер<sup>8</sup>.

Нильс-Аке Нильссон ответил на критику двумя статьями. Признавая отдельные недостатки перевода, в первой статье Нильссон дает свое понимание ситуации в деле перевода с русского языка. Он пишет, что в настоящее время в Швеции нет переводчиков с русского языка такой же профессиональной квалификации, как с других европейских языков, поэтому, замечает автор статьи, прежде чем критиковать переводы, нужно было бы дать анализ причин слабости переводов с русского языка. Далее Нильссон сообщает, что к изданию серии привлекались многие молодые переводчики, относительно недавно заявившие о себе на этом поприще. Учитывая существующие обстоятельства, естественно, что переводы серии могут быть «разнообразного качества», утверждает он<sup>9</sup>. Во второй статье Нильссон указывает на особые трудности, с которыми сталкивается перевод-

---

<sup>8</sup> Håkansson N. Fönstret mot öster. S. 118. Odhner G. "Med bara en sko på foten" // Dagens Nyheter 31.XII.1948. Odhner G. Illa översatta ryssar // Dagens Nyheter 19.IX.1948. Odhner G. Rådbråcade klassiker // Dagens Nyheter 16.II.1950.

<sup>9</sup> Nilsson N. Översättningarna från ryskan // Dagens Nyheter 2.III.1950.

чик с русского языка: во-первых, нельзя не учитывать тот факт, что русская литература мало переводится в Швеции, во-вторых, переводчики были лишены возможности осуществлять непосредственный, живой контакт со средой обитания и носителями языка, и в-третьих, вообще в Швеции, по его мнению, переводческое дело мало ценится<sup>10</sup>.

Как видно по количеству переизданий, указанных в начале статьи, перевод «Повестей Белкина» в целом, как и «Метели» в частности, нашел своего читателя. Начальный период издания серии отличался большим количеством произведений, переведенных в первый раз, в то время как поздний период – множеством переизданий. Очевидно, несмотря на недостатки переводов, притягательная сила пушкинских произведений все же находила отклик у шведского читателя. В 90-е годы прекращают переиздавать переводы русских классиков, сделанные волнами в начале XX века и в первые послевоенные годы. Для произведений Пушкина это означает, что его повести, в основном, больше не издаются. Но, в отличие от многих других ранее переведенных русских писателей, Пушкина все еще переводят заново. Издавались новые переводы «Сказки о царе Салтане» (1997), «Евгения Онегина» (1999), «Четырех маленьких трагедий» (2006), «Бориса Годунова» (2010) и, наконец, стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный» (2009)<sup>11</sup>.

Переводчиками «Повестей Белкина» были, как уже упомянуто, Евгений фон Сабсай и Криззи Стерцель. Сабсай плохо знал шведский язык, Стерцель не знала русского языка; поэтому они работали в паре<sup>12</sup>. С 1946 по 1949 г. они опубликовали десять переводов повестей разных старых и современных классиков в упомянутой серии издательства «Tiden»<sup>13</sup>. После этой работы, которую они выполнили для издательства, их имена больше не появляются в истории переводов русской литературы. В чем причина, сказать трудно, но можно предположить, что одной из причин могли стать Уднера, в которых он подверг их работу серьезной критике.

---

<sup>10</sup> Håkansson N. Fönstret mot öster. C. 119. Nilsson N. Översättningarna från ryskan. Slutreplik // Dagens Nyheter 8.III.1950.

<sup>11</sup> Håkansson N. Fönstret mot öster. C. 120, 140, 141.

<sup>12</sup> Håkansson N. Fönstret mot öster. C. 118.

<sup>13</sup> Hans Åkerströms slaviska bibliografier: Bibliografi över rysk skönlitteratur översatt till svenska. Электронный ресурс, код доступа: <http://slaviska.se/bibliografi/index.html>

Посмотрим, насколько справедливы упреки Уднера переводчикам «Метели». Действительно ли он так плох, как можно предположить, исходя из оценки Уднера других работ этих переводчиков? В самом деле, можно сделать много критических замечаний об этом переводе. Это довольно слабый перевод, но он читается легко, не отталкивает читателя. При сличении перевода с оригиналом оказывается, что тенденции деформаций в этом переводе во многом совпадают с теми тенденциями, которые теоретики перевода рассматривают как типичные для любого перевода. Французский теоретик перевода Антуан Берман составил перечень деформаций, присущих переводу как таковому<sup>14</sup>. Я буду использовать его перечень для построения своего анализа.

Начнем с некоторых прямых ошибок. Две из них касаются главных смыслов повести. После вести о том, что предполагаемый муж Владимир умер в Москве, Маша боготворила его память; это проявлялось в том, что она берегла все вещи, напоминавшие о нем: книги, ноты, стихи, таким образом строя ему мавзолей<sup>15</sup>. Никому из женихов, которые кружились вокруг нее, она не подавала надежды. Соседи «с любопытством ожидали героя, долженствовавшего наконец восторжествовать над печальной верностью этой девственной Артемизы» (112). Переводчики не только прочитали «Артемизу» как «Артемиду», но к тому же переделали эту греческую богиню в римскую Диану<sup>16</sup>. Артемиза, царица Галикарнаса, известна как раз своей верностью умершему мужу Мавзолу, которому построила усыпальницу. Отсюда название «мавзолей», «mausoleum» по-шведски. Поэтому неясно, в каком качестве переводчики восприняли героиню повести, но понятно, что никак не в том, которое породило пушкинское сравнение Маши с Артемизой.

---

<sup>14</sup> Berman A. Translation and the Trials of the Foreign // The Translation Studies Reader. 2. ed. Ed. by Venuti L. New York and London, 2004. С. 288. Я писала об этом перечне и в статье «Пиковая дама» А.С. Пушкина в шведских переводах». Болдинские чтения 2011, С. 243–250.

<sup>15</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание третье. Т. VI. Москва, 1964. С. 112. Далее цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием в скобках страницы арабской цифрой; Шмид В. «Метель» // Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. С. 221.

<sup>16</sup> Pusjkin A. Kaptenens dotter, Spader dam och andra berättelser. Helsingborg, 1971. С. 273.

Вторая ошибка касается главной мистификации сюжета. Маша отличала Бурмина среди женихов и понимала, что она очень ему нравится. Но он молчал, и поэтому она открыла «военные действия», чтобы, наконец, увидеть его у своих ног. «Она приутоговляла развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романтического объяснения» (114). Читатель этого пока не знает, но Маша добивается признания Бурмина, а добившись его, она намеревается сообщить, что уже замужем. Цитированное предложение в обратном переводе со шведского языка звучит: «Она готовилась к наверняка неожиданному решению загадки и с нетерпением ожидала минуты романтического объяснения в любви»<sup>17</sup>. Это не просто неправильный перевод, свидетельствующий о плохом знании языка. Это также проявление тенденции к усреднению, которая вообще отличает этот перевод, и не только этот: неожиданное переправляется в русло нормального, стандартного<sup>18</sup>. И ничего не остается от мистификации.

Есть некоторые странные ошибки, где перевод выражает ровно противоположное по сравнению с оригиналом. Так, в самом начале повести: «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную» (102) – перевод: «В конце 1811 года, в наполеоновскую эпоху, нам принесшую так мало славы»<sup>19</sup>. Это тем страннее, что потом правильно переводится предложение о том, что война «со славою была кончена» (112; 273). Второй такой случай: «Владимир ехал полем, пересеченным глубокими оврагами» (107) – перевод: «Владимир ехал напрямую через поля, где снег намел высокие сугробы»<sup>20</sup>. И третий случай: «И в воздух чепчики бросали» (112) – перевод: «и, как говорит Грибоедов, «расстилали свои пальто перед ними»<sup>21</sup>. Для этих случаев нет пункта в перечне деформаций Бермана. Они являются своего рода переводческой мистификацией.

---

<sup>17</sup> Там же. С. 276. "Hon gjorde sig beredd på en säkerligen oväntad lösning av gåtan och emotsåg med otålighet ögonblicket för den romantiska kärleksförklaringen". В самом тексте статьи я буду давать только обратные переводы; шведские цитаты даются в сносках. Когда указывается на странице без цитирования, номер страницы дается в тексте в скобках.

<sup>18</sup> Berman A. Translation and the Trials of the Foreign. С. 277. По Берману перевод должен быть «опытом чужого», но в действительности он часто является усреднением, «акклиматизацией», «натурализацией» чужого.

<sup>19</sup> Puskjin A. Kaptenens dotter, Spader dam och andra berättelser. С. 262. "I slutet av år 1811, under den för oss så föga ärorika napoleonska epoken".

<sup>20</sup> Там же. С. 267. "Vladimir körde tvärs över fälten där snön tornat upp sig i höga drivor".

<sup>21</sup> Там же. С. 274. "och, som Gribojedov säger 'bredde ut sina kappor för dem'".

В предыдущем абзаце мы видели, что было добавлено и «наполеоновскую», и «как говорит Грибоедов». Есть такая практика объясняющих добавлений. Иногда она оправдана, прежде всего в нехудожественных текстах. В художественных произведениях она способствует рационализации текста – это первый пункт в перечне Бермана. Эта тенденция, которая реализуется разными способами, вообще очень сильна в переводе.

В своем пояснении к тенденции рационализации Берман в первую очередь указывает на переработку синтаксических структур оригинала. Так, в переводе мы находим очень много изменений абзацного деления и знаков препинания. Абзацы постоянно через всю повесть сокращаются, точки с запятой заменяются точками, даже когда их функция, например повышенного драматизма, очевидна. Есть множество добавлений разъяснительных слов и фраз. Иногда, наоборот, предложения сокращаются и упрощаются. Что касается синтаксических союзных и бессоюзных присоединений, соединительная связь довольно часто заменяется противительной или, реже, причинно-следственной.

Ниже следуют избранные примеры способов рационализации. Что касается добавлений, они подходят также под три других пункта Бермана. Это «Удлинение», «Качественное обеднение» и «Разрушение ритмов»; два последних, потому что они разрушают лаконизм текста. Приведу пример, как предложение из пяти слов становится предложением из шестнадцати. Владимир давно не бывал в родительском доме Маши. «Он был напуган обыкновенным приемом» – перевод: «Вероятно, он, наверно, был отпуган недружелюбным приемом, которым был встречен при своих посещениях»<sup>22</sup>. Как видим, это добавление разъяснительного характера относится к слову «недружелюбным», однако этого слова нет в оригинале, но самое главное то, что в переводе смещен главный смысловой акцент фразы – внимание с оценки состояния Владимира – «был напуган» перемещается на тех, кто своим поведением, обыкновенным, вызвал испуг героя.

Рассказчик повести иронизирует над штампами сентиментализма. Чувства Маши и Владимира, негативная реакция Машиных родителей и намерение молодых тайно обвенчаться объясняются тем, что

---

<sup>22</sup> Там же. С. 272. "Antagligen hade han väl blivit avskräckt av det ovänliga mottagandet som mött honom vid hans besök".

Маша была воспитана на французских романах, и потом оцениваются словами/фразами «само по себе», «разумеется», «весьма естественно», «конечно», «непреренно» (103). Только часть этих слов остается в переводе, и ироническая модалность приглушается (262–263). Ироническая дистанция рассказчика в другом месте совсем пропадает в переводе: «Память его [Владимира] казалась священной для Маши; по крайней мере, она берегла все, что могло его напомнить» (112) – перевод: «Его память была священной для Марии. Она берегла все, что могло напомнить ей о нем»<sup>23</sup>. Ни «казалась», ни «по крайней мере» не понравилось переводчикам, а между тем это важные «сильные» места пушкинского текста.

Можно сказать, что перевод является своего рода подтверждением анализа, сделанного В.В. Виноградовым в статье «Стиль «Пиковой дамы». Ученый там указывает на то, что у Пушкина есть стилиевой прием со «сдвинутыми» синтаксическими конструкциями. Это соединительные связи с союзом «и» или без союза, где привычная логика синтаксического движения разрушена тем, что сцепляемые части контрастируют между собой<sup>24</sup>. Оказывается, что и переводчики «Метели» нашли такие подспудно противительные соединения (чаще всего) – девять раз они добавляли «но», по одному разу «ибо», «хотя» и «наоборот» (263, 264, 267, 268, 273, 275, 278). Приведу два примера, первый союзной и второй – бессоюзной связи. «Она старалась их успокоить, казаться веселюю, и не могла» (105) – перевод: «Она пыталась их успокоить, пыталась казаться веселой и беспечной, но это ей никак не удавалось»<sup>25</sup>. «Мать иногда уговаривала ее выбрать себе друга; Марья Гавриловна качала головой и задумывалась» (112) – перевод: «Мать уговаривала ее сделать свой выбор, но Мария только качала головой и задумывалась»<sup>26</sup>.

«Прием недоговоренности в его разных вариантах сознательно культивируется Пушкиным» – пишет Виноградов. Подспудно проти-

---

<sup>23</sup> Там же. С. 273. "Hans minne var heligt för Maria. Hon bevarade allt som kunde påminna henne om honom".

<sup>24</sup> Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936 С. 140–143.

<sup>25</sup> Puskjin A. Kaptenens dotter, Spader dam och andra berättelser. С. 264. "Hon försökte lugna dem, försökte verka glad och sorglös men det ville inte lyckas henne".

<sup>26</sup> Там же. С. 272. "Modern försökte övertala henne att träffa sitt val men Maria skakade blott på huvudet och försjönk i tankar".

вительные связи есть часть этой игры. «Между двумя соседними синтагмами или предложениями возникает пауза умолчания». Получается «иронически-прерывистая фактура речи». Это значит, что перевод раскрывает то, что должно было бы остаться подразумеваемым, то есть, разъясняя текст, переводчик снижает его коммуникативную направленность. Можно сказать, что Виноградов предостерегает от такой тенденции. Он утверждает: «Недоговоренность увеличивает силу смыслового и эмоционального напряжения». И еще цитирует из письма Пушкина: «не надобно все высказывать – это есть тайна занимательности»<sup>27</sup>.

В рассмотренном переводе «Метель» Пушкина претерпела заметную стилевую деформацию, но не потеряла занимательность и привлекательность для читателя. «Метель» издавалась 14 раз. В последний раз повесть в этом же переводе была напечатана в 2007 г., позже, чем обычно вообще для переводов классиков периода первых послевоенных лет, которые, как уже было сказано, в основном перестали издавать в 1990-е годы. Это трудно не рассматривать, несмотря ни на что, как свидетельство приемлемого качества перевода.



---

<sup>27</sup> Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». С. 140–143.



А.В. Труханенко (Львов, Украина)

ГАЗЕТА «ROZMAITOŚCI» О ПУШКИНЕ: ГОД 1827-й

*Trukhanenko A. (Lviv, Ukraine)*

NEWSPAPER «ROZMAITOŚCI» ABOUT PUSHKIN: 1827

*В статье исследуются обращения к творчеству Пушкина (1826–1827 гг.) в польской газете «Rozmaitości» и переводы поэм «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Братья разбойники» на польский, французский и немецкий языки.*

**Ключевые слова:** Пушкин, русско-польские связи, романтизм, поэма, проблемы перевода.

*The article examines the treatment of creativity Pushkin (1826–1827) in the Polish newspaper «Rozmaitości» and translation of the poem «The Fountain of Bakhchisarai», «Gypsies», «Brothers robbers» in Polish, French and German.*

**Key words:** Pushkin, Russian-Polish ties, romanticism, poem, translation problems.

Прижизненная известность Пушкина за пределами России – тема не новая, давняя и вместе с тем оставляющая до сих пор возможность новых открытий. Одним из её фрагментов является исследование сообщений о Пушкине в прессе Австрийской Галиции первой половины XIX века. Главным образом, это упоминания о поэте в польско-язычной газете «Rozmaitości» («Всякая всячина»). Наиболее полно они впервые представлены и прокомментированы в нашей монографии «Роман с Европой»<sup>1</sup>. На Болдинских чтениях мы уже рассказали о том, что «Rozmaitości» писали о Пушкине в 1821, 1824, 1826 годах. На этот раз речь пойдёт о годе 1827-м.

Пришло время, когда о Пушкине «Rozmaitości» стали упоминать без длительных перерывов, нередко чаще, чем раз в год, как было раньше. Это говорит о возросшей известности Пушкина за пределами России. Но не только об этом, о достижениях поэта, а также о постоянном интересе газеты к стране, где он жил, которую возвышал в глазах европейской читательской аудитории. Этот наряду с Мицкевичем славянский прорыв в мир высокого искусства для галицко-польских литераторов был примером и одухотворяющей надеждой на успех

<sup>1</sup> Труханенко А. Роман с Европой: Имя Пушкина во львовских «Rozmaitości». Львов, 2011. 217 с.

собственных усилий проложить путь к подлинно национальному творчеству. Как и во всей Европе, творчеству на основе фольклора своего народа, а по причинам исторического характера – и местного русинского (украинского) фольклора. Интерес к последнему выражался не только в похвальных его оценках польскими собирателями, но и во внимании тех же «Rozmaitości» к подобным материалам в русской печати. В частности, рядом со вторым в этом году упоминанием газеты о Пушкине сообщается о недавно вышедшей в Москве книге на эту тему.

Начнём, однако, с первого в этом году упоминания имени Пушкина, которое касается переводов поэмы «Бахчисарайский фонтан» на несколько иностранных языков<sup>2</sup>: «Бахчисарайский фонтан», одна из наиболее совершенных поэм Александра Пушкина, был переведён в прошлом году на три иностранных языка. В Вильно вышел перевод Адама Рогальского на польский язык, в Париже перевод М. Шопена (Chopin) на французский язык под названием «Фонтан слёз», а в Петербурге перевод Александра Вульфферта на немецкий язык. Первый не вполне отвечает ожиданиям, возлагавшимся знатоками на многообещающего г-на Рогальского; второй, как находят знатоки обоих языков, оказался весьма удачным; последний же российские газеты упрекают в том, что он является отчасти неточным, отчасти непоэтичным, а вместе с тем благодарят автора за его стремление знакомить иностранцев с русской литературой. — К».

Речь идёт о трёх разных переводах поэмы «Бахчисарайский фонтан», опубликованных в один год, но первым указан перевод А. Рогальского, польский, не самый искусный<sup>3</sup>. Во львовском литературном издании такой приоритет был естественным. В предыдущие годы, мы видели, о «Бахчисарайском фонтане» «Rozmaitości» писали неоднократно. Однако до сих пор местный читатель не имел возможности познакомиться с поэмой Пушкина ближе, на родном для себя языке. Теперь такая возможность появилась. Правда, неизвестно, сколько читателей ею воспользовались. О поэме напоминали и другие источники. Например, в тогда же перепечатанном во Львове сборнике сонетов Мицкевича автор при случае заметил: «На основе народного предания о бахчисарайской гробнице русский поэт Алек-

---

<sup>2</sup> Rozmaitości, 1827, № 32. С. 276

<sup>3</sup> Rogalski A. Fontanna w Bakczyszeraiu, poema Alexandra Puszkina, przekładz rossyjskiego. Wilno, 1826.

сандр Пушкин с присущим ему талантом написал поэму «Бахчисарайский фонтан»<sup>4</sup>.

Интерес вызывал как перевод поэмы, так и предисловие переводчика, которое, после памятной статьи Ст. Яшовского «Пушкин» в «Rozmaitości» (1824), вновь давало развёрнутую характеристику поэта, написанную по-польски. Каких-то документальных подтверждений знакомства львовян с этим текстом пока не найдено, но и сомнений на этот счёт быть не может. О польских новинках, появлявшихся за пределами Австрии, во Львове не только сообщали, их здесь, образно говоря, всегда видели воочию.

А. Рогальский, заимствуя из Н.И. Греча<sup>5</sup>, знакомил с биографией Пушкина, его произведениями, рассматривая их в контексте романтической эпохи и поступательного движения русской литературы. Впечатляли содержание предисловия и его пафос: «Богатая на переводы древних и современных произведений, по праву гордящаяся многими отечественными писателями русская литература, казалось бы похвастаться и утвердить среди тех выдающихся умов, какими привлекает Германия и удивляет Англия. Этот пробел с избытком восполнил Александр Пушкин. Одарённый разнообразными способностями, мощью духа и воображения, известный соотечественникам по крылатым стихам, исполненным вкуса и благородных чувств, он удивил их вдохновенными порождениями своей отзывчивой и строгой музы.

Обаятельная новизна и энергия, какими в оригинале отмечены пламенные творения Байрона, представлялись недостижимыми для кого бы то ни было. Однако волшебные тайны этой поэзии, отделённые непроницаемой завесой от записных стихотворцев, – открыли своё очарование и богатства на глас чарующей лютни Пушкина, как бы обнажились перед его гением»<sup>6</sup>.

В этом предисловии впервые в польской литературе было сообщено о романе в стихах Пушкина «Евгений Онегин», начальных его главах, многие места в которых напоминали автору об «угрю-

<sup>4</sup> Sonety Adama Mickiewicza, z nutami kompozycji Karola Lipińskiego. Lwów, 1827. С. 47.

<sup>5</sup> Grecz M. Rysh historyczny literatury rossyjskiej, z dodatkami z Batjuszkowa, Bestużewa, Bułharyna, Koczenowskiego, Karamzina, Köppena, Kornilowicza, Wjazemskiego. Warszawa, 1823.

<sup>6</sup> Rogalski A. Fontanna w Baczyseraiu, poema Alexandra Puszkina, przekładz rossyjskiego. Wilno, 1826. С. 9.

мом певце Англии», т.е. о Байроне. Тут А. Рогальский опередил самого Мицкевича, позднее прибегнувшего к такой же параллели. За предисловием следует ещё стихотворное посвящение, написанное, как указывает Рогальский, в июне 1824 года в Петербурге и представляющее Пушкина как чуткого поэта великого народа. О переводе Рогальского отозвался в 1827 году Адам Мицкевич: «Произведение Пушкина – одно из прекраснейших в русской литературе <...> Оно требует от переводчика большого таланта и вдохновения. Могущество стиля, богатство выражений, гармония стиха оригинала исчезли в переводе, правда, гладком, но слабом и часто неверном»<sup>7</sup>. Эта рецензия была опубликована анонимно в журнале «Московский телеграф»<sup>8</sup>; без подписи, возможно, потому, что Рогальский и Мицкевич были в дружеских отношениях<sup>9</sup>. Известны и другие критические отзывы.

В следующий раз на страницах «Rozmaitości» имя Рогальского появилось в 1843 году. Вот оно: «Из Варшавы. Дня 3 марта т.г. этот мир покинул Адам Рогальский. Его кончина, болезненная для семьи и друзей, явилась и для литературы, в особенности духовной, чувствительной потерей» и т.д.<sup>10</sup> Покойный действительно был по преимуществу духовным писателем, конечно, теперь давно забытым. Но о его переводе поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и о составленном им польско-русском словаре специалисты помнят до сих пор.

В данном сообщении львовской газеты о переводах поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» особо выделен второй из них, французский перевод Жана-Мари Шопена: оказался весьма удачным (см. выше). Сказано это со ссылкой на мнение знатоков, имена которых не названы. Как можно думать, имелись в виду прежде всего русские знатоки, ибо кто, если не они, владели тогда обоими языками с необходимой для таких заключений полнотой? Сам Шопен, кроме родного французского, свободно владел также русским языком. В наполеоновское время он служил при русском посланнике в Париже князе А.В. Куракине, вместе с которым позднее отбыл в Россию. В 1818 году, после смерти князя, Шопен вернулся домой. Спустя десятилетия Шо-

<sup>7</sup> Кушаков А.В. Пушкин и Польша. Тула, 1990. С. 95.

<sup>8</sup> «Московский телеграф», 1827, ч. 14, № 8. С. 320–321.

<sup>9</sup> Бэлза И.Ф. Пушкин в польских источниках 20-х годов XIX века // Литература славянских народов. Вып. 7. М., 1962. С. 184–189.

<sup>10</sup> Rozmaitości, 1843, № 16. С. 127.

пен оценивал свой перевод как «старый грех своей юности», как «мой хилый труд»<sup>11</sup>.

