

“ЧУДНЫЙ СОН МНЕ БОГ ПОСЛАЛ...”: ИМИТАЦИЯ ОБРЫВА В ЗАКОНЧЕННОМ ЦЕЛОМ

© 2011 г. О. Б. Заславский

В статье представлены доказательства того, что данное произведение является законченным художественным целым (хотя и недоработанным в деталях), а кажущийся обрыв мотивирован темой окончания жизни. Стихотворение представляет собой пример характерного для Пушкина “псевдооборванного текста”. По сравнению с источниками (поэмой Саути и испанской легендой) в пушкинском тексте произошла существенная перекомбинация исходных элементов. В результате “грешник” и “праведник” соединились в одном персонаже, скрытая предыстория которого выявляется из внутритекстового анализа.

The paper presents evidence that the poem is, in fact, not a fragment, but a complete work of art (although wanting some polishing) while the apparent “break” is based on the theme of the end of life. The poem is an example of a “pseudo-broken” text characteristic of Pushkin’s poetics. There occurred an essential rearrangement of original elements when compared with works that were its sources (a poem by Robert Southey and a Spanish legend). As a result, the “sinner” and the “saint” merged to become one person whose prehistory is brought to light by means of the analysis of the inner structure of the text.

Ключевые слова: псевдооборванный текст, скрытый сюжет, внутритекстовый анализ.

Key words: pseudo-broken text, hidden plot, analysis of the inner structure of the text.

Стихотворение Пушкина 1835 (?) года “Чудный сон мне Бог послал...” (далее ЧС) до сих пор остается загадочным. Попытки прояснить его смысл в основном сводятся к обсуждению связи между ЧС и стихотворением “На Испанию родную...” (далее НИР), а также между ЧС (или НИР) и их источниками. Существующие истолкования дают в целом довольно пеструю картину, не проясняющую суть пушкинского замысла достаточно убедительным образом. Более того, разными исследователями отмечалось, что те или иные отдельные параллели между ЧС или НИР и их источником оказываются противоречивыми: одни детали совпадают, другие – нет. Поиски разрешения таких противоречий сводятся чаще всего к более тщательному и точному выявлению источников. Так, в недавней работе А. Долинина [1] было обращено внимание на роль средневековой испанской легенды (ставшей Пушкину известной в английском переводе из примечаний Саути к своей поэме)¹. Между тем внутритекстовый анализ произведения как самостоятельного художественного целого почти

не проводился. В настоящей статье мы предлагаем опыт такого анализа, который приводит нас к довольно неожиданному выводу: ЧС является сюжетно законченным (хотя, разумеется, недоработанным) произведением. При этом переработка Пушкиным некоторых элементов исходных текстов носит новаторский характер: ее результатом стало такое перераспределение функций между персонажами, которое привело к сочетанию, невозможному для источников ЧС в принципе.

Источники ЧС и идентификация нарратора

Поскольку у ЧС есть два бесспорных источника – поэма Саути и испанская легенда (см. об этом подробнее [1] и цитированную там литературу), – возникает вопрос о том, какие персонажи ЧС и его источников соответствуют друг другу. В частности, особенно важно определить, кто же является нарратором в ЧС. Здесь выделяются три основных подхода. Первые два основаны на сравнении с тем или иным конкретным источником; третий имеет функциональный характер и связан с сопоставлением статуса персонажа в сравниваемых текстах.

Первый подход предполагает, что основным источником является поэма. Тогда, поскольку фабула ЧС включает двух персонажей – нарратора

¹ Имеется в виду «английский перевод семнадцати глав из средневековой испанской хроники, посвященных судьбе короля Родрига после бегства с поля битвы; эти же главы напечатаны в качестве отдельного приложения к французскому переводу “Родерика, последнего из готов”. Взятые вместе, они составляют связную христианскую легенду о кающемся короле-грешнике» [1, с. 163]. Далее для краткости мы будем говорить просто о легенде.

