

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПРАВИТЕЛЬСТВА  
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

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

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Н.И. ЛОБАЧЕВСКОГО

*Болдинские  
чтения*

Нижний Новгород  
2004

Б 79 БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ / Под. ред. Н.М. Фортунатова. – Нижний Новгород: Изд-во «Вектор-Тис»,–2004.– 298 с.

Редакционная коллегия:

Ю.А. Жулин, Н.Л. Вершинина,  
Г.В. Краснов, Н.Д. Тамарченко,  
С.А. Фомичев, Н.М. Фортунатов (отв.редактор)

В сборнике публикуются доклады, прочитанные на Международной конференции «Болдинские чтения» в 2003 году. В ней приняли участие пушкинисты Японии, Канады, Болгарии, Чехии, Польши, Италии. Как всегда, широка «география», представленная отечественной наукой.

Помимо знакомых читателям разделов: творчество Пушкина и иные художественные миры, проблемы поэтики, культурологии, интерпретация пушкинских текстов, вопросы музейного дела, – появился новый раздел, связанный с обсуждением путей и приемов пропаганды пушкинского наследия в библиотечной сфере.

Открывает сборник свод статей, посвященных великому юбилею – 170-летию второго приезда Пушкина в свое вотчинное имение Большое Болдино и созданию гениального «Медного всадника».

Сборник вызовет интерес педагогов-словесников, студентов, школьников, литераторов, ученых. Он обращен ко всем почитателям гениального поэта.

*Венок*  
*«Медному всаднику»*



## РАЗНОМОДАЛЬНОСТЬ СУЩЕГО И ВОЗМОЖНОГО В ПОЭМЕ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Понимание сущего как конкретной, опредмеченной, овеществленной, наличной формы бытия прошло множество эволюционных стадий. Первоосновой сущего древнегреческие мыслители называли четыре стихии – огонь, воду, воздух, землю – и только позднее возникнет блестящая формула Протагора «человек есть мера всех вещей», то есть мера сущего и преходящего.

В поэме «Медный всадник» воплощено пушкинское понимание непреходящего (бытие человека) и сущего («бытие вещей» в определении Демокрита). Именно направленность исключительно на сущее пронизывает все вступление от «Думы» Петра до восторженной Оды его творению. Но чуткий к шумам и ветрам своего времени, Пушкин проживает внутри своего творчества актуальное ему общекультурное состояние, художественным словом отвечая на все загадки прошлого и вопросы будущему.

В поэме он указывает на истоки болезни современной цивилизации – забвение человека, что означает потерю живого ощущения Бога, а это, собственно, и будет объявлено итогом столетия в философии Ф.Ницше. «Человек гибнет!» – восклицает Пушкин в поэме, «Бог умер!» – вторит ему немецкий мыслитель.

Петр превратил человека в орудие своей воли, в материал для воплощения конкретной цели, но бытие в мире не сводимо к познанным и упорядоченным фрагментам окружающей реальности. Петр явился на свет с миссией упорядочить, расчистить хаос российской жизни, но созданный им упорядоченный мир столкнулся с принципиально непознаваемым – человеческой душой, в которой запечатлелся дух Божий.

Мишель Фуко в своем знаменитом труде «История безумия в классическую эпоху (1961)<sup>1</sup> утверждал, что разделение разума и его утраты дает возможность истории. «Медный всадник» – историческая поэма не только

---

<sup>1</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997

в связи с описанием подлинного исторического события – наводнения 7 ноября 1824 г. – но и по осмыслению столетней истории Петербурга. Однако здесь представлен и внеисторический план повествования, придающий произведению глубокий философский смысл. Именно это философское постижение русской истории придает «Медному всаднику» характер всеохватывающей гармонически упорядоченной системы, воплощенной как в «равнодушном пейзаже вечности» (Анд. Немзер), так и в «спасении нетождественного» (Т.Адорно), в исключительной судьбе героя, отражающего закономерности российского бытия.

Бинарная оппозиция Петра и Евгения создает смысловую и композиционную симметрию, в которой, кроме вступления, две части, заполненные элементами названной оппозиции. Равное отношение друг к другу двух различий, конечно, невозможно, но и необходимо, чтобы понять поэтическую идею.

Две думы и два героя определяют структурный параллелизм поэмы. *Он*, предполагающий грозить шведу, заложить город, прорубить окно в Европу, создать флот, и *Евгений*, размышляющий о своей бедности и о независимом и честном труде, о мирном и простом приюте, о женитьбе и воспитании детей... *Он*, укрощающий природу, бросающий вызов лесам и болотам, и подчиняющий своей воле неукротимую стихию, и *Евгений*, судьба которого определяется воющим ветром, стучащим в окно дождем, разъярившейся Невой. *Он*, с простертой рукою, на бронзовом коне, неподвижно возвышенный, и *Евгений*, у подножия кумира, безумный, с диким взглядом, оглушенный шумом внутренней тревоги.

Их сближает момент бунта. Пробежавший по сердцу Евгения пламень, вскипевшая кровь и гневные слова, обращенные к гиганту, – это состояние предельного душевного подъема, который был известен и чудотворному строителю.

Открытие для прозревшего безумца в том, что земной творец вовсе не был чудотворцом, и, таким образом, сам Евгений нарушил заповедь «Не сотвори себе кумира». Но всякое кощунство есть форма богопочитания. Хаос городской жизни после наводнения и хаос сознания, вызванный аффектным состоянием героя, его спонтанной психической реакцией, завершается возвратом к прежнему извечному порядку – бедный рыбак, пустынный остров, ни былинки на нем, ветхий домишко... Однако вечный сон Петра охраняет каменный истукан, созданный французским гением Э.Фальконе, а тревожное, беспокойное забвение Евгения увековечил русский гений А.С.Пушкина. Жертве, а не венеценосному кумиру посвятил он свой поэтический шедевр.

«Медный всадник» строится на еще одних, смысловых параллелях с Книгой Бытия. И если сотворение Богом неба и земли завершилось созданием Человека, то, напротив, творение Петра сопровождала гибель многих людей, и ковчегу Ноя в поэме сопутствует лишь утлый челн Харона – перевозчика, доставившего Евгения в царство небытия.

Исследование библейских концептов в пушкинской поэме ведет нас к этической и семиотической сферам авторского сознания. Диалектика Пушкина объединяет в противоречивом единстве объективное явление Петра и субъективное переживание его деяний Евгением, мышление царя-созидателя и чувственность молодого заурядного человека, рациональный характер земных творений и иррациональность природной стихии. Осознание диалектического единства этих противоположных явлений на уровне частной истории придает «Медному всаднику» черты философской поэмы, имеющей свою интенциональную семантику<sup>2</sup> и поэтику. Художественно воплощая здесь философию существования, Пушкин ставит острейшую для своего и всего последующего времени проблему соотношения цивилизационного прогресса с человеческими судьбами.

«Медный всадник» появился спустя два года после опубликования второй части гетевского «Фауста» (1831). И в этом гениальном творении герой также занят покорением природы и строит город, как Петр. Но чтобы превратить необжитые земли в цветущий сад, приходится сжечь хижину старейшей супружеской четы – Филимона и Бавкиды. Затопленный домик другой несостоявшейся пары – Евгения и Параши – символизирует все тот же неумолимый и бесчувственный ход машины цивилизации, под колесами которой гибнут невинные жертвы. Единство фундаментальных закономерностей мироздания и фундаментальных ценностей человеческой жизни<sup>3</sup> сближают Гете и Пушкина как поэтов и мыслителей.

Впрочем здесь напрашиваются и последующие литературные аналогии – знаменитый отказ Ивана Карамазова от «высшей гармонии», определенный его братом как «бунт», содержит эти же вопросы, сближающие уже Достоевского с Пушкиным и Гете.

Иван Карамазов, оглушенный, подобно Евгению, «шумом внутренней тревоги», спрашивает Алешу: «И можешь ли ты допустить идею, что

---

<sup>2</sup> Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. М.-Екатеринбург, 2001, с.20

<sup>3</sup> Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 2000, с.240

люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?»<sup>4</sup>

Если бы это был гипотетический диалог вопрошающего Достоевского с Пушкиным, то очевидно, что последний занимает позицию Алеши Карамазова, отстаивающего право божественного существа «все простить, всех и вся и за все, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и за все».<sup>5</sup> Но Пушкина не могли не волновать и вечные вопросы Ивана. Описывая красоты любимого города, светскую жизнь Петербурга, холостые пирушки и военные парады, развлечения и часы творчества, поэт вовсе не намерен «тревожить вечный сон Петра», когда переходит к несчастьям невских берегов. Помимо грозной и равнодушной стихии, он упоминает холодное бесчувствие людей, алчность торгашей, не внемлющих человеческому страданию судей, унылость и мрачность всей обстановки «проклятого города», в котором нет дела до одного несчастного.

В поэме выведен еще один молчаливый, но весьма выразительный образ вершителя судеб, русского императора Александра 1. Его знаменитая нерешительность и двойственность, половинчатость и способность лишь нести в дар «миру тихую неволю» воплотились в сцене созерцательной скорби монаршей особы.

Просвещенные тираны создавали города, непросвещенные - гидростанции и лагеря. Суть тирании оставалась неизменной - разномодальность возможного и сущего, отсутствие гуманной меры между человеком и создаваемым им же миром вещей.

В отличие от Достоевского Пушкин верит не в возмездие деспотам, не в кару, не в Божий суд, а в земную гармонию, не унавоженную страданиями людей, но созданную просветленным гением архитекторов такой гармонии. Любая же ошибка каменных истуканов ведет к потерям, гибели, несчастьям простых смертных. И в этом масштабном утверждении Пушкин близок Гете.

Внутренний монолог его Петра соотносим с заключительным монологом гетевского Фауста. В отличие от русского царя-реформатора Фауст, тоже мечтающий создать свободный город, излагает совсем другие принципы его устройства: миллионы людей будут надеяться лишь на свой *свободный* труд. Между двумя программами есть принципиальное различие.

---

<sup>4</sup> Достоевский Ф.М. Соб. соч. в 10 томах. Т.9 М., 1958, с.308

<sup>5</sup> Там же

Петр: «Отсель грозить мы будем шведу...

...И запируем на просторе» (2, 466)

Фауст: «Стадам и людям будет здесь приволье;

Рай зацветет среди моих полян,

А там, вдали, пусть яростно клокочет

Морская хлябь, пускай плотину точит

Исправят мигом каждый в ней изъян».<sup>6</sup>

Свободный труд на свободной земле – эта первичная и наиболее фундаментальная потребность в жизни человека способна преодолеть любую напасть (наводнения, крушения, катаклизмы), но именно ее-то не удалось создать ни в петровской, ни в нынешней Руси. Модальность возможного будет художественно исследована Пушкиным лишь с точки зрения индивидуальной мотивации, отражая свою этическую роль в обществе.

Отзвуки внутренней полемики Достоевского с «Медным всадником», содержащим философию петербургской и, шире, всей русской жизни, слышатся на страницах «Карамазовых» и речи о Пушкине. Другой Евгений, чье имя приобрело такой глубокий смысл для русской литературы, оценивается Достоевским как человек, у которого нет никакой почвы, как «былинка, носимая ветром».<sup>7</sup> Это определение Онегина удивительно подходит и коломенскому Евгению, потому что русского исторического рода, которого школьные издания по недоразумению продолжают и по сей день называть «деклассированным дворянином».

«Мыслящий тростник», столь ярко выведенный Пушкиным в поэме «Медный всадник», открывает типологию русского характера, включающего многообразные психические изменения, но обладающего одной родственной чертой – процессуальностью внутренней жизни. Чувствительный Евгений находится в усиливающемся реактивном состоянии – «И вдруг, удара в лоб рукою, захохотал». (2,473).

Дальнейшее углубление реактивного состояния – аутизм, ведущий к утрате связи с окружающими, шум в ушах, терзающий душу сон, равнодушие к еде и одежде – ведет к сосредоточенности на себе, отступлению в самого себя.<sup>8</sup> В таком положении Евгений преувеличивает свое «Я», идентифицирует себя с другой, неизмеримо более крупной личностью, кото-

<sup>6</sup> Гете И.В. Фауст. Перевод Н. А. Холодковского. М., 1962, с.516

<sup>7</sup> Достоевский Ф.М. Пушкин // Достоевский Ф.М. Соч. соч. в 10 томах. Т.10 М., 1958, с.451

<sup>8</sup> Интересно в этой связи описание системных признаков патологических феноменов, которые приводит К.Ясперс в своем известном труде о воздействии психических деформаций на процесс мышления.– Ясперс К.Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина.– Спб., 1999, с.32

которой он способен бросить упрек, вызов, угрозу, заговорить на равных, высмеять, наконец.

Это состояние не раскрывается понятием «бунта», о котором было принято говорить до сих пор.<sup>9</sup> Литературоведы-комментаторы в таком случае ни на шаг не идут дальше раздраженной реакции Николая 1. Однако 170 минувших лет обогатились все-таки новыми опытами и подходами. На них необходимо опереться, когда обращаешься к гениальному творению, в частности, на методологию шизоанализа, успешно декодирующему произведения XX века, но мало используемому в отношении классики.

Так, при учете мнения выдающегося швейцарского психотерапевта Д.Хелла, который утверждает, опираясь на обширную клиническую практику и убедительную статистику, что «шизофреники не могут быть вызваны общественными условиями, а также не могут быть просто объяснены ими»,<sup>10</sup> становится очевидно, что не исключительность случая привлекла внимание Пушкина, но типология человеческой личности. Тогда покажется вопиюще абсурдной мысль постмодерниста от литературоведения Андрея Битова: «Медный всадник» велик именно тем, что в нем НЕ написано: зияющей бездной между торжеством Вступления и нищетой Повести». <sup>11</sup> Уважаемый мэтр ошибся: петербургская повесть Пушкина страдает прежде всего от того, что в ней НЕ прочитано...

Родословная героя, занимающая столь заметное место в этой повести (особенно с учетом черновиков), свидетельствует о том, что Евгений, несмотря на свою бедность, сиротство, безродность, рябоватость, ничтожность, открывает бесчисленную плеяду героев, бросающих вызов судьбе, цивилизации, прогрессу, не желающих с ними считаться. В этом смысле Евгений герой будущего, хотя и с личным трагическим финалом.

Его представления о себе, осознание своей неприспособленности и вместе с тем права на счастье, на труд, независимость и честь связаны с дальнейшими переживаниями по поводу их крушения. Внутреннее напряжение и сила божественного воздействия открывают метафизическую глубину натуры Евгения. Трагические события в его судьбе приобретают исключительно субъективный смысл и предметно-образное воплощение в виде ивы, снесенного домика или некрашеного забора, которые прежде

---

<sup>9</sup> См. примечания к поэме Д.Д.Благого и С.М.Петрова // Пушкин А.С. Цит.изд., с.545

<sup>10</sup> Хелл Д., Фишер-Фельген М. Шизофреники / Пер. с нем. И.Я.Сапожниковой. М., 1998, с.34

<sup>11</sup> Битов Андрей. «В лужицах была буря...» (Мания последования) // Звезда, 2002, №8

были в его сознании и душе знаками возможного счастья. Крушение собственной мечты столь стремительно, что рассудок не выдерживает напора мыслительных волн и оказывается также разрушенным. Мощное эго героя проявит себя лишь при встрече с монументом.

Евгений прозревает, что каменный идол, символ человеческого могущества, попал *в сходное с ним положение*. Планы создать стабильный, прочный город-крепость разбиваются о грозную стихию точно так, как рушатся мечты о семейной крепости простого смертного, – все в руках Высшей силы.

Психоэстетический смысл рассматриваемого дискурса заключается в рефлексивном обращении сознания Евгения к себе. Рефлексия предстает здесь «важнейшим элементом механизма дуального смыслообразования», совмещающая переживающее сознание с семиотическим конструктом высшей силы на земле, олицетворяемой каменной глыбой. Именно рефлексия героя становится «формой преодоления отчуждающей дуализации и носит в этой связи апостериорный характер». <sup>12</sup> Отчуждение, возникшее между заболевшим Евгением и окружающим миром, переходит в его внутренний мир. Бессилие и всемогущество оказываются в непосредственной близости друг от друга. «Они представляют собой две стороны одного и того же переживания, которое характеризуется исчезновением границ между Внутренним и Внешним». <sup>13</sup> Агрессивность, страх и мания преследования довершают картину разобщенности, отчужденности и расщепленности сознания героя в красивом столичном Петербурге.

Последующие научные исследования подтверждают интуитивную догадку художника – больные, заболевшие шизофренией, чаще росли не в деревне, а в городе, <sup>14</sup> выступающем многогранной моделью развития шизофренических нарушений. Все последующие художественные обращения к урбанистической теме в европейской литературе будут содержать этот мотив или его отзвуки.

Но что такое Евгений в поэме Пушкина – орудие метода или онтологическая реальность? Иначе говоря, каковы его подлинные, «здоровые» отношения с Петром ?

Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к семиотической методологии и рассмотрим Медный всадник как эстетический код определенных

---

<sup>12</sup> Пелипенко А.А., Яковено И.Г. Культура как система. М., 1998, с.20

<sup>13</sup> Хелл Д., Фишер-Фельтен М. Шизофрени. Цит. изд., с.48

<sup>14</sup> Там же, с.105

значений. «... В скульптуре такой канал, как камень, – пишет Умберто Эко, – участвует в создании формы сообщения, определяя его двусмысленность и разделяя его авторефлексивность, претворяя в сигнал, а стало быть, и в сообщение разные формы шума, которые начинают соотначать древность, классику и т.д.»<sup>15</sup>

В поэме скульптура становится передатчиком сигнала *угрозы*, и это оказывает сильное воздействие на семиологию сюжета. От первого упоминания этого мотива («Отсель *грозить* мы будем шведу») до кульминационного «Ужо тебе!» проходит исторический путь создания, демистификации и осмысления репрессивного общества. Столетний Петербург, военная столица, твердыня, торжествующая очередную победу над врагом, таит в себе вечную угрозу всему, что не впишется в ее «однообразную красоту». И в этом смысле он похож на другой символ побежденной стихии – Неву. Поэт объединяет грозный город и вечно грозящую своим порывом реку строками:

«Или победу над врагом  
Россия снова торжествует,  
Или, взломав свой синий лед,  
Нева к морям его несет  
И, чуя вешни дни, ликует» (2, 467).

Ощущение прошлого как настоящего, связанность умозрительного и органического, привычные жизненные опоры – Петр и Нева – создают условно-синхронный план повествования, отчетливо соотносимый с другими процессами и явлениями.

После «смены декораций» пафос торжества и ликования уступает месту эстетическому сигналу *болезни*. Он появляется в момент, когда еще нет прямых признаков беды. Молодой, счастливый Евгений вернулся со свидания, но «в края своей ограды стройной, Нева *металась, как больной* (курсив -В.Ф.), В своей постели беспокойной» (2,467). Описание последующего заболевания героя неотделимо от описания «заболевшей» Невы. Особенности очевидны аналогии между гневом реки и гневом Евгения: *буйная дурь, пена разъяренных вод, остервенение зверя, злоба волн*, – со стороны взбунтовавшейся реки и *дикие взоры, стесненная грудь, пламень сердца, кипящая кровь, стиснутые зубы, сжатые пальцы* – с другой стороны, со стороны разъяренного несчастного.

---

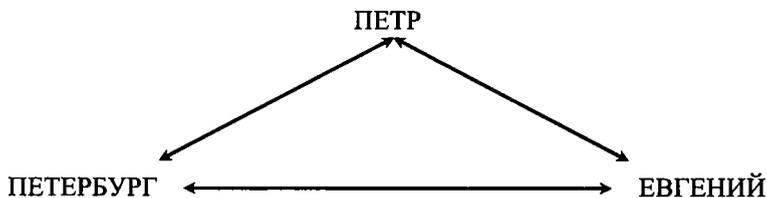
<sup>15</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998, с.407

Выстраивая семиологические модели в поэме, связанные, в частности, с сигналами угрозы и болезни, можно выделить для них структурные группы образов, вступающие между собой в активное взаимодействие.

УГРОЗА: Петр – Нева – Памятник;

БОЛЕЗНЬ: Петербург – Нева – Евгений.

Антропологический и символический треугольники взаимосвязей этих структурных линий отчетливо выделяют человеческий и знаковый уровни разработки поэтической идеи.



Символический строй образов, состоящий из знаменитой пушкинской оппозиции «вода и камень», не обособлен, но включен в поэтическое действие, оказывает влияние на судьбу героя, помогает в разработке авторской идеи.



Подобные визуальные обозначения глубинных структур выявляют специфику разномодальности возможного и сущего в поэме.

Модальность, понимаемая как «вид и способ бытия или события»,<sup>16</sup> сочетает в себе два важнейших состояния – то, что «можно», и то, что «есть». Модальность выражается системой действий – «мочь», «знать», «быть», «хотеть», «сметь» и другими подобными, т.е. означает способность субъекта к действию. Схема модальностей-состояний в антропологическом треугольнике может быть представлена в развернутом виде.

<sup>16</sup> Краткая философская энциклопедия. М., 1999

| <u>Петр (Александр)</u> | <u>Евгений</u> | <u>Петербург</u> |
|-------------------------|----------------|------------------|
| думал                   | пришел         | вознесся         |
| глядел                  | мечтал         | оделся           |
| грозил                  | грустил        | покрылся         |
| заложил                 | спешил         | торжествует      |
| прорубил                | бежал          | красуется        |
| стал                    | звал           | ходил народ      |
| пировал                 | воротился      | на службу шел    |
| вышел                   | ходил          | открывал подвал  |
| молвил                  | захохотал      | свозили лодки    |
| сел                     | терзал         | пел стихами      |
| глядел                  | бродил         |                  |
| молвил                  | не примечал    |                  |
|                         | влачил         |                  |
|                         | вскочил        |                  |
|                         | вздрыгнул      |                  |
|                         | шепнул         |                  |
|                         | задрожал       |                  |
|                         | не подымал     |                  |

Разномодальность трех субъектов активности выявляет различие характеристик возможного и сущего для них. Активная модальность царской власти включает в себя как невозможное, чудесное (деятельность Петра), так и возможное, должное, способное (реакция Александра).

Пассивная модальность Евгения связана с множеством предикатов субъективных действий, которые в основном обусловлены *позволением, принуждением, случайностью*, обезличивающими поступки героя.

Наконец, модус модального действия, множественная модальность Петербурга определяется вначале пассивным залогом объекта действий Царя, а далее активностью субъектов можествования<sup>17</sup>, – чиновников, торговцев, поэтов и пр. Но объединение людей в город так же отличается от власти над ними, как закованная в гранит Нева от природной стихии. Возможное и сущее у творца слиты, у государя параллельны, но у простых людей существуют порознь, отдельно друг от друга.

Пройдет всего лишь 93 года и в тот же день в том же Петербурге людская река выйдет из берегов и тысячи безумцев «подхватят этот вызов малых великому, этот богохульный крик возмущившейся черни: «добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!»<sup>18</sup>

И вновь колыбель русской революции выплеснет с водой и пеной тысячи и тысячи невинных жертв, а здание российского благоденствия вновь увязнет в трясине. Ошибка Петра или нестойкость Евгения тому виной?

Но вот фаустовской утопии, кажется, все-таки удалось сбыться.

<sup>17</sup> Подробнее о специфических свойствах модальности см.: Эпштейн М. Философия возможного. СПб., 2001, с.283-321

<sup>18</sup> Мережковский Дм. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990, с.146

## К ВОПРОСУ О ТЕМЕ СТИХИИ И ЧЕЛОВЕКА В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

В раскрытии содержания поэмы «Медный Всадник» играет важную роль природная стихия, в частности, наводнение – самое разбушевавшееся явление стихии, что уже хорошо изучено в нескольких статьях<sup>1</sup>. Четыре элемента природной стихии (вода, земля, воздух и огонь) символизируют примитивные силы и энергию, которые существуют в мире природы и внутри человека. В поэме эти элементы с их многообразными формами эффективно изображены в каждом из ключевых сюжетных эпизодов, и выражают различные явления стихийных сил. В мире «Медного Всадника» сообщаются стихийные силы по природным элементам и героям, отсюда происходят явления и события.

Вспомним несколько сцен из поэмы. При первых появлениях обоих героев Петра I и Евгения – каждая фигура дана в соотношении с природной стихией: в начале во вступлении Петр I думает о великом плане будущей столицы, слыша шум пустынных волн и ветров; появление Евгения сопровождает штормовая погода, как будто буря предварительно извещает его о трагичности жизни. Общность с природной стихией, которая также характерна для образа поэта в стихотворениях Пушкина, показывает неординарность героев и иногда указывает на их автобиографичность. Природная стихия одушевляет этих необычных персонажей жизненной силой и приводит их к осуществлению своей мечты и назначения.

Обратимся к кульминации поэмы, в которой метафоры природной стихии прекрасно используются при столкновении Евгения и Медного Всадника. Когда Евгений одержим мятежной стихией, с ним происходит превращение: как бы «по сердцу пламень пробежал, вскипела кровь».

---

<sup>1</sup> Альми И. А. Образ стихии в поэме «Медный всадник» (Тема Невы и наводнения) // О поэзии и прозе. СПб, 2002. С. 88-102; Денисенко С. В. Конфликт человека и стихии в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» // Филология – Philologia. Краснодар, 1993. №1. С.42-45.

В этот момент и Медный Всадник возгорается гневом, как будто взрыв душевной стихии первого героя воспламеняет и оживляет второго. Далее, следует отметить, что чрезвычайное проявление стихийности выражается через сравнения героев с образом дикого зверя. Евгений и Петр I сближаются на этой основе: гигантская державная сила Петра I внутренне связывается с неукротимостью вылетающего коня-зверя; потерявший рассудок Евгений становится полузвериным существом: «ни зверь, ни человек». Их стихийный характер – это сродное явление наводнению и буре, которые также наделены звериными чертами.

Как отмечено в нашей предыдущей работе<sup>2</sup>, в «Медном Всаднике» скрыто присутствует авторская ассоциация бунта и эпидемии с образом зверя. Эта ассоциация установилась у Пушкина под влиянием двух пережитых им событий: путешествия по Кавказу в 1829 году и холерных бунтов в начале 1830-х годов. Анализ этой подспудной ассоциации не только обнаруживает, что в нескольких сценах поэмы лежат факты из личной биографии Пушкина, но и дает нам ключ к разрешению многослойного строения исторических эпох, глубоко заложенного в художественный мир поэмы. Далее, это раскрытие позволяет нам глубже истолковать несколько сцен поэмы в связи с реминисценциями из Откровения. В настоящей статье сначала мы подойдем к анализу подспудной ассоциации бунта и эпидемии с образом зверя, потом, основываясь на этом анализе, попытаемся разъяснить скрытые в нескольких сценах политический смысл и философские идеи, наконец, хотелось бы интерпретировать мировоззрение Пушкина, которое находит отображение в поэтическом мире «Медного Всадника».

Обратимся к вопросу об ассоциации бунтовщиков и эпидемии с образом зверя. Мы можем видеть начало данной ассоциации в стихотворении «Кавказ», окончательный вариант которого Пушкин дописал болдинской осенью 1830 года. В этом стихотворении бурный Терек сравнивается со зверем, равно как и свирепая Нева, и немые громады так же грозно относятся к бурному Тереку, как высокий бронзовый монумент – к возмущенной Неве. Судя по черновому наброску, звероподобный Терек представляет собой прообраз дикого горного народа, сопротивляющегося господству

---

<sup>2</sup> Сугино Ю. О наводнении в поэме «Медный всадник» // *Japanese Slavic and East European Studies* (далее – JSEES), 1990, vol.11, pp.59-78; К вопросу о соотношении образов Медного Всадника и Николая I // *JSEES*, 1991, vol.12, pp.61-79. В поэме оба слова «Медный Всадник» пишутся с заглавной буквы, как пишут о царях. Следуя этому, мы так же пишем «Медный Всадник» в настоящей статье.

России. Кроме того, в мотиве противопоставления бурных потоков грозным скалам, что напоминает стихотворение «Мордвинову» Пушкина и имеет текстуальные переключки со стихотворениями декабристов, проглядывается некая ассоциативная связь природной стихии с образом декабриста-бунтовщика. Что касается эпидемии, на Кавказе Пушкин встретился с произведшими сильное впечатление на него чумными, о чем поведал в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года». Итак, ассоциация бунтовщика и эпидемии с образом зверя возникла у Пушкина по случаю поездки на Кавказ.

В следующих 1830-1831 годах холера и холерный бунт оказались связанными с образом зверя в воображении поэта. 9-го сентября 1830 года Пушкин писал из Болдина П.А.Плетневу: «Около меня Колера Морбус. Знаешь ли, что это за зверь? Того и гляди, что забежит он в Болдино, да всех нас перекусает»(14, 112)<sup>3</sup>. Каламбурное выражение в письме сравнивает холеру со «зверем». А в «Материалах для заметок в газете «Дневник», где речь идет о холерном бунте, произошедшем в Новгородских военных поселениях в 1831 году, Пушкин соотносит возмущение бунтовщиков угрозами царя с «ревом и воем голодного зверя»(12, 199). Таким образом, зверь, который в 1829 году был метафорой кавказского бунтовщика, в 1830-1831 годах оказался холерой и холерными бунтами. Нельзя забывать, что поэт видит эсхатологические картины в тяжелом опустошительном положении своей страны, где свирепствовали страшные эпидемии и бунты, ассоциативно соотносимые с образом зверя. В начале ноября в письме М. П. Погодину Пушкин называет Болдино «Пафмосом», где апостол Иоанн написал Апокалипсис. В Болдине, окруженном карантинами, напоминающем Патмос, Пушкин чувствовал прямую угрозу смерти, и это состояние дало ему возможность создать ряд произведений, в том числе попытку написать десятую главу «Онегина».

Раскрытие авторской тайной формулы, что мятеж и эпидемия являются эквивалентностью, связанной со зверем, позволяет выяснить, что в сцене, в которой Евгений потрясен бушующей стихией, отражен личный опыт, который сам Пушкин испытал болдинской осенью 1830 года. Он задержался в Болдине окруженный холерой, опасаясь за жизнь невесты, и был на грани безумия так же, как сидящий на мраморном льве Евгений. Если заменить холерное бедствие наводнением, изображенным в «Медном

---

<sup>3</sup> Все тексты Пушкина цитируются по Большому академическому изданию: А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л., Изд. АН СССР, 1937-1959. В дальнейшем при цитатах указываются цифрами том и страница.

Всаднике», то положение Пушкина совпадает с положением Евгения. К тому же, лев, который обладает царской харизмой так же, как и орел, является символом Швеции. Сидеть на мраморном льве – этим действием Евгений достигает равенства с Петром I и противодействует российскому царю<sup>4</sup>.

Обратимся к вопросу о многослойном строении исторических времен, заложенном под поверхностным повествованием петербургской повести. С этой целью мы подойдем к сопоставлению образов царей в произведениях «Герой» и «Медный Всадник». Болдинской осенью 1830 года, узнав, что Николай I навестил зараженную Москву, Пушкин писал стихотворение «Герой» и просил Погодина опубликовать эту «апокалипсическую песнь». Хотя поэт испытал страх перед угрозой смерти, он пытался делать из последних сил хоть что-нибудь возможное для декабристов. Пушкин надеялся, что стихотворение возбудит гуманные чувства в Николае I и поведет царя к освобождению декабристов. Однако, по ходу холерных бунтов в Петербурге и новгородских военных поселениях в 1831 году, иллюзии Пушкина, основанные на идее милосердного царя, быстро рассеялись. В письмах, посланных друзьям с конца июня по начало августа того же года, Пушкин часто делал подробное сообщение о кровавых сценах этих бунтов и писал, как жестоко Николай I обращался с бунтовщиками. Он понимал, что милосердие Николая I было ограниченным царским милосердием и жестокость бесчеловечной царской власти была существенна. Хотя царь спустился с трона и приблизился к народу, все равно между ними лежала пропасть. Если сопоставить стихотворение «Герой» и письма, написанные в 1830 году, с письмами и «Материалами для заметок в газете «Дневник»», написанными в 1831 году, мы заметим, что в первых пишется о Николае I, приблизившемся к зараженным эпидемией, а в последних – о Николае I, приблизившемся к мятежникам. Переход милосердного царя к суровому царю совпадает с изменением взгляда Пушкина на Николая I.

Тот же контраст открывается при сравнении стихотворения «Герой» и поэмы «Медный Всадник». В «Апокалипсической песне» предметом, на который направлено действие героя, является чума. В «Медном Всаднике» объект, на который воздействует Медный Всадник – угроза Евгения, а так как у Пушкина в сознании эпидемия легко подменяется бунтом по ассо-

---

<sup>4</sup> Подробнее см.: Сугино Ю. Евгений из «Медного Всадника» и Пугачев из «Капитанской дочки» – к толкованию образов бунтовщиков// Бюллетень Японской ассоциации русистов. 2002. №34. С.101-108.

циации со зверем, отсюда возможен вывод, что с Медным Всадником по сложным ассоциативным сопряжениям, сближается Николай I.

Здесь следует отметить, что политическая обстановка в России 1830-х годов похожа на обстановку накануне Пугачевского бунта в сентябре 1773 года. Смутные 1770-е годы и пушкинские годы, в том числе и 1824 год, аналогичны в точках соприкосновения не только внутренних проблем – сопровождавшие эпидемии бунты, мятежи и наводнение, – но и внешних беспокойств, таких, как польские проблемы. Пушкин, который хорошо знал политические и социальные обстоятельства тех времен, работая над «Историей Пугачева» и «Медным Всадником», отождествлял хаос наводнения, изображаемый в поэме, с мятежами 1770-х годов и бунтов своего времени.

Таким образом, под разъяренной природной стихией скрывается подобный кипящему аду мир человеческих страстей и кровавых мятежей. В основе кульминационного эпизода содержатся намеки на свирепые конфликты противодействующих сил каждого исторического времени, включая восстание декабристов и холерные бунты, и лежит общественно-философская тема о столкновении личности с исторической необходимостью. Пушкин, как поэт и историк, основываясь на осмысленной в своем опыте реальности и тщательно изученных истинах, синтезирует факты и вымысел и создает богатый художественный мир «Медного Всадника» на уровне высокой поэзии.