Этот перевод «Бахчисарайского фонтана», вышедший в Париже в мае 1826 года, уже в июне прорецензировал Э. Эро во французском «Энциклопедическом обозрении»<sup>12</sup>. Рецензент бывал в России, изучил русский язык, следил за русской литературной жизнью. Как и Рогальский, он тоже знаком читателям с биографией Пушкина, его ранними поэмами «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник», прямо говорит о «славе имени господина Пушкина»<sup>13</sup>. Замечания о поэме «Бахчисарайский фонтан» и переводе Шопена начинаются любопытным признанием: «Оригинал этой поэмы у нас перед глазами, и должны сознаться, что мы не столь удовлетворены, как этого ожидали бы. Автор слывёт у своих соотечественников романтическим поэтом, и, к несчастью, в России, как и во Франции, если это слово ещё не получило достаточного определения, по крайней мере по своего рода молчаливому убеждению его как будто прилагают ко всем произведениям, которые носят отпечаток слишком большой свободы стиля или идеи и образы которых оставляют впечатление неясного и тёмного в уме читателя. Действительно, в этом главный недостаток, который мы заметили в последней поэме господина Пушкина <...>» (там же). Вместе с тем, одобряя перевод Шопена, строгий Эро великодушно отмечает, что «русский поэт сам поднялся на большую высоту»<sup>14</sup>.

Мнение самого переводчика об авторе поэмы отражено в кратком предисловии, предворяющем созданный им французский текст «Бахчисарайского фонтана». Впрочем, как поясняет Шопен, он по необходимости изменил название поэмы на «Фонтан слёз», взяв это выражение у Пушкина же, чтобы «не оскорбить наших европейских привычек татарским именем»<sup>15</sup>. Переводчик представляет читателю Пушкина так: «Чистота этого поэта, прелесть воображения, его молодость, его независимый характер и своеобразие привлекают внимание всех его соотечественников»<sup>16</sup>. Если присмотреться и вслушаться,

<sup>11</sup> Крамер В. Из истории ранних французских переводов Пушкина // Временник Пушкинской комиссии АН СССР. Л., 1972. С. 115–117.

<sup>12</sup> Revue Encyclopédique. T. XXX. Cah. XC. Juin. Paris, 1826. С. 820–821.

<sup>13</sup> Казанский Б. Западноевропейская критика о Пушкине // «Литературный критик», кн. 4. М., 1937. С. 126.

<sup>14</sup> Там же. С. 127.

<sup>15</sup> Там же. С. 126.

<sup>16</sup> Там же.

не совсем это дифирамб, как воспринимается поначалу. За изящными похвалами здесь трудно не уловить покровительственной ноты европейского патернализма.

Кажется, однако, что эта нота соотносилась больше с Россией, чем с Пушкиным. Май 1826 года – время, когда завершался процесс по делу декабристов, а Пушкин находился в Михайловской ссылке. Отсюда, наверное, было это указание на его независимый характер. Шопен воспринимал Пушкина, не отделяя его от «русского рабства», о котором рассказал в своей книге 1821 года «Взгляд на Петербург», повторно изданной в Париже в 1822 году под более пространным названием «О современном Государстве Российском, или Рассмотрение его обычаев, его политического влияния и литературы, с приложением переводов русской поэзии». В этом названии просматривается традиция, идущая от знаменитого трактата Жермены де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800). Именно так, в связи с русскими общественными установлениями, отличными от европейских, оценивал Жан-Мари Шопен и русскую литературу, и самого замечательного из её молодых представителей.

Критикуя перевод А. Вульфберта поэмы «Бахчисарайский фонтан» на немецкий язык, подавстрийские «Rozmaitości» предпочли сослаться на русские издания, нежели формулировать что-то самостоятельно. Это уберегло газету от возможных подозрений в тенденциозности. С другой стороны, ссылка на русские же похвалы переводчику за знакомство иностранцев с отечественной литературой имела свой особый подтекст, обусловленный славянофильскими симпатиями как самой газеты, так и многих в то время её читателей. Не надо думать, что это какое-то преувеличение. К примеру, известный польский исследователь М. Якубец, говоря о статье Ст. Яшовского «Пушкин» в «Rozmaitości» (1824), замечает: «Содержание этой заметки самым тесным образом связано с тогдашним очень сильным славянофильским движением во Львове. Проистекало оно равным образом из побуждений романтических, как и политических. Являлось ещё одним ответом на австрийскую германизацию и поиском опоры в славянской культуре России»<sup>17</sup>.

Переводы А. Рогальского и А. Вульфберта были выполнены гражданами России и изданы на её территории, перевод Ж.-М. Шопена – во

---

<sup>17</sup> Jakóbiec M. Puszkini w Polsce // Puszkini: 1837–1937. Kraków, 1939. T. II. S. 114.

Франции. В Европе о Пушкине уже знали, его стихи понемногу переводили или пересказывали прозой. Но очень долго ещё о популярности поэта за границей говорить не приходится. Например, среди немцев, а значит и в Австрии, он вплоть до своей смерти оставался малоизвестным автором и «не привлекал особого внимания критики и читателей»<sup>18</sup>. Тем более любопытно и знаменательно, что на страницах «Rozmaitości» во Львове (Lemberg'e) внимание к Пушкину только возрастало и проявлялось постоянно.

## II

В 1827 году «Rozmaitości» впервые упоминают о Пушкине дважды. Первое упоминание мы только что рассмотрели. Вот текст второго<sup>19</sup>, не менее интересного:

«Русская литература в последнее время обогатилась двумя прекрасными поэмами знаменитого Пушкина: «Цыганы» и «Разбойники». Первая поэма, то есть «Цыганы», была написана в 1824 г., а вышла из печати в т.г. и состоит из 42 страниц in 8. Тамошний рецензент следующим образом высказывается относительно этого произведения: «В кабинете каждого светского льва, у каждого учёного, в каждой библиотеке, в будуаре каждой дамы имеется это сочинение и читается с восторгом». – «Разбойники», небольшая поэма, занимающая 15 страниц, уже печаталась в «Полярной звезде» на 1825 год. – Кроме произведений Пушкина, что до важнейших, опубликован ряд других, в т.ч. «Малороссийская деревня» Кучинского. Здесь помещены деревенские песни и некоторые отрывки о жизни, нравах и обычаях малороссиян. Основная статья: «О малороссийской поэзии». – «Таврида» А. Муравьёва. Это поэма, состоящая из 12 частей, включающая описания достопримечательных таврических мест, как-то: Чатыр-дага, Бачи-сарая, Алупки, Корсуня, Георгиевского монастыря, Балаклавы, Мервена, Ореанды, Ялты, Аю-дага и Кучук-Ламбата. В конце «Тавриды» напечатаны также мелкие стихотворения. – Наконец, В. Олин перевёл «Баязет» Расина».

Первое, что обращает на себя внимание, это короткий временной промежуток между приведённым и предыдущим упоминанием о Пушкине – всего десять выпусков газеты. Пушкиным здесь явно ин-

---

<sup>18</sup> Исаков С. Русская культура и литература на страницах некоторых немецких прибалтийских периодических изданий 1810–1830-х гг. // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1973. С. 421.

<sup>19</sup> Rozmaitości, 1827, № 42. С. 356.



тересуются, как и положением дел в русской литературе. Точка зрения у «Rozmaitości» при этом своя собственная, связанная с ходом и особенностями развития литературы в Галиции. Даже если источники тех или иных опубликованных сообщений находятся в иностранной прессе, последовательно доискиваться их нет необходимости: они не нейтральны, не обособлены от насущных литературных проблем во Львове. Рассматривать эти сообщения целесообразно именно в таком ракурсе.

В данном случае «Rozmaitości», говоря о Пушкине, называют, считая их прекрасными, его поэмы «Цыганы» и «Братья разбойники», о которых уже писали соответственно в 1826-м году и в 1824-м. Но общее впечатление такое, что газета спешит уведомить читателя о более важных для неё русских книжных новинках. Выход этнографического исследования с описанием Малороссии её интересует, по-видимому, как актуальная параллель к статье Л. Пьонткевича в «Национальном паломнике» о значении польских и украинских народных песен для развития польской литературы, а «Таврида» Муравьёва – как параллель «Крымским сонетам» Адама Мицкевича. Напомним, обе указанные польские публикации появились во Львове тогда же, в 1827 году, и «Rozmaitości» на них тоже откликнулись. Что касается Пушкина, начиная с «Руслана и Людмилы» в нём видели здесь выдающегося славянского романтика, сумевшего поднять национальную поэзию на уровень высших европейских достижений. Как и Мицкевич, своим примером он открывал перед львовскими литераторами пути, ведущие к торжеству культуры романтизма.

Следующим назван Кучинский со своим этнографическим трудом, в котором центральное место занимает материал по украинскому фольклору. Никаких суждений читателю не предложено, дескать, ищите и знакомьтесь с книгой сами. Но была ли она в то время во Львове?.. Я стал искать её в богатых львовских книгохранилищах. Просматривал библиографию на Кучинского (без инициалов!), польскую и украинскую, всевозможные справочные издания, исследовательские работы вплоть до современных, беседовал с опытными украинистами – всё было безрезультатно. Этот Кучинский стал представляться кем-то вроде тыняновского подпоручика Киже.

И вот случайная встреча с коллегой из Дрогобыча доцентом Е.В. Пшеничным. Кучинского он не знает. Но советует полистать один старый библиографический том. В отделе украинистики Львовской научной библиотеки им. В. Стефаника этот том нашёлся. Вновь неу-



дача: в перечне упомянутых авторов искомого Кучинского нет. А что, подумалось, указано там вообще по 1827 году? Тут и выяснилось, что у фантомного Куже есть реальные имя, отчество и фамилия. Пошла цепочка открытий. Цитата первая: «Кулжинский И. Малороссийская деревня. М., 1827. Содержание: I. Весна в Малороссии. II. Обжинки. III. Вечерницы. IV. Малороссийская свадьба. V. О малороссийской поэзии. VI. Малороссийские песни»<sup>20</sup>. Цитата вторая: «Кулжинский Иван Григорьевич (26.IV.1803–4.IV.1884) – русский писатель и этнограф. Род. в г. Глухове. Окончил Черниговскую семинарию (1823). Был учителем Н.В. Гоголя и Е. Гребинки в Нежинской гимназии высших наук. Преподавал в Харьков. у-те, а также в уч. заведениях Луцка, Немирова и др. Печататься начал в 1825 г.» и т.д.<sup>21</sup>. Дальше – больше: нашлась сама книга Кулжинского.

Содержание и стилистика книги Кулжинского свидетельствует о совмещении сентименталистских ориентаций писателя с эстетическими идеалами романтиков. Когда-то, в 1794 году, теоретик и глава русского сентиментализма Н.М. Карамзин писал в своей программной статье «Что нужно автору?»: «Ему надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей <...> Слог, фигура, метафоры, образы, выражения – всё сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством; если не оно разгорячает воображение писателя, то никогда слеза моя, никогда улыбка моя не будет его наградою»<sup>22</sup>. Теперь Кулжинский запоздало вторит этим словам и настроениям, отвергая попутно рационализм редких уже эпигонов классицистической традиции: «В моём кабинете нет вас, мнимые наставники человеческого рода, – вы, которые, забывши о человеческом сердце, разбираете по частям небеса, измеряете вечность и по-своему толкуете советы Предвечного! <...> Из древних – Вергилий, Гораций, из новых Геснер, Карамзин и творения наших лучших поэтов: вот всё украшение моего сельского кабинета!»<sup>23</sup>.

По необходимости приведём также несколько выписок из выделенного «Rozmaitości» раздела «О малороссийской поэзии». Эти выписки дают достаточное представление об основных тезисах автора –

<sup>20</sup> Кулжинский И. Малороссийская деревня. М.: Тип. имп. моск. театра, у содержателя А. Похорского, 1827. С. 118–136.

<sup>21</sup> Українська радянська енциклопедія. Т. 7. Київ, 1962. С. 472.

<sup>22</sup> Карамзин Н.М. Избр. соч.: В 2 т. Т. II. М.; Л., 1964. С. 120, 122.

<sup>23</sup> Кулжинский И. Малороссийская деревня. С. 45, 46.

его приверженности идеям славянской общности, романтической школы и украинофильства. Соответственно – тезис первый: «Родясь в колыбели славы, малороссияне со всеми племенами, жившими от Балтийского моря до Понта Евксинского (т.е. Чёрного моря. – А.Т.), носили в древности одно прекрасное имя Славян. Печать единства, положенная самою природою на всех жителях обширной России, ещё более была приметна в то время, когда все сии единокровные братья ближе были к самой природе»<sup>24</sup>. Тезис второй – при описании пения слепого бандуриста: «Вот картина, которая для любителей всего Оссиановского имеет великие прелести!»<sup>25</sup>. Тезис третий – украинофильский: «Малороссийский язык, помня свое почтенное происхождение, и до сих пор сохраняет ненарушимо свои прекрасные качества. Имейте охоту прислушаться к малороссийским песням: какая величественная простота в выражении и в самых чувствах! Какое близкое и живое изображение природы! Кажется, сочинители сих песен пели оныя не устами, а сердцем. Все препоны, какими иногда упрямый язык искушает вдохновенного страстию Поэта, побеждены не приметно, и все неизбежные черты глубокого чувства блещут в малороссийских песнях живейшими красками»<sup>26</sup>. Невероятный после этого факт: Кулжинский со временем становится яростным противником «хохломании». Но это – позже, а пока всё говорится им так искренно, так обобщённо, что с лёгкостью ложится на львовскую литературную ситуацию. Во Львове тоже находили поддержку идеи славянофильства, тоже поднимали на щит Оссиана, тоже умели ценить народное украинское творчество, правда, нередко рассматривая его как часть польской культуры. Кстати, в последнем отношении мысль Кулжинского почти совпадала с утверждениями галицких собирателей фольклора. В своей книге он приходит к выводу о том, что музыкальность и изящество украинского языка восприняты от польского, поскольку поляки надолго захватили большую часть украинской территории и безраздельно на ней господствовали.

Следом за книгой И. Кулжинского «Rozmaitości» упоминают поэму А. Муравьёва «Таврида», перечисляя описанные в ней достопримечательные места Крыма. Но особенно любопытна сделанная в сноске отсылка читателя к «Крымским сонетам» Мицкевича с призывом

---

<sup>24</sup> Там же. С. 72.

<sup>25</sup> Там же. С. 76.

<sup>26</sup> Там же. С. 77.

сравнить тексты заведомо неравновеликих поэтов. Названная поэмой «Таврида» Муравьёва в действительности является циклом из 35-ти стихотворений, в котором Крыму посвящены только четырнадцать. Избирательность интереса газеты таким образом очевидна. Однако чем этот интерес вызван? Муравьёв отнюдь не Мицкевич. Мысль здесь не об их сравнении. Кто понимал во Львове по-русски, мог прочитать также отзыв Е. Боратынского: «Таврида писана небрежно, но не вяло. Неточные её описания иногда ярки и необработанные стихи иногда дышат каким-то беспокойством, похожим на вдохновение»<sup>27</sup>. Пушкин тогда же, в 1827 году, встретил поэму Муравьёва «с надеждой и радостью»<sup>28</sup>. Но то были всего лишь авансы молодому автору, не более того. «Rozmaitości» пекутся не о нём, а по-прежнему о романтизме, который везде и всюду, в большом и малом лучшим образом проявляет себя в современной литературе. Примеры есть – и подскаывается вывод: Галиции надо идти в том же направлении.

Последним в данном сообщении газеты назван В. Олин как переводчик «Баязета» Расина. Чем этот перевод, даже только его название, мог привлечь внимание «Rozmaitości», трудно сказать. Из иностранных авторов на львовской сцене тогда ставили больше Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Коцебу, то есть даже прославленными классицистами публика уже особенно не интересовалась. Вероятно, с точки зрения газеты, как часть высокой культуры прошлого такие произведения не подлежали забвению, что подтверждали их переводы на разные языки. Странно, что рядом с В. Олиным не появилось имя П. Катенина с его синхронным переводом на русский язык того же «Баязета», причём гораздо лучше выполненным. По этому поводу Катенин уведомлял Пушкина: «Буде ты любопытен что́ знать про меня, вот новость: я в прошедшую пятницу принужден был состязаться с Олиным, то есть читали в комитете, составленном из разных судей – литераторов <...>, два вдруг изготовленные переводы Расинова «Баязета», один – мой, а другой – вышеописанного Олина, который видно, слишком дурно написал, ибо <...> решительно предпочли мой, и я имел все шары белые; Олин же только четыре из двадцати»<sup>29</sup>. Но «Rozmaitości» это всё было совершенно безразлично...

<sup>27</sup> Боратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М.: Художественная литература, 1951. С. 422.

<sup>28</sup> Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. М.: ГИХЛ, 1956–1962. Т. 6. С. 145.

<sup>29</sup> Катенин П.А. Размышления и разборы / Сост. Л. Фризман. М.: Искусство, 1981. С. 270.



# Художественный менталитет Пушкина

В.А. Fortunatova (Нижний Новгород)  
СИМВОЛИКА РОМАНТИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ПУШКИНА

Fortunatova V. (Nizhny Novgorod)  
THE SYMBOLISM OF ROMANTICIST CONTEXT  
IN A. PUSHKIN'S WORKS

*В статье рассматривается романтизм как элемент творческого сознания, как художественная технология интерпретации реальности. История как исток пушкинского романтизма, увлечение поэта Гофманом, распад романтической цепи событий – таковы главные проблемы исследования*

**Ключевые слова:** русский романтизм, горизонт восприятия, гофманизм, интерпретация, сюжет, метафизика.

*The article discusses romanticism as an element of creative consciousness, as an artistic interpretation of reality technology. History as a source of Push-*

*kin's romanticism, fascination with the poet Hoffmann, romantic decay chain of events – these are the main problems in the study.*

**Keywords:** *Russian romanticism, the horizon of perception, gofmanizm, interpretation, story, metaphysics.*

В огромном пространстве темы «Пушкин и романтизм» есть подлинная классика – работы Г.А. Гуковского<sup>1</sup>, Б.С. Мейлаха<sup>2</sup>, А.М. Гуревича<sup>3</sup>, Б.М. Гаспарова<sup>4</sup> и др. Все, видимо, самое главное и важное по проблеме пушкинского романтизма высказано, систематизировано, каталогизировано – работы отражают исторические стадии отечественного литературоведения. Сама же тема «закрыта» устойчивым суждением о том, что Пушкин романтиком не был, но «литературным Коломбом», открывшим нам Америку романтизма, по образному суждению В.Г. Белинского, был и остается В.А. Жуковский<sup>5</sup>. И на этот подлинно магистральный путь изучения русского романтизма нам еще предстоит вступить.

Символическая позиция при рассмотрении феномена пушкинского романтизма, объявленная здесь, позволяет увидеть новые просторы каузально-поэтологических связей, позволяющих считать Пушкина реалистическим романтиком или романтическим реалистом в зависимости от контекста его поэтических творений. Для аргументации этого тезиса потребуются надуровневый горизонт восприятия романтизма как сущностного компонента человеческой гармонии, как необходимого элемента творческого сознания.

Речь не идет о нивелировании прежнего исследовательского опыта, разграничивающего романтизм на тип сознания, на художественный метод или определенную историко-культурную эпоху. Пушкинский художественный дар выявляет скрытые механизмы, приводящие к состоянию романтизма в условиях его подавления, а также его обусловленность реализмом, порождающим особую романтическую реальность отдельного автора. Пушкинский роман-

---

<sup>1</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965.

<sup>2</sup> Мейлах Б.С. Пушкин и русский романтизм. М.: АН СССР, 1937.

<sup>3</sup> Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. Книга для учителя. М.: Ин-т развития образования, 1993.

<sup>4</sup> Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. М.: Академический проект, 1999.

<sup>5</sup> Белинский В.Г. «Литературные мечтания» (Элегия в прозе). (1834) // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13 томах. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1953–1959. Т. 1.

тизм в таком значении сродни реализму Гофмана или романтизму Чехова. Это уникальный духовный продукт, порожденный созидющим сознанием.

Можно утверждать, что подобная диалектика взаимопроникновения в принципе характерна для классического периода литературы и нарушена лишь в новейшее время, принципиально изменившее представление о художественной форме и социальной роли литературного произведения. Романтизм, воспринимаемый не как бегство от реальности, а как технология ее интерпретации, лишается статуса художественного метода, но обретает репутацию объективного свойства творящего сознания. Прецедентное или аналоговое мышление здесь играет только роль определенного тормоза.

В оценке романтизма укоренилась типичная ошибка, известная с давних времен в логике: «после этого – значит по причине этого» (*posthocergo, propterhoc*). Вот почему содержание романтизма и его функции поставлены в прямую зависимость от событий во Франции 1793 и 1814 гг. В результате романтизм предстает как некий реактивный феномен, почему-то возникший в Германии, где эти даты особо важного значения в истории страны не имели.

Дальнейшее развитие социологического направления в гуманитарных науках привело к появлению «прогрессивного / революционного» и «консервативного / реакционного» романтизма, что развело писателей по разные стороны художественных «баррикад». Двухполюсная оппозиция составляет существо романтического взгляда на мир, а сам романтизм предстает как своего рода матрица, внутри которой сконцентрированы образцы художественного опыта.

Критикуя Квентина Скиннера, одного из ведущих представителей Кембриджской школы истории понятий, за игнорирование каузального анализа в пользу «интерпретации», известный американский политолог И. Шапиро отмечает: «Он отождествляет смысл текста с намерениями автора, которые выявляются путем анализа того, как именно были восприняты идеи автора той аудиторией, для которой они предназначались».

...в таком подходе оказывается неучтенной целая гамма относящихся к делу возможностей»<sup>6</sup>. Например, одна из таких – разведение

---

<sup>6</sup> Шапиро И. Бегство от реальности в гуманитарных науках / Пер. с англ. Д. Узланера. М: Изд. дом Высшей школы экономики, 2011. С. 34.

романтизма, в котором, как уже отмечалось, всегда ощутима некая дихотомичность, на индустриальный и человеческий.

Этот вывод подтверждается при обращении к романтической теме у Пушкина. Одним из глубинных истоков ее появления становится для него отечественная история. Петр, Ибрагим, Мазепа, Годунов, Пугачев – все это герои исторического романтизма, созданные не «шотландским волшебником», как именовал Пушкин Вальтера Скотта, а русским гением, выразившим свои принципы романтической историографии. Следует подчеркнуть, что романтизм – не иноземное явление, вывезенное из Европы в Россию с другими товарами, но органическая черта национального сознания. Романтический смыслогенез, который принято связывать с французскими революциями, выступает как компонент пушкинской формы.

Исторический романтизм ведет художника к философии человека, создаваемой им на протяжении всего творчества. Для Пушкина события из воссоздаваемого им прошлого – возможность понять человеческие взаимодействия, но также и самый воздух отечества, пронизанный токами российского патриотизма, служения идеалам, преданности своему народу. До поэта Александра Пушкина это состояние выразил полководец Александр Суворов, обращаясь к солдатам: «Мы – русские! Какой восторг!». Здесь выражена суть романтизма, расположившегося между восторгом и гневом, между ликованием и меланхолией, ибо романтизм – это стиль сильных эмоций, окрашивающих мир в волшебные тона – светлые или мрачные – в зависимости от авторского взгляда на этот мир.

Гофманизм Пушкина – это еще одна излюбленная тема в пушкиноведении. При ее разработке оказалась проложенной исследовательская колея, по которой след в след прошли многие ученые и любители пушкинского творчества. Направление маршрута было подсказано биографическими и историко-литературными подходами *от факта* из жизни поэта до научной гипотезы, украшенной субъективными догадками и домыслами. Так установилась взаимосвязь новеллы Гофмана «Дож и догаресса» с преддвуэльной историей самого Пушкина, гофмановского фрагмента «Счастье игрока» из романа «Серрапионовы братья» с «Пиковой дамой» и некоторые другие параллели, вызванные совпадением деталей, строк и даже отдельных словесных образов.

Заемствованный или совпадающий романтизм крайне редко выглядит удачно. Чаще всего это игра, пародия, стилизация, не ведущие

к художественному успеху. При этом не учитывается, что романтизм – это тип эстетического мышления, которое формируется под действием многих факторов, существует по своим законам и порождает произведения, обусловленные авторской индивидуальностью.