и ожидаемого им “великого грешника”, а в источнике есть пара соответствующих персонажей: Родриг и граф Юлиан, – задача состоит в том, чтобы выяснить, насколько одна пара соответствует другой.

Рассмотрим вариант 1а: нарратор ЧС соответствует графу Юлиану, ожидаемый грешник – Родригу (именно такой вариант находим в статье В.П. Старка [2, с. 64])². Но если нарратор – это граф Юлиан (которого действительно ожидает скорая смерть), то значит к нему ожидается приход священника, причем не священник будет исповедовать Юлиана, а Юлиан – священника, что представляет собой явную нелепость. К этому можно добавить дополнительные контраргументы. В поэме отсутствует «предсказание скорой смерти, с которым старец обратился к герою “Чудного сна...” (оно было бы здесь крайне неуместно – граф и так вот-вот умрет)» [4, с. 99]. Потому А. Долинин отверг “нелепое предположение В.П. Старка, посчитавшего нарратором текста графа Юлиана, презренного предателя и погубителя Испании, которому, как он по непонятной причине считает, высшая воля дарует прощение” [1, с. 168].

Рассмотрим теперь вариант 1б: нарратор ЧС соответствует Родригу, ожидаемый грешник – это граф Юлиан. Такой вариант рассматривался в работе И. Сураг [5] и тоже был вполне справедливо подвергнут критике А. Долининым, «поскольку “отец Маккавей” (он же Родерик) у Саути не получает никаких предвещаний о приходе к нему “великого грешника”; напротив, он сам отправляется к графу Юлиану, чтобы убедить его вернуться в христианскую веру»³.

Второй подход предполагает, что основным источником является легенда. В ней нет сцены между Юлианом и Родригом, аналогичной той,

что была в поэме, соответственно, незачем искать в ЧС Юлиана, и вопрос об идентификации персонажей сужается до вопроса о том, кто соответствует Родригу. Зато в легенде есть иной важный элемент, отсутствующий в поэме и присутствующий в ЧС, – чудесные видения. Соответственно, метод идентификации в данном подходе совсем другой, основанный на том, кому ниспослано чудесное видение (сон). А поскольку в легенде он ниспослан Родригу, то получается, что нарратор ЧС – это Родриг. Такой вариант был указан еще Н.И. Черняевым [6].

Но и он в работе А. Долинина был отвергнут, поскольку «та информация о нарраторе, которая содержится в тексте, противоречит такому истолкованию. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что он имеет право исповедовать и давать разрешение от грехов (“Грешник долгожданный / Наконец к тебе придет / Исповедовать себя / И получит разрешение”, – говорит ему старец), и, следовательно, его ни в коем случае нельзя отождествлять с кающимся Родригом. Скорее, Родриг – это тот “великий грешник”, который должен прийти на исповедь и “получить разрешение”, что точно соответствовало бы сюжету легенды. Тогда в нарраторе ЧС следует видеть некоего исповедника Родрига – то есть не лирического героя, а персонажа, наделенного признаками праведности и святости, по-видимому, священника или монаха» [1, с. 168].

Тем самым Долинин реализовал здесь третий вариант, в основе которого лежит противопоставление статуса персонажей: “исповедник – грешник”. Но вариант этот допустим только, если считать источником легенду, так как в поэме исповедника нет.

Критика Долининым второго варианта (не говоря уже о первом) выглядит вполне убедительной. Однако можно заметить, что вариант Долинина привносит в истолкование текста новое противоречие. В легенде чудесные видения посещают не святого отшельника, а кающегося грешника – Родрига. Долинин преодолевает это противоречие тем, что замечает: «Что же касается самого “чудного сна”, то он просто переадресуется от Родрига этому персонажу, что позволяет Пушкину, с одной стороны, передать присущую легенде “поэтическую” веру в сверхъестественное, а с другой – наделить нарратора не противоречащим источнику психологическим опытом, который мотивировал бы его эмоциональное состояние и способность к предвидению грядущих событий» [1, с. 169–170]. Это путаное объяснение, на ходу подменяющее анализ структуры апелляцией к