Перейдем к вопросу о реминисценциях из Откровения в поэме «Медный Всадник». До сих пор не раз говорилось об отзвуках библейских мотивов и эпизодов, особенно из Откровения<sup>5</sup>. Например, озаренный при лунном свете скачущий Медный Всадник ассоциируется с бледным всадником, носящим имя «смерть» в Откровении.<sup>6</sup> К тому же, как и в Откровении, в поэме фигурируют образы животных, таких, как конь, лев, орел в качестве скрытого символа русского царя, и змей. Хотя в тексте поэмы присутствуют переключки множества деталей с Откровением, в данной статье мы подойдем к этой задаче с двух точек зрения: во-первых, реминисценция на эпизод двух зверей из Откровения; во-вторых, соединение Вавилона и Иерусалима в образе Петербурга. Сначала отметим, что

---

<sup>5</sup>Тархов А. Повесть о петербургском Иове // Наука и религия. М., 1977. №2. С.62-64; Немировский И. В. Библейская тема в «Медном Всаднике» // Русская литература. 1990. №3. С.3-17; Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.

<sup>6</sup>Иваницкий А. И. О подтексте поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»// Русский язык за рубежом. 1993. №2. С.76-82.

сцена, в которой Медный Всадник сидит верхом на коне, а Евгений – на мраморном льве, напоминает нам эпизод двух зверей из Откровения, которые, противодействуя богу, господствуют и делают много злодейства, в том числе поклонение идолам. Предположим, что с двумя героями из поэмы сближаются образы двух зверей из Откровения. Хотя стихийные звероподобные царь и Евгений-бунтовщик борются за господство, оба они равно мелки и бессильны перед свирепой природной стихией; человеку нельзя равняться с ней. Или, может быть, между этой сценой и эпизодом двух зверей из Откровения есть глубокая внутренняя связь, с помощью которой выражена аллюзия: Екатерина II и Петр I, потому что первая царица творила кумира для второго? В данной сцене ошутима насмешка Пушкина над царскими особами, ваяющими кумиров и почитающими друг друга как богов.

Далее обратимся к вопросу об образе Петербурга. В Откровении изображены два города Вавилон и Иерусалим. Вавилон, обреченный на падение, сравнивается с подобным жернову камнем, который будет повержен в море ангелом. А Иерусалим делают из золота, что подсказывает его несравнимую красоту, крепость и вечность, и всегда освещается таким ярким светом, как будто нет ночей в городе. Хотя Мицкевич сравнивает Петербург с Вавилоном в поэме «Дзяды», пушкинский Петербург наделен чертами обоих городов, и Вавилона, и Иерусалима. В поэме находящийся на море великолепный каменный город Петербург, где не знают тьмы во время белых ночей, можно истолковать то как Вавилон, то как Иерусалим. Хотя Пушкин воспевает апофеоз Петербурга, но такое двусмысленное описание этого города, как колеблющееся между образами Вавилона и Иерусалима, обнаруживает авторское сомнение в продолжении процветания Петербурга и трезвый взгляд на цивилизацию. Таким образом, в высоко опозитизированных сценах из «Медного Всадника» скрыто присутствуют и критика самодержавной власти, и философские идеи Пушкина.

Как было сказано, в «Медном Всаднике» существует многоплановый мир, в котором развивается синхронно несколько рассказов, складывающихся из вымыслов и исторических фактов. Этот драматический мир, обрамленный начальной и конечной сценами, создан как сновидение<sup>7</sup>. Поэма начинается с монотонного пейзажа, на фоне которого фигурируют мечтающий Петр I и рыбак, добывающий пропитание, а заканчивается эпилогом, в котором повторяются основные мотивы жизни человеческой. Такая круговая композиция, как начальная, обращенная к концовке, соз-

---

<sup>7</sup> Асаока Н. «Медный Всадник» и «Метель» //JSEES, 1999, vol.20, pp.126-134.

дает у читателя ощущение, что промежуточная драматическая часть происходит как бы во сне. Грандиозный «вечный сон» Петра I, сон о плывущем корабле, которому имя «Россия», сон исторической эпохи, полной кровавых битв и волнений, короткий сон с трагической концовкой бедного Евгения и сон, исполненный радости создания художественного творения – все это в пространстве и времени большого космоса лишь мимолетное сновидение. Создавая поэму, Пушкин представляет перед глазами читателя чудесно нарисованный сон. И через начало поэмы, и через ее эпилог проходит тема реки Невы, которая символизирует и течение времени. Можно истолковать интенцию, отраженную в эпилоге, следующим образом. «Остров малый» – это наш маленький мир по сравнению с бесконечностью временно-пространственного космоса. Все события постепенно стираются подобно снам, и в конце жизни приходит смерть. Никому не избежать бледного коня. В поэме Пушкин создает реквием ушедшим и памяти декабристов. После смерти остается только пустота. Однако эта пустота после чудесного сновидения столь приятна и совершенна. Эпилог, в котором упоминаются трапеза рыбаков, создавая ощущение замкнутого круга повторяющихся событий своей обращенностью к прологу, и прогулка в воскресенье – знак постоянства и покоя, подает надежду на то, что жизнь продолжается. Человек, неизменно мечтая о будущем и получая силы от сил природы как ее часть, сам творит свою жизнь. И человеческая история продолжается в этом благодатном природном мире.

## НОВЫЙ ПЕРЕВОД «МЕДНОГО ВСАДНИКА» В ЯПОНИИ

В 2002 году в издательстве «Гундзося» (Токио) вышел новый перевод «Медного всадника», выполненный Кори Синъя.<sup>1</sup> Это издание особенно интересно по двум причинам. Во-первых, это пятая попытка текстовой переводной передачи пушкинской поэмы в Японии, которая одновременно продолжает переводческие традиции XX века, но также и отступает от них, предлагая новые направления в этой деятельности. Во-вторых, интересен тот факт, что заказан и опубликован этот перевод был не крупными издательствами, а молодым и небольшим издательством, история которого заслуживает особого внимания. Именно эти два аспекта мы и предлагаем осветить в настоящей статье.

Пушкин «пришёл» в Японию в 1883 году. С этого времени начинается отчёт первого периода распространения русской литературы в стране, а «Капитанская дочка» – самый первый японский перевод из русской литературы.<sup>2</sup> Надо сказать, что подобные ранние переводы зачастую выполнялись не с оригинала, а через языки-посредники. Качество переводов в таких случаях оставляло желать лучшего, а сами тексты быстро забывались или заменялись на новые варианты переводов. Более серьёзно и методично пушкинские произведения стали переводиться в Японии с начала XX века, а точнее после Октябрьской революции, которая с новой силой пробудила интерес к русской культуре в целом и к наследию Пушкина в частности. Именно к этому периоду относится первый перевод «Медного всадника», опубликованный в 1921 году в первом номере журнала «Росиа бунгаку» ( «Русская литература») Общества изучения русской литературы. Перевод этот не был подписан, но известно, что он принадлежит перу

---

<sup>1</sup> Особую благодарность автор статьи выражает Кори Синъя и Симада Синъя за оказанную помощь в наборе и обработке материалов для этого исследования, а также за время, уделённое на встречи и интервью в ноябре 2002 года.

<sup>2</sup> Подробнее о переводах и исследованиях пушкинских текстов в Японии см. : Мамонов А. И. Пушкин в Японии. М.: «Наука», 1984. 328 с.

Курахара Корэхито<sup>3</sup>, который впоследствии сыграет значительную роль в распространении интереса к русской литературе, а также в популяризации марксистской мысли в Японии. В середине века Курахара будет участвовать в создании литературного кружка «Общество Пушкина», а в 1947 году опубликует статью «О Пушкине».

Второй перевод «Медного всадника» был выполнен Накаяма Сёдзабуро и входил в первый том «Полного собрания сочинений Пушкина» в пяти томах, вышедший в 1937 году в издательстве «Кайдзосё». Этот перевод будет переиздаваться дважды, в 1950 и 1953 годах. Накаяма – поэт и в своей деятельности русиста и переводчика не ограничивался аналитическими статьями и переводами, но также писал и свои стихи о Пушкине, стихи, навеянные впечатлениями от русской поэзии. В 30-х годах Накаяма играл важную роль в Обществе русской литературы при университете Васэда, выпускником которого являлся, а в 1943 году издал книгу «Заметки о русской литературе».

Третьим вариантом пушкинской поэмы стал перевод Тани Кохэй, который вошёл в 26 том «Путеводителя по мировой литературе», вышедший в 1962 году под названием «Пушкин. Лермонтов» в издательстве «Тикума сёбо». Тани, так же выпускник знаменитого университета Васэда, оставил свой след в японской русистике как исследователь и переводчик. В 1977 году, например, он публикует свою статью «Японская литература нового времени и Пушкин». Как и Курахара, Тани принимал деятельное участие в «Обществе Пушкина».

Четвёртым полным переводом «Медного всадника» стала версия Кимура Сёити, появившаяся в 1972 году в издательстве «Кавадэ сёбо» во втором томе «Полного собрания сочинений Пушкина» в шести томах. Кимура – один из старейших знаменитых учёных, переводчиков русской литературы, автор книг по лингвистике, многочисленных исследований, в том числе и о пушкинских произведениях и их японских переводах. Например, стоит упомянуть его статью о первых пяти строфах «Евгения Онегина», а также комментарий, написанный в соавторстве с Кавабата Каори, под названием «Пушкин».

Как мы видим, эти четыре перевода «Медного всадника» относятся к 20-30-м и 60-70-м годам XX века, то есть ко второму (послереволюционному) и третьему (послевоенному) периодам распространения и популяризации русской литературы в Японии. Разумеется, эта периодизация но-

---

<sup>3</sup> В 1951 году Курахара опубликует свой новый исправленный перевод «Медного всадника».

сит условный характер, но определена она историческими факторами политико-экономического значения, которые в свою очередь оказывают влияние на культурные процессы внутреннего и внешнего пространства. Пауза в переводах в 40-50-е годы была вызвана Второй мировой войной, хотя в 50-е годы были всё-таки переизданы версии Курахара и Накаяма.

Пятый (и на сегодняшний день последний) вариант перевода пушкинской поэмы появился спустя ровно 30 лет после публикации версии Кимура и относится к четвёртому периоду распространения русской литературы в Японии. Этот условный период начался в 80-х годах XX века и продолжается по сей день. Причиной возникновения обновлённого интереса к русской культуре послужило объявление перестройки в России, а также феномен «экономического чуда» в самой Японии. В этот период, помимо прочих, возникло желание пополнить представление о России, «обновить» уже имеющиеся переводы из русской литературы, добавить новые. Именно в 1980 году в Токио появляется специализированное издательство «Гундзося», которое и берёт на себя задачу ознакомления японских читателей с неизвестными им писателями советского периода, в особенности диссидентами, а также издания современных переводов произведений русских классиков. Интересен тот факт, что основано это издательство было переводчиком, почитателем русской и советской литературы, проработавшим достаточно долго в Советском Союзе – Миядзава Сюнити. В созданную им команду входили лишь его жена и его друг, тем не менее, издательство, благодаря энтузиазму участников проектов, выпускало по несколько книг в год. С середины 90-х годов и по сей день издательством руководит Симада Синъя, присоединившийся к команде Миядзава в конце 80-х годов. После смерти основателя издательства Симада остался один, но издательство продолжает процветать, выпуская в год приблизительно по 6 книг. Издавая русскую и советскую литературу в третьем тысячелетии, когда художественная литература в целом утратила свою популярность (в сравнении, например, с началом или серединой XX века) среди японских читателей, «Гундзося» старается заинтересовать в особенности две группы покупателей и читателей книг. Во-первых, это люди, можно сказать, пожилые, которые любят Россию, помнят атмосферу первой половины XX века, когда особое влияние на японскую интеллигенцию оказывала русская идея. Во-вторых, это молодёжь, которая интересуется иностранными культурами, которая уже «переболела» американизацией и расширяет свои горизонты познания. Разумеется, пристальное внимание издательство уделяет и событиям, происходящим в России.

Именно к 300-летию Санкт-Петербурга, а также в продолжении серии «Библиотека шедевров русской литературы» и был задуман новый перевод «Медного всадника» А.С. Пушкина, который был поручен Кори Синъя.

Кори Синъя, преподаватель университета Тюкё города Нагойя, уже известен в Японии своей книгой «Пушкин. Вселенная пиров» ( «Пусикин – кёэн но утю»), выпущенной в 1999 году издательством «Сайрюся». Как рассказал сам Кори Синъя, переводами он занялся, можно сказать, для себя в 1996-1997 годах, когда находился в Санкт-Петербурге. Тогда он перевёл «Маленькие трагедии», которые в результате были изданы в одной книге с «Медным всадником». Выбор же поэмы для нового перевода принадлежал издателю. Решение работать именно над «Медным всадником» было принято не только и не столько из-за приближавшегося юбилея города на Неве, сколько по следующим двум причинам. Во-первых, ни последний перевод поэмы, выполненный 30 лет назад, ни более ранние переводы, в свободной продаже не появлялись уже давно, и, следовательно, доступ к этому пушкинскому произведению у японских читателей был ограничен. Во-вторых, язык предыдущих переводов «Медного всадника» настолько сильно отличается от современного японского языка, что большинству читателей текст становится недоступен. Именно о доступности в первую очередь и думали переводчик и издатель, готовя эту книгу, – ведь трудно не согласиться с тем, что смысл существования любой книги в том, чтобы она была прочитана.

Итак, выпущенная издательством «Гундзося» книга<sup>4</sup> небольшого (почти карманного) формата привлекает внимание уже только одной своей обложкой. Даже по оформлению видно уважение, с которым относятся и к оригиналу, и к переводу. На обложке указаны имена авторов оригинального и переводного текстов, и по-русски, и по-японски даны названия произведений, а также воспроизведено изображение памятника Петру. Сама книга не только представляет вниманию читателей новые переводы «Медного всадника» и «Маленьких трагедий», но и снабжена щедрым паратекстовым аппаратом, составленным переводчиком, что позволяет поближе познакомиться с миром пушкинских произведений. Издатель же добавил краткую био-библиографическую справку о Пушкине и о переводчике.

Помимо подробных примечаний к текстам, Кори Синъя включил в книгу статью «О Санкт-Петербурге. Пейзаж в – Медном всаднике», в ко-

---

<sup>4</sup> Пусикин.Сэйдо но киси. Тиса на хигэки. Токио: «Гундзося», 2002. 189 с.

торой даётся история основания города, объясняется территориальное положение и окружающая среда северной столицы, раскрывается этимология названия города, описывается история памятника Петру, а также изображается атмосфера Петербурга пушкинской поры. За этой статьёй следуют комментарии к переведённым произведениям, поясняющие форму и историю написания Пушкиным своих текстов.

Завершает издание послесловие переводчика, в котором, помимо прочего, Кори Синъя даёт свою интерпретацию уникальности языка Пушкина. Этот язык «всегда заключает в себе движение [...], в нём заложена огромная энергия, ожидающая выпуска и взрыва»<sup>5</sup>. По мнению Кори Синъя, «в Пушкине энергия внешнего и внутреннего мира превращается в движение волн, называемое словами»<sup>6</sup>. Именно ритму, энергии и звуковым эффектам текста переводчик уделяет особое внимание. Например, первые две строки вступления к поэме («На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн») переданы фразами («Корё то хирогару итимэн но нами. Соно кисибэ ни / ано хито га таттэ ита.»<sup>7</sup>), сохраняющими звуки «р», «л»<sup>8</sup> и «н». Как пояснил в интервью Кори Синъя, эти звуки передают внешнее волнение текущих вод, силу стихии природы, а также внутреннее волнение человека, обуреваемого думами и великими замыслами. Помимо этого, в первых четырёх строках переводчик использует три прилагательных («корё» – «пустынный», «содай» – «великий», «кодай» – «широкий»), включающих гласные звуки «о» и «ё». Это, по мнению Кори Синъя, способствует передаче обширности и необъятности пространства, значимости и размаха идей Петра.

Работе над ритмом и звучанием текста способствует и выбранная форма перевода. Кори Синъя переводит поэму свободным стихом. Дело в том, что понятие рифмы в японском стихосложении отсутствует; сама природа языка не позволяет произвести и воспроизвести рифму. Долгое время так называемую западную поэзию в Японии или переделывали на свой лад классических стихов, берущих истоки в китайской поэзии (что являлось скорее адаптацией, и результат был невероятно далёк от оригинала), или переводили прозой. Верлибр же в японском стихосложении появился в первой половине XX века, и сейчас является, пожалуй, самой распространённой формой перевода западной поэзии. Нередко, однако,

---

<sup>5</sup> Там же, С. 188. [Здесь и далее наш перевод]

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же, С. 137.

<sup>8</sup> В японском языке отсутствует звук «л», который при произношении, например, иностранных слов заменяется на звук «р».

пушкинские стихотворные произведения переводились и прозой, что объяснялось особыми трудностями, которые представляет язык поэта. Несомненным всё-таки остаётся тот факт, что именно верлибр позволяет передать, пусть даже неполноценно, чувство формы поэзии оригинала.