Так, новелла Гофмана «Кавалер Глюк», открывающая «Фантазии в манере Калло» и имеющая подзаголовок «Воспоминание 1809 года» сходно сближена с первым прозаическим опытом Пушкина – романом «Арап Петра Великого», над которым он начал работать в 1827 году и который не был завершен. Романическая форма «Арапа», составленного из семи глав (последняя лишь начата), объединенных судьбой «царского негра», уже самим построением указывает на этудную самостоятельность отдельных фрагментов. Это осознавалось еще при жизни Пушкина, когда в альманахе «Северные цветы» публиковались «Две главы из исторического романа. 1. Ассамблея при Петре I. 2. Обед у русского боярина».

Вспомним по аналогии незавершенного гофмановского «Кота Мурра» и открытые финалы новелл немецкого романтика, чтобы ощутить художественный эффект недосказанности, загадочности, неопределенности, отличающей романтический тип мировидения. Начало седьмой главы «Арапа» и семейные *воспоминания* (воспоминания у Гофмана и Пушкина – это обозначение полуправды, право на допуск в искажении фактов в пользу авторской истины) русского писателя о своем прадеде А.П. Ганнибале позволяют читателю предположить, что сюжетное развитие пушкинского романа могло бы пойти по руслу, намеченному случайной репликой неглавного персонажа. «Благодарю за дружеский совет, – прервал холодно Ибрагим, – но знаешь пословицу: не твоя печаль чужих детей качать... – Смотри, Ибрагим, – отвечал смеясь Корсаков, – чтоб тебе после не пришлось эту пословицу доказывать на самом деле, в буквальном смысле»<sup>7</sup>.

Два исторических персонажа сближены в названных произведениях – композитор-реформатор К.В. Глюк и царь-преобразователь Петр Великий. Они представлены в ипостаси творцов, значение деяний которых современникам не дано осознать. Однако Глюк находится в новеллистической близости к повествователю – Странствующему Энтузиасту, а полтавский герой, могучий, грозный преобразователь России, предстает с эпической дистанции между собой и героями

---

<sup>7</sup> Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. 4. М.: Изд. «Правда», 1954. С. 28.



пушкинской истории. Но в том и в другом случаях происходит «соприкосновение с предвечным, неизреченным», великим. «Взгляните на солнце, – обращается Глюк к своему спутнику, – оно трезвучие, из него сыплются аккорды подобно звездам и окутывают вас огненными нитями»<sup>8</sup>.

Трезвучие «солнца русской истории» – Петра – выражено у Пушкина тремя пространственно-культурными сферами: Европа, Петербург, боярские хоромы. Из Парижа приезжает в Россию молодой африканец; к знатному боярину отправляет его для сватовства царь, дабы укоренить Ибрагима на русской земле; Святая Русь, взбудораженная реформаторским гением Петра, набита «немецтиной». Приближен к государю русский Фауст – ученый Брюс, возвращается из чужих краев воспитанная там молодежь, немец-лекарь лечит боярскую дочь. Немецко-французский колорит вторгается в суровую простоту русской жизни, олицетворением которой становится коренной русский барин, «не терпевший немецкого духу».

Гаврила Афанасьевич Ржевский, сохранявший в домашнем быту «обычай любезной ему старины», является той необходимой для романтического произведения антитезой, которая у Гофмана отводится немецкому бюргеру. С зарисовки его прогулок по Унтер-ден-Линден, главной улице Берлина, начинается новелла «Кавалер Глюк». Как пишет автор, «щеголи, бюргеры всем семейством, с женами и детками, духовные особы, еврейки, референдарии, гулящие девицы, ученые, модистки, танцоры, военные»<sup>9</sup>, дополняют собой пивные сады и духовую музыку. А все вместе олицетворяет собой немецкое понятие «гемютлихкайт» (*Gemütlichkeit*). Это состояние душевной гармонии, комфорта, уюта, полной расслабленности и мудрой созерцательности.

Боярин и бюргер, как кружка кислых щей и морковный кофе, сближены в своей национальной самобытности, земной укорененности, противостоящей ветру романтических перемен, романтической мечты и стремления к идеалу. Эмоции и разум триедины Духом созидания. Это хорошо осознает Петр в пушкинском романе, тонко ощущающий тот эмоциональный вакуум, в котором оказался его крестник, и решающий возникшую проблему сплеча, решительно, без колебаний, как и во всех других своих делах.

---

<sup>8</sup> Гофман Э.Т.А. Кавалер Глюк. // Избранные произведения в 3-х т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1962. С. 52.

<sup>9</sup> Там же. С. 47.

Тиргартенский чудак – композитор Глюк, комментирующий каждую ноту оркестра, исполняющего его «Армиду», сближается с другим «престранным человеком в какой-то холостяной фуфайке на мачте нового корабля» – Петром, каким застал его Корсаков, прибывший из Парижа, в момент своего представления государю. Близость творящего сознания (в Берлине или в Петербурге) и костюмный контраст офранцузенного щеголя с царем-работником подчеркивают ту важную для пушкинской философии мысль, что романтизм – это тип связи человека с миром через творчество, способ созидательного переживания жизни, если перефразировать А. Блока.

Творец – всегда романтик, которому открывается будущее и у которого неизбежен конфликт с традиционным укладом жизни. Такой вывод можно сделать из сближения Пушкина и Гофмана. Вместо идеи пассивного романтизма, пропагандирующего наслаждение от *созданного*, Пушкин выдвигает контридею *создаваемого*, способного подарить восторг и ликование созидателям. Романтизм как процесс и романтизм как данность – это разные полюсы одного и того же явления, проявившегося с наибольшей силой в одной стране и в определенную эпоху, но существовавшего с момента открытия человеком трансцендентальности бытия.

Одна из угроз в романтическом сознании Европы XIX века – это наступление машины на человека. «Индустриальный» романтизм определяет содержание и стиль многих новелл Гофмана («Песочный человек», например), он проникает в живопись (картина Тёрнера «Дождь, пар и скорость», где символически представлен поезд, побеждающий сопротивление природы), ощутимы такие настроения даже у позднего Гете.

Аллегорией скорости у Пушкина является российская Телега. Однако в «Арапе Петра Великого» у него также появляется сходный, хотя и трансформированный романтический образ. «Россия, – говорит автор, – представлялась Ибрагиму огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка...»<sup>10</sup>. Вот эта мысль, повторенная Тургеневым устами Базарова в романе «Отцы и дети» («Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»), весьма показательна

---

<sup>10</sup> Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 14.

для русского романтизма, вступившего в стадию нигилистического практицизма. Ибрагим и Базаров – антропологические вехи на этом пути длиной в тридцать лет. Дальнейший переход в социалистический романтизм, за которым следует его аннигиляция в стадию русского постмодернизма, завершит «дело» романтизма в России.

Целью данного исследования является не сравнительно-параллельный анализ примеров взаимодействия в пространстве романтизма у Пушкина и европейских авторов. Задача заключается в другом. Необходимо выявить то внутреннее различие в сходном, тематически совпадающем материале, которое определяет особенности русского романтизма в пушкинской художественной интерпретации.

Так, в частности, упоминавшийся образ движущихся машин в России, ставшей по воле Петра гигантской мастерской, принципиально отличен от механизированных, бездушных автоматов, которыми предстают герои Гофмана. У немецкого романтика это символы разрушения человеческих контактов, победного наступления буржуазного антигуманизма, который не в состоянии принять поэтический разум. У Пушкина, напротив, таким предстает образ перемен в стране, охваченной петровскими реформами. Приподнятый пафос метафоры смягчен восприятием африканца, вернувшегося из Парижа, где «государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей»<sup>11</sup>.

Обычно считается, что в романтическом произведении автор все воспринимает сквозь призму своих чувств и это сообщает ему свободу изображения мира не таким, как его видят все, а по-своему, индивидуально, неожиданно. У Пушкина субъективное восприятие отдано его героям, а сам он стремится, переходя от одного своего творения к другому, обретать объективность, под которой понимается право на истину, овладение мудростью, выстраданной идеей. Субъективность ищущего, ошибающегося, мятущегося героя, проходя через авторское всеведение и сопереживание, дает читателю гармонизированный продукт, в восприятие которого вновь включается уже полисубъектность читателей.

Итак, Пушкин сосредоточен не на техническом прогрессе, нивелирующем человеческую природу, как это происходит у мэтров европейского романтизма. Он заглядывает в глубь человеческой все-

---

<sup>11</sup> Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 6.

ленной и там находит истоки романтических состояний, создавших определенную символику всего пушкинского Текста.

*Совпадающее несовпадение* новеллы Гофмана «Счастье игрока» (Spielerglück, 1820), входящей в структуру «Серрапионовых братьев», и «Пиковой дамы» А.С. Пушкина дает еще более поводов для раздумий о специфике пушкинского романтизма. Новелла Гофмана несет черты романтического повествования, ибо вбирает в себя историю *несчастливого счастливица* шевалье Менара, внутри которой помещена история сеньора Вертуа, все это обрамлено рамочной историей барона Зигфрида и подчинено идее романтической модальности Игры как испытания человеческой прочности и целеустремленности. Возникает романтическая трагедия рока, которым безуспешно пытается управлять человек, оказавшийся в плену страсти, самолюбия, фанатизма, завладевшей им маниакальной идеей. Смерть или безумие становятся итогом тех, кто не может управлять собой.

Известный исследователь русского гофманизма А.Б. Ботникова, сопоставляя новеллы немецкого романтика с «Гробовщиком» и «Пиковой дамой» А.С. Пушкина, делает справедливый вывод о том, что «сила связи с гофмановской традицией здесь равна силе отталкивания от нее»<sup>12</sup>. В этом наблюдении точно передано диалектическое (гармонизирующее) свойство *реалистического романтизма* Пушкина.

«Пиковая дама» лишь тематически совпадает со «Счастьем игрока». Сюжетная коллизия здесь связана с идеей, поданной в виде анекдота о трех картах, упавшей на взрыхленную почву состояния человека, которому молва приписывает «три злодеяния», крайне тщеславному, но обеспокоенному своим мизерным существованием. Поэтому все романтические детали этой истории выглядят вполне убедительно в контексте психологической характеристики Германна. Графиня, которой «пришел срок умирать», воспаленное воображение, рождающее призраков, горячка и законченное безумие героя – все этой звенья одной цепи событий, порождаемых логикой художественного характера. Гофмановский персонаж двоятся, множится, повторяется в нескольких «осколочных» вариантах, пушкинский Германн сохраняет цельность и функцию опорного элемента поэтической структуры.

---

<sup>12</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект-Пресс, 2005. С. 198.

Однако проблема распада сюжетной цепи событий или характерологического каркаса образа является весьма важной и в понимании смыслогенеза авторской идеи<sup>13</sup>. Принципиальное различие в особенностях романтического сознания не только отдельного писателя, но и всей национальной литературы связано с самоотчуждением личности, расщеплением ее на противоположные сферы, самоотрицающие друг друга<sup>14</sup>. Так построены новеллы с двойниками Гофмана, где Doppelgänger воплощает теневые бессознательные желания героя, олицетворяет темную сторону любой личности, является антитезой ее ангелу-хранителю, а само его появление предвещает смерть героя или, как в балладе В.А. Жуковского «Светлана», заканчивается облегченным пробуждением.

Не так у Пушкина. В повести «Метель», где эпиграфом взяты строки из упомянутой баллады и много высказываний то о «романтическом воображении» Марьи Гавриловны, то об «интересной бледности» Бурмина и их «романтическом объяснении», сохраняются каноны романтической формы. Экзальтация чувств (восторг сменяется слезами, отчаянием, надеждой, сердцебиением etc), прямое указание автора на литературную традицию (это относится и к Марье Гавриловне, встречающей молодого человека «у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье», и к первой заготовленной фразе объяснения Бурмина: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St. Preux)<sup>15</sup>.

Нарративный уровень повести со всей очевидностью опирается на романтическую модель, но источник и сама семантика бинарности центрального героя Владимира / Бурмина имеет принципиальное расхождение. Сюжет пушкинской истории – это сюжет небесного начала подлинной любви, которая бессмертна и пробивает себе дорогу через все препятствия. Первое чувство к Владимиру – сильное, но запретное, тайное, продиктованное «неодолимою силою страсти», не получившее благословения родителей. Оно сопровождается тяжелым сном Марьи Гавриловны, сильнейшей метелью, полусумасшед-

<sup>13</sup> Пелипенко А.А. Дуалистическая революция и смыслогенез в истории. М.: МГУКИ, 2007. 436 с.

<sup>14</sup> Исследование проблемы двойничества в культуре серебряного века в аспекте изучения творчества Сергея Есенина. Электронный ресурс, код доступа:  
[http://avtc.lt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=206&Itemid=1](http://avtc.lt/index.php?option=com_content&task=view&id=206&Itemid=1)

<sup>15</sup> Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 64.

шим письмом незадачливого жениха и, наконец, смертью Владимира.

Бурмин появляется по воле счастливого соседства рядом с «замком», в котором томится красавица, окруженная искателями. Между ним и Марьей Гавриловной сразу же вспыхивает симпатия, переходящая во влечение, а затем и любовь, требующую откровенного объяснения, – ведь у каждого из них есть своя тайна. Выясняется, что эта тайна общая, она не разъединяет, а, напротив, объединяет любящих. Бурмин становится исповителем вольно-невольного зла, сотворенного им в храме.

Сюжетная структура повести строится по романтическому образцу, но оригинальность Пушкина состоит в том, что он не раздваивает мужской образ (а двойники, кстати, всегда олицетворяют мужское эго), а сближает их в сходном чувстве к одному объекту. Метафизика отсутствия, которую так внимательно разрабатывает постмодернистская философия, оборачивается реализмом земного счастья и порождает феномен гуманистического романтизма.





# Пушкин в кругу искусств

*Н.Е. Теплова (Монреаль, Канада)*

**«ТАИНСВЕННЫЕ БАРРИКАДЫ»:  
АДАПТАЦИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» МИШЕЛЯ ПОНТА  
ДЛЯ ФРАНЦУЗСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА**

*Teplova N. (Montreal, Canada)*  
**“MYSTERIOUS BARRICADES”:  
“EUGENE ONEGIN” ADAPTATION BY MICHEL PONTE  
FOR THE FRENCH THEATER**

*В этой статье мы предлагаем краткий анализ французской театральной адаптации «Евгения Онегина» А.С. Пушкина в варианте Мишеля Понта.*

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, «Евгений Онегин», М. Понт, «Таинственные баррикады», театральная адаптация.

*In this article, we propose a brief analysis of a French theater adaptation of A. S. Pushkin’s “Eugene Onegin”, by Michel Ponte.*

**Keywords:** A. S. Pushkin, “Eugene Onegin”, M. Ponte, “Mysterious Barricades”, theater adaptation.

В 2010 году во Франции в издательстве «Жет д'анкр» («Jet d'encre»<sup>1</sup>) выходит пьеса Мишеля Понта под названием «Таинственные баррикады». Роман в стихах для театра в трёх действиях и девяти сценах по роману «Евгений Онегин»<sup>2</sup>. Назвать эту пьесу нашумевшей нельзя. Во-первых потому, что она вышла в издательстве, специализирующемся на публикациях текстов за счёт авторов и, следовательно, не имеющем большого критического признания. Во-вторых, потому что эта пьеса, насколько нам известно, сыграна ни разу не была. Однако это произведение участвует в передаче и рецепции пушкинского романа во Франции и посему заслуживает нашего внимания.

Мишель Понт (1947 г.р.) не является специалистом в области русской литературы. Родившись в театральной семье, сам Понт становится учителем средней школы, но всю жизнь продолжает заниматься театром на любительском уровне. С 2007 года ежегодно публикует за свой счёт художественные произведения. До «Таинственных баррикад» были изданы три его романа и один сборник эссе.

Как объясняет автор в предисловии, его пьеса является результатом встречи двух шедевров: романа в стихах А.С. Пушкина и одноимённой оперы П.И. Чайковского<sup>3</sup>. Понт признаётся, что выбор формы произведения был проблематичным, так как все прочитанные им французские переводы романа искажали онегинскую строфу. В результате Понт принимает решение писать частично восьмисложными стихами (парными рифмами), частично верлибром. Именно из оперы автор заимствует деление пьесы на три действия.

Особенно Понта интересуют совпадения, которые он видит в жизни поэта и композитора, в судьбах героев и их авторов. Понт не может не вспомнить страстные письма, которые писала Чайковскому Антонина Милюкова, сексуальную принадлежность Модеста Чайковского, трагическую смерть Ленского и самого Пушкина, сексуальную принадлежность Дантеса (преследовавшего Наталью Гончарову, но находящегося в связи с послом Голландии). Переплести роман и оперу Понт решает по той причине, что Пушкин сам высоко ценил музыку, «которая уступает лишь любви» (с. 11). Помня, что Чай-

<sup>1</sup> См.: Электронный ресурс, код доступа: <http://www.jetsdencre.fr/>

<sup>2</sup> Ponte, Michel (2010). *Barricades mystérieuses. Roman poétique théâtral, en trois parties et neuf scènes, d'après Eugène Onéguine*. Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Jets d'Encre, 86 p.

<sup>3</sup> Там же. С. 9. Здесь и далее перевод наш. Далее в статье ссылки к этой пьесе будут указаны номером страницы в скобках.



ковский хотел, чтобы сыгран «Евгений Онегин» был в консерватории, а не в большом театре, Понт предлагает, чтобы его пьесу играли актёры-любители. В остальном Понт даёт большую свободу выбора будущему постановщику. Например, он не против, чтобы пьеса была сыграна на радио. Также он считает, что роль повествователя может быть мужской или женской, что монолог повествователя может быть модифицирован в зависимости от того, считать ли его инструкциями постановщику или непосредственно монологом. Его даже можно переделать в диалог между персонажами.

В конце своего предисловия Понт объясняет название своей пьесы, которое он заимствует у Франсуа Куперена (1668–1733), французского композитора, автора пьесы для клавесина «Таинственные баррикады». По мнению Понта, «таинственность» предполагает загадку и возможную разгадку, преодоление препятствий, таких как условности благопристойного общества (например, письмо Татьяны, сексуальные наклонности персонажей и проч.). Понт рекомендует будущему постановщику использовать в пьесе музыку Куперена, но в фортепианном исполнении Марсель Мейе (с. 13).

Прежде чем обратиться к содержанию, перечислим действующие лица пьесы так, как это делает Мишель Понт: «Повествователь или повествовательница, Эжен Онегин (Евгений), Татьяна Ларина (Таня), Владимир Ленский, Мосье Менин, Катрин Семион, Мосье Трике, Мосье Зарецкий, Мосье Гийо, Мосье Дантес, Ольга Ларина (сестра Татьяны), няня (Филипьевна), Мадам Ларина, князь (Гремин)» (с. 15). Помимо выбора действующих лиц примечателен тот факт, что имя Онегина во французском варианте в скобках дано на русский манер «Eugèni», то есть «Евгений», а не только «Eugène» (Эжен). Этого не сделал ни один из семнадцати французских переводчиков «Евгения Онегина». Андре Маркович, автор самого удачного на сегодняшний день французского перевода пушкинского романа, хотел дать главному герою русифицированный вариант имени, но сделать этого не смог. Объяснил он это тем, что французский читатель уже знаком с «Эжен» и может не понять, что «Евгений» является тем же персонажем. Вдобавок, новый вариант написания имени мог бы усложнить поиск произведения в каталогах библиотек и магазинов, где поиск уже усложнён тем, что имя автора даётся в разных орфографических транскрипциях. По той же причине Мишель Понт в подзаголовке своей пьесы упоминает роман «Eugène Onéguine» («Эжен Онегин»),

а не «Eugueni Onéguine» («Евгений Онегин»). Однако так как пьеса Мишеля Понта имеет своё название, автор не был полностью скован библиографическими условностями и смог предложить французскому читателю имя главного героя на русский манер.

Обратимся теперь к содержанию пьесы, состоящей, как уже говорилось, из трёх действий и девяти сцен. Каждая сцена начинается с монолога повествователя, за которым следует непосредственно действие сцены с диалогами между персонажами.

**Действие первое. Сцена первая.** *Начинается сцена с обращения повествователя к читателям, которые уже знакомы с названием пьесы и её автором («Вы знаете название и автора») (с. 19). Повествователь кратко описывает сцену: серо-синие стены; справа «бывшая в молодости красивой женщина», смотрящая в окно; за большим столом мужчина «уже в зрелом возрасте», перебирающий бумаги и не обращающий внимания на женщину (с. 20). Оба молчат, но молчание первым прерывает мужчина, которым оказывается Евгений Онегин, точнее актёр, который будет играть Евгения Онегина<sup>4</sup>. Он даёт наставления актрисе, которая будет играть Татьяну, о том, как вживаться в роль. Татьяна заинтересована в этой роли и предлагает работать над текстом. Евгений сожалеет, что пьеса ещё не написана, а Татьяна напоминает, что автор хотел, чтобы актёры сами её создали. Актёры перебрасываются остротами, делают аллюзии на «Горе от ума» Грибоедова, задаются вопросом об отношениях между автором и актёрами. Евгений сомневается в авторитете Менина, постановщика и секретаря автора, чьи интересы он представляет. Татьяна не уверена, каким образом можно переделать роман в стихах в пьесу. Актёры вспоминают свою любовную историю, являющуюся параллелью сюжету романа. Актриса замечает: «Слабая девушка, [...] став женщиной, теперь играет роль Татьяны» (с. 26). Актёр пытается вернуть расположение актрисы, бросается к её ногам, не боясь быть замеченным входящими актёрами.*

**Сцена вторая.** *Повествователь рассказывает о том, как входят актёры. Многие уже знакомы друг с другом, другие только представляются друг другу. К Евгению подходит молодой человек, который, оказывается, будет играть Ленского. Он рассказывает Евгению об актёрах, которых знает: Катрин Семион, знаменитая актриса, будет*

---

<sup>4</sup>Здесь и далее монолог повествователя выделен курсивом.

играть Ольгу, рядом с ней стоит та, которая будет играть Филиппьевну. Мосье Менин предлагает всем актёрам занять свои места и начать репетицию. Катрин Семион берёт слово, чтобы представиться и сказать, что она согласилась на роль по просьбе автора и князя Гремина и будет рада познакомиться с Евгением и актёрами второстепенных ролей. Менин кстати упоминает, что роль Мосье Гийо будет играть сторож театра (по совместительству актёр-любитель), что у Мосье Трике хороший голос и он будет исполнять песню и т. д.

**Сцена третья.** *Повествователь говорит, что начинается пьеса, и пересказывает кратко содержание: Ольга с Татьяной разговаривают о Владимире и Евгении, тогда как два друга обсуждают сестёр.* Начинается диалог между актёрами. Евгений не понимает, что может в Ольге нравиться Владимиру. Владимир отвечает, что его истинная привязанность – к Евгению, но раз его подталкивают к выбору жены, то он выбирает Ольгу, подругу детства и соседку. Входит Ольга, интересуется, о чём так оживлённо разговаривают друзья; Евгений хочет знать, куда ушла Татьяна. Ольга видит вдалеке свою сестру, разговаривающую с матерью и няней. В это время Татьяна просит няню передать письмо Онегину. Мадам Ларина предупреждает дочь, чтобы она не торопилась, но, как и обещала, не вмешивается в выбор своих дочерей. Татьяна говорит, что если Евгений ей откажет, то пусть жениха ей выбирают мать с няней.

**Сцена четвёртая.** *Повествователь говорит о душевных переживаниях и надеждах Татьяны, которая ждёт ответа от Евгения. Появляется Евгений и, смеясь и поучая, даёт ей отказ: «Татьяна, я другой породы» (с. 48). Он обещает сохранить в тайне её «маленькую глупую выходку без последствий» (с. 48) и предлагает вернуться к друзьям, пока те не заподозрили неладное.* Мосье Менин сообщает актёрам, что репетиция подходит к сцене с письмом, и спрашивает у Татьяны, какое письмо она написала. Татьяна отвечает, что письма она не смогла сочинить, но знает, что над ним размышляла Ольга. Ольга благодарит Мосье Трике, Зарецкого и Гийо за помощь в написании письма и начинает читать текст в стихах, сложенных в витиеватой изысканной форме. Мосье Менин считает, что это не совсем то, что хотел бы автор, который предпочитает, чтобы письмо было написано нескладно, обрывками мыслей. В это время Онегин держит в руках другое письмо. Татьяна переживает, что это давнее письмо, написанное ею Онегину, но оказывается, что это письмо принадлежит перу

Владимира. Владимир просит Евгения не унижать его, но письмо всё же прочитывает вслух Татьяна, по просьбе Мосье Менина. Однако Татьяна, расплакавшись, не может дочитать письма, тогда его дочитывает сам Владимир. Все понимают, что речь идёт о любовном послании Владимира к Евгению.