² Ранее Т.Г. Цявловской был предложен такой комментарий: “Набросок предваряет следующий эпизод поэмы: умирающего графа Юлиана исповедует священник, в котором он узнает короля Родрига, соблазителя своей дочери. Юлиан прощает ему вину и умирает” [3, с. 632]. Судя по всему, комментатор подразумевал под нарратором Юлиана (в этом смысле В.П. Старк не был первым в своем предположении). Впрочем, В.А. Сайтанов ссылается на сообщения ему Т.Г. Цявловской сведения, что «на названную сцену как источник “Чудного сна...” указал ей кто-то из ее помощников, а она не имела возможности проверить это» [4, с. 120].

³ Кроме того, Долинин отметил неточность в изложении Сураг, которая писала, что герой поэмы, “будучи священником, исповедует и причащает умирающего графа Юлиана – бывшего своего врага” [5, с. 189–190]. На самом деле Родриг не исповедует Юлиана, а «называет себя и просит у него прощения за то, что был “виновником его вины”» [1, с. 168].

Таблица

Вариант	Источник – поэма Саути	Источник – легенда
1а	Нарратор – граф Юлиан, ожидаемый грешник – Родриг (Цявловская, Старк)	
1б	Нарратор – Родриг, ожидаемый грешник – Юлиан (Сурат)	
2		Нарратор – Родриг (Черняев)
3		Нарратор – святой отшельник, ожидаемый грешник – Родриг (Долинин)

психологическим факторам, прячет трудности “под ковер”. Налицо явное противоречие двух принципов классификации. У Н.И. Черняева был реализован вариант 2 (вполне последовательное отождествление персонажа с нарратором, исходя из того, кто видит сон), но есть противоречия с третьим (статус персонажа, видящего чудесный сон в ЧС, не соответствует статусу аналогичного персонажа легенды). У Долинина – ситуация прямо противоположная. Совершенно непонятно, почему доминирование варианта 3 над вариантом 2 (когда игнорируется несоответствие субъектов видения) лучше доминирования варианта 2 над вариантом 3 (когда игнорируется несоответствие статуса персонажей).

Таким образом, все без исключения варианты, исчерпывающие список логически возможных отождествлений при сравнении с источниками (для удобства они сведены в таблицу) и рассмотренные исследователями, дают внутренне противоречивую картину. Иначе говоря, соотносить структуру ЧС со структурой источника без деформаций и насилия оказывается невозможным.

В данном случае это бросает тень на общий методологический принцип названных авторов – упорное стремление объяснить статус персонажей ЧС одними лишь ссылками на источник. В крайнем своем проявлении этот принцип доходит до поиска одного, единственно правильного (или, в крайнем случае, доминирующего) источника. Характерный пример – формулировка “То, что именно легенда явилась главным (и, скорее всего, единственным) источником ЧС, не вызывает никаких сомнений” [1, с. 167]. С нашей точки зрения, скорее никаких сомнений не вызывает то обстоятельство, что (независимо от того, какой источник оказался наиболее важным) в данном случае дискредитирован сам принцип выведения важнейших особенностей текста лишь из источника или источников при игнорировании его внутренней структуры.

Более того, одной из нетривиальных особенностей поэтики Пушкина является то, что в тех случаях, когда соответствие произведения с источником само является художественно значимым фактом, такое соответствие может оказаться принципиально неоднозначным, причем эта неоднозначность обыгрывается в тексте. При этом персонажи источников могут как сливаться в один, так и, наоборот, “множиться”. Приведем два примера. В “Выстреле” присутствует бесспорное соответствие с легендой о Вильгельме Телле и соответствующим произведением Шиллера. Казалось бы, представляется очевидным, что Сильвио соответствует Теллю. Однако более внимательный анализ показывает, что этому пушкинскому персонажу соответствует также и сын Телля, и даже наместник, вынудивший Телля на выстрел. Но и граф парадоксальным образом сближается с Теллем. В результате происходит значимая перекомбинация ролей, причем разные варианты отождествления одновременно сосуществуют (см. [7]). В “Станционном смотрителе” значимы такие подтексты, как евангельская притча и сказка о Красной шапочке. И в обоих случаях достигается тот же эффект – персонажи пушкинского произведения соотносятся с разными персонажами источников (см. [8]).