Выбором слов и работой над лаконичностью стиля Кори Синъя не только стремится к более точной трансляции пушкинского текста на японский язык, но и к тому, чтобы этот перевод достиг своего читателя. Ибо не эзотерическим представлением и так, увы, не столь известного среди широкого круга японских читателей автора, а современным языком и можно передать красоту формы и глубину содержания пушкинской поэзии.

Разумеется, Пушкин никогда не будет звучать по-японски так, как он звучит по-русски. Но перевод как одна составная различных процессов передачи художественного произведения имеет возможность и силу не только познакомить читателя с текстом оригинала, но и вызвать интерес к дальнейшему более подробному изучению произведений этого автора, культуры его страны. Как пишет в своём послесловии Кори Синъя, он надеется, что его перевод сможет способствовать распространению в Японии интереса к Санкт-Петербургу, а также к дальнейшему изучению образа этого города, как он представляется в художественной литературе. Беря во внимание качество работы над текстом перевода и паратекстовым аппаратом, мы не сомневаемся, что эта цель будет достигнута.

## ЕВГЕНИЙ ПРОТИВ ПЕТРА В ПОЭМЕ ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

«Медный всадник» принадлежит к числу шедевров Пушкина: поэма в центре внимания пушкинистов. Подробный обзор научной литературы возможен лишь при монографическом изучении поэмы. Я ограничусь лишь указанием на основную тенденцию. Острая конфликтность поэмы у всех на виду. Упорной была попытка определить содержание этого конфликта: сопоставление «коллективной воли и воли единичной, личности и неизбежного хода истории» (Белинский); борьба двух изначальных сил в европейской цивилизации – язычества и христианства (Мережковский); «великое» против «малого», «ничтожного» (Брюсов); мятеж против самодержавия (деспотизма) (лейтмотив пушкиноведения советского периода). В каждом из таких подходов есть своя опора на текст, но и полное отсутствие перспективы ответить на вопрос: чью же из конфликтующих сторон принимает Пушкин?

Новый, в отличие от прежних диалектический подход в определении конфликта поэмы предложен в статье Д. Гранина «Два лика» (1968). Все основные образы поэмы обнаруживают «верх» и «низ»; меняются акценты – и образы, перемещая свои компоненты, меняют свое содержание. В «Медном всаднике», показывает Гранин, все расщепляется. И происходит раздвоение: в поэме два Петра, два Евгения, два Петербурга, две Невы... «Расщепление проходило сквозь всю поэму, через весь ее образный строй»<sup>1</sup>. Возникает антитеза не внешняя (Петр – Евгений), а (наряду с ней) и внутренняя, когда каждый образ раздваивается и уже его собственные крайности вступают в спор между собой.

Писатель-критик сумел почувствовать многослойность авторской позиции: «А может, сложность в том, что он, Пушкин, на стороне Петра, и он, Пушкин, на стороне Евгения? Он с Петром против Медного всадника,

---

<sup>1</sup> Гранин Д. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Л., 1990. С. 590.

и он с Евгением против Медного всадника»<sup>2</sup>. Это утверждение очень основательно, но оно требует более тщательной проработки.

«Медный всадник» – петербургская повесть – незамысловато рассказывает историю мелкого столичного чиновника, потерявшего невесту во время реального стихийного бедствия. И это уже волшебство рассказчика, что лаконичный рассказ поднимается до невероятных высот политическоего и философского обобщения.

Конфликт поэмы, венцом которого выступает бунт Евгения, возмущается, прогнозируется уже «Вступлением». Это воспринимается неожиданным, почти невероятным; тем не менее это факт. Казалось бы, «Вступление» написано на одном порыве и по праву может восприниматься гимном великому городу. Описание завершается клятвенным заверением:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия...<sup>3</sup>

Чего можно ожидать после такого мощного пролога? Кажется, варианты сузились: их может быть много, но они должны идти в русле пафоса пролога. Ничто не предвещает того пути, которым пошел поэт: происходит резкий, контрастный слом настроения.

Была ужасная пора,  
Об ней свежо воспоминанье...  
Об ней, друзья мои, для вас  
Начну свое повествованье.  
Печален будет мой рассказ (276).

Да какая печаль в преславном городе! А вот зазвучала новая мелодия интродукции, она ширится. Обещание поэта оказывается не напрасным. Выходит, мы поспешили счесть финалом призыв к граду Петрову красоваться. Истинный финал пророчит драму.

Обратим внимание на одно словечко: «Была ужасная **пора**...» Слово «пора» во времени растянутое. И оно уже встречалось – в «Полтаве»:

Была та смутная пора,  
Когда Россия молодая,  
В бореньях силы напрягая,  
Мужала с гением Петра (184).

В «Полтаве» слово воспринимается уместным, оно попадает в точку, адекватно ситуации. Но как сказать «пора» о трех днях, которые полома-

<sup>2</sup> Там же. С. 605.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. 4-е изд. Т. 4. Л., 1977. С. 276. Далее страница этого издания указывается в тексте.

ли жизнь мелкого чиновника, о ком и пожалеть было некому. Да, произошло самое крупное за всю многолетнюю историю бесчисленных петербургских наводнений, но все это эпизоды более или менее значительные, но никак не «пора».

С поэтом не поспоришь. Конечно, он помнил строку из «Полтавы» и рассчитывал не на беспамятство, а на память своих читателей. И он повторил строку, усилив эпитет. «Смутная пора» – это точная оценка ситуации, в которой победитель еще не был выявлен. Но почему дается определение «ужасная пора», когда дело Петра восторжествовало, что только что удостоверил и сам поэт?

Приподнятое описание новой столицы во «Вступлении» не просто контрастирует со сниженными описаниями поэмы: возникает контраст внутри него самого. Пять заключительных строк противостоят девяности одной предшествующей строке. Они же задают новый масштаб повествованию. Они обещают печальный рассказ, но к изложению сюжета повествование не сводится. Авторская цитата из «Полтавы» засвидетельствовала: в новой поэме тоже подводится итог – и даже не совокупному царствованию Петра, а достаточно отдаленной судьбе его дела.

Смушает слово «пора», смушает суровый к нему эпитет. Казалось бы, задумано великое дело – и выполнено с высокой степенью соответствия задуманному. А поэт и восхищен, но и беспощаден, тревожен.

Как же соединить «вознесся пышно, горделиво» – и «была ужасная пора»? Прямых (адекватных) объяснений слову настроения не будет. Стало быть, вступает в силу закон лирической композиции, где опорные мысли (картины) не соединены ни переходами, ни мотивировками. Возрастает нагрузка на читателя: это ему теперь предстоит восстановить опущенные связи и осмыслить их.

В первой же зарисовке мы видим, как живой Петр обдумывает свой величественный замысел. Пока что перед его взором «приют убогого чухонца». Сто лет спустя мы видим много чего, что греет сердце: и светлую адмиралтейскую иглу, и узор чугунных оград, и живость марсовых полей. Но на переходе к современному сюжетному повествованию мы видим неожиданное – **приют убогого чиновника**. Что же получается: против чего боролись, на то и напоролись?

Поэт создает базу, которая дает возможность сформулировать ни много, ни мало, как закон общественного развития: замысел невозможно реализовать буквально, а чем значительнее, объемнее замысел и чем длиннее путь к его осуществлению, тем труднее прийти точно в намечен-

ную точку. Осуществившееся едва ли не обречено отличаться от ожидавшегося.

Пушкин, передавая думы Петра на берегу пустынных волн, выделяет только главное, и мы верим, что именно так думал «строитель чудотворный». Можно не сомневаться, что в думах Петра не было того, что потом назовут Коломной. Вряд ли были думы о духовной плесени: государь думал о том, что и во имя чего нужно сделать, а плесень не разводит, она сама прилепляется. А выстроились два Петербурга: один – задуманный, а другой – тот, что получился.

Кульминация конфликта – бунт Евгения: это очевидно, общезначимо. Менее очевидно, что прямой конфликт неторопливо готовится и мотивируется, более того – прогнозируется, причем с самого начала, с первого представления героев.

Антитеза героев тоже резко заявлена и непререкаема. Опять-таки менее заметно, что антитеза возникает не в прямой ее форме, а возникает на основе **параллелизма**. Сравним: «И думал он...» (274) – «О чем же думал он? о том...» (278). Вот так: герои разные, а состояние напряженного раздумия у них одинаковое, и обозначено оно одной и той же (параллельной) формой.

Есть и еще один параллелизм, где сходство убывает, а различие возрастает: «Стоял он, дум великих полн...» (274) – «Но долго он заснуть не мог В волнение разных размышлений» (277). Здесь выделен контраст: оба героя напряженно «думают», но у одного думы «великие», у другого – «разные». Эмоциональный знак подчеркнуто отличается: в первом случае он возвышающий, во втором (это тоже надо отметить) не заведомо снижающий, но эмоционально нейтральный: это значит, что с оценками торопиться не надо, прежде необходимо разобраться. Различие дум героев непременно нужно осмыслить, но прежде уместно отметить, что герои идут в разные стороны **из одной точки** (напряженного раздумия). Линии государственная и частная изложены сначала порознь, но различие уместно видеть на фоне сходства; будет время – эти линии пересекутся. Контраст явлен сразу, а дальше еще усилится, и все-таки значимо, что антитеза рождается на основе параллелизма.

Величавый зачин памятен:

На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел (274).

Здесь все уместно. И замена имени местоимением, но выделенным, что уже соответствует прямой оценке «дум великих». «Вдаль глядел» имеет не пространственное, а временное значение: хоть река и широкая, горизонт закрыт лесом; но доступна даль времени, хотя бы на сто лет, и это тоже уже мотивировка, что думы великие. А следом думы царя, хотя бы в небольшой части их, непосредственно представлены, и вряд ли у кого возникало желание оспорить, что это думы действительно великие.

Можно ли к сказанному хоть что-нибудь прибавить? Оказывается, можно, и не менее, чем парадокс. Двуклкость чудесного города не как-то нечаянно получилась, а предсказывается думами творца. Здесь нужно выделить концовку действительно великих дум царя-преобразователя: «И запируем на просторе» (274). Царские пиры не в диковину, они в обыкновении у всех царей (см. «Бориса Годунова»). Пушкиным петровские пиры описаны (дважды) в «Полтаве», есть у поэта о том же и особое стихотворение. Но в «Медном всаднике» взято слово-то протяженное – «запируем». Оно означает завершение пусть и грандиозного дела, но тем обретает зловещий симптом. Жизнь – вечное движение, и любая остановка, даже замедление означает застой, чревато катастрофой. Дело было начато великое, долгое, самому строителю чудотворному почивать на лаврах не пришлось, но в сущности прогнозируется ситуация паразитирования на результатах труда предшественников.

В тот грозный год  
Покойный царь еще Россией  
Со славой правил (279).

Новый царь не тот «строитель чудотворный». Теперь Россией можно править «лежа на боку» (хотя бы и при бойком начале) – и «со славой».

Думы Евгения образуют своего рода обратную симметрию по отношению к думам царя: это естественно, если они движутся в другом направлении из одной точки (напряженного раздумия). Царь начинает с грандиозного плана продвижения России, а кончает почти бытовым («запируем»), что, впрочем, не теряет философского смысла. Евгений начинает с низшего, самого заземленного: думал он «о том, Что был он беден...» Однако бытовым содержанием (что прежде всего бросается в глаза) думы Евгения (они «разные»!) не ограничиваются. Продолжим прерванную цитату:

Что был он беден, что трудом  
Он должен был себе доставить  
И независимость, и честь... (278).

Точно замечает Д. Гранин: «Да что же тут ничтожного, мелкого? – вдруг спросил я себя. Разве это не благороднейшее стремление – «независимость и честь»? не об этом ли мечтал и сам Пушкин? <...> И почему надо считать жалкими мысли Евгения, тревогу его о Параше?»<sup>4</sup> Именно так: независимость и честь незыблемо стоят на высоком месте этического кодекса поэта.

К этому есть что прибавить. Обратим внимание на «ревнивый» фрагмент размышлений Евгения:

Что ведь есть  
Такие праздные счастливыцы,  
Ума недалёного ревнивыцы,  
Которым жизнь куда легка! (278).

Вот и констатируется расслоение. Когда-то царь-труженик сам покоя не знал и всех заставлял шевелиться, а теперь кому труд, а кому праздность, вечный пир или череда пиров. Кому-то нет места на пирах жизни, а для кого-то «запируем» нескончаемое, и простору хватает. Петр не мыслил о разделении людей, для него «запируем» всеобщее. Получается иначе. И разве не парадокс: в своих ночных думках Евгений (с помощью Пушкина, разумеется) как будто услышал великие думы чудотворного строителя – и сумел разглядеть в них изъян! Конечно, задним числом ему судить легче, многое, прежде туманное, прояснилось.

Теперь и нам возможно рассудить, что заметное, даже броское различие «великих дум» и «разных размышлений» было бы несправедливо оценить по эмоциональной (приподнимающей и стертой) окраске эпитетов и даже по предметам размышлений: надо обязательно брать во внимание глубину и объемность раздумий.

Великие думы на то и великие, что исключают саму возможность своей компрометации. Без великих дум невозможен прогресс. Но Пушкин – диалектик. Он видит уязвимое место даже великих дум. Великие думы должны приподниматься над землей: иначе нельзя увидеть перспективу, а без этого невозможно и великое. Отрыв от земного практически неизбежен, и в этом слабость великого. Пустот не бывает, и отрыв заполняется – и чем-то иным, не тем, что нужно в поддержку великого.

В этом смысле «разные размышления» имеют преимущество перед «великими думами», именно потому, что они «разные». Великие думы потрясают своим величием, но они обречены быть односторонними. Разные размышления охватывают предмет с разных сторон, а потому они

<sup>4</sup> Гранин Д. Указ. соч. С. 615.

зорче и объективнее. В силу своего различия великое и разное могут и не пересекаться, существуя в своих сферах. Пушкин выводит этот спор в одну плоскость, где линии героев пересекаются. Будет и прямое столкновение, но как тщательно, основательно это столкновение подготовлено!

Не будем перегибать палку: было бы чрезмерным в **разных** размышлениях Евгения усматривать в некоторой части их **великие** думы. Но мысли героя не сводятся к жалобам на бедность, на недостаток ума и денег, к зависти к праздным счастливцам. Среди мыслей героя есть очень достойные – о независимости и чести. Среди них есть весьма пронизательные – о несправедливости социального расслоения общества: это мысли личные или государственного масштаба?

В поэме представлен бунт Евгения. Что он значит? В чем его смысл? Описание бунта Евгения дано в излюбленной пушкинской манере открытой ситуации. Что подвигнуло героя на бунт? В голову ударила кровь предков, блиставших под пером Карамзина, напомнившая, что он не просто мелкий чиновник, а дворянин, который не только может, а обязан мыслить по-государственному? Или это просто бунт отчаяния все потерявшего человека, нашедшего наконец, на кого всю накопившуюся боль выплеснуть? Ряд таких предположений может быть продолжен, но дело не в том, чтобы рассмотреть подобные версии и выбрать достойную. Делать этого не нужно: это означало бы дописывание поэмы за Пушкина, зато само подразумевание таких версий необходимо. Бунт Евгения – это не просто мгновенная, беспричинная, неконтролируемая вспышка, это **мотивированный** протест. Мотивацию для себя можно детализировать, но это не обязательно, а вот признавать ее объективную, в тексте Пушкина заложенную сущность обязательно.

В связи с этим необходимо уточнение относительно бунта Евгения: он совершен в безумном бреду? Надо вполне четко разграничить два явления. Евгений сошел с ума в самом прямом, «чисто медицинском» смысле: его подкосило горе, когда он примчался к месту, где жила Параша, и не обнаружил знакомого домика. А вот бунт совершает не безумец. После года бездомных скитаний, по сходству ситуации, он вспоминает, что происходило в роковую ночь. Пушкин подчеркивает: «Прояснились В нем страшно мысли» (285). Это ненадолго, но это и не мгновенная вспышка озарения. Он узнает место, где в потоп сидел на льве, переходит на площадь, обходит «кругом подножия кумира». Пушкин и в этот момент называет его безумцем, но можно видеть, что в эти минуты сознание не просто вернулось герою, а еще и прояснилось до предела. Так что бунт героя – не патологический пароксизм, а прозрение высшего порядка.

Силы соперников в поединке заведомо не равны. В этом отношении бунт Евгения «безумен» (в метафорическом значении), т.е. «бессмысленный и беспощадный». «Бессмысленный» – потому, что обреченный, а «смысл», т.е. подоплека, причинная мотивация, как раз в полном порядке. Пусть только на один момент, но в этот момент соперники уравнились, безвестный чиновник достоин «державца полумира», услышан им. В бунте героя заложена неотвратимость счета, который неизбежно предъявляется всем без исключения, даже и кажущимся недостижимым для людского суда кумирам.

Уточним характер конфликта в поэме. По всем статьям это трагическая ситуация. Ее суть – в столкновении двух правд, каждая из которых носит объективный характер. Это не борьба добра и зла, нового и старого; противники достойны друг друга, смертельный поединок разворачивается между героями, которых одинаково можно назвать положительными героями, поскольку сталкиваются не лица, а идеи. В «Медном всаднике» конфликт поднят на предельную высоту социального обобщения: конфликтующие стороны – государство и личность. Сразу можно заметить, что конфликт носит неразрешимый характер. Невозможно признать правоту одной стороны: обе правы! Как найти примиряющую равнодействующую – это проблема, которая принадлежит к категории вечных.