**Действие второе. Сцена пятая.** *Повествователь пересказывает праздник у Лариных. Онегин, приехавший по просьбе Владимира, танцует с Татьяной, затем с Ольгой. Владимир ревнует. Атмосфера разряжается песней Мосье Трике. Ольга спрашивает у Мосье Менина, нужно ли ей занимать место на сцене. Мосье Менин просит её наблюдать за происходящим и напоминает Ленскому иметь вид, «как на похоронах» (с. 59). Начинается диалог Онегина с Ленским. Евгений посмеивается над рифмами Владимира, над его письмом. Ленский объявляет Онегину, что они больше не друзья. Мадам Ларина пытается их помирить, ради дочерей. Ольга говорит, что Евгений ещё пожалеет о Татьяне, но сомневается, что Владимир думает о ком-либо другом, кроме Онегина. Затем Ольга убегает, за ней убегает и Ленский.*

**Сцена шестая.** *Повествователь сообщает, что Ленский уже больше никогда не увидится с Ольгой. Описываются душевные переживания Владимира и предчувствие смерти. Татьяна говорит матери, что переживает за Ленского. Обе наблюдают издалека, как Евгений подходит к Владимиру и протягивает ему руку. Онегин предлагает посмеяться над произошедшим, но Ленский мириться не собирается. Татьяна предупреждает Евгения, что Владимир взял со стола нож. Завязывается борьба между двумя бывшими друзьями, Онегин пытается отобрать у Ленского нож, но в схватке Владимир вонзает в себя лезвие ножа. Онегин зовёт на помощь. Подбегают Мосье Гийо и Зарецкий, но сделать уже ничего невозможно. Татьяна смотрит на залитый кровью стол. Евгений говорит, что он убил друга. Зарецкий поправляет Онегина и говорит, что он спровоцировал инцидент, но друга не убивал. Евгений отвечает, что Ленский погиб из-за письма. Гийо сожалеет, что всё произошло из-за дамы, но Татьяна замечает, что даже и не из-за женщины.*

**Действие третье. Сцена седьмая.** *Повествователь напоминает зрителям, что, как известно, время пролетело, Онегин надолго уезжал, и что нынешнее действие происходит по его возвращении из дальних стран. Онегин приглашён своим кузеном (князем Гремичным) на бал, но праздник его не веселит, он всё ещё думает о Ленском*

и о том, что он никогда уже не будет счастливым. К Онегину подходит князь в сопровождении своей жены, в которой, как догадываются читатели, Евгений узнаёт Татьяну. Евгений спрашивает у Менина, все ли актёры в сборе. Менин отвечает, что не хватает Ольги (но это не её сцена), а Татьяна замечает, что не хватает мосье Дантеса, который обычно всегда присутствовал на репетициях. Мосье Менин нехотя сообщает, что между автором и Дантесом произошло недоразумение и что автор нездоров. Однако он успокаивает актёров, говоря им, что у него в руках дневник автора и что там всё написано, тем более что действие пьесы подходит уже к концу. Многие актёры, включая Онегина, решают покинуть сцену. Гремин убеждает Татьяну остаться: «Мы докажем, что судьба пьесы – это существовать даже после смерти автора» (с. 77). Происходит диалог между Евгением и Татьяной. Онегин бросается к ногам Татьяны и просит решить его судьбу. Татьяна сомневается, нравится Онегину она сама или княгиня Гремина. Евгений пытается убедить её в искренности своих чувств, но Татьяна отвергает его любовь и просит уйти, пока не вернулся муж.

**Сцена восьмая.** *Повествователь сообщает, что Гремин видит развязку предыдущей сцены, но ведёт себя как подобает князю, особенно видя, что Татьяна прогоняет Онегина. Татьяна, увидев мужа, подходит к князю, который поддерживает её за плечи. Онегину ничего не остаётся делать, как уйти. Гремин провожает его взглядом и показывает Татьяне ускользающую тень. Татьяна не может совладать с собой и сама не понимает, что делает.* Следует монолог Гремина, из которого мы узнаём, что князь не удивлён произошедшему, так как он отдаёт себе отчёт о разнице в возрасте между ним и Татьяной и понимает, что его жена последовала зову сердца. Гремин рассуждает сам с собой и приходит к выводу, что вызывать Онегина на дуэль не имеет смысла. Если бы Онегин его убил, Татьяна винила бы в этом себя. Если бы князь убил Онегина, Татьяна всё равно ушла бы от Гремина. Выхода нет, всё потеряно.

**Сцена девятая.** Эта сцена состоит из одного монолога повествователя. Он сообщает, что князь уходит со сцены, но появляется Татьяна. Ей мерещится тень Онегина. Она не понимает, что происходит, хотя знает, что ни в чём не может себя упрекнуть. Повествователь сообщает, что Татьяна ждёт от князя ребёнка, хотя князь может и обвинить жену в измене. Монолог заканчивается призывом повествователя к Татьяне, которая должна позабыть о мужчинах и от-

дать всю свою любовь ребёнку.

Как мы видим, содержание пьесы далеко от «энциклопедии русской жизни», так как вся динамика действия зависит исключительно от взаимоотношений между персонажами. Разумеется, критиковать эту драматическую адаптацию, как, например, перевод, нельзя, так как у автора пьесы свободы гораздо больше, чем у переводчика. Он имеет право предложить своё прочтение пушкинского романа, расставить свои акценты и выбрать своё сценическое решение.

Нельзя не заметить, что одной из особенностей пьесы является ярко выраженное стремление схлестнуть миры персонажей и играющих их актёров. Например, читатели сами должны догадываться, когда речь идёт об актёрах, а когда о персонажах. Мы так и не узнаём, как зовут актёра, играющего Онегина. Его всегда представляют как «Эжена». То же относится ко всем остальным актёрам / актрисам и их героям / героиням, за исключением актрисы Катрин Симеон (прототипом которой является Екатерина Семёновна Семёнова), играющей роль Ольги. Помимо возможной путаницы в актёрах и персонажах Понт иногда прямо противоположно роману описывает внешность пушкинских героинь. Например, актриса, играющая Татьяну, представлена блондинкой (с. 20), тогда как знаменитая Катрин Симеон, играющая Ольгу, намного красивее Татьяны (с. 32).

Также замешательство и временное недопонимание создаёт прочтение письма Ленского. Дело в том, что на слух непонятно, написано ли это письмо женщиной или мужчиной (женские и мужские окончания использованных здесь прилагательных вслух не произносятся). Переданное Онегиным мосье Менину письмо начинает читать Татьяна (текст звучит абсолютно натурально в женском прочтении), но, расплакавшись, дочитать не может, и его берётся дочитывать Ленский. Его последняя реплика после прочтения письма подтверждает его авторство: « Вот, это всё. Я боялся читать это письмо. Сейчас всё сказано» (с. 54). Этот перехлёстный подход скорее является влиянием Куперена, а не Пушкина или Чайковского. *Таинственные баррикады* Куперена действительно заключают в себе множество тайн.

Музыковеды до сих пор не вполне уверены в смысле названия. Однако сама пьеса представляет собой рондо, в которой главная тема проводится четырежды и сопровождается различными эпизодами. Создаётся впечатление нарастающего калейдоскопа с эффектом перехлёстывания и нагромождения элементов. Таким же образом

можно описать и пьесу Понта. Само же выражение «таинственные баррикады» в тексте (помимо названия) мы встречаем трижды. Первый раз в письме Владимира: «[...] Я ищу погибели. Таинственные баррикады, кажущиеся мне невыносимыми, заставляют меня писать это письмо. Я у твоих ног, в ожидании невозможного. Евгений, пощади, уничтожь это ужасное безумие! Мне стыдно. Моё счастье в твоих руках. Но я думаю, я навсегда потерял свою честь. Ради признания падают заслоны, и я пишу запретные слова» (с. 54). Второй раз «таинственные баррикады» упоминаются Ольгой, которая жалуется матери на Владимира: «[...] у мосье Ленского “таинственные баррикады”, которые ему не дают писать мне баллады» (с. 62). И третий раз это выражение упоминает повествователь в заключительном монологе пьесы, в самой последней строке: «[...] Станут ли когда-нибудь сладкими эти терпкие таинственные баррикады?» (с. 86).

Мы же можем спросить: станут ли успешными «Таинственные баррикады» Мишеля Понта, если когда-нибудь всё же состоится постановка этой пьесы? Вопрос, разумеется, остаётся риторическим. Пока же можно сказать, что эта адаптация является ещё одним этапом седиментации в процессе рецепции пушкинского романа во Франции.





С.В. Денисенко (Санкт-Петербург)  
«ТРОЙКА, СЕМЕРКА, ТУЗ»:  
ТРИ КАРТЫ, КОТОРЫЕ НЕ ПОТЕРЯЛИСЬ  
(Об инсценировках пушкинской «Пиковой дамы»)

Denisenko S. (St. Petersburg)  
“TREY, SEVEN, ACE”:  
THE THREE CARDS THAT HAVEN’T BEEN LOST  
(About the staging of Pushkin’s “The Queen of Spades”)

В статье рассмотрены инсценировки пушкинской повести «Пиковая дама» в XIX веке: пьеса «Хризомания» А.А. Шаховского (1836), опера «La Dame de Pique» Ф. Галеви по либретто Э. Скриба (1850), драма «Пиковая дама» («Картежник») Д.И. Лобанова (1875), опера «Пиковая дама» П.И. Чайковского по либретто М.И. Чайковского (1890), драма «Пиковая дама» А.И. Громова (Хайдукова) (1891) на музыку Чайковского, драма «Пиковая дама» Н.А. Кропачева (1896). Некоторые тексты Пушкина («Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Руслан и Людмила», «Пиковая дама»), претерпев определенную сценическую трансформацию, существуют в культурном сознании как некие сверх-тексты, оставаясь при этом «пушкинскими».

**Ключевые слова:** инсценировка, постановка на сцене, интерпретация, текст.

The article considered staging Pushkin’s story “Queen of Spades” in the XIX century: the play «Hrizomaniya» by A.A. Shakhovsky (1836) opera «La Dame de Pique» by F. Halévy, libretto by E. Scribe (1850), the drama «Queen of Spades» («The Gambler») by D. I. Lobanov (1875), the opera «Queen of Spades» by P. I. Tchaikovsky, libretto by M. I. Tchaikovsky (1890), the drama «Queen of Spades» by A. I. Gromov (Khaidukov) (1891), Tchaikovsky’s music, drama «Queen of Spades» by N.A. Kropacheva (1896). Some texts of Pushkin («Eugene Onegin», «Boris Godunov», «Ruslan and Ludmila», «Queen of Spades»), having undergone a certain transformation of the stage there in the cultural consciousness as a kind of super-texts, while remaining «Pushkin».

**Key words:** dramatization, posing on stage, the interpretation of the text.

«Моя Пиковая Дама в большой моде. – Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой Графиней



и Кн<ягиной> Н<атальей> П<етровной> <Голицыной> и, кажется, не сердятся...» – записал Пушкин в дневнике 7 апреля 1834 г.<sup>1</sup> Действительно, публикой и критиками, охладевшими в 1830-х гг. к Пушкину, повесть «Пиковая дама», напечатанная в журнале «Библиотека для чтения», была принята весьма благосклонно.

Популярность пушкинской повести была высока, и вскоре сюжет «Пиковой дамы» был перенесен на сцену. Уже в 1836 г. зрители увидели пьесу А.А. Шаховского с тяжеловесным названием «Хризомания, или Страсть к деньгам, романтическая комедия в трех сутках, взятая из повести, помещенной в “Библиотеке для чтения”»<sup>2</sup>. По замечанию Л.Н. Киселевой, «можно говорить о создании Шаховским собственного произведения по мотивам пушкинского текста: это “выборочный” Пушкин, прочитанный глазами Шаховского, приспособленный не только к законам сцены, но и к иной авторской системе и вкусам зрителей»<sup>3</sup>. Не буду здесь касаться этой пьесы: она опубликована Л.Н. Киселевой. Скажу только, что, в числе прочего, Шаховской ввел и самоубийство Лизы.

Первой музыкальной инсценировкой «Пиковой дамы» (и первым сценическим воплощением пушкинского сюжета за границей) стала комическая опера в 3 актах по либретто Эжена Скриба «La Dame de Pique»<sup>4</sup> Франсуа Галеви, премьера которой состоялась в Париже в 1850 г.

Первые два акта оперы происходят в Полоцке. По легенде, члены семьи князей Полоцких посвящены в тайну трех карт. Эту тайну хочет узнать страстный игрок полковник Цицианов. Он прикидывается влюбленным в последнюю из рода Полоцких – горбатую и хромоногую княжну Полоцкую. Но сердце последней отдано другому, унтер-

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: ГИХЛ, 1937–1959. Т. XII. С. 324.

<sup>2</sup> «Хризомания, или Страсть к деньгам, романтическая комедия с дивертисментом в трех сутках, взятая из повести, помещенной в “Библиотеке для чтения”». Пролог: «Приятельский ужин, или Глядением сыт не будешь» («пролог-пословица с пением»); и «трое суток» (3 действия): «Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена» – 1 утро – утро старухи, 2 – убийственная ночь, 3 – игрецкий вечер; дивертисмент – детский бал» (Рукопись хранится в Отделе рукописей и редкой книги Санкт-петербургской государственной Театральной библиотеки (далее: ОРПРК СПбГТБ)): I. 9. 4. 37). Опул. Л.Н. Киселевой: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту. 1999. С. 179–254

<sup>3</sup> Киселева Л. «Пиковые дамы» Пушкина и Шаховского // Пушкинские чтения в Тарту. 2: Материалы Международной науч. конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту, 200. С. 183.

<sup>4</sup> La Dame de Pique. Paris, 1853.

офицеру Нелидову. Цицианов шантажирует молодого человека векселем и, в результате вспыхнувшей между ними ссоры, отправляет на соляные копи. Княжна уговаривает одного из рудокопов помочь ее возлюбленному бежать, называет три карты и дарит заколдованное кольцо, без которых тайна не действительна. Цицианов подслушивает разговор, но тайна кольца остается ему неизвестной... В третьем акте действие разворачивается в Карлсбаде. Коварный полковник заманивает Нелидова в игорный дом и ставит на карту всю сумму долга. Впрочем, его третья карта – пиковая дама – оказывается бита. Нелидов соединяется со своей возлюбленной, которая оказывается еще и красавицей, поскольку ее горб и хромота была бутафорией, к которой она прибежала, спасаясь от домогательств Петра III...

Итак, обе первые (драматическая и музыкальная) инсценировки весьма отдаленно напоминали пушкинскую повесть.

В 1875 г. на русской драматической сцене появляется еще одна «Пиковая дама» (она шла и под названием «Картежник») Д.И. Лобанова<sup>5</sup> – типичная мелодрама, где в пушкинский текст, переделанный в диалоги, были вкраплены добавления по законам жанра. Введены роли денщика Германа (кстати, это первое написание имени главного героя с одним «н» в истории русского театра) – пьяницы Антона и сублитки – разбитной Леокадии, горничной графини. Действие происходит в Петербурге в конце XVIII в. В ходе действия зритель узнает, что у старой графини есть побочный сын, который наследует ее состояние... Разумеется, в сцене «В спальне» графиня, всматриваясь в Германа, узнает в нем сына – и умирает от страха.

Действие пятое этой пьесы – драматургическая «пристройка» к пушкинскому сюжету. Герман сидит у себя за ломберным столом с картами и постоянно повторяет «тройка, семерка, туз»; денщик Антон ухаживает за ним. Приходит Лиза, пытается разговорить Германа, целует его. Разум, действительно, на короткое время возвращается к Герману; герои мечтают о свадьбе... Но тут, к несчастью, приходит Томский. Он объявляет, что Герман – побочный сын графини и ему завещана половина состояния. При известии о том, что он является причиной смерти матери, Герман снова теряет разум. Ему вновь является призрак графини. Он в ужасе: «О нет – ты не мать моя, ты

---

<sup>5</sup> Цензурное разрешение от 18 ноября 1875 г. Изд.: Сборник театральных пьес Д.И. Лобанова. Вып. 2. СПб., 1879.

пиковая дама. Это ты разорила меня, ты, ты, старуха! Прочь отсюда! прочь, я убью тебя!» – восклицает Герман и закалывается. Лиза с рыданиями падает на его труп.

Как мы видим, Лобанов первый начинает разрабатывать тему любви Германа и Лизы и тему борьбы героя между любовью и страстью к игре (деньгам). К тому же автор инсценировки первым приводит безумного Германа к самоубийству.

Итак, ко времени появления оперы П.И. Чайковского (1890) уже сложилась определенная традиция театральной интерпретации «Пиковой дамы». Безусловно, такой опытный либреттист, как М.И. Чайковский, учитывал эффекты и удачи предшественников и, в первую очередь, Лобанова, драма которого продолжала успешно идти на столичной и провинциальной сцене. Как и в драме, в опере усилена любовная линия сюжета – и она столь же тесно переплетена с «картежной» линией, с «темой карт». Либреттист все же отказывается от лобановской интриги «Герман – побочный сын Графини» (что уместно для мелодрамы, но утяжеляло бы драматургию оперы), но пользуется находкой Шаховского – самоубийством Лизы.

Не будем здесь касаться оперы «Пиковая дама»<sup>6</sup> – ее сюжет, музыка и сценическая история слишком хорошо известны. Приведем только весьма характерное замечание о либретто оперы Г.А Лароша: «М.И. Чайковский, как известно, позволил себе весьма существенные отступления от пушкинского сюжета, вернее сказать, коренным образом переделал его, заменив пушкинскую пружину алчности более понятною и популярною – любовью. Если либретто, благодаря этой мудрой переделке, на вид банальнее пушкинского сюжета, то не я, конечно, буду сетовать. <...> В либретто избитейший мотив, казеннейшая уловка порою желательнее мудреных, психологически тонких пружин, непонятных без помощи словесного текста. У Пушкина Герман только игрок, у Модеста Ильича он и игрок, и влюбленный. <...> Я только желал бы посмотреть публику, которая приняла бы, которая поняла бы оперного героя, в течение целого вечера пускающего высокие ноты о том, что ему хочется хватить изрядный куш денег. <...> Бросая общий взгляд на либретто, я должен признаться, что и оно, как большинство других, не представляет правильной завязки. Характер повести сохранен и в драматической переделке; сцены следуют одна

<sup>6</sup> Либретто изд.: М., Юргенсон, 1890.

за другою, как придется. <...> О “Пиковой даме” можно сказать в двух словах, что Петр Ильич любил большой свет, а еще больше любил русскую старину восемнадцатого века. В новом либретто он имел и то, и другое»<sup>7</sup>. Позднее критик вспоминал: «Я нашел, что восхищаюсь, как самый заурядный слушатель из публики, приписывая музыке то, что было придумано Модестом Ильичом; двум братьям Чайковским и Пушкину – то, что принадлежало лишь декоратору и машинисту, декоратору и машинисту такие идеи, которые я почерпнул из чтения поэтов и мемуаристов, поэтам и мемуаристам то, что составляло плод моего личного, и быть может, временного настроения»<sup>8</sup>.

Кстати, и позднее критики и исследователи творчества Чайковского неоднократно отмечали, что «Пиковая дама» – лучшая музыкальная иллюстрация к пушкинскому тексту.

Однако с оперой Чайковского не закончилась история инсценировок пушкинской повести.

Драма в 5 действиях 6 картинах «Пиковая дама»<sup>9</sup> (1891) А.И. Громова (Хайдукова) «на музыку Чайковского и др.» написана по либретто М.И. Чайковского. Даже «предисловие» автор беззастенчиво взял у либреттиста.

В драме, однако, действие перенесено в начало XIX в. Оперные стихи переложены на прозу (т. е. получилась обратная трансформация, как в обратном переводе на язык оригинала); герои те же, что и в опере; вставлены музыкальные номера (например, баллада Томского). В пьесе отсутствуют некоторые оперные сцены, добавленные либреттистом к пушкинскому сюжету: сцена в комнате Лизы с Полиной, барышнями и гувернанткой, сцена на канавке. Кроме того, Томский в игорном доме поет не песню на стихи Державина (видимо, из-за ее слишком фривольного для драматического театра характера), а другую. Как в «Хризомании» Шаховского, о самоубийстве Лизы рассказывает Елецкий в игорном доме: «Моя бывшая невеста вчера, после похорон графини исчезла вечером неизвестно куда; затем, сегодня утром я узнал, что она ночью была между 10 и 12 часами на набережной Невы, а сторож одного дома утверждает, что он видел,

---

<sup>7</sup> Ларош Г.А. П.И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник императорских театров. Приложения. Сезон 1893/1894 гг. СПб., 1894. Кн. 1. С. 111.

<sup>8</sup> Там же. С. 154.

<sup>9</sup> ОриПК СПбГТБ: 56079. Цензурное разрешение от 26 июня 1891 г.

как какая-то женщина бросилась в воду; помешать он ей не успел, но платок, которым была покрыта голова этой несчастной, остался на панели и этот платок вся прислуга признала... Ясно, как день, что утопленница никто иной, а глубоко несчастная моя бывшая невеста! Она была обманута самым предательским образом! <...> И вот я здесь для того, чтобы мстить!» Все остальное в пьесе – по оперному либретто. За исключением того, что Герман сходит с ума: «Какой ужасный шум... это золото кипит, клокочет, течет... теки, теки... больше, больше... У, целое море золота и блестит, сверкает, переливается... бриллианты, изумруды... алмазы... фабрики... дома... мои, мои... все мое!!»

Текст драмы в 5 действиях «Пиковая дама»<sup>10</sup> (1896) Н.А. К<ропаче>ва (Корсакова?) близок и к пушкинскому, и к опере Чайковского, и к «Хризомании» Шаховского. Скорее всего, это обработка компилятивного текста Громова.

Позднее осуществлялись и продолжают осуществляться драматические, балетные и кинематографические интерпретации «Пиковой дамы» – они описаны в моей статье «Трансформация текста “Пиковой дамы”»<sup>11</sup>.

Некоторые тексты Пушкина («Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Руслан и Людмила», «Пиковая дама»), претерпев определенную сценическую трансформацию, существуют в культурном сознании как некие *сверх-тексты* (по нашему определению) – оставаясь при этом «пушкинскими». Подробно это явление описано в моей книге «Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке»<sup>12</sup>.

Превратившись в *сверх-текст*, «Пиковая дама» даже в большей степени, чем «Онегин», служит поводом к путанице. Не говоря о том, что для рядового читателя-зрителя тексты Пушкина и Чайковского слились воедино, обратим внимание на ошибки специалистов. Музыковеды, занимающиеся творчеством Чайковского, зачастую не различают *Германна* и *Германа*... Но даже и пушкинисты иногда заблуждались. Так, например, по наблюдению А.Б. Дермана, М.О. Гершензон ошибочно интерпретировал поведение Германа в повести Пушкина как поведение влюбленного человека. Исследователь, между прочим,

<sup>10</sup> ОРиРК СПбГТБ: 26671. Цензурное разрешение от 4 июня 1896 г.

<sup>11</sup> Русская литература. 1999. № 2. С. 205–214.

<sup>12</sup> Денисенко С. В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. СПб., 2010. Электронный ресурс, код доступа: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Vopos27G0xk%3d&tabid=10332>

отмечал: «Поистине трудно учесть громадную роль этой формы искусства (оперы. — С. Д.) в массовом сознании и популяризации искаженных представлений о классических произведениях художественной литературы, как «Фауст», «Евгений Онегин» и др. <...> Эта вот «безумная влюбленность» оперного либретто, и есть, думается мне, то горчичное зерно, которое прокрадывается вместе с вкрадчивой музыкой еще в юную душу будущего пушкиниста, разрастаясь впоследствии в стойкие литературные концепции, искажающие классические творения искусства»<sup>13</sup>.