Эти соображения к случаю ЧС не применимы буквально, так как для его адекватного прочтения ни поэма Саути, ни испанская легенда не обязаны быть узнаваемы читателем. Стало быть, художественный эффект нарочитой многозначности все равно отсутствует. Тем не менее, приведенные выше примеры показывают, что при такой творческой свободе обращения Пушкина с источниками и, в частности, возможностью существенной (и даже многозначной) перекомбинации исходных элементов, сам механизм переработки источников может оказаться (если говорить, скажем, о персонажах) существенно сложнее, чем однозначное (или тем более взаимно однозначное) соответствие одного набора персонажей другому.

Поэтому учет источников не должен совершаться в отрыве от выяснения пушкинского замысла в целом. В свою очередь, для этого, помимо изучения интертекстуальных связей, необходим и внутритекстовый анализ.

Далее мы предлагаем свою интерпретацию ЧС, которая существенным образом опирается на такой анализ и сравнение с другими близкими по своему характеру произведениями Пушкина. Часть важных наблюдений уже содержалась в предшествующих работах (особенно в статье [1]), однако напрашивающиеся выводы там сделаны не были.

Конверсионный сюжет и статус текста

Как отметил А. Долинин, “в поэзии Пушкина 1835–1836 гг. отчетливо выделяется небольшая группа из четырех текстов, в которых варьируется один и тот же конверсионный сюжет, всякий раз остающийся незавершенным” [1, с. 178]. Этот конверсионный сюжет (религиозное обращение грешника, переход от греха к праведности) обнаруживается в НИР и таких произведениях, как “Странник”, “Напрасно я бегу к Сионским высотам...”, “Отцы пустынноики и жены непорочны...”. Что касается ЧС, то, не найдя там прямых следов конверсионного сюжета, Долинин присоединяет его к этой группе на основании других соображений. Основываясь на том, что у НИР и ЧС – общий источник, в качестве которого Долинин рассматривает испанскую легенду, он развивает гипотезу о том, что ЧС представлял собой “черновой набросок не драматизированной вставной сцены для НИР, а параллельной обработки того же сюжета о Родриге в ином, драматическом жанре” [1, с. 172]. А поскольку в легенде этот сюжет о Родриге носит явно конверсионный характер, то тем самым и ЧС включается в эту группу.

Существенно, однако, что, хотя конверсионный сюжет действительно остается незавершенным в отмеченных выше четырех других (помимо ЧС) произведениях, завершенным оказывается сам текст. Точнее, сомнение здесь может вызывать только НИР. Однако то обстоятельство, что само обращение от греховности к праведности фактически уже состоялось, делает НИР завершенным художественно, так что окончание сюжета оказывается сродни открытым финалам других пушкинских произведений [5]. Но если все четыре произведения, относящиеся к данному типу сюжета, оказываются завершенными (причем заканчиваются как раз на стадии перехода от греха

к праведности или его попытки), не выглядит ли странным исключение, связанное с ЧС?

Обратим внимание, что текст заканчивается вопросом персонажа “Кто там идет?..”, предвещающим появление другого персонажа, которое (согласно условию, сообщенному чудным старцем) означает для него близкую смерть. То есть, окончание текста оказывается связанным с окончанием жизни. Причем предшествующая фраза содержит прямую ссылку на Божью волю (“Но твоя да будет воля, / Не моя”). Но у Пушкина есть целый ряд таких произведений, в которых структура текста иконическим образом повторяет его тему (обрыв текста – обрыв жизни). В качестве примеров можно привести “Отрывок”, “Мы проводили вечер на даче”, “Рославлев” (см. [9–12]). В таких произведениях сюжет обрывается, но произведение в целом оказывается законченным. Данное явление было названо нами “псевдообрванным текстом” [11] и представляет собой не единичное явление, а одну из характерных черт поэтики Пушкина.