## «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» А.С. ПУШКИНА И БАЛЛАДЫ В.А. ЖУКОВСКОГО 1830-Х ГОДОВ

Как показали многочисленные исследователи творчества А.С. Пушкина, проблематика и поэтика «Медного всадника» явилась итогом предшествующей деятельности поэта, его философских и художественных исканий, запечатленных в стихах и прозаических произведениях.<sup>1</sup> По точному замечанию Г.В.Краснова, «Медному всаднику» – главной философской поэме Пушкина – предшествовало всё его творчество.<sup>2</sup> Вместе с тем очевидно, что нравственно-художественное содержание и художественная структура «Медного всадника» выростали в живом процессе диалога Пушкина с современными поэтами, среди которых особо значимым был В.А. Жуковский.

1831-1833 годы – время необычайно активного общения Жуковского и Пушкина. В критической литературе отмечены моменты творческого схождения поэтов: в один год были написаны сказки («Спящая царевна» и «Сказка о Царе Салтане»); выход «Баллад и повестей» Жуковского совпал с публикацией «Повестей Белкина»<sup>3</sup>; жанровое новаторство «петербургской повести» «Медный всадник» предвосхитило поэтизацию обыкновенного в «старинной повести» «Ундина»(1831-1836 гг.).<sup>4</sup>

В ряду произведений, типологически соотносимых с «Медным всадником», важное место занимают баллады Жуковского, относящиеся к

<sup>1</sup> См.: Измайлов Н.В. «Медный всадник». Л., 1978; Петрунина Н.Н. Две «петербургские повести» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т.10. Л., 1982. С.147-167; Краснов Г.В. Мятёжная Нева, Евгений и «Кумир на бронзовом коне» // Краснов Г.В. Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 143-172.; Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»). Новосибирск, 1987 и другие работы.

<sup>2</sup> Краснов Г.В. Указ. соч. С. 151

<sup>3</sup> См.: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 190-197.

<sup>4</sup> См.: Вётшева Н.Ж. «Ундина» В.А. Жуковского и «Медный всадник» А.С. Пушкина: стихотворная повесть 1830-х годов // Русская повесть как форма времени. Томск, 2002. С. 56-65.

третьему, последнему балладному периоду (1831-1833 гг.). Собранные вместе, 16 баллад (переводы из Шиллера, Саути, Уланда, Бюргера и В.Скотта) образуют художественную целостность, своеобразный цикл, по определению И.М. Семенко.<sup>5</sup> Написанные на сюжеты из античной мифологии и средневековья, баллады Жуковского обнаружили глубочайшую заинтересованность поэта проблемами современной русской жизни и широту историко-философской концепции. Именно эти особенности художественного сознания Жуковского последекабристской эпохи обусловили огромный интерес Пушкина к его балладам и предопределили типологическую схожесть этого балладного цикла и «Медного всадника». В письмах 1831 года (от 1 и 11 июня) Пушкин с восхищением сообщает П.А. Вяземскому, что «<...> Жуковский точно написал 12 прелестных баллад<...>», что «<...> он перевел несколько баллад Соувея Шиллера и Гуланда. Между прочим, «Водолаза», «Перчатку», «Поликратово кольцо» etc. Также перевел неоконченную балладу Вальтер Скотта «Пильгрим» и приделал свой конец: прелесть».<sup>6</sup>

Сквозная проблема всего балладного цикла – нравственное самоопределение человека, оказавшегося в драматической ситуации перед лицом неотвратимых обстоятельств. Постановка этой проблемы характеризуется у Жуковского диалектичностью анализа и широтой романтического универсализма. Религиозно-философская концепция Предопределения как высшего нравственного закона, требующего от человека смирения и покорности судьбе («Поликратов перстень», «Ленора») сочетаются у Жуковского с идеей исторического прогресса («Элевзинский празднк»), который может быть осуществлен как процесс нравственного совершенствования человека, как способность противопоставить насилию и злу ценности духовного ряда.

Тематика и сюжеты баллад Жуковского сосредоточены вокруг решения вопроса о соотношении высшей необходимости, понимаемой широко – и как Провидение, и как государственная власть, – и судьбы отдельного, частного, конкретного человека. Например, в балладе «Жалоба Цереры» Церера интересуется поэта прежде всего как страдающая мать, а не богиня. Подобно Пушкину, Жуковский акцентирует драматизм дилеммы частного и общего, невозможность линейного или альтернативного решения, обна-

<sup>5</sup> Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 161.

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-и томах. М., 1975. Т. 10. С. 32, 34. Далее в тексте цитаты из «Медного всадника» даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

руживает сложность проблемы и ставит ее в плоскость общечеловеческих отношений, имея в перспективе судьбу всего человечества. Пушкин в «Медном всаднике», солидаризуясь с Жуковским в философском масштабе проблем общечеловеческого бытия, сосредоточен на судьбе российской истории и государства<sup>7</sup>.

Таким образом, близость цикла баллад Жуковского и «Медного всадника» обнаруживается в повышенной напряженности драматической коллизии между требованиями общих законов и стремлениями личной жизни и одновременно устремленности к поискам гармонии как нравственной и государственной основы для исторического развития.

Знаменательно, что баллады Жуковского 1830-х годов оказались у истоков нового этапа творческого развития поэта, открывая пути к драматическому осмыслению жизни (в 1831-1832 гг. Жуковский пишет «Суд в подземелье») и эпическому (в 1836 году завершается работа над «Ундиной», положившей начало большим эпическим созданиям 1830-1850-х годов).

Два аспекта – трагическое и эпическое – составляют в синтезе внутренний нерв художественной структуры «Медного всадника» и цикла баллад, что проявилось в близости поэтики – как на уровне композиции, так и образной системы.

Идея непреложности исполнения высших, Божественных и исторических, законов развития, не подвластных человеческой воле, находит воплощение в композиции: в «Медном всаднике» эта идея выражена во Вступлении, у Жуковского – в заключающем балладный цикл «Элевзинском празднике». В седьмой строфе баллады устами Цереры сформулирован закон необходимого долженствования:

Чтоб из низости душою  
Мог подняться человек,  
С древней матерью-землею  
Он вступи в союз навек;  
*Чти закон времен спокойный;*  
Знай теченье лун и лет,  
Знай, как движется под стройной  
Их гармонию свет<sup>8</sup>

<sup>7</sup> О полифонизме как проявлении диалектики философской позиции А.С. Пушкина см.: Маймин Е.А. Полифонизм художественного мышления в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения. Саранск. 2002. С. 124-130.

<sup>8</sup> Жуковский В.А. Соч. в 3-х томах. М., 1980. Т.2. С.195. Далее в тексте цитаты из баллад Жуковского даются по этому изданию с указанием в скобках страницы. Здесь и далее, кроме специально оговоренного, выделение курсивом принадлежит автору статьи.

Близость Вступления и «Элевзинского праздника» состоит в их программном характере, определяющем ключевое место в художественном целом. Сходство проявляется в сюжетном развитии, основанием которого и у Пушкина и Жуковского является картина стремительного восхождения от дикости и убогости к расцвету. В балладе Жуковского человечество под руководством Цереры и с помощью других богов поднимается из «глубокого унижения» и «земной скорби» к осознанию своего достоинства, осуществляет строительство нового града и храма, сотворенного для «гражданства» и свободы людей.

Переводя просветительскую по идеологии балладу Шиллера, Жуковский в понимании закона гражданства не ограничивается лишь идеей просвещения как универсального механизма отношений между государством и человеком. Само содержание цикла баллад усложняло и драматизировало просветительскую концепцию, но вместе с тем не отменяло важнейшего представления о гражданском долженствовании.

Стремительность ритма движения в балладе создается панорамным характером картин, строящихся на возрастающем перечислении деталей, имеющих многочисленные точки пересечения с пушкинским Вступлением. Так, исходная позиция положения человечества у Жуковского:

Робок, наг и дик скрывался  
Троглодит в пещерах скал <...>  
Зверолов с копьем сражался  
Грозен бегал по лесам...  
Горе брошенным волнами  
К бесприютным их брегам! (194)

в описании перекликается с пушкинской картиной «мшистых, топких берегов»,

Где прежде финский рыболов,  
*Печальный пасынок природы,*  
Один у низких берегов  
*Бросал в неведомые воды*  
Свой ветхий невод <...>(3, 255).

Изображение расцвета общества у Пушкина и Жуковского в сюжетном плане подается различно. Во Вступлении Пушкин демонстрирует итоги преобразовательской деятельности Петра в облике великого города по контрасту с картиной прошлого («Прошло сто лет»). Но эта картина итогов лишена статичности и замкнутости: перед читателем разворачивается панорама жизни великого города во множестве его ликов («оживленные брега», «громады стройные теснятся дворцов и башен», «корабли», «и блеск, и шум, и говор балов», «шипенье пенистых бокалов», «воинст-

венная живость потешных Марсовых полей» и т. д.) как центра государства и культуры юной России, как любимый город поэта.

В балладе Жуковского запечатлен процесс строительства града в виде движущейся панорамы, многие детали которой рождают прямые аллюзии к деятельности Петра Великого и теме города в «Медном всаднике»:

<...> И приходит благ податель,  
Друг пиров, веселый Ком;  
Бог, ремесл изобретатель,  
Он людей дружит с огнем;  
Учит их владеть клещами;  
Движет мехом, млатом бьет<...>  
И вослед ему Паллада  
Копьеносная идет  
И богов к строенью града  
Крепкостенного зовет<...>  
И богиня утверждает  
Града нового чертеж;

Ей покорный, означает  
Термин камнями рубеж;  
Цепью смирена равнина;  
Холм глубоким рвом обвит;  
И могучая плотина  
Гранью бурных вод стоит<...>  
И чудесное творенье  
Довершая, в честь богам,  
Совокупное строенье  
Всех богов, великий храм.(197-198)

Во Вступлении и балладе отчетливо просматривается сходство временной и пространственной организации. Счет времени ведется на века и обширность горизонтальной характеристики сочетается с устремленностью к вершинам: Храм у Жуковского и Адмиралтейская игла города, который «вознесся пышно, горделиво».

Тема торжественного коллективного праздника, знаменующего общую победу над «скорбью земной» у Жуковского и «тщетной злобой» неверия в деятельность Петра, закрепляется одической интонацией прямого призыва к радости и прославлению. В «Медном всаднике» Пушкин в открытой манере многократным повторением «люблю» выражает признание исторической правоты Петра и в предпоследней строфе указывает на значение его для будущего:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия <...> (3, 258).

В балладе Жуковского одическое по тону обращение к ликующему человечеству оформлено ритмически. Из 27 строф баллады три написаны 4-хстопным амфибрахией, остальные – 4-хстопным хореем. Эти три строфы – первая, последняя и 14, знаменующая начало «чуда» Цереры, под влиянием которого дикие люди начали строить новую жизнь, – создают эпическое обрамление в форме приветствия Церере:

Взвивайте венцы из колосьев златых;  
Цианы лазурные в них заплетайте;  
Сбирайтесь плясать на коврах луговых  
И пеньем благую Цереру встречайте (194).

Вступление к «Медному всаднику» завершается строфой, вводящей тему «бедного Евгения» и завязывающей конфликт социально-философского содержания. Уже в первой балладе цикла 1831-1833 гг. «Кубок» Жуковский развернул ситуацию, исполненную величайшего драматического конфликта между властным, жестокосердным царем и юным пажем, погибающим во имя любви, но по прихоти властителя. Герой в балладе Жуковского, в отличие от пушкинского Евгения, лишен черт социальной бедности, тем не менее проблема зависимости слабого от сильного, тема несправедливости поставлена совершенно отчетливо. Сам же конфликт в контексте всего балладного цикла получает значение судьбы.

Судьба выступает у Жуковского, как и у Пушкина, универсальной категорией философского, социально-психологического и исторического содержания. Важнейшим способом наполнения этого понятия глубоким и сложным смыслом в балладах и «Медном всаднике» являются сквозные художественные образы, наделенные символикой и обладающие амбивалентным характером. Это образы водной стихии и коней.<sup>9</sup>

В балладе «Поликратов перстень» предсказание судьбы царю оказывается в прямой зависимости от моря, на котором разворачиваются сражения и в которое царь бросает свой перстень:

Страшись! Судьба очарованьем  
Тебя к гибели влечет.  
Неверные морские волны  
Обломков корабельных полны:  
Еще не в пристани твой флот (147-148).

Слова «неверные морские волны», произнесенные предсказателем по поводу конкретного события, становятся метафорой в судьбе Поликрата, говорящей о таинственности, неразгаданности, непредсказуемости будущего и зависимости человека от высших сил.

Образ водной стихии в балладах Жуковского выступает под двойным знаком. С одной стороны, она воплощает страшную, сокрушительную, роковую в отношении человека силу, грозит ему трагическим финалом. В «Кубке» главная характеристика моря сосредоточена в повторяющихся определениях его как таинственной «бездны морской» («пучина бездон-

<sup>9</sup> См. Альми И.Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник» (Тема Невы и наводнения) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 16-27; Краснов Г.В. Указ. соч. С.145-161.

ной сияющей мглы», «грозное море», «чрево», «зев», «бездна немая», «черная пучина» и др.), в которой обитают страшные чудища («уродливый скат», «ужас моря однозуб», «мокой ненасытный», «гиена морская»). Картины разбушевавшейся морской стихии, угрожающей всему земному, вполне соотносятся с описанием вышедшей из берегов Невы в «Медном всаднике»:

И волны спиральсь и пена кипела:  
Как будто гроза, наступая, ревела.  
И воет, и свищет, и бьет, и шипит,  
Как влага мешаясь с огнем,  
Волна за волною; и к небу летит  
Дымящимся пена столбом,  
Пучина бунтует, пучина клокочет...  
Не море ль из моря извергнуться хочет?(143)

В балладе «Доника» «мертвые воды» озера («А мертвых вод поверхность недвижима // Была спокойнее стекла») знаменуют страшные бесовские силы, воспрепятствовавшие любви Эврара и Доники, угрожавшие и губившие все живое:

И каждый раз – в то время, как могилой  
Кто в замке угрожаем был, –  
Пророчески, гармонией унылой  
Из бездны голос исходил (153).

В балладе «Уллин и его дочь» морская стихия («зов пучины жадный») и гроза («черна как ночь») поглотили дочь несправедливого, но несчастного отца: «И волны, челн пожрав, слились, // При крике жалобном Уллина».

Ярость, как и внезапная тишина вод, равно знаменует равнодушие или власть над человеком высших сил.

Но в едином контексте всех баллад морская стихия появляется и в другом освещении, утверждая своим присутствием мощь государства, флота и силу исторических деятелей. Так, в балладе «Плавание Карла Великого» грозное и злое море только подчеркивает волю и силу Карла, который, по контрасту с 12-ью пэрами, уклоняющимися в мечтах от опасности путешествия,

<...> молчал: он у руля  
Сидел и правил. Вдруг явилась  
Святая вдалеке земля,  
Блеснуло солнце, буря скрылась (186).

Историческая тематика, связанная с победами Карла Великого на море и на суше («Роланд оруженосец»), напрямую соотносится с темой Петра Великого и его деятельности у Пушкина.

Образы скачущих на конях всадников в балладах Жуковского типологически сходны с изображением водной стихии, они тоже функционируют под двойным знаком. Образ коня и всадника в поэзии романтизма восходит к фольклору и средневековой традиции. Европейская поэзия во многом обязана в разработке мотива Бюргеру, автору знаменитой «Леноры». Жуковский акцентирует два аспекта в осмыслении этого образа. С одной стороны, всадник на коне, рыцарь, демонстрирует мощь, силу человека, способность преодолевать непомерные трудности. С юмором и вместе величественно в балладе «Роланд оруженосец» рассказывается легенда из эпохи Карла Великого о том, как юный рыцарь победил страшного великана, совершив тем самым «подвиг трудный». Образ «добрého коня», который «ржет и пышет», служит поэтизации мужества и отваги рыцаря. Баллада открывается описанием праздничного пира Карла Великого:

Раз Карл Великий пировал;  
Чертог богато был украшен;  
Кругом ходил золотой бокал;  
Огромный стол трещал от брашен;  
Гремел певцов избранный хор;  
Шумел веселый разговор<...> (179).

За четыре года до этой баллады была закончена поэма «Полтава», в которой изображение побед и пира Петра явилась прологом к Вступлению в «Медном всаднике». Баллада Жуковского оказалась в эпицентре пушкинского творческого движения. Проницательное наблюдение сделала И.М. Семенко о возможной перекличке баллады «Роланд оруженосец» и «Медного всадника». Соотнося строку из баллады: «Великий Карл *глядел в окно – и думал*» и начало «Медного всадника»: «На берегу пустынных волн // Стоял он дум великих полн // И вдаль глядел<...>», И.М. Семенко пишет: «Не исключено, что память о строке Жуковского помогла возникнуть строке Пушкина. В стихах Пушкина фигурирует – метафорически – и «окно» (в Европу)».<sup>10</sup>

Но чаще появление образа коня и скачущего всадника является в балладах предвестием события, несущего наказание и возмездие. В балладах последнего периода предметом особого внимания Жуковского ста-

<sup>10</sup> Семенко И.М. Указ. соч. С. 208. Выделено И.М. Семенко.