---

<sup>13</sup> Дерман А. Пушкин и пушкинисты // 30 дней. 1935. № 5. С. 78–80.

Н.В. Квач (Нижний Новгород)  
**ПУШКИНИАНА НИЖЕГОРОДСКОГО ХУДОЖНИКА  
ДМИТРИЯ АРСЕНИНА**

*Kvach N. (Nizhny Novgorod)*  
**PUSHKINIANA OF A NIZHNII NOVGOROD ARTIST  
DMITRII ARSEININ**

*Раскрываются особенности образного отражения в графике нижегородского художника Д.Д. Арсенина тем и мотивов, связанных с жизнью и творчеством А.С. Пушкина болдинского периода 1830, 1833, 1834 годов.*

**Ключевые слова:** поэтический и изобразительный художественный образ, графика, реальность и условность в искусстве, стиль, стилизация, стилистика, композиция, иллюстрация.

*The specific of images and style in Dmitry Arsenin's graphic works about Alexander Pushkin and Boldinois analyzed in the article. Dmitry Arsenin, painter and teacher, is the author of interesting drawings in different graphic materials devoted to Pushkin's life, epoch, poetry and landscapes of Boldino.*

**Key words:** poetic image, visual image, graphic art, reality and realism in art, convention in art, style, stylization, composition, illustration.

Изобразительная пушкиниана – феномен искусства, в котором проявляется синтез вербального и живописного образа. Изобразительная пушкиниана уже при жизни поэта была довольно значительной: она включает помимо портретов Пушкина портреты его предков, жены, детей, родственников, друзей и недругов поэта, портреты членов царской семьи, то есть всех тех, кто так или иначе соприкасался с А.С. Пушкиным. Начало изобразительной пушкинианы восходит к первому миниатюрному портрету Пушкина-ребенка, предположительным автором которого был Карл де Местр (во многих изданиях автор указан как неизвестный художник), а завершается изображениями Пушкина на смертном одре, выполненными А.Н. Мокрицким, Ф.А. Бруни, рисунком В.А. Жуковского и живописным полотном А.А. Козлова. Посмертная маска поэта стала тем скульптурным изображением, которое положило начало обширнейшей стилистически разнообразной пушкиниане в скульптуре.

К изобразительной пушкиниане следует отнести и собственные многочисленные рисунки поэта, острые, часто схематически выразительные и гротескные, интерес к исследованию которых постоянно растёт. Портретное мастерство А.С. Пушкина ярче других отметил ещё в статье 1879 года И.А. Гончаров, который писал, что Пушкин как великий мастер двумя ударами своей кисти, да ещё и несколькими штрихами, дал нам вечные образцы, по которым мы и учимся бессознательно писать, как живописцы по античным статуям<sup>1</sup>.

Развитие иллюстративного пласта изобразительной пушкинианы начинается с картинки к поэме «Руслан и Людмила» гравюры М.А. Иванова с рисунка И.А. Иванова, выполненного по эскизу А.А. Оленина (сам Пушкин назвал ее превосходной), и девятнадцати иллюстраций (их автор счел неудачными), которое с каждым годом пополняется новыми произведениями самого разного стиливого направления<sup>2</sup>.

Список художников, которые обращались к образу великого поэта, от О.А. Кипренского и В.А. Тропинина до современных живописцев, графиков и скульпторов, столь велик, что только их перечисление заняло бы значительное количество страниц. Изучение этого наследия так или иначе постоянно находится в поле зрения отечественного искусствоведения<sup>3</sup>. Однако существует ещё так называемый периферийный пласт пушкинианы, практически не изученный, а между тем, как показала выставка трёх художников «А.С.Пушкин в творчестве саратовских живописцев», состоявшаяся в 2013 году, а также обращение к наследию художников Пскова, Твери, Нижнего Новгорода и других регионов России, открывает новые грани творчества Пушкина в самобытной и оригинальной трактовке его образов, фактов биографии великого поэта.

Одним из примечательных явлений в нижегородском изобразительном искусстве стало творчество графика, живописца и художни-

---

<sup>1</sup> Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда. Собр. соч.: В 8 т. М.: ГИХЛ, 1952—1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма, С. 70.

<sup>2</sup> Павлова Е.В. А.С. Пушкин в русской и советской иллюстрации. В 2 т. М.: Книга, 1987.

<sup>3</sup> Поташова К.А. Проблема «А.С. Пушкин и изобразительное искусство» в отечественном и зарубежном литературоведении [Текст] / К.А. Поташова // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). СПб.: Реноме, 2012. С. 33–36. Московская изобразительная Пушкиниана. / Сост. Л.И. Вуич, Е.В. Муза, Е.В. Павлова. М., 1976. А.С. Пушкин в Тверском крае: Тверь–Торжок–Старицкий уезд. / Сост. О.Г. Зиминая, Л.А. Казанская, О.В. Петров. М.: Наука, 2003.



ка-монументалиста **Дмитрия Дмитриевича Арсенина (1926–2001)**. Пушкиниана Дмитрия Арсенина поражает разнообразием жанрового диапазона, технической вариативностью, количественным составом (более четырехсот произведений) и временной протяжённостью работы над темой (более 25 лет), стилистическим разнообразием и многообразием техник (акварель, уголь, карандаш, цветной карандаш, пастель, смешанные техники). Неоднородность графического материала вызвала в своё время неоднозначную оценку произведений Арсенина у искусствоведов, художников, поклонников и критиков автора, обсуждавших вопрос о том, насколько правомерна условность в живописной интерпретации пушкинской тематики.

Кроме буклетной статьи искусствоведа Л.М. Сапрыкиной и сопроводительного текстового и биографического материала к альбому Д.Д. Арсенина «Теперь моя пора...» писателя В.А. Шамшурина 1987 года, статей в местной периодической печати Г.А. Дмитриевской и небольшой по формату, но объёмной по графическому материалу книжечке – альбома 1994 года «Александр Пушкину... Пушкиниана Дмитрия Арсенина», материалов о графике художника по данной тематике обнаружить не удалось<sup>4</sup>.

Перечисленные публикации, в силу их специфики, содержат краткий фактический материал, описание и оценку ряда его произведений, не выходя на проблему места творческой пушкинианы Д. Арсенина в горьковско-нижегородской и всероссийской пушкиниане.

Пушкиниана Дмитрия Арсенина, как пишет Л.М. Сапрыкина, началась с цикла из шести листов «Пушкин в Болдине» 1980 года, навеянных строками стихотворения «Осень» и выполненных в графической технике углём. Более тесно общавшийся с художником писатель В.А. Шамшурин говорит о пейзажном цикле акварельных и перовых рисунков, связанных с селом Большое Болдино, поводом для создания которых стало иллюстрирование экскурсионного очерка Ю.Л. Левиной «Пушкинское Болдино», издания 1974 года, что, несомненно, более точно фиксирует начальный этап пушкинианы Арсенина. На этом этапе художник, с одной стороны, является продолжа-

---

<sup>4</sup> Сапрыкина Л.М. Памяти А.С. Пушкина посвящается. Горький: Волго-вятское книжное издательство, 1987. Шамшурин В.А. «Теперь моя пора...». Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1987. Александр Пушкину... Пушкиниана Дмитрия Арсенина. Альбом. Нижний Новгород, Нижегородская ярмарка, 1994.

телем изобразительной традиции, сложившийся в 1950–1960-х годах в советском искусстве, где тема памятных мест, связанных с жизнью и творчеством знаменитых людей, все более и более становилась популярной, а с другой – выступает уже с позиций эстетики 70-х годов XX века, когда объективный реализм 50-х и суровый монументализм реализма 60-х годов уступают место эмоциональности, внутренней напряжённости и динамике образного строя графических и живописных произведений. В этом отношении Д.Д. Арсенин в чем-то близок к стилистике творчества другого горьковского художника, его предшественника Василия Калинина, но в условности поэтизации природного мотива идет дальше<sup>5</sup>. Серия произведений Калинина «Пушкинские места России» в 1970-х годах экспонировалась в Москве, в Михайловском, в Горьком. Она вызывала интерес и получила признание. Этот документально-поэтический подход в трактовке памятных мест, связанных с А.С. Пушкиным, свойственен многим художникам, например, Леониду Михайловичу Корсакову, создавшему целую серию листов о Михайловском, Тригорском, Петровском и Святогорском монастыре (1981 г.). В реалистически-документальном поэтическом ключе работают в это время многие советские художники, пытаясь сказать своё слово в пушкиниане.

К пушкинской тематике Дмитрий Арсенин подошёл уже зрелым мастером, и, возможно, поэтому с первых зарисовок и акварельных листов ему удалось передать лаконичную выразительность художественной стилистики пушкинской поэзии и прозы. Перовые и карандашные рисунки, акварельные этюды с натуры Дмитрия Арсенина начального периода его пушкинианы связаны с заказом на иллюстрирование книги Ю. Левиной «Пушкинское Болдино», которая вышла в Волго-Вятском книжном издательстве в 1974 году. Акварельные пейзажи выполнены художником в примечательной динамичной этюдной манере, в чем проявилась свойственная стилистике изобразительного искусства 70-х годов повышенная эмоциональная экспрессивность и техническая раскованность. Часто используя акварельную манеру письма «по сырому», автор достигает эффекта поэтической недосказанности, так созвучной стилистике пушкинской поэзии. Но уже в акварели «В Болдине. Лунная ночь», 1976, «Львовка. Баньки» 1978 годов и других начинают появляться элементы монументализма.

---

<sup>5</sup> Шамшуринов В.А. «Теперь моя пора...».

ментально-станковой стилистики. Шедевр акварельной живописи 1977 года «Болдино. Верхний пруд. Ивы» (в других изданиях эта акварель имеет название «Болдино. В усадьбе Пушкина. Горбатый мостик»), «Болдино. Осенние дожди» раскрывают возможности автора работать предельно точно и выразительно в станковой графической форме на грани того обобщённого монументализма, который свойственен пушкинским образам как поэзии, так и прозы.

В 1980-е годы начинается второй период его творческой пушкинианы, ознаменовавшийся появлением произведений, разнообразных как по тематике, так и по технике исполнения. Меняются приёмы, стилистическая манера, художник словно стремится успеть все попробовать, узнать и высказать что-то самое сокровенное. Стремление к созданию обобщающего монументального графического образа особенно проявится в лучших болдинских пейзажах 80-х годов. Работая над акварелями, Д. Арсенин, в отличие от некоторых графиков 80-х годов, таких, как В.М. Звонцов, В.В. Смирнов и другие, идёт не по пути создания ассоциативной лаконичной образности станково-иллюстративных форм, а воплощает пушкинские образы в обобщённых синтетических формах, тяготеющих к монументализации графической образности. Шесть листов арсеньевской пушкинианы действительно являются новым этапом осмысления художником пушкинской темы. Работая в монохромной графике итальянским карандашом, автор создаёт удивительные визуально-ассоциативные аналогии со строками знаменитого пушкинского стихотворения «Осень», которое, кажется, соткано из осенних красок и ароматов. Три панорамных пейзажа со стаффажем создаёт художник, где маленькие характерные силуэтные фигурки людей находятся в природной среде, подвижность и изменчивость которой переданы автором с удивительной виртуозностью мастера. Контрасты статики и динамики форм, разнонаправленная штриховка ветвей деревьев и бегущих по небу облаков – все направлено на создание живого, пульсирующего образа. Здесь автор сосредоточен на передаче впечатлений, настроений, а не достоверности визуальной реальности, воспроизводит свое восприятие богатой ассоциативностью вербального образа. Отсюда особое внимание художника к ритмическому строю композиции.

В отличие от трёх обозначенных выше пейзажно-панорамных композиций в листах-портретах «Теперь моя пора...», «И забываю мир...» и «Ведут ко мне коня...» автор даёт крупный план, тем са-

мым делая фигуру поэта композиционным центром, что потребовало дополнительной работы над обликом Пушкина, изучения иконографического и литературного материала. О том, какой разнообразный и обширный материал, связанный с личностью и творчеством Пушкина, был изучен художником, свидетельствуют последующие произведения Дмитрия Арсенина, жанровый диапазон которых необыкновенно разнообразен<sup>6</sup>. Автор, как правило, даёт свою образную интерпретацию той или иной пушкинской темы. Например, достаточно сравнить листы Арсенина с произведениями В.А. Серова и других художников, которые изображали поэта сидящим в парке на скамье. Пушкин у Арсенина узнаваем и необыкновенно красив. Так красив, каким знали его друзья, застав его в минуты вдохновения и живого общения, когда раскрывалась душа поэта, светились его глаза. Художник вновь синтезирует впечатления, выходя на графический образ-памятник, где убирается всё случайное и остаётся сама истина как суть правды о поэте, о вдохновенной магии чуда болдинской осени. Эти шесть листов пушкинианы Арсенина поистине являются ключевыми в его наследии. В них станковая монументальность стилистики не переходит рамки декоративного узорочья и образной отвлечённости, что будет присутствовать в некоторых более поздних листах, их образный строй, кажется, наиболее близок пушкинскому духу. Интерьерно-портретная сюжетная акварель «Сидение в Болдине. Холера» – лист 1980 года, выполненный в смешанной технике акварель–уголь свидетельствует о поисках художником как технических приёмов, так и композиционно-цветовых решений, внутренней динамики образа, стройности линейных ритмов.

В 1980-х художник работает над темами «Окружение поэта», «Пушкин на Нижегородской земле», «Болдинские пейзажи», создаёт иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина болдинского периода, разрабатывает тему «Пушкин и декабристы».

Художники-пушкинисты XX века создали несколько стилевых манер в трактовке пушкинских образов. Одни из них предпочитают стилистику романтического реализма первой половины XIX века, стараясь тем самым донести аромат пушкинской эпохи. Другие, руководствуясь принципами социалистического реализма, объективно трактуют натуру, стремясь к убедительной достоверности образов,

<sup>6</sup> Сапрыкина, Шамшурин.

ориентируясь в создании портретных изображений на прижизненную иконографию поэта. Третьи, например, М. Кузьмин, В. Горяев и Э. Насибулин, вырабатывают манеру рисования в стилистике свободного перового рисунка самого А.С. Пушкина. Такие мастера, как Д. Арсенин, Г. Новожилов, М. Ромадин, стремились выйти за рамки той или иной принятой графической системы в область эксперимента с материалами, техниками, формами, изобразительными средствами. В отличие от авангардистов и представителей андеграунда, этих художников можно было бы назвать традиционалистическими экспериментаторами, которые ищут форму, адекватную содержанию, для которых внутренняя суть образов важнее формалистических эффектов.

В 1981 году Арсенин создаёт цветной карандашный цикл «Болдинские беседки», продолжая развивать темы акварельных набросков предыдущего десятилетия, и серию однотонных графических листов, посвященных Пушкину и Гончаровым. Одно-, двух- и трёхфигурные композиции позволили ему подойти к многофигурным сюжетно-тематическим листам Арзамасского и Нижегородского цикла. Как и предыдущие листы, он их решает в технике растушёвки итальянского карандаша. Работа пятном и моделирование формы свето-теневой растяжкой тона от нежных едва заметных переходов до плотных тональных пятен в одежде создает тот контраст, который позволяет ощутить и нежность женской кожи, и прохладу шёлка, и теплоту бархата. Нейтральные фоны, которые использует художник, позволяют по-особому заострить типажность каждого персонажа. Несомненно, используя иконографический материал, Дмитрий Арсенин, как и в предыдущих листах, идёт по пути обобщения и монументализации образа, отталкиваясь от эстетического идеала человека пушкинской эпохи. Поэтому и сестры Гончаровы, и другие милые дамы очень похожи друг на друга, как некая тень былого разнообразия красоты. От обобщённого станково-графического монументализма образов Арсенин будет идти в сторону декоративной узорчатости и образной ассоциативности – это и «Наталья Гончарова в юности» 1985 г., и «Сказки Пушкина», «А.С. и Н.Н. Пушкины с детьми», иллюстрации к стихам (1988 г.).

В обращении к теме нижегородских и арзамасских встреч Пушкина автор допускает использование легендарного материала или даже делает свои предположения. Мы не располагаем данными о пребывании А.С. Пушкина в школе Ступина, но график допускает, что такая

встреча могла быть, и очень убедительно ее представляет в графическом виде.

Обращение Арсенина и его жены Лидии Воскресенской к сказкам А.С. Пушкина вылилось в серию иллюстраций, отмеченных повышенной декоративностью, юмором и эффектной красочностью. Художники словно стремились языком изобразительного искусства выразить сочность и меткость пушкинского слова. Влияние народного искусства, в частности нижегородских промыслов, Городца, Хохломы с их нарядной орнаментикой, здесь хорошо просматривается. В арсенинских иллюстрациях к пушкинским сказкам, несомненно, присутствует русский дух и от них Русью пахнет.

В 1990-х годах много времени у художника занимает школа «Изограф», где занимаются инвалиды, осваивая профессиональное мастерство художника. Надо сказать, что и сама школа носит имя А.С. Пушкина, и её ученики часто обращаются к пушкинской тематике, продолжая деятельность учителя. В 90-х годах художник развивает тему жён декабристов, используя в графической стилистике трогательную образную незавершённость как воспоминание о былом. Появится здесь и образ Ф.М. Достоевского. Пушкинскую тему Дмитрий Арсенин заканчивает в 90-х годах трагическим циклом «Маленький реквием», листами «Память» и «Пушкину». 73-х летний художник словно прощается с чем-то очень для себя дорогим. Возможно, он предчувствует скорую смерть.

Постигая Пушкина, художник раскрывал и расширял свои творческие возможности, входя в духовный мир поэта, преображал и свою душу. Изобразительная пушкиниана Арсенина получила своё достойное продолжение в творчестве современных нижегородских художников. Новые поколения графиков, живописцев и скульпторов, постигая Пушкина, вносят свой вклад в изобразительное искусство, давая свое образное прочтение гения.



*Н.В. Ростова (Москва)*

**ПУШКИНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ  
КИНОРЕЖИССЕРА МАРЛЕНА ХУЦИЕВА**

*Rostova N. (Moscow)*

**PUSHKINIAN MOTIFS IN WORKS  
OF A FILM DIRECTOR MARLEN KHUTTSIEV**

*Проблема освоения творчества А.С. Пушкина современным киноэкраном поставлена автором на материале фильма М. Хуциева «Бесконечность» (1992). По мнению автора, пушкинский художественный и идейный потенциал экранным произведением может быть выявлен и исследован на материале нашей современности, а не только через экранизации произведений поэта или подробности его биографии. Генезис «Бесконечности» восходит к поэме «Езерский», стихотворению «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и другим произведениям Пушкина.*

**Ключевые слова:** *кинорежиссер М. Хуциев, «Езерский», Г. Державин, «Река времен», пушкинская тема, поэтическое и прозаическое.*

*The problem of development of creativity of A. S. Pushkin a modern screen is put by the author on a material of the movie of M. Khutsiev «Infinity» (1992). According to the author Pushkin art and ideological potential can be revealed and investigated by screen work on a material of our present, and not just through screen versions of works of the poet or a detail of his biography. Genesis of «Infinity» goes back to the poem «Yezerky», the poem «Whether I Wander along Streets Noisy» and Pushkin's other works.*

**Keywords:** *film director M. Khutsiev, «Yezerky», G. Derzhavin, «River of times», Pushkin subject, poetic and prosaic.*

Пушкинская тема в творчестве известного кинорежиссера Марлена Хуциева – не новость. Приобщение к жизни и творчеству первого отечественного поэта проходит едва ли не через всю жизнь мастера экрана. Если воспользоваться выражением В. Ключевского, то пушкинское у Хуциева даже «обросло литературой» – научной и критической<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Хуциев М. Зимой в Михайловском (отрывок из киноромана «Пушкин») // Неделя. 1979. № 20; Туровская М. Марлен Хуциев // Молодые режиссеры советского кино. М.; Л., 1962; Зоркая Н.



Хуциев понимает Пушкина как постоянного собеседника. По свидетельствам коллег, режиссер повседневно говорит о Пушкине, вспоминает его произведения, читает стихи. Но на путях осуществления кинематографических замыслов о поэте словно возникает роковая черта. Ее не переступил С. Эйзенштейн. Еще перед войной, в 1940 году, у него был в работе сценарий «Любовь поэта». Эйзенштейн «не видел» биографию Пушкина черно-белой, и, может быть, потому именно в этом фильме (то есть еще до «Ивана Грозного») он намерен был применить цвет. После войны увлекся замыслом фильма о Пушкине режиссёр Сергей Герасимов. Фильм не поставил, но пушкинский мотив не прошел бесследно в творческой биографии режиссера. То, что Герасимов безрезультатно потратил пять лет на поиски «своего» Пушкина, Хуциева не остановило. При первой возможности он бывает в Ленинграде–Петербурге, в квартире-музее на Мойке, он знает здесь все досконально; рассказывает, как в задуманной картине вынесут из кареты раненого на дуэли поэта, как будет двигаться камера, чтобы в кадр не попало ничего из быта XX века...

Мастер думал над этой картиной несколько десятилетий и снимал долгие годы. Фильм завершен не был, и о причинах этой неудачи критики выдвинули множество гипотез. Не обошлось без соображений о проблемах с финансированием, о темных сторонах советской власти и даже о трудном характере режиссера.

Нам представляется, что разгадка лежит в иной плоскости. Мы позволим себе даже усомниться в том, что мастеру так и не удалось создать свой Пушкин-фильм. Чтобы это понять, достаточно напомнить хорошо знакомые специалистам трудности в деле постижения Пушкина. Известный публицист Всеволод Овчинников в своей книге очерков «Ветка сакуры» тонко подметил: «человек, побывавший в Японии две недели, пишет книгу; проживший полгода, пишет статью; проживший год и больше, не пишет ничего»<sup>2</sup>.

Думается, нечто подобное произошло с Марленом Хуциевым, «дышавшим» Пушкиным в течение долгих лет. Как Овчинников осознал, что чем глубже он погружается в японскую культуру, тем труднее ему

---

Марлен Хуциев // Зоркая Н. Портреты, М., 1966; Варшавский Я. Надо разобрать // Искусство кино, 1959. № 5; Некрасов В. Слова «великие» и «простые» // Искусство кино, 1959, № 5; Черненко М. Марлен Хуциев. М., 1988; Гребнев А. Записки последнего сценариста. М.: Книга, 2000; Фрейlich С. Заколдованный круг. М.: Искусство ТПО «Истоки», 2002.

<sup>2</sup> Овчинников В.В. Ветка сакуры. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 5.



о ней сказать, так и Хуциев почувствовал и общую непознаваемость Пушкина, и свое собственное бессилие истолковать мир поэта на экране.

Вместе с тем, главный вывод, который Хуциев сделал, может быть, состоял в том, что пушкинский фильм не обязательно делать на прямом использовании материалов биографии и творчества поэта.

Именно в кино оказалось особенно трудно воплотить образ Пушкина, в то время как другие искусства эту проблему не однажды решали более или менее успешно. В живописи – портрет работы Кипренского, в скульптуре – работы Опекушина, Аникушина, Комова. В литературе образ поэта воплощен и в прозе (роман Тынянова), и в лирике (Маяковский, Есенин, Багрицкий, Пастернак, Ахматова, современные поэты), значительным явлением литературы является и книга Марины Цветаевой «Мой Пушкин». Задача чрезвычайно усложняется, когда надо воспроизвести Пушкина посредством живого человека, то есть актера. Не случайно М. Булгаков, хорошо знавший законы сцены, пьесу «Пушкин» написал так, что сам главный герой не появляется на сцене, оставаясь в течение всего действия, так сказать, за кадром. Правда, есть другой пример – предвоенная постановка в театре имени Ермоловой пьесы А. Глобы «Пушкин», в которой роль поэта удачно для своего времени сыграл В. Якут. Но только театр с его условностью мог решиться построить спектакль не на произведениях самого поэта. И, конечно, как бы хорош ни был актер на сцене, это не значит, что он выдержит испытание экранным изображением. Кино требует не игры, а существования. Опыт самого кинематографа только подтверждает эту непреложную истину: напомним и немой фильм «Поэт и царь» с Е. Червяковым в роли Пушкина и звуковой – «Путешествие в Арзрум», в котором Д.Н. Журавлев хорошо читал Пушкина, но не был и не мог быть замещением Пушкина.