Специфика ЧС в таком ряду состоит в том, что вместо резкого обрыва, характерного для упомянутых выше произведений, происходит относительно плавный переход. А именно, действие как бы продолжает длиться – реплика “Кто там идет?..” создает впечатление продолжения. Это не случайно, так как в конверсионном сюжете важным является не просто обрыв на стадии греха, но и следующая за ним стадия святости, по направлению к которой совершается переход. Также и другой радикальный переход – смерть – возникает в ЧС не как резкий перебив жизненного процесса в его середине, а плавно достигаемый конец пути (что выражено и в метафорах – путник, ложащийся на ночлег и засыпающий вечным сном, прибытие в гавань, достижение последней борозды на поле) перед обретением святости. Соответственно, обрывы и в теме, и в структуре текста оказываются сглаженными. В частности, текст заканчивается многоточием, что приводит к парадоксальному сочетанию завершенности и незавершенности.

Подчеркнем, что пунктуация играет здесь существенную роль, а ее игнорирование приводит к искажению смысла⁴. Так, А. Долинин считает финальную реплику усеченной драматургической ремаркой типа “Входит такой-то” и в качестве примера приводит соответствующее место “Скупого рыцаря”: “*Альбер. Кто там? (Входит жид).*”

⁴ С общей точки зрения, здесь можно видеть пример семантизации в художественном тексте внесемантических элементов естественного языка [13, с. 26].

Жид. Слуга ваш низкий”. Однако в последнем случае в реплике Альбера нет никакого многоточия, а мотив оборванности не значим вообще.

Сказанное выше означает: есть серьезные основания рассматривать ЧС как законченное произведение. Но тогда главным героем ЧС оказывается не ожидаемый пришелец (которого А. Долинин отождествляет с Родригом⁵), а сам нарратор. Это ключевой момент, и на нем необходимо остановиться отдельно.

Конверсионный сюжет и статус персонажа

Во всех четырех случаях произведений с конверсионным сюжетом лирическим героем, от лица которого даются рассуждения о грехе и благодати, или главным героем повествования является сам обращающийся, субъект перехода от греха к праведности. И опять же, на таком фоне ЧС при традиционном подходе кажется исключением, так как монолог дан от лица персонажа, выполняющего (казалось бы) пусть важную, но вспомогательную функцию по отношению к еще не появившемуся главному герою. Однако, если считать, что ЧС подчиняется здесь тем же закономерностям, что и остальные произведения конверсионного сюжета, можно прийти к выводу, что именно нарратор – главный (лирический) герой и субъект обращения. Тем самым два разных типа соображений, связанных с законченностью произведения (см. выше) и свойствами произведений с конверсионным сюжетом, приводят к одному и тому же заключению: нарратор и главный (лирический) герой произведения – это одно и то же лицо.

Но тогда необходимо подробнее разобраться, в чем должно состоять обращение героя в ЧС. На первый взгляд, сама ссылка здесь на конверсионный сюжет может показаться странной, так как святость и греховность кажутся однозначно разнесенными по двум разным персонажам: нарратор выглядит воплощением святости, а греховность представляется локализованной лишь на ожидаемом пришельце. Однако, если а) ЧС входит в группу произведений с конверсионным сюжетом и б) является законченным, то история главного героя должна включать преобразование грешника. А поскольку главным героем ЧС может быть только нарратор (которому ныне готовится “святой венец”), это означает, что он должен был

⁵ Что касается самого характера пометы <Родриг>, то по нашему мнению, здесь вполне можно принять альтернативное объяснение, упомянутое А. Долининым [1, с. 170], – это просто отсылка к источнику.

пройти и первую стадию конверсионного сюжета, т.е. побыть грешником. Присмотримся же к тексту.