новится драматизм судьбы человека, отступившего от нравственных принципов и пытающегося искупить свой грех<sup>11</sup>. Изображение этой ситуации – на пороге между грехом и раскаянием – сопровождается появлением образа странного, наводящего ужас, призрачно-ужасного всадника и коня, видения, не подвластного рациональному объяснению.<sup>12</sup> В «Леноре» героине, которая взбунтовалась против воли самого Бога, наказание явилось в виде жениха-призрака, умчавшегося вместе с ней в ночную мглу. Описание коня («конь борзый мой // копытом землю роет»), многократный повтор картины ночной езды, подобной полету («Конь бежит, летит.// Под ним земля шумит, дрожит, //С дороги вихри вьются, // От камней искры льются. // И мимо их холмы, кусты, // Поля, леса летели; // Под конским топотом мосты // Тряслися и гремели»); мотив тайны, превращение жениха в мертвеца и исчезновение коня («Конь прынул...пламя из ноздрей // Волною побежало; // И вдруг ... все пылью перед ней // Расшиблось <...>») – все это подчинено изображению потрясенной души героини, ее страха перед возмездием за отступничество от веры.

В балладе «Рыцарь Роллон» орудием наказания героя за разбой и грехи становится таинственный черный конь:

Статен, красив, но еще не объезжен был он <...>  
Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся конь;  
Грива горой, из ноздрей, как из печи огонь,  
В сердце Роллона ударил копытами он <...> (188).

Таким образом, развитие двух мотивов, водной стихии и всадника на коне, типологически сходных, но зеркально не повторяющих друг друга, выстраивает в балладном цикле иерархию смысловых переключек, позволяющих углубить философский пласт целого, выразить сложную диалектику авторского понимания проблемы общего и личного.

Следует заметить, что фактически мотивы воды и коня получают развитие в 10 балладах из 16, тем не менее художественная энергия и смысл, заключенный в них, распространяется на весь цикл. Этому служит структура повествования. Речь идет о синтезе одической и элегической интонации, характерном и для повествования в «Медном всаднике». Целью этого синтеза является не только обнаружение конфликта, создаваемого контрастом, но и многоголосие, идущее от общей организации каж-

<sup>11</sup> См.: Айзикова И.А. Мотив греха и раскаяния в балладах В.А. Жуковского // Литературное произведение: сюжет и мотив. Вып. 3. Новосибирск, 1999. С. 47-60.

<sup>12</sup> О фантастическом в «Медном всаднике» см.: Сидяков Л.С. Из наблюдений над текстом «Медного Всадника». К проблеме фантастического в поэме // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 67-76.

дого тона по закону двойного звучания и эмоционального смысла. Одическая и элегическая интонация не прикрепляются к какому-либо определенному образу или теме, они выражают авторский пафос. Торжественно-одическое начало служит утверждению праздничного и должного, но одновременно несет с собой и трагическое, ужасное. Элегическое начало у Жуковского служит утверждению красоты личного, человеческого, сердечного, овекает изображение любви, благородных порывов, но одновременно включает в свой круг горечь утраты, томления, сострадания. Сложный и подвижный тон повествования пронизывает каждую балладу, натягивает между ними внутренние связи, и художественная энергия, создаваемая ключевыми образами, распространяется на весь цикл, выявляя авторскую концепцию многообразия и противоречивости духовной жизни человека в современном мире.

Таким образом, сравнение «Медного всадника» с балладным циклом Жуковского 1831–1833 гг. обнаруживает глубокое созвучие художественных и философских открытий Пушкина с живой поэтической мыслью 1830-х годов, выразившей в своих исканиях особенности эстетического сознания эпохи.

ПОЭТИКА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ПЛАСТИЧЕСКОМ  
И СЛОВЕСНОМ ОБРАЗЕ ( «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»  
М.ФАЛЬКОНЕ И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» А.ПУШКИНА)

Поэтика точки зрения и её смыслообразующая функция в поэме не раз привлекала внимание исследователей. Её смыслопорождающий эффект рассматривался в связи с обозначением роли фантастики в поэме<sup>1</sup>, пониманием Пушкиным мифологической природы Петербурга<sup>2</sup>, жанровыми традициями поэмы, функцией риторической речи и т.д.<sup>3</sup> Гораздо менее исследованной оказалась область экфрасиса – анализ эффекта включения пластического образа в ткань произведения. Между тем поэма Пушкина дает все основания для исследования момента *равновесия* между тенденцией функционального распада текста на два текста и полным растворением пластического «текста» в словесном, ведь все поэме так или иначе сосредоточено вокруг обыгрывания идеи монументальной скульптуры Петра.

Пушкинский «Медный всадник» – реплика на более ранние его изображения в литературе. В отличие от своих предшественников, Пушкин «оживляет» скульптурный образ Петра. В поэме семантика образа преодолевает знаковую символическую традицию и выходит в сферу реаль-

---

<sup>1</sup> См. об этом: Томашевский Б.В. Пушкин: Кн.2. Материалы к монографии (1824-1837).М.,Л.,1961.С.408. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.,1971.С. 172. Сидяков Л.С. Из наблюдений над текстом «Медного всадника». К проблеме фантастического в поэме //Болдинские чтения. Горький, 1986.С.69-70.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство/ Ю.М.Лотман. Об искусстве. СПб, 2000, Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города/ Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб, 2002.

<sup>3</sup> См.: Пушкин и его современники.1914.Вып. Х1У-ХУШ, Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция ХУШ в. // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Т.4-5. М.:Л.,1939, Краснов Г.В. Поэма «Медный всадник» и её традиция в русской поэзии //Болдинские чтения. Горький, 1977, Михайлова Н.И. Поэма А.С.Пушкина «Медный всадник» (тема Петра I и ораторская традиция)// Болдинские чтения.Н.Новгород,1991.

ного быта. При этом отношение к личности царя-преобразователя оказывается не просто воспроизведением реальности, а её символом. В словесном образе памятника, запечатлевшем в себе реальность и миф, Пушкин демонстрирует процесс разрушения символического знака путем «оживления» зрительного образа. Мотивом «оживления» статуи оказывается сложный комплекс мифов, связанный с личностью Петра, созданным им городом, а также с историей создания монумента.

Известно, что выбор места для памятника был частью реализованной в монументе идеи М.Фальконе, и Ю.Фельтен достойно воплотил её в жизнь, связав памятник с архитектурным ансамблем набережной Невы, Адмиралтейством и зданием Сената<sup>4</sup>. Именно это включение памятника в ансамбль должно было реализовать замысел монумента: неподвижная фигура движущегося существа должна была пониматься либо как *движущаяся статуя*, символизируя движение, переданное Петром русскому государству, либо как статуя *неподвижного существа*, утверждающего прочность, неколебимость самодержавной власти. Именно эти две ипостаси памятника – состояние величественного покоя и движения, завершенного целого (монументальная скульптура) и продолжающейся жизни – и предстают перед нами в словесном образе пушкинской поэмы.

Город, как и памятник в поэме Пушкина, показан как живое существо, постоянно помнящее свое прошлое. Именно поэтому прошлое сосуществует с настоящим, оживает в нем. Не отвергая версию Р.Якобсона, предложившего свой вариант интерпретации «оживления» Медного всадника<sup>5</sup>, выскажем свое предположение: «оживление» памятника происходит в поэме не только за счет смены повествовательных точек зрения, *повествовательных дистанций*. *Ведущая* роль в мотивации сюжета отводится Пушкиным функции пространственной точки зрения, раскрывающей сложную диалектику категории свободы, представленной в транспозиции пластического и словесного «текстов» поэмы.

Первое включение пластического образа в ткань произведения происходит в конце первой части. Зрительный образ застывшего на мраморном льве Евгения запускает процесс смыслопорождения текста. Он задан его ассоциативным сближением с образом Медного всадника. Пушкин создает «парный» портрет героя и его антагониста, и парность здесь задана стереотипом идеи памятника вообще – *над толпой*, в данном случае –

<sup>4</sup> См. об этом: Каганович А. «Медный всадник». История создания монумента. Л., 1975.

<sup>5</sup> Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. Пер. с англ. Н.В. Перцова / Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

над стихией. Последовательность описания фигуры Евгения, который «над возвышенным крыльцом» «как будто околдован, / Как будто к мрамору прикован, / Сойти не может!» (1V,386) и стоящего в «неколебимой вышине» кумира постепенно приобретает пространственный характер, придавая композиции описания объемный характер. Он мотивирован прикрепленностью точки обзора к пространству площади между памятником и зданием Сената, где застыл Евгений. Находясь в этом положении, зритель (читатель) сопоставляет, сравнивает две симметрично застывшие фигуры.

Пушкин повторяет скульптурный образ Петра в «скульптурном» образе Евгения в нескольких важных деталях: оба обращены *лицом* к Неве, располагаются *над* стихией, в фигуре каждого доминирует такая деталь, как *положение рук*. Следует сказать и еще об одном весьма важном пушкинском мотиве, на который никто из исследователей не обращал должного внимания. «Прикованный» к *мрамору* Евгений, ставший, по воле поэта, частью *мраморной скульптуры*, сопоставлен с *бронзовым* монолитом памятника Петру. Случаен ли выбор Пушкиным материала, из которого он «лепит» скульптуру Евгения? Известно, что мрамор «всегда был незаменимым для воплощения... впечатления живого, как бы дышащего и пульсирующего тела», в то время, как «бронза превосходно приспособлена к передаче динамических состояний... стремительного движения»<sup>6</sup>. «Мраморный» Евгений, воплощающий адекватность духовного содержания телесному явлению своей пространственной «парностью» Медному всаднику, неожиданно намекает на живое, чувственное начало, заключенное в пафосе бронзового изваяния. «Бронзовую» стремительность Евгений обретет в момент бунта. Этой ситуацией скульптурного параллелизма Пушкин готовит эмоциональный взрыв Евгения, нарушающего близкое пространство памятника «Чело/ К решетке холодной прилегло...» и тем самым получившим от него заряд энергии.

Введение «парного» скульптурного изображения создает своеобразное «колебание смысла»<sup>7</sup>: с одной стороны, служит усилению контраста ничтожности и величия («руки сжав крестом» и «простертая рука»), с другой, фигура прикованного к мрамору Евгения осознается как пародийный двойник Петра. Пространственная метафора реализуется в словесной перифразе Кальдерона: «И жизнь ничто, как сон пустой, Насмешка неба над землей» (1V,386). Было бы неправомерно в свете высказанных пред-

<sup>6</sup> Цит. по: Дмитриева Н. Изображение и слово. М., Искусство, 1962. С. 140.

<sup>7</sup> Сидяков А. Цит. ст. С. 72.

положений рассматривать смысл этой фразы только как совпадение оценок ситуации героем и автором-повествователем. Заданная выше «парность» скульптурных образов позволяет распространить заключенный в ней смысл и на образ Медного всадника: «насмешка неба над землей» будет реализована в кульминационной сцене бунта. В этой же части поэмы пока дана «скульптурная» завязка мотива открытой конфронтации.

Пространство текста, расположенное между завязкой и кульминацией скульптурного сюжета, представляет собой «пересадку (transposition) развивающегося во времени события в синхронную структуру»<sup>8</sup>. Рассказ о Евгении вступает в конфликт с течением времени в сознании самого героя. Для него не существует ни времени, ни пространства: его жизнь становится формой воплощения внутреннего **состояния ужаса** («ужасных дум/Безмолвно полон, он скитался», «ни зверь, ни человек,/Ни то ни сё, ни житель света/ Ни призрак мертвый»). Возвращая героя в то пространство, которое породило его внутреннее окаменение, Пушкин мотивирует эмоциональный взрыв, приходящий на смену сосредоточенности на «шуме внутренней тревоги».

Мотив наказания статуи «Ужо тебе!..» – вырастает из мифологии «устной литературы» пушкинской поры, где Петербург предстает как пространство, в котором фантастическое существует как закономерное<sup>9</sup>. Сдвиг в семантической наполненности ситуации происходит, безусловно, и за счет того, что теперь герой «очутился под столбами/Большого дома», в то время, как «Кумир с простертою рукою /Сидел на бронзовом коне». Прочная неподвижность памятника и противопоставленная ей подвижная точка зрения живого лица, *нарушившего границу близкого пространства* Медного всадника («Кругом подножия кумира/ Безумец бедный обошел»), становится *пространственной* мотивацией бунта Евгения. Эта мотивация подкрепляется и внетекстовой ассоциацией, связанной с особенностями восприятия Медного всадника в лунном свете («И, озарен луною бледной...»): игрой света и тени в бронзе, которая «оживляет» металл. Обратим внимание на то, что семантику и этой сцены Пушкин выстраивает по принципу парности словесного изображения гнева Евгения («взоры дикие навел», «глаза подернулись туманом») и царя («Мгновенно гневом возгоря, лицо тихонько обращалось...»). Принцип взаимного отражения лица (не лика) «грозного царя» во внешнем облике

<sup>8</sup> Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках// Семиотика и искусствоведения. Совр.заруб.исследования. Сб.переводов.М.,1972.С.85-86.

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С.215.

Евгения, позволяет предположить, что в момент, предшествующий «оживлению» памятника, Евгений видит голову всадника в профиль. Почему? Только при повороте головы анфас происходит обнаружение смысла, переданного этой сменой точки зрения. Перерабатывая гипсовую модель головы Петра работы Колло, Фальконе усиливает горизонтальную складку на лбу, сдвигает брови, а пристальность взгляда Петра усиливают острые грани зрачков и век. Пристальный взгляд Евгения опережает обратившийся на него чуть позже гневный взор Петра. Кратчайший миг *совпадения* испытываемых чувств – ничто иное как проявление *власти* живого над ушедшим, власти, способной сдвинуть это прошлое и лишить его «неколебимого» покоя. Мотив движения, порыва, реализованный в монументе Фальконе, преобразуется в словесный образ, и в этом синтезе обнаруживается мнимая недостижимость кумира, нарушившего свой покой из-за ничтожества. Пушкинское слово транспонирует зрительную пластику в динамику развертывания сюжета, возвращая нас к завершению первой части «И жизнь ничто, как сон пустой,/Насмешка неба над землей» и одновременно пролагая путь к финалу поэмы.

# *Поэтика*



НЕМНОГОСЛОВНОЕ ОБОЛЬЩЕНИЕ:  
«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ПУШКИНА

*Что в имени тебе моем?*<sup>1</sup>[...]

«Я не знаю произведения более *напряженного*,— писал в 1868 году П.Мериме о Пушкине. — Нельзя выбросить ни единого стиха, ни слова, все на своем месте, все служит своей цели и тем не менее внешне все очень просто, натурально и мастерство проявляется исключительно в отсутствии ненужных украшений»<sup>2</sup>. Это суждение, такое уместное, нам кажется возможным применить в особенности к загадочному произведению, каким является «Каменный гость», в котором В.Белинский увидел с художественной точки зрения «лучшее создание Пушкина»<sup>3</sup>. Любопытная «маленькая трагедия», написанная за несколько дней 1830 года, опубликованная после смерти поэта в 1839 году, построена на системе умолчаний, которые акцентированы Пушкиным и бросаются в глаза при чтении текста произведения. Четыре «сцены», которые не подходят под общепринятое определение драмы, четыре «картины», написанные ямбическим пентаметром без рифмовки, представляют собой зашифрованный текст, полный и сюжетных и структурных «провалов». Тем не менее, пушкинский текст вбирает в себя всю предшествующую традицию интерпретации образа Дон Жуана. Здесь царят аллюзии и намеки, поэтому эллипс (пропуск) является главной фигурой этого короткого текста, обеспечивающей всю прелесть произведения. Но именно в этом свойстве текста и заключается трудность его осмысления в одной из многих герменевтических систем: персонажи здесь скорее силуэты, их психология ускольза-

<sup>1</sup>Poème de Pouchkine, daté de 1830; traduction de J.-L. Backès; cité d'après J.-L. Backès, *Pouchkine par lui-meme*, Seul, 1966, p.165.

<sup>2</sup>“Alexandre Pouchkine”, *Le Moniteur*, 20 janvier 1868, p.19.

<sup>3</sup>Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т.7. М., 1955. С.575.

ет в подвижности постоянного искаженного изображения или анаморфоза. Не будем забывать, что это поэма и что Пушкин прежде всего поэт; он, как пишет В.Вейдле, является создателем этого «законченного совершенства вербального ряда – ритм, фонетическая музыкальность, синтаксис фразы, семантические нюансы, – малейшее искажение которого может все разрушить»<sup>4</sup>. Здесь форма командует смыслом, или исчезновение последнего искусно скрывается Пушкиным, который тем не менее расставляет для эрудированного читателя знаки: следуя им, мы проникаем в глубину смысла. Его Дон Жуан развивается достаточно легко как на референтном уровне, в действии и поступке, так и на эллиптическом уровне, то есть на том, где должно действовать воображение читателя. Краткость, культивируемая до такой степени, что чуть ли не полностью исчезает диалог и действие, гарантирует вариативность, изменчивость смысла, и это не единственное достоинство этого произведения, прелесть которого обнаруживается не сразу. Дон Жуан – это своеобразный протагонист автора, прямолинейное толкование образа героя разрушает его гармонию, а значит, и его смысл. Присутствие авторской точки зрения (она осуществляет себя в эллипсе) ощущается вплоть до самого конца пьесы, когда Дон Жуан исчезает в гипотетическом аду, который не назван Пушкиным.