Что если современное кино еще не доросло до конгениальности великому поэту? Не знаем, формулировал ли режиссер эту мысль так прямо, но вся направленность, вся структура фильма «Бесконечность» глубоко и точно соответствуют именно пушкинскому миру. Сознательно или бессознательно Хуциев обходит стороной советского «школьного» Пушкина – вольнодумца, гуляку, друга декабристов. Его занимает мир зрелого поэта, автора «Бориса Годунова», «Онегина», «Капитанской дочки». Неслучайно фрагменты сценария М. Хуциева «Пушкин» печатались с жанровым определением – кинороман.

Здесь слышится примерно такой же парадокс, как в отношении «Онегина» – роман в стихах. В этом жанре несложившиеся характеры, неустоявшиеся коллизии современного материала органично вплетаются в художественную ткань. Поэзии «магический кристалл», сквозь который творцу видны «иные дали», позволяет достичь гармонии в рефлексиях автора по поводу несовершенства жизни, неопределенности и незавершенности этих коллизий и характеров.

Есть романы, которые в стихах трудно себе вообразить. «Война и мир», например. Да и вряд ли кому-нибудь это в голову приходит. А «Евгений Онегин» в прозе, прозвучавший в совместной работе американских и британских кинематографистов<sup>3</sup>, вызвал не просто протест, а физическую боль, как от нестерпимой фальши плохого оркестра.

Чем, собственно, была определена структура стихотворного романа? С одной стороны, характером Евгения, его мировоззрением, с другой – взглядом Пушкина на своего героя. Поэт и возвышает его, и иронизирует над ним одновременно: то беспощадно осуждает, то вдруг глядит его глазами на мир Божий, как бы сливаясь с ним в одного нераздельного героя.

Подтверждение этим соображениям находим в работах киноведа С. Фрейлиха: «Пушкин приспособил эпос к неисторическому герою, и в этом был смысл его романа в стихах»<sup>4</sup>. Новаторство Пушкина было подхвачено не только литературой, но и музыкой – Чайковский, например, сочиняет оперу, где сюжет – неисторический. Кинематографисты, всякий раз обсуждая частную тему о соотношении поэзии и прозы на экране, невольно переводили дискуссию в иное русло – на разговор об историческом и современном.

Возьмем на себя смелость указать два пушкинских первоисточника, послуживших начальными импульсами для фильма Хуциева «Бесконечность».

Первый – это стихотворный роман (или повесть?) «Езерский». Вещь не закончена; поэтому мы вправе считать кульминацией тот эпизод «Езерского», который укладывается в строфы XI и XII. Они

<sup>3</sup> Фильм «Онегин» («Onegin») Год выпуска: 1999. Жанр: Драма. Страна: Великобритания. Продолжительность: 105 мин. Сценаристы: Питер Эттедгай, Майкл Игнатъефф. Режиссер: Марта Файнс.

<sup>4</sup> Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство ТПО «Истоки», 1992. С. 64.

общеизвестны. Это воображаемый разговор поэта с критиком, который упрекает сочинителя в «негероичности» его героя. Сам Хуциев был к этим строкам особенно внимателен, цитировал их, полагал прямым продолжением «Евгения Онегина»<sup>5</sup>. Вот они:

Допросом музу беспокоя,  
С усмешкой скажет критик мой:  
«Куда завидного героя  
Избрали вы! Кто ваш герой?»  
– «А что? Коллежский регистратор.  
Какой вы строгой литератор!  
Его пою – зачем же нет?  
Он мой приятель и сосед.  
Державин двух своих соседов  
И смерть Мещ(ерского) воспел;  
Певец Фелицы быть умел  
Певцом их свадеб, их обедов  
И похорон, сменивших пир,  
Хоть этим не смущался мир».

XII

Заметят мне, что есть же разность  
Между Державиным и мной,  
Что красота и безобразность  
Разделены чертой одной,  
Что к(нязь) Мещерской был сенатор,  
А не коллежский регистратор –  
Что лучше, ежели поэт  
Возьмет возвышенный предмет,  
Что нет, к тому же, перевода  
Прямым героям; что они  
Совсем не чудо в наши дни;  
Иль я не этого прихода?  
Иль разве меж моих друзей  
Двух, трех великих нет людей?<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Свидетельство В.С. Листова, слышавшего в 1999 году выступление М.М. Хуциева в Государственном музее А.С. Пушкина.

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Езерский // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 5. С. 101–102.

Выбирая героя для «Бесконечности», режиссер идет след в след за Пушкиным. Герой – наш современник, про которого хочется сказать словами поэта: он «как вы, как я, как целый свет». Он, действительно, ничем, кажется, не замечателен, вполне мог быть и самим режиссером, и его соседом. Ведь и у самого Пушкина в одном из вариантов «Медного всадника» главный персонаж где-то служит и «живет в Коломне» – т.е. он действительно сосед Пушкина.

Когда-то Н.И. Клейман экспонировал «Езерского» как промежуточную стадию между «Онегиным» и «Медным всадником» и доказывал, что Евгений из петербургской повести вовсе не «маленький человек». Именно он, Евгений, определяет собою век, новое и новейшее время. Поэтому размышления пушкинского и хуциевского героев вовсе не задворки эпохи, как могло бы показаться критику, а самое средоточие его смысла<sup>7</sup>.

Вторым импульсом служит, по нашему мнению, стихотворение Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных». В самом деле: чем на протяжении всего фильма занят герой Хуциева? Ответ очевиден. Он бродит по улицам города, предается мечтам и воспоминаниям, ищет философское объяснение смысла жизни и смерти. В сущности, содержание фильма исчерпывающе образно аннотировано в великом стихотворении:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,  
Вхожу ль во многолюдный храм,  
Сижу ль меж юношей безумных,  
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,  
И сколько здесь ни видно нас,  
Мы все сойдем под вечны своды –  
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов.

---

<sup>7</sup> См.: Листов В.С. «Голос музы темной...» к истолкованию творчества А.С. Пушкина. М.: Жираф, 2005. С. 3.

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю: прости!  
Тебе я место уступаю:  
Мне время тлеть, тебе цвести.

День каждый, каждую минуту  
Привык я думой провождать,  
Грядущей смерти годовщину  
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?  
В бою ли, в странствии, в волнах?  
Или соседняя долина  
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять<sup>8</sup>.

Герой фильма, по-дантовски, «земную жизнь пройдя до половины...», отправляется в путешествие по своей памяти в предчувствии скорой смерти. То ли на самом деле, то ли ему привиделось – попадает в город, откуда он родом. Вся его история начинается с бессонной ночи: он выходит на пустой бульвар и видит перед собой юношу. Постепенно мы начинаем понимать, что это как бы он сам и есть в молодости; затем вдруг герой легко перемещается из современного захолустного городка, в некое пространство, существующее в ином времени – можно догадаться, что это самое начало XX столетия. Его участие в действии картины далеко не сводится к внутреннему моно-

---

<sup>8</sup>Пушкин А.С. Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. III. С. 194.

логу. Тем не менее это все-таки прежде всего самоанализ, попытка понять не только мир, но и себя в этом мире.

Его шаги «среди улиц шумных» неизбежно приводят зрителя к пониманию того, что у человека за плечами. Подразумевается долгая, противоречивая биография, в которой счастья было несколько меньше, чем разочарований; подразумевается взгляд на мир, уже освобожденный от иллюзий, радужных перспектив, наивного доверия. Все это тоже далеко не чуждо пушкинскому сознанию. Поэт заканчивал своего «Онегина» на рубеже собственного тридцатилетия и видел в этом обязывающую биографическую черту. Его добрый приятель барон Розен сохранил для нас свой диалог с Пушкиным о поэзии. Тот утверждал, «что только до 35 лет можно быть истинно-лирическим поэтом»<sup>9</sup>. А дальше наступает время трагедий, романов и других видов «презренной прозы».

В этом смысле мятущийся герой «Бесконечности» тоже сродни Пушкину. Молодость, поэтическая пора – отступает; приходит время ясного понимания действительности, подведения итогов, того, что Пушкин называет «охладелы леты».

Попадая в родной город, где он не бывал целую вечность, герой вспоминает детство. Может быть, даже не просто вспоминает, а душевно, мысленно перевоплощается в ребенка, ищет приметы давно ушедших времен. Точно так же кино Хуциева совершенно свободно; он сводит в одном эпизоде героя-мальчика и героя-взрослого, будто бы это два человека, а не один. И тут трудно передать словами, какие именно чувства владеют взрослым, на одно воображаемое мгновение ставшим отцом самому себе. Тут и порыв защитить, предупредить об опасности, поделиться своим пониманием жизни. Тут и странная зависть к счастливому неведению ребенка. Да мало ли что еще? И опять напрашиваются прекрасные пушкинские аналогии.

У декабриста, лицейского товарища Пушкина Вильгельма Кюхельбекера в его тюремном дневнике есть замечание о восьмой главе «Евгения Онегина»: «Поэт...похож сам на Татьяну...езде заметно чувств, коим Пушкин переполнен...подобно своей Татьяне»<sup>10</sup>.

Таким образом, из всех персонажей стихотворного романа ближе всего к характеру Пушкина характер его героини – Татьяны Лариной.

<sup>9</sup> Разговоры с Пушкиным. Собр. С. Гессен и Л. Модзалевский. М.: Федерация, 1929. С. 140–141.

<sup>10</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествия. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. С. 99–100.

С этой точки зрения весьма показателен знаменитый эпизод седьмой онегинской главы, где героиня и автор как бы вместе, как бы в одном возке въезжают в родной город поэта. Пушкин не был в Москве долгих полтора десятилетия. И вот, въезжая в старую столицу, он ищет взглядом знакомые места, с детства памятные площади, переулки, храмы. Он как бы погружается в ушедшую жизнь, видит себя маленьким мальчиком, вспоминает детские радости и обиды.

Воображаемый фильм об этом как раз и был бы «бесконечностью». Только снимать его можно было бы на пушкинском материале. Но это уже не для Хуциева, который принципиально не стал ограничиваться биографией поэта и его временем. В пушкиноведении давно замечено, что хронология в произведениях поэта существенно отличается от общепринятой. Какое бы время, какое бы историческое событие Пушкин ни приводил в свое произведение, оно все равно отвечает коренным проблемам всей отечественной истории и культуры. Бессмысленно было бы думать, будто «Борис Годунов» только о рубеже шестнадцатого и семнадцатого столетий, только о временах Годунова и Самозванца. Нет, трагедия отвечает всей русской жизни – от варяжской древности до сегодняшней газеты. Внимательное чтение комедии<sup>11</sup> нередко отвечает проблемам прошлого и будущего. Сочинения Пушкина не замкнуты ни временем, ни местом, ни обстоятельствами.

Кинематограф Хуциева не просто свободен от исторических ограничений, но играет временем зримо и буквально. Иногда на чей-то вкус даже слишком буквально. По произволу автора действие их наших дней переносится в 1900 год и там, в безвозвратно утерянной ныне праздничной рождественской атмосфере прежней России, которая увидена словно «сквозь магический кристалл» чеховских пьес, существует не только последнее прибежище души, но и исток грядущих бед и социально-исторических катастроф. Люди поколения, предшествующего нам, встречают XX век. Они полны оптимизма. Все ужасное, мерзкое, недостойное человека, кажется им, остается в истекшем столетии, уходит в прошлое навсегда, впереди – счастье...

---

<sup>11</sup> Пушкин А.С. Борис Годунов («Драматическая повесть, Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве») // Пушкин А.С. Собр. соч. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 7. С. 290.

В изображении быта, жизненной прозы Хуциев переходит от сцены к сцене по законам, присущим высокой поэзии. Это свойственно не только структуре всего фильма, но и строению отдельного эпизода<sup>12</sup>.

Иллюзии хуциевских героев, выраженные здесь, несомненно, актуальны для зрителей 80-х годов прошлого века. Французское выражение «фин де сьекль» служило как бы паролем, пропуском в новое прекрасное время, которому не суждено было сбыться. Люди XX и даже XXI веков, наоборот, с завистью обсуждали век XIX, тех самых чеховских героев, которые мучились, спивались, кончали с собой. Все-таки они были счастливее и человечнее тех, кто пришел им на смену. Конец XX века тоже, как известно, порождает схожие иллюзии; новым паролем стала «перестройка». Но русская классическая традиция, идущая от Пушкина, Толстого, Чехова уберегла лучшие образцы кинематографа от слишком оптимистических ожиданий. В этом смысле мы рискуем назвать «Бесконечность» экранной классикой.

«Эта картина о том, что жизнь бесконечна, не отдельного человека, а всего человечества. Но все мы – звенья одной цепи. Герой осознает это через свою причастность к истории. Отдельный человек смертен, а посредством этой эстафеты достигается вечность. Там есть один эпизод, когда человек говорит себе молодому: «Я смертен уже, а ты бессмертен пока»<sup>13</sup>, – утверждает сам Хуциев.

И режиссеру по большому счету не важно, как складывается личная судьба его героя. Счастливо или несчастливо – гармония хуциевских картин зависит не от этого. Мастер, изображая частный случай, ищет выходы в прошлое и будущее. Эти выходы он обретает с помощью поэзии.

Соотношение поэтического и прозаического дает возможность Хуциеву противопоставить на экране два пласта – исторический и личный, лирический. Это не означает, что личный – это поэзия, исторический же – проза. Поэтическое и прозаическое проявляются у Хуциева друг через друга; таким же образом проявляются друг через друга частное и историческое.

---

<sup>12</sup> Хуциев М.М. Фильм «Бесконечность» (1991). Эпизод встречи Нового года нового – XX века.

<sup>13</sup> Мастер-класс народного артиста СССР, кинорежиссера, сценариста, актера Марлена Мартыновича Хуциева, который он провел в рамках Киевского международного кинофестиваля «Молодость'36» в 2006 г.



С первого взгляда кажется, что финал «Бесконечности» довольно далеко уводит от пушкинской темы, от приобщения к пушкинским мотивам. В самом деле, ведь заключительные кадры хуциевской ленты – вполне обыкновенная, едва ли не бытовая прогулка. Пожилой мужчина и молодой человек идут где-то за городом, их разделяет вдруг маленький родничок, лесной ручей. Для того чтобы соединиться, гуляющим достаточно сделать один шаг. Но ручей ширится, и вот уже люди осознают себя на разных берегах. Ничего страшного, они видны друг другу, слышны голоса, оба идут по течению. Речка ширится, становится полноводной рекой, близкие люди перестают видеть и слышать друг друга, выпадают за пределы кадра. Кадр заполняется огромным водным пространством, озером, морем до самого горизонта.

Что здесь пушкинского? У поэта нет, кажется, такого образа. Бесилие человека перед природой и историей выражены у Пушкина иначе. Между тем, пушкинская философия человека и его отступления перед ходом Времени была бы неполна без этого именно образа ручейка, перетекающего в океан, и человека, который остается за пределами стихии, за пределами кадра.

Нетрудно догадаться, что речь идет о любимом стихотворении поэта, которое он вписывал в альбомы своих друзей, читал в салонах, поминал в беседах. Это, конечно же, стихотворение Г.Р. Державина «Река времен»:

Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей,  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы<sup>14</sup>.

Два человека – близких, родных, навсегда разлучены стихией! Вам это ничего не напоминает? Не есть ли тут основной смысл «Медного

---

<sup>14</sup> «Реку времен» Пушкин вписывал в альбом соседу по Болдину Д.А. Остафьеву 26 XI.1830 с двумя разночтениями: вместо «стремленьи» – «теченье» и вместо «лиры и трубы» – «лиры иль трубы». См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.: Academia, 1935. С. 667–668.

всадника», в котором водная стихия или точнее сказать «равнодушная природа» трагически вмешивается в «дела людей»?

Русское искусство дает возможность выстроить единую цепь воззрений в области философии человека от XVIII века (Державин) к XIX (Пушкин) и XX (Хуциев) векам. Река времен не замыкается одной только родиной Державина и Пушкина. Человек в природе, человек зависимый / независимый от стихийных сил есть предмет пристального внимания мирового искусства. Еще академик М.П. Алексеев проводил прямую линию сходств между «Медным всадником» и второй частью «Фауста» Гете<sup>15</sup>. Возможно, здесь применим тот же державинский образ: отдельные национальные ручьи и реки сливаются в единый океан мирового искусства и решающим образом воздействуют на духовную жизнь человека, на «народы, царства и царей».

У освоения пушкинского мира экранном искусством – своя история, которой идет уже второй век. Пока история эта знает больше провалов, чем взлетов, больше поражений, чем побед. Во всяком случае, проблема обширна и контуры ее размыты. Вместе с тем, нам представляется, что фильм «Бесконечность», формально не относящийся к пушкинской теме, служит весьма заметной вехой на пути постижения Пушкина отечественным кинематографом.

Прим. 11 – год издания

Прим. 12 – выходные данные



---

<sup>15</sup> Алексеев М.П. Пушкин и проблема «вечного мира» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. С. 160–207.

*Е.М. Букреева (Москва)*

**«ПУШКИНИСТ И НЕУТОМИМЫЙ СОБИРАТЕЛЬ  
ПУШКИНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ» НИКОЛАЙ ЗАРЕЦКИЙ**

*Bukreeva E.*

**“PUSHKIN SCHOLAR AND ELABORATE COLLECTOR  
OF PUSHKIN’S ICONOGRAPHY” NIKOLAY ZARETSKII**

*Статья посвящена пушкинскому периоду творчества художника Русского зарубежья Николая Васильевича Зарецкого (1876–1959).*

*Художник, с детства любивший русскую поэзию, особенно А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, с увлечением иллюстрировал в эмиграции русских классиков. В общей сложности им было исполнено более 60 рисунков только к произведениям Пушкина, в том числе к роману «Арап Петра Великого», «Повестям Белкина», сказкам.*

*Оригинальные иллюстрации к произведениям А.С. Пушкина хранятся в РГАЛИ, Государственном музее А.С. Пушкина, Государственном Театральном музее имени А.А. Бахрушина. Эти работы позволяют судить о Зарецком как о художнике, тонко чувствовавшем эпоху, влюбленным в нее и потому создавшем неповторимые образы героев произведений А.С. Пушкина.*

**Ключевые слова:** *пушкинист, иллюстрации, русское зарубежье, рисунки, литографии.*

*The article is devoted to Pushkin period of the artist Russian foreign Nikolai Zaretsky (1876–1959). The artist, who loved Russian poetry, first of all A. Pushkin and M. Lermontov, from his childhood enthusiastically illustrated in the emigration of Russian classics. Overall, more than 60 drawings were done for Pushkin’s poems, tales, including «Moor of Peter the Great», «Tales of Belkin».*

*Original illustrations to A.S. Pushkin stored in RGALI, The State Museum of AS Pushkin, The State Museum of Theater named after A. Bakhrushin. These works provide a glimpse of Zaretsky, as an artist, who possesses keen sense of the Pushkin’s era, was in love with it, and creates a unique image of Pushkin’s heroes.*

**Keywords:** *Pushkinist, illustration, Russian abroad, drawings, lithographs.*



Н.В. Зарецкий – корнет Иркутского драгунского полка. Фото 1901 г., ГИМ

*«Зарецкий, зачарованный русской литературой и русской историей, прежде всего, иллюстратор»*

Александр Бенуа

В литературе, посвященной иллюстрациям к произведениям А.С. Пушкина, среди имен русских художников первой половины XX века, признанных пушкинистов М. Добужинского, В. Масютина, В.Конашевича, В. Шухаева и др., пожалуй, самое незаметное место отведено творчеству художника русского зарубежья Николая Васильевича Зарецкого (1876–1959). И это упущение искусствоведов и исследователей художественной жизни Москвы и Санкт-Петербурга легко объяснимо: в дореволюционной России Зарецкий был более известен как художник русского военного костюма эпохи 1812 г. и автор художественного альбома «Русская армия в 1812 году»<sup>1</sup>.

В годы Первой мировой войны Зарецкий выступил как иллюстратор произведений М.Ю. Лермонтова, нарисовав обложку и 14 иллюстраций к шеститомному иллюстрированному полному собранию сочинений поэта издательства Каллаша<sup>2</sup>. К этому же периоду относится и обращение Зарецкого к произведениям Пушкина. Так, на 9-й выставке Нового общества художников в 1914 году были выставлены 3 рисунка Зарецкого к стихотворению Пушкина «Демон»: фронтиспис и 2 заглавных листа<sup>3</sup>. Из архивных источников известно о начале

<sup>1</sup> Альбом «Русская армия в 1812 году» с пояснительным текстом Г.С. Габаева был издан в четырех экземплярах. На сегодняшний день выявлен только один экземпляр под № 3, хранящийся в Отделе ИЗО РГБ (из собрания А.В. Макарова). Не найдены пока экземпляры № 1 (дар автора И.Х. Колодееву), экземпляры № 2, 4. Подарочный вариант этой книги в кожаном переплете с золотым тиснением и 13 оригинальными рисунками был преподнесен императору Николаю II 24 декабря 1912 г. председателем Комитета общины Св. Евгении Е.Ф. Джунковской. Ныне хранится в Отделе ИЗО РГБ.

<sup>2</sup> Лермонтов М.Ю. Иллюстрированное полное собрание сочинений: В 6 т. // Под ред. В.В. Каллаша. М.: Изд-во «Печатник», 1914–1915.

<sup>3</sup> Каталог Нового общества художников. 9-я выставка картин. Петроград, 1914. С. 6.

работы Зарецкого над рисунками к «Повестям Белкина», законченными только в эмиграции.

Долгие годы имя Зарецкого на родине было предано забвению. Только с середины 1990-х гг., когда у исследователей появилась возможность проводить всесторонние исследования, работать не только в отечественных, но и в зарубежных архивах, о Н.В. Зарецком заговорили в России, спустя 35 лет после кончины художника во Франции<sup>4</sup>.

Цель данного исследования – наиболее полно осветить творчество художника как популяризатора пушкинского наследия за рубежом; по возможности, выявить все работы, находящиеся в России, как в музейных и архивных хранилищах, так и в российских частных собраниях.

Примечательно, что в Берлине Зарецкий работал одновременно над оформлением двух произведений А.С. Пушкина: повестью «Гробовщик» и романом «Арап Петра Великого». Эти издания должны были выйти одновременно в издательстве «Нева» на русском и немецком языках в переводе Грегера<sup>5</sup>. В российских библиотеках нам

---

<sup>4</sup> О Зарецком см.: Художники народов СССР // Биобиблиографический словарь: В 6 т. Т. 4. Кн. 1. М.: Наука, 1983. С. 219–220; Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917–1941): Биографический словарь. СПб., 1994. С. 284–285; Вернер В. Забытый мастер // Памятники культуры. Новые открытия. 1994 // Сост. Т.Б. Князевская. М., 1996. С. 344–355; Толстой А.В. Из истории книжной и журнальной иллюстрации русских художников-эмигрантов // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 197, 198, 201; Чистова И.С. Труды и дни Николая Зарецкого // Рисунки писателей. Сборник статей / Сост. С. Денисенко. Ред. С.Фомичев и С. Денисенко. СПб., 2000. С. 288–304; Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология эмиграции. Т. 1. Россия в Германии. Нью-Йорк, 1981. С. 212; Климов Е.Е. Встречи в Петербурге, Риге, русском зарубежье: Из воспоминаний художника. Рига, 1993. С. 75–78; Букреева Е.М. Забытый художник. // Золотая палитра. Информационно-аналитический журнал. М., 2010. № 1. С. 66–71; Она же. Русское зарубежье Николая Зарецкого. // Традиции исторической мысли: Материалы научного семинара памяти профессора В.И. Злобина. Вып. 2. М., 2010. С. 113–118; Она же. Художник книги Русского зарубежья Николай Васильевич Зарецкий // Здабыткі: дакументальныя помнікі на Беларусі. Вып. 12. Минск. С. 254–270; Она же. Зарецкий Н.В. // Война 1812 года и освободительной поход русской армии 1813–1814 годов. Энциклопедия. В 3 т. М.: РОССПЭН, 2012. Т. 2. С. 10–11; Она же. Иллюстрации художника русского зарубежья Николая Васильевича Зарецкого к произведениям М.Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения-2012: Сб. статей (Текст). СПб.: Лики России, 2013. С. 103–114.