Скрытый сюжет ЧС

На первый взгляд, нарратор, которому предстоит исповедать грешника, – полный и безусловный праведник. Однако из сообщения “Уж готов<ит> ангел смерти / Для тебя святой венец...” следует, что статус святости героем еще не достигнут. Положительный результат здесь достигается лишь после того, как оказывается выполненным условие о приходе и исповеди ожидаемого грешника. До этого герой просто не может ни умереть, ни получить венец святости. Существенно, что этот грешник был “вещан давно”. И все это время герой не мог умереть – такая возможность “представлялась” только сейчас. Это говорит о том, что герой умирает вовсе не от старости, а потому, что исполняется предназначение⁶. Сочетание “И получит разрешенье, / И заснешь ты вечным сном” означает, что “разрешенье” получит и главный герой.

Почему же в течение длительного срока (еще раз подчеркнем, что грешник был вещан “давно”) герой не сподобился получения святого венца, несмотря на очевидно праведную жизнь? Чтобы это имело смысл, приходится признать, что на самом герое лежала печать греха, искупление которого потребовало периода настолько длительного, что это заняло у него всю оставшуюся жизнь после первого предвещения. И знаком того, что печать греха снята, явилась бы как раз демонстрация способности принять исповедь у того, кто совершил соразмерный грех (очевидно, что грешник такого сделать не может). А поскольку ожидается не просто грешник, а именно “великий” грешник, то надо полагать, что и грех героя был достаточно серьезен (хотя в чем он состоял, сказать невозможно, это выходит за рамки произведения, в котором темы греха, святости и возможности искупления значимы лишь на до-

⁶ Большой срок от предвещения до его исполнения – это свойство, характерное именно для ЧС и отсутствующее в обоих его источниках. При попытке связать напрямую ЧС с источником пришлось бы считать, что задолго до того, как Родриг совершил свой грех (надругательство над дочерью графа Юлиана), о нем как будущем грешнике и о его грехе было дано предвещение, что выглядело бы совершенно неестественно. Предвещение носит в ЧС функциональный характер (появится такой грешник, что возможность его исповедать будет условием для того, чтобы лирический герой – нарратор мог найти успокоение; конкретизация же – какой именно грешник – здесь несущественна).

статочно общем уровне). Это объясняет, почему понадобился такой большой срок (после давнего предвещения), чтобы наконец достичь нужного уровня праведности.

При таком понимании открывается и скрытый смысл реакции героя на чудный сон. Он относится к известию о скорой смерти как благой вести не из-за странного желания смерти как самоцели (отметим противопоставление “Но твоя да будет воля, / Не моя”), а потому, что приближающиеся события означают для него искупление и закрепляют его святость – то, к чему он стремился длительное время после предвещения “великого грешника”. А фраза “Казни вечныя страшуся, / Милосердия надеюсь” не только указывает на общее опасение персонажа перед переходом в иной мир, но и вполне определенным образом отсылает к его “скрытой” предыстории, где было нечто, придающее теперь смысл и опасению вечной казни, и ожиданию милосердия.

Таким образом, “конверсионным” сюжет оказывается сразу в нескольких отношениях. Для героя это и переход от жизни к смерти, и переход от состояния греха к святости. Это дополняется и “разрешеньем” так и не появившегося в тексте пришельца, бывшего “великого” грешника.

Обратим еще внимание на любопытную (также отчасти “скрытую”) симметрию фабулы. Весть о близком вечном сне приходит герою во сне. Если исключить противоестественное в данном контексте совмещение реального и фантастического и учесть соображения простоты, то приходится признать, что “предвещанье” о великом грешнике было дано герою тем же способом, что и сейчас, – тоже в чудесном сне. В этом смысле есть и формальное соответствие с источником: два чудесных видения легенды превратились в два чудесных сна ЧС (один из них перешел в предысторию). Так что всего в ЧС значимы три сна: история персонажа начинается, продолжается и заканчивается сном. В последнем случае сон является вечным, а конверсионный сюжет об обращении дополняется другим сюжетом переходного характера – о переходе из этого мира в тот.