### *Интеллектуальное обольщение: референтный эллипс*

Вся европейская традиция образа Дон Жуана заключена в маленьком ларце трагедии, и критика не раз писала об этом<sup>5</sup>. Здесь мы хотели бы особенно остановиться на значении эллипса и многочисленных ссылок, которые существуют в тексте в свернутом виде. Пушкин их упоминает, но ни на одной не останавливается долго и скользит от одной к другой, желая замести следы или же сразу обозначить многозначность всего произведения. Выбранное название кажется вариантом известного в России «Каменного пира» Вилье, но, возможно, отсылает нас и к подзаголовку «Дон Жуана» Мольера который, в свою очередь связан с традициями ис-

---

<sup>4</sup> W.Weidlé, "Pouchkine, poète européen", *Sauf-conduit* n° 1, *La Vision russe de l'Occident*, Cahier dirigé par G.Conio, L'Âge d'homme, 1987, p.15.

<sup>5</sup> Mentionnons notamment: Ch.Corbet, "L'originalité du *Convive de pierre* de Pouchkine", *Revue de littérature comparée*, 1955, pp.48-71.– Anna Akhmatova, "Le *Convive de pierre* de Pouchkine" [1947] traduit par J.-L. Backés, *Bulletin de liaison et d'information de la S.F.L.G.C. (désormais Bull.)*, n.15, automne 1993, pp.173-187.– B.V. Tomachevsky, "Les "petites tragédies" de Pouchkine et Molière", [1960] traduit par A.Faivre-Dupaigre, *Bull.*, op.cit., pp.115-158.

панской и итальянской литературы. Скрыто ли в этом названии пьесы ироническое переосмысление традиции<sup>6</sup>, или же автор хотел обозначить так образ Командора – странного, безликого, «маленького, ничтожного и хилого человека», пронзенного шпагой (Дон Жуана) и посаженного на иглу, как стрекоза<sup>7</sup>. Ироническое восприятие командора, возможно, задается уже эпиграфом, взятом из «Дон Жуана» Моцарта и да Понте: «Лепорелло. О благороднейшая статуя/Великого командора!...Ах, господин!»<sup>8</sup>. Неточная и эллиптическая цитата сообщает особую музыкальность произведению: мажорная тональность постоянно разрушается буффонадой Лепорелло. Торжественная и буффонная тональности накладываются друг на друга, серьезность темы и традиция рискуют быть нарушены, подвергаясь воздействию пушкинской иронии.

Образ Лепорелло также берет свое начало у Моцарта; но, не имея бойкой, развязной речи Сганареля, он выигрывает за счет выразительности. В пушкинском произведении этот образ все время «наигрывает» знакомые читателю мелодии, которые могли бы возникнуть в воспоминании читателя, как, например, в первой сцене реплики Лепорелло на воспоминания Дон Жуана о своей погибшей возлюбленной: «Что ж, вслед за ней другие были... А живы будем, будут и другие»; реплика, завершающая первый акт, «Проклятое житье», – отсылают нас к «Дон Жуану» Джованни. Или, например, тирада Лепорелло о распутниках: «И слава богу,/Чем далее, тем лучше. Всех бы их,/Развратников, в один мешок да в море», – взята из мольеровского «Каменного гостя». Но в пушкинском произведении слуга не играет той существенной роли, которая принадлежит слугам в комедиях Мольера. Так, Пушкин не выводит его в финальной сцене, лишая его неуместной финальной реплики Сганареля; Лепорелло не присутствует в момент второй встречи Дон Жуана и Статуи, поэтому он теряет свою яркую индивидуальность и представляется исключительно тенью своего хозяина.

Однако именно это свойство образа, собравшего наибольшее количество эллипсов (умолчаний) обеспечивает достойный фон главному герою. Он не является пародийным двойником Дон Жуана, каким оказывается мольеровский слуга.

---

<sup>6</sup> On sait que le sous-titre de la pièce de Tirso de Molina est *El Convidado de piedra*, titre passé en italien chez Giliberto et Cocognini (*Il Convivato di pietra*), et transformé en français chez Dorimon et Villiers en *Festin de pierre* (ou de Pierre) – d’où le sous-titre de Molière.

<sup>7</sup> Nous citons *Le Convive de pierre* sur l’édition bilingue de Henri Tomas, Seuil, 1947 – quitte à retoucher parfois sa traduction, auquel cas nous l’indiquons. Ici pp. 59. et 61.

<sup>8</sup> Don Giovanni, Acte 11, 24 B, Duetto Don Giovanni – Leporello.

В традиционном представлении Дон Жуан полностью подчинен своей репутации, он «распутник, без совести, без Бога», «Да, Дон Жуан красноречив, все об этом говорят», как мы видим у Мольера. У Пушкина же эта репутация Дон Жуана не только изменена, а даже нарушена. Он наследует традицию Гофмана, который придал своему Дону Жуану черты романтического героя, демона. Вместе с тем, пушкинский герой правдив и искренен не только в своих поступках, но и в желаниях: он не скрывает своей репутации даже тогда, когда пытается соблазнить Донну Анну, называя ей свое имя.

### *Фигуры эллипса, или об особенностях композиции*

Эллипс в первую очередь касается и композиции: Пушкин не следует традиции классической драмы, а кладет в основу композиции отдельные сценки, слабо связанные между собой. Соединяющим сцены мотивом оказывается мотив умолчания, который связывает Дон Жуана и Донну Анну: оба персонажа появляются в плащах, который скрывает их облик: «Я полечу по улицам знакомым,/ Усы плащом закрыв, а брови шляпой», – говорит о себе Дон Жуан. А встретив Донну Анну, констатирует: «Её совсем не видно/Под этим вдовьим черным покрывалом,/Чуть узенькую пятку я заметил». Пушкин значительно сокращает реплики Дон Жуана, что придает энергичность характеру, и вместе с тем эта же черта образа определяет его многогранность – за лаконизмом реплик скрыт большой смысл.

Не менее важной оказывается в пушкинском тексте роль цезуры. Оригинальность текста заключается в том, что именно цезура придает ему музыкальность, пластичность и соразмерность. Последовательность очень коротких реплик может быть прочитана быстрым речитативом, в который вплетаются на мгновение какие-то мелодии, а затем исчезают. Это свойство текста затрудняет сценическую интерпретацию пушкинского «Каменного гостя», поскольку очень трудно мотивировать соответствие реплики и движения актера на сцене.

Таким образом, эллипсоидная композиция затрудняет жанровую идентификацию произведения. Здесь Пушкин пытается соединить два вида сценического искусства – пантомиму и собственно драму, причем драму лирическую. Лирическая стихия пушкинского мировосприятия организует интеллектуальную «игру» с читателем (и зрителем), вовлекая его в сотворчество.

## Эллипс смысла

Эллипс формы порождает эллипс смысла. Удивительно то, что Пушкину в его очень лаконичном произведении удастся совмещать все грани образа Дон Жуана, добавляя новый образ Дон Жуана, влюбленного в любовь.

Один из способов создания образа главного героя, одновременно эллиптического и полифонического, – это отражение его в трех ликах женщин, каждая из которых в чем-то напоминает самого героя. И это является наиболее заметным нововведением Пушкина: вместо того, чтобы противопоставлять мужское начало Дон Жуана и его слуги всему миру женщин (как это мы видим у Мольера), он заставляет своих героинь приоткрыть духовный мир их возлюбленного, пусть на мгновение, но осветить мрак его души. Это касается и Инезы, и Лауры, и Доны Анны.

Так, Инеза раскрывает в Дон Жуане черты, до сих пор неизвестные читателю – способность вспоминать, сожалеть и признаваться самому себе в любви, которая до сих пор кажется настоящей: «Бедная Инеза!/Ее уж нет! Как я любил ее!» История с Инезой достаточно загадочная: три месяца усердных ухаживаний, капитуляция Инезы перед обаянием Дон Жуана и ее гибель – и больше не упоминается ни о чем. Пушкин, характеризуя мужа Инезы, использует эпитет «суровый». Еще раз он появится в определении натуры Командора, что может навести на мысль о возможном повторении ситуации. Так же не ясны и причины, по которым Дон Жуан любил Инезу.

Но образ Инезы в один миг вытесняется упоминанием о Лауре, к которой Дон Жуан стремится всем сердцем: «Я прямо к ней бегу являться». Вообще Дон Жуан и Лаура представляют собой странную пару: они оба «верные изменники». Общеизвестной репутации Дон Жуана вторит репутация очаровательной ветреницы Лауры. Лаура являет собой модель романтической актрисы, как например, гофмановская Анна, но её образ Пушкин рисует более деликатными штрихами. Их объединяет молодость, беспечность, способность попирать общепринятую мораль – и все это еще один эллипс в любовной интриге. Непосредственность их отношений передается читателю. Так, сцена у тела Дона Карлоса, которая должна была бы быть представлена в духе театра Гран – Гиньоль, благодаря пушкинскому эллипсу теряет свою грандиозность и представляется невинным озорством: «Досадно, право. Вечные проказы...»

По сравнению с образами Инезы и Лауры, Анна, «эта странная вдова», – фигура, несомненно, более сложная, в свою очередь проясняет многоплановость характера Дона Жуана. В отличие от Инезы, Анна представляется опытной, ловкой актрисой, безо всякого намека на невинность. Именно Анна вовлекает в свои интриги окружающих. Так, она каждый день приходит на могилу мужа, по-видимому затем, чтобы, выбрав подходящий момент, обратить на себя внимание Дона Жуана. В конце концов именно она отвлекает переодетого героя от его мнимых молитв и просит его «свой голос с её соединить» в молитве, а затем приглашает его домой, меняя тем самым первоначальный сценарий классической традиции Тирсо и Мольера. Дон Жуан может узнать в её тактике свою собственную, и на протяжении всей третьей сцены они играют в одну игру, понятную им. Таким образом, Анна – это своеобразный синтез романтической чистоты Инезы и актерских способностей Лауры, придающих определенный шарм её распушенности. Она точное отражение сложного внутреннего мира Дона Жуана, его колебаний между игрой и честностью, цинизмом и беспомощностью.

Особенно эллиптична развязка произведения. Стук в дверь раздается именно в тот момент, когда, по логике происходящего, Дон Жуан должен воспользоваться ситуацией, созданной Доной Анной. Здесь просматривается параллель со второй сценой – любовной сценой рядом с телом Дона Карлоса. И в таких условиях Пушкин хочет изобразить романтического и трагического Дон Жуана? «Герой, которого статуя Командора видит дрожащим, также отсылает нас к концу третьей сцены, где Дон Жуан говорит Лепорелло: «Трус! вот я тебя!».

Что касается последних слов Дон Жуана, обращенных к Доне Анне, являются ли они словами настоящей любви? Именно краткость реплик порождает сомнение. Слова «О, Боже!» перед обращением к Доне Анне напоминают третью сцену, когда Дон Жуан произносит их, реагируя на движение статуи. Такая реакция совсем не делает из него героя, но больше напоминает призыв о помощи. Здесь возможны три различных варианта интерпретации: такое поведение – признак трусости героя, или в это крике выражено опасение за Дону Анну, или это признак разочарования – достигнув цели, он вынужден покинуть возлюбленную.

Значимым становится и завершающее слово «проваливаются», если вспомнить выражения «как сквозь землю провалиться» и «он готов был сквозь землю провалиться». Такие ассоциации придают финалу несколько юмористическую окраску.

Не ангел, не Демон, Дон Жуан способен к различной любви: романтической с Инезой, свободной от условностей с Лаурой, и, совмещая и тот и другой тип поведения, с Анной. Он может очень быстро меняться: романтик становится распутником, распутник способен задуматься над прожитым. Пушкин показывает это не только в самих драматургических способах раскрытия характера героя, но и через его реплики «в сторону»: «Идет к развязке дело...», «Я гибну – кончено...».

Несомненно, Дон Жуан из всех персонажей Пушкина – самое совершенное воплощение его искусства, которое так явно видно в этой небольшой пьесе, перекликающейся и с драмой, и с романом (Дон Жуан – брат Онегина), и, конечно же, с лирикой. Пушкин смог оживить давно устаревший образ Дон Жуана. Он перенес этого героя в русскую литературу, сделал из него воплощение себя самого в лаконичной и емкой словесной форме. В.Вейдле писал: «Пушкин обладает исключительным даром делать своим заимствованное у других»<sup>9</sup>; и образ Дон Жуана является подтверждением этого.

Не вызывает сомнения, что центром всей эллиптической структуры является образ статуи. Он возникает не только в названии, в финальной сцене, но и просматривается на протяжении всего текста в виде образов-заменителей: упоминание гибели Инезы, неподвижное тело Дона Карлоса, застывшие фигуры Дон Жуана и Анны. Образ статуи у Пушкина – это своеобразная остановка времени, движения – всего, что составляет сущность Дон Жуана. Для него образ статуи обладает обаянием и отталкивает одновременно. С одной стороны, неподвижность статуи ассоциируется им с вечной любовью, о которой он мечтал, но в то же время боялся, окупившись в неё, остаться там, «застыть» в ней. Никто лучше Пушкина не смог передать эту черту Дон Жуана в такой совершенной форме. «Каменный гость» являет собой квинтэссенцию всего предыдущего европейского опыта. Русский читатель находит для себя в этих непривычно лаконичных и в то же время гармоничных стихах что-то знакомое, некий лиризм, недоступный нашим уставшим умам. Текст этой «поэмы-пантомимы» – настоящее совершенство эллипса, фигуры, передающей всю прелесть пушкинского замысла.

---

<sup>9</sup> W.Weidlé, art.cité,p.20.

## ФРАГМЕНТ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Пушкинские лирические фрагменты, по меньшей мере, трижды оказывались объектом систематического анализа. В.Б. Сандомирская<sup>1</sup>, исследуя «отрывок» в пушкинской поэзии 1820-х годов, объяснила его появление ориентацией, с одной стороны, на посмертное издание сочинений А. Шенье, где фрагменты были собраны – по жанрам – в особые разделы, а с другой – на стихи древнегреческой Антологии, со свойственными им краткостью, стилистическим совершенством, сюжетной открытостью и т. д. М.Ф. Гринлиф<sup>2</sup>, изучая лирику и поэмы Пушкина первой половины 1820-х годов, соотнесла пушкинские «отрывки» с жанром романтического фрагмента и с «отрывочной», «вершинной» композицией «байронической» поэмы, обратив при этом – вслед за Ю.Н. Тыняновым<sup>3</sup> – особое внимание на использование Пушкиным «эквивалентов текста». Д.Т. Шоу<sup>4</sup>, опираясь на исчерпывающее обозрение нерифмованных строк в рифмованной поэзии Пушкина, пришел к заключению, что «фрагментарность» подчеркивается прежде всего краткостью стихотворений и наличием в них нерифмованных стихов, особенно на структурно значимых местах – в начале и в конце текста.

Одним словом, пушкинистов интересовали, в первую очередь, конструктивно-жанровые черты лирических отрывков, а у Шоу к этому добавляется акцент на коммуникативном, риторическом назначении фрагментарности, подталкивающей читателя к домысливанию недосказанного или поражающей «экспрессивным молчанием». Но работы эти, при всех сделанных в них тонких и важных наблюдениях, не позволяют ответить на, возможно, главный вопрос – почему Пушкин называл некоторые из своих

---

<sup>1</sup> Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 69 – 82.

<sup>2</sup> Greenleaf M. Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford, 1994.

<sup>3</sup> Ср., особенно: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 49.

<sup>4</sup> Шоу Д. Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. М., 2002.

лирических произведений (на том или ином этапе их существования) *отрывками*. Между тем нас как раз и будет занимать смысловая игра, совершающаяся между заглавием и собственно текстом, интенциональность заглавия, выбор которого представляет собой особый акт авторского поведения.

Начнем с условной классификации тех стихотворений, которые квалифицировались Пушкиным как *отрывки* (пока привожу их «современные» заглавия). Всего их 18, включая перевод из А. Мицкевича «Сто лет минуло, как тевтон...» и исключая озаглавленные *отрывками из...* предварительные публикации фрагментов завершенных поэм и «Евгения Онегина». Стихотворения эти можно разбить на три группы. Во-первых, это действительные отрывки – либо незаконченные произведения ( «Бова. (Отрывок из поэмы)» (1814), относительно которого, впрочем, неясно, авторский ли здесь подзаголовок, «Отрывок» (1830), «Родословная моего героя. (Отрывок из сатирической поэмы)» (1836)), либо опубликованные Пушкиным не целиком ( «В.Л. Пушкину» (1817), «К Языкову» (1824)). Во-вторых, это стихотворения, чья декларируемая «отрывочность» отсылала к некоему жанру или, говоря шире, к некоему легкоопознаваемому дискурсу, частичным воплощением которого они объявлялись ( «Дионея» (1821), «Гроб юноши» (1821), «Каков я прежде был, таков и ныне я...» (1828), «Сто лет минуло, как тевтон...» (1828), «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...» (1829), «(Из Анакреона). Отрывок» (1835)). В-третьих, это фрагменты, титул которых не может быть объяснен ни одним, ни другим – ни «естественным», ни «жанровым» – способом ( «Сон. (Отрывок)» (1816), «Приметы» (1821), «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1822), «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» (1824), «Сожженное письмо» (1825), «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829), «Осень. (Отрывок)» (1833)).