<sup>5</sup> В. Грегер был автором немецких переводов и других произведений А.С. Пушкина, в том числе «Египетских ночей» и стихотворения «Пророк» (1923). Об этом см.: Рааб Г. Новое собрание сочинений Пушкина на немецком языке // Временник Пушкинской комиссии, 1966 / АН СССР. Отделение литературы и языка Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1969. С. 66–67.



Н.В. Зарецкий. Иллюстрация к «Гробовщику». 1922. Воспроизведено: Пушкин А.С. Гробовщик. Берлин: Нева, 1923. С.15

удалось найти пока только русскоязычное издание «Гробовщика»<sup>6</sup> и немецкоязычное «Арапа Петра Великого»<sup>7</sup>. На них мы и остановимся подробнее, поскольку это единственные произведения Пушкина, проиллюстрированные Николаем Зарецким полностью. Более того, нами найдены оригинальные рисунки к этим произведениям, хранящиеся в Москве.

Повесть «Гробовщик» вышла в свет весной 1923 г. сначала на русском, потом – на немецком языках<sup>8</sup>. Свои рисунки (15 иллюстраций в тексте и на отдельных листах), выполненные в технике двухцветной литографии, Н.В. Зарецкий посвятил старому другу – военному историку Георгию Соломоновичу Габаеву (1877–1956), с которым познакомил-

ся в Петербурге в 1904 г., когда приезжал поступать в Академию художеств.

Зарецкого, не имевшего в северной столице ни влиятельных знакомых, ни просто друзей, Габаев сразу взял под свое крыло, поверив в талант начинающего художника. Он активно привлекал Зарецкого к работе по иллюстрированию изданий, посвященных униформам русской армии 1812 г., написал предисловие к книге Зарецкого «Русская армия в 1812 г.», содействовал творческим начинаниям в издательстве общины Святой Евгении. Спустя годы, уже в эмиграции, Зарецкий

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Гробовщик. Берлин: Neva, 1923. 26 с. 31x25 см. Зарецкий Н.В. – ил. фронт., тит. лист; 13 ил.: заставка, 8 ил. в тексте, 3 ил. на отдельных листах, концовка. Двухцветные литографии. На обороте фронт.: «Посвящаю эти литографии Георгию Соломоновичу Габаеву».

<sup>7</sup> A. Puschkin. Der Mohr Peters des Grossen. Berlin: Neva-Verlag, 1923. Die lithographien zeinete Nicolai Saresky. Dus dem Russischen Übertragen von Wolfgang E. Groeger. 68 с. 21 см. Ил.: обл., фронт., 7 заставок, 6 ил. Литографии.

<sup>8</sup> См. об этом: Письмо Н.В. Зарецкого В.Я. Адарюкову. Б.д. [не ранее апреля 1923] Дата установлена по содержанию документа // ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. I. Д. 94.

несколько раз пытался разыскать Г.С. Габаева, оставшегося в Стране Советов, но безуспешно<sup>9</sup>.

Если внимательно приглядеться к рисункам Зарецкого к «Гробовщику», можно заметить неувидимое сходство художника с пушкинскими персонажами. Это и сапожник Готлиб Шульц, откупоривающий «засмоленную бутылку» шампанского<sup>10</sup> и отставной сержант гвардии Петр Петрович Курилкин<sup>11</sup>, и некий персонаж с шубой в руках на неопубликованном рисунке из фондов Государственного центрального театрального музея<sup>12</sup>.

Зарецкий легко «угадывается» и на листе посвящения «Домика в Коломне» своей жене, художнице Инне Малеванной<sup>13</sup>. Мы видим силуэтное изображение художника с кистью и палитрой в руках, стоящего перед неоконченным женским портретом на мольберте<sup>14</sup>. Характерный профиль Н.В. Зарецкого с круглым носом, полными губами, округлой формой головы и профиль изображенного мужчины на рисунке, при сравнительном иконографическом анализе, не оставляют сомнения, что художник нарисовал свой портрет<sup>15</sup>.

Для исследователей творчества Н. Зарецкого представляет несомненный интерес уникальное издание «Гробовщика» из собрания С.Л. Маркова, хранящееся в Отделе книжного фонда Всероссийского музея А.С. Пушкина<sup>16</sup>. Его отличие от других изданий заключается в наличии цветных иллюстраций, выполненных в технике литографии с ручной авторской раскраской акварелью. Иллюстрации были дважды воспроизведены в справочных изданиях<sup>17</sup>. А вот оригиналь-

<sup>9</sup> Об этом подробнее см.: Габаев Г.С. Роспись русским полкам 1812 г. Киев, 1912; Личный фонд Г.С. Габаева // ОР РНБ. Ф. 1001. Д. 253, 282; ОПИ ГИМ. Ф. 160. Д. 380. Л. 99; ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. 1. Д. 93.

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Гробовщик. Берлин: Нева, 1923. С. 15.

<sup>11</sup> Там же. С. 23.

<sup>12</sup> Зарецкий Н.В. Иллюстрация ко II главе «Арапа Петра Великого», 1922 г. Бумага, тушь, белила // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. КП 169127.

<sup>13</sup> Воспроизведено в журнале «Gebrauchsgraphik». Berlin, 1926. № 7. S. 66.

<sup>14</sup> Оригиналы хранятся в РГАЛИ (Ф. 2416. Оп. 1. Ед. 22).

<sup>15</sup> Можно сравнить, например, с автопортретами художника, хранящимися в РГАЛИ (Ф. 2416. Оп. 1. Ед. 1).

<sup>16</sup> Автор приносит особую благодарность М.В. Бокариус (Всероссийский музей А.С. Пушкина) за возможность ознакомиться с редким изданием из собрания С.Л. Маркова.

<sup>17</sup> Собрание С.Л. Маркова. Всероссийский музей А.С. Пушкина. СПб., 2007. Цветн. вклейки на с. 39; А.С. Пушкин в русской и советской иллюстрации. Каталог-справочник: В 2 т. М., 1987. Т. 2. Ил. 248–250 (№ 864).



ные литографии и неизданные рисунки к «Гробовщику», общим числом 15, можно увидеть в фонде рисунка Государственного музея А.С. Пушкина в Москве (8 ед.) и в Государственном архиве литературы и искусства (7 ед.). Они поступили в Москву в конце 1940-х гг. в составе Пражского архива.

В советских изданиях рисунки Зарецкого к «Гробовщику» воспроизводились трижды: в 1936, 1937 и в 1941 годах<sup>18</sup>. Издание 1936 г., по сравнению с немецким, менее интересно: малый формат, плохая бумага, всего 4 иллюстрации Зарецкого, навеянные, по словам критика М. Беляева, «отчасти автоиллюстрациями Пушкина, а отчасти традициями «Мира искусства»<sup>19</sup>. Они же были повторены и в книге «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» 1941 г.<sup>20</sup>

Через год в Горьком вышла еще одна книга «Пушкин в Болдине», в которую вошел только один рисунок Зарецкого к «Гробовщику»<sup>21</sup>.

Вспомним, что еще одно произведение А.С. Пушкина печаталось в Берлине одновременно с «Гробовщиком», об этом Зарецкий сообщает в письме Адарюкову: «Следом за ним («Гробовщиком» – прим. автора) будет издан «Арап Петра Великого» с моими же литографиями (обложка, фронтиспис, титул, 8 больших литографий и 13 заставок и концовок) в манере *ex-libris-a blanc et noir* (белое и черное – прим. автора). Все это в издательстве «Нева» печатается у литографа Берхгольца»<sup>22</sup>. Отослав Адарюкову пробные оттиски, художник просит собирателя высказать свое «серьезное суждение» о его «картинках» и сожалеет, что «по чисто техническим условиям число украшений к главам пришлось сократить, будут помещены только в начале глав. Концовки будут заменены маленьким орнаментальным украшением (деталь обложки)»<sup>23</sup>.

«Арап Петра Великого» в немецком переводе В.Э. Грегера был издан в 1923 г.; издание содержало 13 иллюстраций Зарецкого (из них

<sup>18</sup> А.С. Пушкин. Гробовщик. М.; Л.: Детгиз, 1936. 16 с.; 19 см.

<sup>19</sup> См.: Беляев М. Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. АН СССР. М.; Л., 1941. С. 520.

<sup>20</sup> А.С. Пушкин. Гробовщик // Повести покойного Ивана Петровича Белкина. М.; Л.: Детгиз, 1941. 80 с.; 21 см.

<sup>21</sup> Пушкин в Болдине. Горький: Обл. изд-во, 1937. 352 с.; 21 см.

<sup>22</sup> См.: Письмо Н.В. Зарецкого В.Я. Адарюкову. Б.д. [не ранее апреля 1923] // ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. I. Д. 93. Дата установлена автором по содержанию документа.

<sup>23</sup> Письмо Н.В. Зарецкого В.Я. Адарюкову. Б.д. [не ранее апреля 1923] Дата установлена по содержанию документа // ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. I. Д. 94.



7 в тексте), обложку и фронтиспис «Русской герой Ибрагим в Гишпани»<sup>24</sup>, исполненных в технике литографии с одной доски.

В этой работе, на наш взгляд, ярче всего проявился талант Зарецкого-графика: четкий геометрический рисунок, белые силуэтные фигуры на черном фоне, построение композиции.

Свои иллюстрации к «Арапу Петра Великого» Зарецкий намеревался посвятить внуку поэта Николаю Александровичу Пушкину, с которым поддерживал дружеские отношения со времени знакомства в Константинополе в 1921 г. Свой порыв он объяснял не только симпатией к Н.А. Пушкину, но и тем, что этот фрагмент книги был напря-

мую «связан с биографией-родословной Великого поэта»<sup>25</sup>. Внук поэта был польщен, в письме Зарецкому он пишет: «Дорогой Николай Васильевич, я всегда очень и очень интересовался Вашими работами и был большим поклонником Вашего таланта. Ваши же труды по изданию сочинений деда не могут не интересовать меня вдвойне. Я глубоко тронут Вашим милым решением – посвятить мне рисунки «Арапа Петра Великого»<sup>26</sup>. Правда, из последующего письма мы узнали, что Зарецкому было отказано в посвящении.

А вот вышло ли в свет издание «Арапа» на русском языке, этот вопрос остается пока не выясненным до конца. Во всяком случае, в фондах Государственного центрального театрального музея им



Н.В. Зарецкий. Иллюстрация к «Арапу Петра Великого» 1922. Воспроизведено: A. Puschkin. Der Mohr Peters des Grossen. Berlin:Neva-Verlag, 1923. С.13

<sup>24</sup> Иллюстрация Н.В. Зарецкого «Русской герой Ибрагим Ганибал в Гишпани» воспроизведена в журнале «Gebrauchsgraphik». (Berlin, 1926. № 7. S. 66).

<sup>25</sup> Письмо Н.В. Зарецкого В.Я. Адарюкову. Б.д. [не ранее апреля 1923] Дата установлена по содержанию документа // ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. I. Д. 94.

<sup>26</sup> Чистова И.С. «...Историей рода Пушкиных...занимаюсь для детей и потомства». Н.А. Пушкин. Письма из Брюсселя // СПб., Нева, 1998. № 2. С. 187–201.

А.А. Бахрушина были найдены три рисунка Зарецкого к «Арапу», отсутствовавшие в немецком издании<sup>27</sup>.

Вот как отзывались в печати о работах Николая Васильевича: «Иллюстратор, необычайно ярко и индивидуально чувствующий Пушкина и умеющий отобразить быт эпохи, русскую атмосферу тридцатых годов. Полны тонкого юмора и неуловимого пушкинского очарования иллюстрации к «Дому в Коломне» <...>. Народной мудростью и глубоким проникновением отмечены иллюстрации к «Рыбаку и рыбке». Но наибольшей остроты и трагизма достигают рисунки к «Гробовщику». Русский быт 30-х годов виден в тесной квартирке немецкого сапожника, и на похоронной тризне у купчихи Трюхиной, в жутком сонмище гостей с того света, окруживших гробовщика...»<sup>28</sup>.

В общей сложности, по архивным источникам и опубликованным работам установлено, что Зарецким было исполнено более 80 рисунков к произведениям А.С. Пушкина. Это «Арап Петра Великого» (15), «Гробовщик» (20)<sup>29</sup>, «Пиковая дама» (2)<sup>30</sup>, «Сказка о рыбаке и рыбке» (6)<sup>31</sup>, «Сон Гафиза» (1)<sup>32</sup>, «Гусар» и «Демон» (1)<sup>33</sup>, «Повести Белкина» (2)<sup>34</sup>, «На князя Шаликова» (1)<sup>35</sup>, «Домик в Коломне» (35).

---

<sup>27</sup> Два экземпляра «Гробовщика» А.С. Пушкина на немецком языке хранятся в Пушкинском кабинете ИРЛИ РАН. Один из них из собрания Павла Давидовича Эттингера (1866–1948), литературоведа и искусствоведа, с которым Зарецкий был хорошо знаком. В письме В.Я. Адарюкову Зарецкий просит передать три своих экслибриса в собрания Иваска, Лазаревского, Эттингера (ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. I. Д. 94). Автор выражает благодарность зав. Пушкинским кабинетом ИРЛИ РАН Л.А. Тимофеевой за возможность ознакомиться с редкими экземплярами немецкого издания.

<sup>28</sup> Чистова И.С. «...Историей рода Пушкиных...занимаюсь для детей и потомства». С. 304.

<sup>29</sup> Семь рисунков Н.В. Зарецкого к повести А.С. Пушкина «Гробовщик» хранятся в РГАЛИ (Ф. 2416. Оп. 1. Ед. 19). Литографии хранятся в фонде рисунка Государственного музея А.С. Пушкина.

<sup>30</sup> Один рисунок с изображением гусара Томского из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина воспроизведен в журнале «Gebrauchsgraphik». Berlin, 1926. № 7. С. 69.

<sup>31</sup> Пять рисунков Н.В. Зарецкого к «Сказке о рыбаке и рыбке» с авторскими подписями хранятся в РГАЛИ (Ф. 2416. Оп. 1. Ед. 24), один рисунок был найден в Государственном музее А.С. Пушкина.

<sup>32</sup> Воспроизведено в журнале «Gebrauchsgraphik». Berlin, 1926. № 7. С. 68.

<sup>33</sup> Литография «Демон» (7,8 × 5,8 см) хранится в ОР ГМИИ (Коллекция XXXV. Д. 98).

<sup>34</sup> По сообщению В. Вернера, «в конце 1943 г. пражское издательство «Хутор» приступило к выпуску отдельных произведений русских классиков. К одному из таких изданий «Повести Белкина. Барышня-крестьянка» Зарецкий рисует обложку». Цит. по: Вернер В. Забытый мастер (художник Николай Зарецкий) // Памятники культуры: Новые открытия. 1994. М., 1996. С. 353.

<sup>35</sup> РГАЛИ. Ф. 2416. Оп. 1. Ед. 21. Л. 2.

Кстати, именно к последнему упомянутому произведению Зарецкий исполнил бóльшее количество иллюстраций – 35. Над иллюстрациями к «Домику в Коломне» Зарецкий начал работать еще в 1914 г. и закончил серию рисунков в начале 1920-х гг. в Константинополе. Вот почему их оказалось гораздо больше, чем других. Из 35 рисунков, упоминающихся в документах личного архива художника, нам известны только 5, включая два варианта обложек<sup>36</sup>. Судьба местонахождения других рисунков к «Домику в Коломне» пока не определена. Известно только, что в начале 1920-х гг. эти рисунки бытового характера, подкрашенные тоном, были отданы художником в Берлинский отдел госиздата. Зарецкий в письме Адарюкову сокрушался: «Вопрос о судьбе этих рисунков находится в Москве. Грюнберг скоро едет туда в связи со скорейшим разрешением его предложения целого ряда книг, в том числе и моих работ»<sup>37</sup>. Вернулись ли рисунки к автору, история умалчивает.

Пражский период жизни художника (1931–1950) условно можно назвать «пушкинским». В первую очередь, это устройство Зарецким в залах Национального чешского музея в Праге Пушкинской выставки под названием «А.С. Пушкин и русское общество его времени» (февраль 1932)<sup>38</sup>, в состав которой вошел целый комплекс материалов из личного собрания художника: гравюры, авторские иллюстрации, портреты потомков, документы. Эти материалы вошли в каталог, изданный к выставке, один экземпляр которого Зарецкий подарил А.Н. Бенуа с дарственной надписью: «В каталоге Вы увидите все издания Вашего «Медного всадника». Все содержимое этого каталога исключительно из моего собрания»<sup>39</sup>. Пушкинскую выставку отметили не только критики и почитатели таланта поэта, но и близкие друзья. Роман Гуль искренне рад за друга: «Коля! Милый! Как я рад за тебя (и за Пушкина тоже!) <...> Твоя любовь к Саше побила все <...>. В век идиотизма Пушкинская выставка – это как одинокая, но чудес-

---

<sup>36</sup> Эскиз обложки и 3 рисунка хранятся в РГАЛИ (Ф. 2416. Оп. 1. Ед. 20). Другой вариант обложки (более строгий, без цветочного орнамента) хранится в Государственном музее А.С. Пушкина (Ор 746. № 2874. 28 × 40 см).

<sup>37</sup> Письмо Н.В. Зарецкого В.Я. Адарюкову. Б.д. [не ранее апреля 1923]. Дата установлена по содержанию документа // ОР ГМИИ. Ф. 22. Оп. 1. Д. 93.

<sup>38</sup> Об этом подробнее см.: Чистова И.С. «...Историей рода Пушкиных...занимаюсь для детей и потомства». С. 292–296.

<sup>39</sup> Письмо Н.В. Зарецкого А.Н. Бенуа [весна] 1935 г. // ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 2. Д. 564. Л. 2.

ная, любовная свечка у какой-то бесконечно дорогой и, вероятно, все же уходящей иконы»<sup>40</sup>.

Вторая большая выставка «Рисунки русских писателей», устроенная в Пражском Народном музее в декабре 1932 – январе 1933 гг., состояла полностью из предметов собрания Н.В. Зарецкого, насчитывавшего несколько тысяч предметов (оригинальная и печатная графика, живопись, фарфор, фотографии). Когда выставка закончилась, ее приобрел для Национального музея президент Чешской республики Т. Масарик.

Важным событием в культурной жизни русской эмиграции стало создание осенью 1935 г. Русского Культурно-Исторического музея в Збраславе<sup>41</sup>. Николай Васильевич Зарецкий сразу вошел в состав Музейной комиссии, а с открытием в 1939 г. Пушкинского отделения стал сначала его заведующим, потом, в годы Второй мировой войны, принял на себя руководство всем музеем.

К столетию смерти А.С. Пушкина в Праге был издан набор открыток с 12 рисунками поэта, обложку и пояснительный текст к которому выполнил Н.В. Зарецкий. И эта работа была оценена современниками. Роман Гуль похвалил друга за превосходный выбор рисунков Пушкина, а Софья Фукс-Дюпарк отметила красивое оформление издания<sup>42</sup>.

Там же, в Праге, были изданы несколько книг, оформленных Зарецким. Отметим также вклад пражского книгоиздательства «Хутор», осуществившего в середине 1940-х гг. выпуск отдельных произведений русских классиков. К одному из таких изданий «Повести Белкина. Барышня-крестьянка» (на чешском языке) Зарецкий нарисовал обложку<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Цит. по: Чистова И.С. «...Историей рода Пушкиных...занимаюсь для детей и потомства». С. 296.

<sup>41</sup> Об этом подробнее см.: Щерблыгина И.В. Русский культурно-исторический музей в Праге в письмах и документах (1934–1944) // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2006. № 6. С.41–79; Она же. Осуществление мечты: Произведения художников русского зарубежья в собрании Бахрушинского музея // Русское искусство. М., 2012. № 1 (33). С. 50–59; Она же. Париж–Прага–Москва: долгий путь домой // Русское искусство. М., 2009. № 4. С. 58–66; Докашева Е.С. Русский Культурно-исторический музей в Праге. М., 1993.

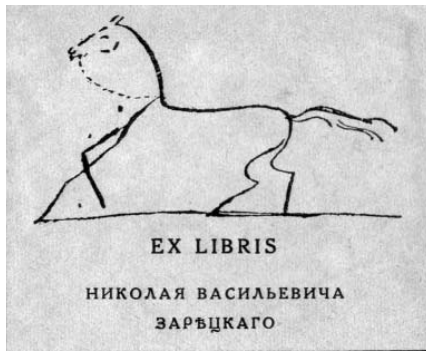
<sup>42</sup> Чистова И.С. Труды и дни Николая Зарецкого // Русское подвижничество. М.: Наука, 1996. С. 252.

<sup>43</sup> А.С. Пушкин в русской и советской иллюстрации. Каталог-справочник: В 2-х т. М.: Изд-во «Книга», 1987. Т. 1. С. 76.

Только в конце жизни уже больной, пожилой художник смог осуществить давнюю мечту – переехать во Францию (с 1950). Последние годы жизни он провел в Русском старческом доме под Парижем, в небольшом городке Кормей-ан-Паризи, где продолжал плодотворно трудиться. К этому периоду относятся рисунки Зарецкого к «Сказке о рыбаке и рыбке», пожалуй, последняя творческая работа над иллюстрациями к пушкинским произведениям.

В июне 1952 г. Зарецкий организовал свою, пожалуй, первую персональную выставку в большом светлом павильоне библиотеки Земгора, где экспонировал свои графические работы, в том числе и иллюстрации к произведениям Пушкина, Блока, Ремизова, Грибоедова и др. Вот как о выставке отзывались современники: «Выставка оказалась большой, прекрасно устроенной: много места, много света и очень много работ, и хороших работ <...>. Больше графики: рисунки книжных виньеток, обложек, концовок, заглавных листов. Много иллюстраций, костюмов театральных, декоративных мотивов. Есть и портретные зарисовки карандашом. Художник пользуется карандашом, тушью, сангиной, акварелью, гуашью. В иллюстрациях много выразительности, в графике много выдумки, четкого оригинального рисунка <...>»<sup>44</sup>.

А перед Рождеством (5 декабря 1954 г.) в Кормей-ан-Паризи открылась еще одна художественная выставка Н.В. Зарецкого. Посетители могли ознакомиться не только с иллюстрациями к «Гробовщику» и «Повестям Белкина», но и с иллюстрациями к другим классическим произведениям русской литературы и с обложками к чешским



Экслибрис Н.В. Зарецкого. Собрание Сергея и Татьяны Подстаницких (Москва)

<sup>44</sup> Вл.З. [Владимир Зеелер] Выставка работ Н.В. Зарецкого // Русская мысль. Париж, 1952. 6 июня (№ 456); Он же. Выставка Н.В. Зарецкого // Там же. 1952. 2 июня (№ 462). Автор (Владимир Феофилович Зеелер) установлен по: Российское зарубежье во Франции 1919–1920. Биографический словарь. В 3 т. Т. I. М., 2008. С. 577.



Н.В. Зарецкий в Кормей ан Паризи (Франция).  
1950-е. РГАЛИ

и немецким изданиям. «Наряду с иллюстрациями, – сообщил в «Русской мысли» П.Е. Ковалевский, – выставлены три автопортрета и мелкие зарисовки. Выставка во всех отношениях достопримечательная»<sup>45</sup>.

Любовь к А.С. Пушкину Зарецкий пронес через всю жизнь, даже свою личную почтовую бумагу он украсил рисунком Пушкина, на основе которого

сделал собственный экслибрис<sup>46</sup>.

Последним детищем Н.В. Зарецкого стала его книга «Русские писатели как живописцы и рисовальщики», вышедшая в свет через год после смерти художника под редакцией Д.И. Чижевского (1960).

Умер Николай Васильевич после продолжительной и тяжелой болезни 18 августа 1959 г. в Русском Доме, похоронен на местном кладбище Yvelines<sup>47</sup>.

Его работы и личный архив оказались рассыпанными по частным собраниям, музеям, библиотекам и архивам России, Европы, Америки.