Сказанное выше на первый взгляд выглядит довольно необычным для художественного произведения, поскольку предполагает восстановление элементов законченного текста, которые так и не были даны в явном виде. Однако это не исследовательская прихоть или произвол. Дело в том, что примеры “скрытого сюжета” в поэтике Пушкина отмечались в различных частных случаях уже неоднократно. При этом скрытым может оказаться как локальный сюжет (содержание отдельной

сцены), так и сюжет в целом. Примером первого является восстановление сути “нежданной шутки” в “Моцарте и Сальери” [14], второго – сюжет о роковой любви Онегина [15] или скрытый сюжет “Скупого рыцаря”, связанный с драматургической ролью Герцога [16]. Тем самым речь идет о характерной общей черте поэтики Пушкина, без учета которой адекватное понимание многих пушкинских произведений оказывается просто невозможным.

ЧС на фоне своих источников

Указанные выше обстоятельства означают радикальную перекомбинацию элементов текста по сравнению с источниками. В едином персонаже объединены грешник и праведник!⁷ Вместо их прямолинейного противопоставления получают две фазы в биографии одного и того же человека, жизнь которого завершается переходом от одного полюса к другому. Это исчерпывает тему и делает ненужным продолжение, текст оказывается законченным.

Пушкин также довел до логического конца мотив преемственности, присутствующий в источниках. И в легенде, и в поэме грешник попадает в обитель старца и в определенном смысле его замещает (соблюдает пост, проводит время в молитвах и т.д.). Однако при этом на пришельце все же остается печать греха, и он поэтому противопоставлен праведнику – старцу. В ЧС же, согласно предлагаемой интерпретации, и пришелец, и тот, кто его должен принять и исповедать, переживают стадию перехода, и в этом смысле пришелец действительно заступает место лирического героя ЧС. Тем самым субъектами конверсионного сюжета следует считать как упомянутого там “великого” грешника, так и главного героя ЧС.

Из сказанного выше следует, что, собственно говоря, вопрос о том, кто в ЧС соответствует Родригу (нарратор или пришелец), теряет свой смысл. Произведение настолько далеко оторвалось от своих источников – и поэмы Саути, и фольклорной легенды, и приобрело настолько общий смысл, что стало самостоятельным

⁷ Сам по себе прием перекомбинации элементов в ЧС по сравнению с легендой был отмечен А. Долининым, но по отношению к второстепенным деталям: “нарратор ЧС, как кажется, должен был представлять собой амальгаму” [1, с. 169] двух старцев легенды, т.е. сходных между собой персонажей. Однако в ЧС оказывается и куда более серьезная и нетривиальная “амальгама” персонажей, которая объединяет противоположности – грешника и праведника!

произведением о преображении грешника, которое связано с источниками лишь историей замысла⁸.

По сути, у Пушкина оказался свой собственный вариант “жития великого грешника”, включающий вопрос не только о грехе, святости и возможности искупления, но и о цене такого искупления. В других произведениях из группы с конверсионным сюжетом герой пытается убежать от греха, хотя успешность попытки остается сомнительной (“Грех алчный гонится за мною по пятам”). В случае же с ЧС такая попытка удастся, но за это приходится платить высокую цену: искуплению подчиняется вся оставшаяся жизнь, и когда оно оказывается возможным, заканчивается сама жизнь.

Если развитые нами соображения правильны, то ЧС, при той же проблематике и источниках, что и НИР, переводит эту проблематику на более высокий уровень абстракции и достигает большей степени художественного обобщения и емкости. Это, в качестве следствия, сразу позволяет сделать вывод об относительной датировке обоих произведений (которая продолжает оставаться предметом дискуссий). Принимая очевидный тезис, что эволюция пушкинских произведений шла в сторону их совершенствования, получаем, что ЧС написан после НИР.

Заключение

Таким образом, согласно проведенному выше анализу

- 1) ЧС представляет собой законченное (хотя недоработанное в деталях) произведение;
- 2) нарратор и лирический герой – это один и тот же человек;
- 3) человек, прошедший характерную для конверсионного сюжета стадию грешника и обретающий искупление и даже святость лишь при завершении жизненного пути.

⁸ Ср.: “У Пушкина разными бывают отношения между его созданиями и их иноязычными источниками. Наряду с переводами и переложениями встречаются такие случаи, когда некий текст, давший литературный повод к рождению пушкинского, совершенно в нем растворяется, почти не узнается, едва просвечивает сквозь новые смыслы и формы. Материал преобразуется полностью, и это возможно даже при буквальном совпадении, прямом использовании” [5, с. 190]. Однако, задекларировав эти совершенно правильные общие соображения, в ходе дальнейшего рассмотрения ЧС И. Сураат сильно сместила акцент от проблем поэтики в сторону обсуждения религиозных коллизий и их роли во внутреннем мире автора.

Сравнение художественной структуры произведения с историей его изучения делает уместным ряд замечаний методического характера. Изучение данного произведения столкнулось с целым рядом трудностей, из которых можно выделить три основных.

Во-первых, это проблема соотношения с источниками. Когда ставится вопрос об источниках литературного произведения, это предполагает, что обсуждаемые элементы его структуры могут быть получены из источника путем относительно постепенной их трансформации, при которой исходный текст только “просвечивает” сквозь новый. Бывают, однако, ситуации, когда текст получен из источников в результате настолько существенной трансформации, что ссылка на них остается важной лишь для выяснения истории замысла произведения, но не его наличной структуры (диахронии, но не синхронии). Именно с такой ситуацией, по нашему мнению, мы и имеем дело в ЧС. Пушкин перевел проблематику, присутствующую в источниках, на качественно новый уровень абстракции и создал совершенно оригинальное произведение.

Во-вторых, это необходимость отличить реально неоконченное произведение от оконченого, которое имитирует оборванность⁹.

В-третьих, это необходимость восстановления опущенных звеньев из-за наличия “скрытого сюжета”.

Второй и третий факторы являются специфическими чертами пушкинской поэтики (сравнительно недавно обнаруженными) и заслуживают дальнейшего изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Долинин А.* Испанские переложения Пушкина. (“На Испанию родную...” и “Чудный сон мне Бог послал...”): Опыт реконструкции замысла // *Долинин А.* Пушкин и Англия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
2. *Старк В.П.* Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991.
3. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. В 10 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1974.
4. *Сайтанов В.А.* Третий перевод из Саути // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIV. Л.: Наука, 1991.

⁹ Учет такой имитации как одной из характерных черт пушкинской поэтики позволяет, в частности, проверять достоверность гипотез о завершенности произведения, сделанных из других соображений (см., например: [12], [17]).

5. *Сурат И.* “Родрик”: житие великого грешника // Новый мир. 1997. № 3.
6. *Черняев Н.И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900.
7. *Заславский О.Б.* Двойная структура “Выстрела” // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.
8. *Заславский О.Б.* Магический шаблон. О “Станционном смотрителе” А.С. Пушкина // Wiener Slawistischer Almanach, 2001. Т. 48.
9. *Заславский О.Б.* Структурные парадоксы пушкинского “Отрывка” (“Не смотря на великие преимущества...”) // Philologica. 2003/2005. Т. 8. № 19/20.
10. *Пильщиков И.А., Шатир М.И.* Стихотворец и публика в пушкинском отрывке “Не смотря на великие преимущества...” (Дополнения к комментарию) // Philologica, 2003/2005. Т. 8. № 19/20.
11. *Заславский О.Б.* Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // Sign systems studies. 2006. Vol. 34 (1).
12. *Заславский О.Б.* “Сцены из рыцарских времен”: Обрыв сюжета как признак завершенности текста // Toronto Slavic Quarterly. 2010. No 32.
13. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
14. *Заславский О.Б.* “Нежданная шутка” в “Моцарте и Сальери” А.С. Пушкина // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 4.
15. *Пеньковский А.Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Индрик, 2003.
16. *Рецентер В.Э.* “Я жду его”: Скрытый сюжет “Скупого рыцаря” // Звезда. 2001. № 2.
17. *Рецентер В.Э.* “Perpetuum mobile”, или Тайна пушкинских финалов // Звезда. 2010. № 9.