С последней прижизненной фотографии, сделанной в крохотной комнатке при доме престарелых, на нас смотрит грустными глазами одинокий пожилой художник, которому, по словам Романа Гуля, «жить бы в пушкинские дни, а не в наши», а на комод, накрытом парчовой тканью, стоят три портрета, среди которых выделяется портрет любимого поэта Александра Сергеевича Пушкина, которому Зарецкий посвятил без малого 45 лет жизни<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Ковалевский П. Выставка работ Н.В. Зарецкого // Русская мысль. Париж, 1954. 15 декабря (№ 719). С. 5. Об этом см. также: А.Л. Выставка картин в Кормей // Там же. 1954. 3 декабря. (№ 716). С. 6; Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. Т. 1 (5). М.: УМСА-Press, 2000. С. 662.

<sup>46</sup> Свой первый собственный экслибрис в виде сидящего Пьеро Н.В. Зарецкий исполнил в 1910 г. Воспроизведен в «Известиях книжного магазина М.О. Вольфа». М., 1911. № 6.

<sup>47</sup> Некрологи опубликованы: Русская мысль. Париж, 1959. 20 августа (№ 1410). С. 5; А.П. Вельмин. Н. Зарецкий // Там же. 1959. 29 августа (№ 1414). С. 5.

<sup>48</sup> Автор выражает глубокую благодарность за помощь в работе Н.Г. Лукашовой, К.И. Счастливому (все – ГИМ); А.В. Потюковой (ГРМ). Особая благодарность московским коллекционерам Сергею и Татьяне Подстаницким за предоставленную возможность публикации экслибриса



С.С. Акимов (Нижний Новгород)

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЭКФРАСИСА У А.С. ПУШКИНА

*Akimov S.*

### THE PECULIARITIES OF EKPHRASIS IN A. PUSHKIN'S WORKS

*В статье рассматривается экфрасис как важный образно-эстетический компонент поэтических и прозаических произведений А.С. Пушкина, выделяются типы пушкинских описаний произведений изобразительного искусства и показывается их значение как выразительного средства художественного текста.*

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, изобразительное искусство, экфрасис, описание, композиция, стилистика, образность, достоверность.

*Ekphrasis is considered in this article as the important component of A.S. Pushkin's poetic and prosaic works. 3 types of Pushkin's descriptions of works of fine arts are marked out and their role in composition and figurative structure is showed. It gives the opportunity to analyze the transformation of this ancient genre in the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries literature and to make more exact Pushkin's views on fine arts.*

**Key words:** A.S. Pushkin, fine arts, ekphrasis, description, descriptions, figurativeness, trustworthiness.

Экфрасис – тема, лежащая на границе литературоведения и искусствознания, и рост интереса к ней наблюдается сейчас среди представителей обеих наук. В качестве филологического термина понятие «экфрасис» закрепилось в начале XX в. благодаря Паулю Фридлендеру, проанализировавшему описания предметов искусства в византийской литературе<sup>1</sup>. По его мнению, экфрасис развивался от описаний неточных и зачастую вымышленных, фантастических, в сторону все большей точности и адекватности описываемому артефакту. С легкой руки исследователя этот вид текста – и в античной литературе, и в литературе более поздних эпох – долгое время рассматривался как своего рода протоискусствоведческий текст, прямой предшественник современных работ по искусству. Ценность таких описаний измерялась полнотой и достоверностью сообщаемых ими сведений. В 1970-х гг. одностороннее понимание экфрасиса как источника информации о несохранившихся памятниках искусства сменилось его концепцией как особого литературного жанра, в чем велика заслуга отечественного антиковеда Н.В. Брагинской, показавшей, что истоки

<sup>1</sup> Friedländer P. Johannes von Gasa und Paulus Silentarius. Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit. Leipzig-Berlin, 1912.

и смысл древнегреческого экфрасиса не столько связаны с желанием описать и прокомментировать произведение искусства, сколько укорененностью его в архаических практиках восприятия и описания сакральных образов и предметов<sup>2</sup>.

Не разделяя новейшей тенденции считать экфрасисом любое «картинное» словесное описание, автор данной статьи придерживается традиционного, восходящего к трактатам позднеантичных риториков, понимания этого термина, обозначающего литературное описание реально существующего либо вымышленного произведения искусства, выступающего самостоятельно либо как включение в текст любого, в том числе и литературного произведения.

Принято считать, что в новоевропейской литературе экфрасис занимает периферийное место. Это не совсем верно, поскольку, утратив статус самостоятельного жанра, он не исчез из европейского культурного обихода, и творчество А.С. Пушкина находится среди примеров, подтверждающих это. Более того – Пушкин, опираясь на античные традиции, обнаружил новые содержательные, композиционно-организуемые и выразительные возможности этого древнего жанра.

Пушкинские экфрасисы можно разделить на следующие группы:

1. Самостоятельные поэтические тексты, посвященные реально существующему произведению пространственных искусств, в которых рефлексия по поводу этого произведения является главным содержанием.

2. Стихотворения, написанные по поводу того или иного изобразительного произведения, но такие, где внимание автора сосредоточено не на самом этом произведении и его художественных достоинствах, а на запечатленном в нем жизненном явлении.

3. Описания реальных или вымышленных изобразительных произведений, включенные в художественный текст иного содержания, т.е. экфрасисы, где описание не является целью, а служит решению идейно-содержательных и стилистических задач автора.

Эта классификация может быть дополнена несколькими стихотворениями, где нашли отражение впечатления от того или иного

---

<sup>2</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Сб. ст. АН СССР, 1977. С. 259–283; Она же. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. Отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 224–289.



изобразительного произведения, но само оно не находится в центре внимания поэта<sup>3</sup>, а также многочисленными упоминаниями мастеров отечественного и классического европейского искусства, рассыпанными в стихотворных и (реже) прозаических текстах Пушкина.

Обращение к очерченному кругу материалов, не претендующее на исчерпывающую полноту, преследует две цели: выявить характер модификации древнего жанра у Пушкина и роль экфрастических элементов в его текстах, уточнив взгляды поэта на изобразительное искусство.

Начнем с последнего. Исследователями высказывались прямо противоположные суждения об отношении Пушкина к изобразительному искусству, степени его познаний в этой области, глубины и оригинальности восприятия художественных произведений. Среди довольно обширной литературы по теме «Пушкин и изобразительное искусство» обобщающий характер носят книги А.М. Эфроса (1930, 1933)<sup>4</sup>, Г.М. Коки (1962)<sup>5</sup> и составленная А.А. Вишневским антология высказываний поэта об искусстве, вышедшая в 1990 г. и переизданная в юбилейном 1999-м<sup>6</sup>. Нарушая хронологию, сразу скажем о последнем издании: думается, при всем его внушительном объеме и при всей научной добросовестности составителя оно скорее способно привести неподготовленного читателя в замешательство, чем

---

<sup>3</sup> Прекрасными примерами подобных стихотворений могут служить «Возрождение» и сонет «Мадонна». Сюжет «Возрождения» (1819), по мнению ленинградского искусствоведа М.Я. Варшавской, был подсказан поэту историей реставрации эрмитажной картины Рафаэля «Святое семейство с безбородым Иосифом», которую Пушкин мог прочесть в альбоме гравюр с лучших полотен Эрмитажной галереи, изданном в 1805–1809 гг. Ф.И. Лабенским. На рубеже XVII–XVIII вв. работа Рафаэля находилась во Франции в собрании Барруа, приобретенного ее у герцогов Ангулемских, хранивших картину небрежно, т.к. живопись Рафаэля была скрыта под записью и картине не придавали значения. Некто Вандин расчистил произведение, хорошо сохранившееся под слоем поновлений. (Варшавская М.Я. Стихотворение Пушкина и картина Рафаэля. Л.: Изд. Гос. Эрмитажа, 1949) В «Мадонне» (1830) нашли отражения впечатления Пушкина от картины «Мадонна с младенцем», продававшейся летом 1830 г. в книжном магазине Сленина, где поэт часто бывал. Картину эту выдавали за подлинник Рафаэля, в действительности это была копия с т.н. «Бриджуотерской Мадонны» Рафаэля, отличающаяся от оригинала введением пейзажного мотива в окне (ср. пушкинское «под пальмою Сиона»). Картина не была куплена, не позднее 1833 г. попала в Штеделевский институт во Франкфурте-на Майне, откуда исчезла в конце XIX в., и местонахождение ее сейчас неизвестно. (Пушкин об искусстве. Сост., автор вст. ст. и коммент. Г.М. Кока. М.: Академия художеств, 1962. С. 130–132.)

<sup>4</sup> Эфрос А.М. Рисунки поэта. М.: Academia, 1930. Дополненное переиздание книги вышло в 1933 г.

<sup>5</sup> Пушкин об искусстве. Сост., автор вст. ст. и коммент. Г.М. Кока. М.: Академия художеств, 1962.

<sup>6</sup> А.С. Пушкин об искусстве. Сост., предисловие и коммент. А.А. Вишневского. М., 1999.

раскрыть круг проблем, связанных с воззрениями Пушкина на искусство. У А.А. Вишневого сюда оказались отнесены суждения поэта, тематически очень далекие от искусства, и при знакомстве с книгой возникает впечатление, что Пушкин никогда не говорил ни о чем ином, кроме как об искусстве.

Два другие названные автора доказывают во многом противоположные взгляды на роль изобразительного искусства в мировоззрении и творчестве Пушкина. А.М. Эфрос, первым исследовавший в 1920–1940-х гг. пушкинские рисунки именно с искусствоведческих позиций, полагал, что в отношении к различным областям художественной культуры у поэта сложились четыре «формы»: «Он заново строил литературу; он был деятельным, но не самостоятельным «гражданином кулис»; он нежно, но пассивно любил музыку; он был холоден и мало внимателен к пластическим искусствам»<sup>7</sup>. Пушкин, по мнению исследователя, интересовался темой изобразительного произведения, но не его формой и художественной спецификой, а говоря об искусстве, повторял расхожие мнения, так что в жизни поэта пространственные искусства играли примерно такую же роль, как и в жизни каждого образованного человека его времени. В доказательство сказанного Эфрос анализирует юношескую поэму «Монах» и отдельные упоминания произведений искусства в зрелых произведениях Пушкина.

Иного взгляда придерживался Г.М. Кока, подчеркивавший, что ни у кого из русских писателей произведения искусства не упоминаются столь часто, при этом Пушкин, глубоко и оригинально постигая художественную форму, не столько ценил ее совершенство, сколько, говоря словами В.В. Стасова, думал «про сущую правду изображения». По мнению Коки, отклики поэта на произведения архитектуры и изобразительных искусств дают «бесценный материал не только для более глубокого и точного понимания творчества Пушкина, но и для правильной и поучительной оценки важных явлений русского и мирового искусства»<sup>8</sup>. В целом с этим суждением нельзя не согласиться, но необходимо внести несколько уточнений.

В настоящее время мы не располагаем достоверными сведениями о том, что поэт был знаком с какими-либо трудами, которые бы

<sup>7</sup> Эфрос А.М. Рисунки поэта. 1930. С. 70.

<sup>8</sup> Пушкин об искусстве. Сост., автор вст. ст. и коммент. Г.М. Кока. С. 10.

дали ему представление об эволюции мирового искусства. (А.М. Эфрос утверждал, что лишь два сочинения об искусстве оказали влияние на Пушкина: «Письма русского путешественника» Н. Карамзина и «Прогулка в Академию художеств» К. Батюшкова). В лицее поэт прослушал курс эстетики, однако эта дисциплина предполагала рассмотрение «философии изящного», а не знакомство с творчеством художников. С другой стороны, А.М. Эфрос явно преуменьшал заинтересованность Пушкина в вопросах изобразительного искусства и уровень его осведомленности в этой области. Поэт был свидетелем многообразных процессов художественной жизни первой половины XIX столетия, когда возрастает общественная значимость искусства, русская национальная школа окончательно утверждается на достойном месте среди европейских школ, активизируется художественное развитие не только Петербурга и Москвы, но и провинции. Тема искусства присутствовала в пушкинском творчестве на всех его этапах, в 1830-х гг. ей принадлежит заметное место в его творчестве. Не стоит забывать о частых личных контактах Пушкина с художниками, меценатами, коллекционерами, а также о том, что художественная критика как особого рода общественная деятельность, а не специальные знания для знатоков, возникла в России в пушкинскую эпоху в литературной, а не художнической среде. Пушкинские экфрасисы не только блестящи в литературном отношении, но и являются зеркалом, где отразились разнообразные процессы художественной жизни эпохи.

Произведения первой группы – экфрасис в чистом виде – у Пушкина единичны и появились лишь в 1830-х гг. Это хрестоматийно известные «Царскосельская статуя», открывающая созданный Болдинской осенью цикл из пяти кратких написанных элегическим дистихом стихотворений, опубликованный в «Северных цветах на 1832 год» под общим заглавием «Анфологические эпиграммы», и два четверостишия: «На статую играющего в бабки» и «На статую играющего в свайку», обращенные к произведениям скульпторов Н.С. Пименова (1812–1864) и А.В. Логановского (1812–1855). Во всех трех текстах художественный эффект основывается на использовании античного размера по отношению к произведениям русской поэзии, но имеет различные оттенки. В первом случае элегический дистих как нельзя более отвечает характеру образа и стилистики описываемой скульптуры. Сюжет статуи П.П. Соколова «Девушка с разбитым кувшином» (1816), находящейся в парке Царского села, взят из басни

Лафонтена «Пьеретта и кувшин». Созданный мастером образ по благородной простоте в сочетании с живой естественностью и лиричностью вызывает ассоциации с лучшими образцами поздней греческой классики и эллинизма, а не с XVII столетием. В стихотворениях на статуи работы Пименова и Логановского стилизация античной речи контрастирует с национальной темой точно так же, как в самих скульптурах присутствует контраст между изображением сугубо русских забав с уподоблением этих деревенских парней древнегреческим атлетам. Здесь обращение к форме античной эпиграммы играет ту же роль, что и пушкинские строки – подчеркнуть, что в отечественной пластике появились произведения, народные по сюжету и достойные сравнения с антиками по мастерству:

Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянуся,  
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать.

В «Царскосельской статуе» речь идет о произведении скульптора – убежденного классициста, где ощутимы и новые веяния – тяготение к лирической мягкости образа, передаче элегически-задумчивого настроения. В случае с произведениями Пименова и Логановского поэт откликнулся прежде всего на общественную значимость явления – появление работ молодых ваятелей на национальную тему. Для стилистики классицизма облечь сюжет из народной жизни в антицизированной форму было не только естественным, но и почти единственно возможным решением, и столь же естественным выглядит у Пушкина обращение к древнему размеру и жанру надписи.

При большой образно-стилистической близости статуй играющих между ними есть и весьма заметные различия. Следуя в целом нормам классицизма, Пименов в большей степени, чем его коллега, индивидуализирует образ, придает лицу своего героя типично русские черты, а его увлеченность игрой подчеркивает мимикой, вплоть до прищуренного глаза. Жизненностью отличается трактовка тела, в равной мере далекая и от условной идеализации, и от натуралистической детализации; удачно найдено движение, в котором энергичный и свободный разворот фигуры сочетается с ее устойчивостью. Рядом с этой работой «Парень, играющий в свайку» Логановского выглядит более скованным академическими нормами. По-видимому, Пушкин уловил это отличие и не случайно в надписи к произведению Пименова использует лексику, придающую тексту оттенок национального колорита («раз-

дайся, народ любопытный, врозь расступись»), а «Дискобола» вспоминает, говоря именно о статуе работы Логановского.

Оба произведения принадлежат сверстникам, соученикам по Академии художеств, и были экспонированы на академической выставке осенью 1836 г., где их и видел Пушкин. Историк отечественного искусства П.Н. Петров, опубликовавший в 1883 г. работу о Н.С. Пименове, ссылаясь на воспоминания самого скульптора, любившего рассказывать об этом эпизоде, описал обстоятельства создания четверостишия следующим образом: при взгляде на работу Пименова поэт воскликнул «Слава Богу, наконец и скульптура в России явилась народная!», просил президента Академии Оленина познакомить его с автором и тут же записал в блокнот экспромт, вручив затем Пименову листок со стихотворением. Если верить этому сообщению, следует подчеркнуть – поэт с импровизационной быстротой и непринужденностью создал «надписи», максимально адекватные описываемым произведениям, не только выразив удовлетворение от появления в пластике народных сюжетов, но и отразив их стилистику, только не с помощью прямого описания, а посредством формы античной эпиграммы, которая родилась в его сознании одновременно со зрительным восприятием скульптурного образа.

Примерами второго типа пушкинского экфрасиса могут служить столь же известный «Полководец» (1835, опубликован в 1836) и небольшое стихотворение, фигурирующее под названием «К бюсту завоевателя». В размышлениях о трагической судьбе военачальника, чья полководческая мудрость не была оценена в силу драматичных исторических обстоятельств, раскрывается также и процесс восприятия поэтом произведений изобразительного искусства. Расхожим сюжетам живописи, перечисленным в начале стихотворения, Пушкин противопоставляет портреты из Военной галереи Зимнего дворца – выдающееся явление современного поэту искусства, в котором он отмечает не столько художественно-эстетический аспект, сколько общественную значимость ансамбля, запечатлевшего великие события недавнего прошлого. Процесс же восприятия портрета Барклая де Толли кисти Дж. Доу передан в неторопливой манере, имитирующей процесс раздумья, что подчеркнуто интонационными паузами стихотворной речи.

Как убедительно доказал Г.М. Кока, стихотворение «К бюсту завоевателя» представляет собой обращение к скульптору Самуилу

Гальбергу, работавшему над головой Александра I для памятника императору, заказанному И.П. Мартосу для памятника императору, заказанному И.П. Мартосу для Таганрога<sup>9</sup>. В качестве иконографического источника Мартос первоначально использовал бюст царя, выполненный Б. Торвальдсенем в 1820 г. во время пребывания Александра в Варшаве. Датский мастер верно зафиксировал противоречие в мимике Александра – улыбка на губах при нахмуренном лбе и подозрительном взгляде. В дальнейшем по настоянию министра двора, выражавшему, видимо, желание Николая I, скульптору С.И. Гальбергу – ученику и помощнику Мартоса, было дано задание вместо реалистически-точного торвальдсеновского портрета скопировать для монумента сделанное немецким скульптором К.Д. Раухом идеализированное изображение царя, где тот предстает «кротким ангелом». (Бюст Рауха стал в дальнейшем основой всей официальной иконографии Александра). Этот факт и лег в основу стихотворения:

Напрасно видишь тут ошибку:  
Рука искусства навела  
На мрамор этих уст улыбку,  
А гнев на хладный лоск чела.  
Недаром лик сей двуязычен.  
Таков и был сей властелин:  
К противочувствиям привычен,  
В лице и в жизни арлекин.

Пушкину, несомненно, было знакомо произведение Б. Торвальдсена, популярное в России настолько, что в римской мастерской скульптора по русским заказам массово изготовлялись повторения бюста. В бумагах поэта есть запись о том, что «Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица впрочем прекрасного – верх нахмуренный, грозный, низ выражающий всегдашнюю улыбку»<sup>10</sup>. Вероятно, запись сделана со слов О.А. Кипренского, общавшегося с датским ваятелем в Риме и передавшего Пушкину мнение его об императоре во время работы над портретом

<sup>9</sup> Кока Г.М. Стихотворение «К бюсту завоевателя» // Пушкин. Исследования и материалы. Том II. Под ред. М.П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 324–333.

<sup>10</sup> Впервые запись опубликована: Неизданный Пушкин. Петроград, 1922, С. 182. Цит. по: Кока Г.М. Стихотворение «К бюсту завоевателя». С. 325.

поэта в 1827 г. Таким образом, экфрасис служит здесь основой для политической эпиграммы, разоблачающей усиленно создававшуюся официальную легенду об Александре – «ангеле на троне».

Ярким примером третьего типа пушкинского экфрасиса является описание в «Станционном смотрителе» гравюр на сюжеты притчи о блудном сыне, украшающих интерьер дома Самсона Вырина. Обращает на себя внимание пространность этого описания при предельной сжатости, лаконичности повествования всего цикла, «умопомрачительной спрессованности» текста, по выражению Н.К. Гей<sup>11</sup>. Высказанное нижегородским искусствоведом Н.В. Свириной предположение, что в повести речь идет о вполне определенном произведении европейской печатной графики, которое было популярно в начале XIX в. в среде городских сословий и мелкого чиновничества и действительно могло украшать стены почтовой конторы, в итоге подтвердилось. Указание на подписи на немецком языке под изображениями говорило о том, что автора надо искать среди немецких гравюров первой половины – середины XVIII в., чьи произведения пользовались успехом в России. Точность пушкинского описания позволяет с уверенностью утверждать, что речь идет о серии гравюр, выполненной кем-либо из аугсбургских мастеров начала XVIII в., скорее всего М. Энгельбрехтом<sup>12</sup>. Европейская печатная графика, представленная иллюстрированными изданиями, сериями гравюр и отдельными эстампами, главным образом нидерландских и немецких авторов XVII–XVIII вв., имела в России XVIII – середины XIX в. большой успех и была широко распространена в повседневном обиходе практически всех слоев провинциального общества. Западные гравюры вклеивали иллюстрации в богослужебные книги, четьи-минеи, украшали ими жилой интерьер. Продукция европейских гравюров, особенно иллюстрированные Библии, активно использовалась русскими иконописцами, монументалистами, живописцами в качестве источника композиционных решений, типажей, орнаментально-декоративных мотивов<sup>13</sup>. Бесспорно, направленность «Повестей

<sup>11</sup> Гей Н.К. Приемы минимизации повествования в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения. Сб. ст. Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2007. С. 180.

<sup>12</sup> Акимов С.С., Свирина Н.В. Упоминание серии гравюр «История блудного сына» в повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель» // Болдинские чтения-2010. Отв. ред. Н.М. Фортунатов. Саранск, 2010. С. 280–284.

<sup>13</sup> Подробнее см.: Акимов С.С. К вопросу о роли западноевропейской печатной графики в раз-



Белкина» составляет «глубинно-универсальная идея предназначения человека восстановить свою душу»<sup>14</sup>, и введение данного визуального мотива является своеобразным выражением ее. С другой стороны, упомянутые Пушкиным гравюры – это не только элемент, значительный в смысловом пространстве повести, но конкретное произведение искусства и характерная черта провинциального быта первой трети XIX в. Деталь текста словно обретает несколько «измерений».

Подведем итоги. Пушкинские экфрасисы выступают как в форме самостоятельных описаний, посвященных современному поэту произведениям пространственных искусств, в первую очередь скульптуры, так и в виде описаний, служащих различным художественным целям и включенных в тексты иного содержания. Они, без сомнения, генетически связаны с античной традицией, но представляют собой принципиально новую модификацию этого древнего жанра. В классических античных и средневековых экфрасисах внимание авторов сосредоточено на зрелищности, броской эффектности описываемого артефакта и на сложности, непонятности его смысла, который необходимо правильно расшифровать (здесь как раз и дает себя знать происхождение экфрасиса от толкования сакральных объектов). Поэтому древние авторы предпочитали описывать живопись и наделяли аллегорическим смыслом даже те сюжеты, где его заведомо не могло быть. Пушкин дал современный вариант этого архаичного по своей природе типа текста; описание для него никогда не является самоцелью: произведение искусства выступает у него как носитель актуального общественного смысла, как дополнительный визуальный код к пониманию текста, как реалистически точно «схваченная» характерная примета быта. Пушкин никогда не рассказывает о том или ином произведении подробно, а суммирует свои наблюдения в максимально лаконичной форме. Как правило, он не останавливается на специфике и достоинствах художественной формы описываемого объекта, но и не игнорирует их, находя для каждого произведения адекватные словесные приемы характеристики и оценки.

---

витии художественной культуры российской провинции XVIII – середины XIX в. // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. X Междунаро. научно-практич. конф. М., 2013. С. 21–27.

<sup>14</sup> Гей Н.К. Приемы минимизации повествования в «Повестях Белкина». С. 184.



## **БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ 2014**

Отв. редактор  
Н.М. Форгунатов

Художественно-технический редактор  
В. Власов  
Корректор  
И. Пигулевская

ООО «БегемотНН»  
603001, Нижний Новгород, Нижне-Волжская наб., 6/1  
Тел./факс (831) 433-21-78, 433-65-69  
mail@begemotnn.ru , www.begemotnn.ru

Подписано в печать 00.08.13. Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 18,6.  
Тираж 200 экз. Заказ 0812.

Отпечатано в ГУП РМ «Республиканская типография «Красный Октябрь»  
430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а