К этой последней группе стихотворений мы сперва и обратимся, и прежде всего упомянем о трех из них, обозначенная «отрывочность» которых может быть мотивирована формально – графически и/или рифмически. Это «Ненастный день потух...» (при первой публикации – «(Ненастный день потух). *Отрывок*. 1823» [2; 825]<sup>5</sup>) и «Осень», где есть как эквиваленты текста, так и нерифмованные строки (в первом случае – и в середине, и в конце текста; во втором – в конце), а кроме того – «Сожженное

<sup>5</sup> Здесь и далее ссылки на пушкинские тексты с указанием тома и страниц даются по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994 – 1997. Выделения полужирным шрифтом везде – автора статьи.

письмо» (в одном из автографов – «Сожженное письмо (отрывок). 1825» [2; 868]), завершающееся «холостым» стихом. Но такая мотивировка выглядит излишне «слабой»: ни графика, ни ритмика различительным признаком фрагментарности выступать не может. Из 17 выявленных Д.Т. Шоу стихотворений с пропущенными рифмами отрывками назывались только 6, составляющие треть от общего числа лирических фрагментов. Приблизительно то же самое можно сказать и о стихотворениях с пропущенными строками: из 14 таковых отрывками именовались 4 – менее четверти от суммарного количества фрагментов. Поэтому если и можно говорить о какой-то корреляции между заглавием и структурой текста, то об очень «мягкой» (к примеру, «Ответ анониму», с последним нерифмованным стихом и заполненной тире заключительной строкой, должен был бы явно квалифицироваться как отрывок).

Еще один мотивирующий фактор позволяет обнаружить история текста. Два стихотворения – «Люблю ваш сумрак...» (в беловике первой редакции – «Отрывок» [2; 701]) и «На холмах Грузии» (при первой публикации также – «Отрывок», а в оглавлении собрания стихотворений 1832 года – «(На холмах Грузии лежит ночная мгла) *Отрывок*» [3; 724]) – претерпели в ходе создания такие метаморфозы, что могли в течение некоторого времени восприниматься автором как до конца не оформившиеся, не целиком выделившиеся из творческого хаоса. (Отчасти такое объяснение применимо и к «Осени».) Характерно, что в пушкинском списке стихотворений для издания 1829 года «Люблю ваш сумрак...» вошло под обозначением «Вы нас уверили поэты» [17; 178], то есть названным по пятой строке. Однако, как хорошо известно, подобные трансформации текста у Пушкина нередки, и можно указать хотя бы на «Наперсника» или на «Воспоминание» (в том же списке, кстати, озаглавленное «Бдением»), которые, с генетической точки зрения, опять-таки могли бы считаться полноценными фрагментами.

Наконец, оставшиеся два стихотворения третьей группы фрагментов – «Сон» и «Приметы» (вариант заглавия в беловом автографе – «Отрывок» [2; 675]) – ни своей формой, ни своей историей не дают как будто бы никакого повода титуловать их отрывками. И такое необъяснимое наречение вынуждает заподозрить, что искать мотивировку следует на других путях. Заглавие в такой перспективе – не столько отражение тех или иных особенностей стихотворения (взятого в его становлении), сколько «приписывание» их ему, их высвечивание, что, разумеется, не исключает наличия в структуре текста (или авантекста, если воспользоваться термином «гене-

тических критиков») сигналов фрагментарности, но и не предполагает их с неизбежностью. Более того, – и эту гипотезу мы попытаемся обосновать, по необходимости бегло и выборочно комментируя лирические фрагменты (и двигаясь при этом в обратном направлении – от менее мотивированных к более мотивированным), что заглавие имеет отношение вообще не столько к структуре стихотворения, сколько к его семантике и даже прагматике. Заглавие, в первую очередь, порождает некий смысловой эффект, который «попутно» может вызвать конструктивный (или жанрово-конструктивный) рефлекс.

Итак, «Сон». (Оговоримся, что при жизни Пушкина отрывок этот не печатался и автограф его не сохранился, поэтому дальнейшие рассуждения носят отчасти гипотетический характер.) На первый взгляд, это обычное для лицейской лирики стихотворение, композиция которого строится на достаточно свободной смене картин (в этом смысле фрагментарны едва ли не все «длинные» лицейские стихотворения – вроде «Городка» или «Послания к Юдину», унаследовавшие свою аморфность от поэзии классического века). Однако, как правило, стихотворения эти увенчиваются каким-то резюме – сентенцией или сюжетно-тематическим пуантом. А вот «Сон» замыкается серией отрицаний, негативных самоопределений лирического «Я» (*я не герой... я не богач... я не злодей...*), не только аномальных, но и избыточных, поскольку с самого начала наука сна противопоставлена в стихотворении всем прочим и возвышена над ними. И этот ряд отрицаний под занавес понадобился не столько для того, чтобы, вызвав у читателя ощущение незаконченности текста, оправдать его «отрывочный» титул, сколько для того, чтобы подчеркнуть отъединенность лирического «Я». «Сон» завершается своего рода росчерком, который отделяет мир предающегося радостям сна певца от всего прозябающего в бодрости человечества, – завершается линией разрыва. Несомненно, втянута в игру здесь и фрагментарность сновидческой реальности, в которой спящий не всегда может с уверенностью идентифицировать себя и других.

Та же – разделяющая – логика наблюдается и в лирических фрагментах, чья отрывочность может быть мотивирована историей текста или его структурой. Первая беловая редакция стихотворения «Люблю ваш сумрак...» дает две текстуально мало пересекающиеся, но во многом взаимодополняющие версии стихотворения. В первой изображаются чувства человека перед лицом *ничтожества*, сравниваемые с ощущением того, кто заглядывает с вышины в бездну. Во второй говорится о двух возможных судьбах покинувшей земные берега души, причем сначала – в форме

риторического вопроса – сказано о забвении ею земной жизни, а затем – со ссылкой на уверения поэтов – о посещении душою оставленных друзей и т. д. В печатной редакции почти дословно воспроизводится вторая версия, но – в зеркально обращенном порядке, так что риторический вопрос звучит тут в финале. И это можно интерпретировать так, как если бы прочерченная в первой версии беловика линия, отделяющая «этот» мир от «иноного», превратилась в *недоступную черту*, отделяющая «иной» мир от «этого». Точка зрения меняется на противоположную, фиксируя, однако, ту же непреодолимую границу между земной юдолью и небесной обителью. Всё выглядит так, как будто в печатной редакции на стремящуюся к гармоническому разрешению текстовую материю второй версии беловика наложилась диссонансная, цементирующая схема версии первой.

В «*Сожженном письме*» *письмо любви* на наших глазах обращается в пепел, но не для того чтобы исчезнуть, а для того чтобы сделаться причастным вечности (Е. Г. Эткинд<sup>6</sup> справедливо увидел смысловой вектор стихотворения в движении от «смерти» к «бессмертию», и к этому стоит добавить, что кульминационный акт сгорания заветных листов открывается восклицанием «Свершилось!» [2; 331] – аллюзией на последнее, согласно Евангелию от Иоанна, слово Христа на кресте). И не менее интересно, что при этом переходе письмо как символический знак превращается в подобие реликвии, которая связана с представляемым ею скорее метонимической, контактной связью (как полученная из рук возлюбленной) и которую адресату надлежит хранить – *на груди*: чтение или всматривание в *заветные черты* заменяются осязательной близостью, чистым присутствием. Перестав быть памятной речью – голосом разлуки, но и обещания счастья, такое свернувшееся до знака самого себя письмо утверждает безнадежность расставания. И в то же время, словно заместив собою возлюбленную (недаром *ты* в стихотворении – письмо, а возлюбленная – *она*), *пепел милый* позволяет любви навеки осуществиться по ту сторону ожидания и смерти.

Близкая логика действует и в лирических отрывках, снабженных жанровой (или дискурсной) пометой. «*Гроб юноши*» в разных вариантах автографа назывался: «Отрывок», «Элегический отрывок», «1821. Гроб юноши. (Отрывок из элегии)», «1821. Гроб юноши. Отрывок» [2; 649, 652]. Как и в «Люблю ваш сумрак...», непереступаемая граница пролегает здесь между миром живых и гробовой сенью, в которой вкушает мертвый покой покинувший «этот» свет юноша и из которой «Ничто его не вызы-

<sup>6</sup> Эткинд Е. Г. Божественный глагол. М., 1999. С. 282 – 286.

вает...» [2; 190]. Такое абсолютное рассоединение сюжетно готовится двойным разрывом – во времени (умирает не старец, но юноша, вскоре забытый) и в пространстве (могила героя – в стороне от кладбища, *на краю дороги*), а графически – «девятиточием», которое зачинает первую строку стихотворения, с самого начала обозначая роковую трещину, раскалывающую всё бытие. Но особенно знаменательна тут заглавная формула *элегический отрывок*. Собственно, это почти тавтология. Элегическая реальность – реальность *следов* (запущенных садов, увядших цветов, руин...)<sup>7</sup>, которые свидетельствуют об утраченном минувшем не условно, не отвлеченно, а так, что его прикосновение можно физически ощутить (отсюда особая роль слуха и осязания), представляя это бывшее в миниатюре, в метонимическом сокращении, в отрывках (П. А. Вяземский выразится о своем бытии, что оно «пишется на летучих листках»<sup>8</sup>, а пушкинские элегии сравнит с «горячим *выпечатком* минувшего»<sup>9</sup>). Так что *элегический отрывок* – отрывок вдвойне.

К другому дискурсу отсылает «Дионея», которая при первой публикации была аттестована как «Антологический отрывок» [2; 631]. Парадоксальность истории этого стихотворения в том, что во второй его печатной редакции (в собрании стихотворений 1826 года) оно появится без первых двух стихов, но при этом с переменным на «Дионею» заглавием. В результате настоящий фрагмент окажется не частью (того, что именовалось *отрывком*), а целым. Однако эта же парадоксальность и дает ключ к пониманию заглавия первой печатной редакции. В ней стихотворение было написано от 1-го лица, от лица подруги героини, и первые две строки были как раз прямым обращением «Я» к «Ты» (стихотворения от лица женщины для Пушкина – редкость: можно вспомнить еще только два, и оба с пониженной авторской ответственностью – «Ланса Венере...» (перевод из Вольтера) и «Сафо» (подражание греческой поэтессе)). Во второй редакции субъектом речи станет некое *мы* (в словах которого можно даже с большим вероятием услышать уличающие мужские интонации), и это можно истолковать как «дефеминизацию» речи. Избрав в первой редакции своим посредником девичьи уста, Пушкин, видимо, для того и назвал стихотворение отрывком, чтобы локализовать речевой акт, взять его в рамку, ограничить компетенцию женского «Я», получающего право на слово лишь в пределах отмеренной сценической площадки. А во второй редак-

<sup>7</sup> См.: Фаустов А. А. Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 19 и сл.

<sup>8</sup> Остафьевский архив кн. Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 322.

<sup>9</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 180.

ции Пушкин точно реализует эту «заглавную» установку (после чего она делается излишней), вообще передоверив авторскую речь неопределенному «Мы». В таком ракурсе жанровая спецификация отрывка – *антологический* – может быть объяснена не столько в духе В.Б. Сандомирской (хотя С.С. Уваров и К.Н. Батюшков<sup>10</sup> действительно определяли Антологию как *собрание мелких стихотворений*, в том числе *лирических отрывков*), сколько как жест, позволяющий автору занять по отношению к тексту добавочную стилистическую дистанцию. Поэтому-то из двух фрагментов, вошедших в стихотворном сборнике 1826 года в раздел «Подражания древним», «Дионея» именовалась сначала антологическим отрывком, а «Приметы» (в белой рукописи) – отрывком просто.

Особенным образом обстоит дело с прагматикой заглавия в двух стихотворениях, которые сам Пушкин печатал не целиком. Послание «В.Л. Пушкину» при первой публикации называлось «Отрывок из послания В.Л. П – ну», а в оглавлении стихотворных собраний 1826 и 1829 годов – «П\*\*\*ну. *Отрывок*» [2; 466]. Фрагмент этот, насчитывающий 21 из 87 стихов лицейского «оригинала», открывался развернутыми риторическими вопросами и завершался характерной для Пушкина «пропозицией счастья»<sup>11</sup> («Счастлив, кто мил и страшен миру...» [2; 26]). И общим его пафосом было восхваление воинской жизни и *бранной лиры*. Между тем композиция послания в целом имела иную логику. Задав дяде вопрос о том, можно ли быть одновременно *нежным певцом и гвардии полковником*, лирический субъект после долгих рассуждений приходил к выводу, который произносился сразу вслед за извлеченным отрывком, начинался противительным *но* («Но вы, враги трудов и славы, Питомцы Феба и забавы...») и состоял в выборе другой – мирной, праздной – судьбы [1; 193]. Иначе говоря, мысль целого была кардинально противоположна мысли опубликованной части. И, назвав эту часть отрывком, Пушкин обозначил линию обрыва, проглядывающую и в тексте, поскольку за пропозицией счастья у Пушкина обычно следует противительный оборот, которого во фрагменте послания нет. В итоге лирическое «Я» отрывка оказывалось включенным в круг «счастливцев», тогда как по всем правилам пушкинской реальности оно должно было бы исключить себя из него (что и совершалось в первоначальных лицейских стихах).

Есть определенный семантический резон и в наречении стихотворений откровенно незавершенных. В «Отрывке» поэт из трех роз отдаст

<sup>10</sup> «Арзамас». М., 1994. Кн. 2. С. 101.

<sup>11</sup> См. о ней: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 16 – 20.

предпочтение одной – не Пафосской и не Феосской, а *увядшей* (в черновике даже *опаленной*) на персях его возлюбленной. Несмотря на незаконченность стихотворения, ряд этот не требует непременно продолжения, учитывая и универсальность троичных моделей, и их важность для Пушкина, и существование хотя бы такого «прецедентного текста», как «Три розы» Д.В. Веневитинова. Достаточно прозрачна и семантика пушкинских трех роз, особенно проясняющаяся при обращении к черновикам. Первая из них долго была *надменной* и явно соотносилась с горделивой девственной красотой, не отвечающей любовной взаимностью (такова, к примеру, роза в «Соловье и розе»). Вторая – роза анакреонтическая, из венка, которым украшают себя пирующие. А третья – роза счастливой, вкушившей блаженства страсти. Странность этого ряда только в том, что роза, с которой у Пушкина устойчиво связан мотив увядания, мимолетности молодости, красоты, любви<sup>12</sup>, воспевается в «Отрывке» (вопреки, скажем, таким отвергающим розу стихотворениям, как «Роза» или «Виноград») как раз в таком ее качестве. И это позволяет уловить «сверхсмысл» отрывочности этого стихотворения. Если первые две розы пребывают в замершем настоящем, в своеобразном анабиозе (на одной словно застыли капли росы, на другой – вина), то третья указывает на нечто случившееся, осененное гибелью, но в силу этого – и открытое времени, *неизвестному* грядущему. (Неудивительно, что Пушкин откажется от изображения еще одной отрицаемой розы, фигурировавшей в черновиках и также отсылавшей к свершившемуся событию: «Не розу венчавшую Главу победителя» [3; 869].) Цезура разделяет тут причастное и не причастное ходу жизни.

Вывод из всего сказанного вполне очевиден. Знак отрывка в заглавии – прежде всего особый авторский жест, который призван выделить в семантическом пространстве стихотворения тот или иной разрыв, что иногда сопровождается появлением в тексте различных – графических, ритмических, синтаксических – сигналов фрагментарности. Разрыв этот может иметь неодинаковую природу, но его «типическим прототипом» (термин Д. Лакоффа) выступает цезура смерти. Подчеркнем только два момента. Во-первых, смысл переносится при этом по преимуществу от заглавия к тексту, а не от текста к заглавию. Наличие в стихотворении отчетливого разрыва не предопределяет того, что оно будет титуловано как отрывок (идеальным отрывком тогда должно было бы быть стихотворение «Под небом голубым страны своей родной...»). Скорее даже наоборот.

<sup>12</sup> Это давно замечено в известной статье о «Розе»: Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 337 – 387.

рот: заглавие может служить тому, чтобы усилить впечатление цезурированности, кажущееся автору недостаточным. Во-вторых, знак отрывка ставится Пушкиным не столько для читателя, сколько для себя. И потому знак этот по мере движения произведения от первых черновых редакций к последним печатным зачастую исчезает (или, например, присутствует в оглавлениях пушкинских стихотворных сборников, но отсутствует в тексте). Автор постепенно свыкается со своим стихотворением, и то, что поначалу нуждалось в педалировании, затем прекращает быть таковым. Конечно, нельзя целиком сбрасывать со счета и сами по себе «несемантические» – жанрово-конструктивные, генетические, биографические – мотивировки. Можно сказать, что стихотворение, возникшее в зоне их действия, просит дать ему «отрывочное» имя, однако дается оно – на семантических основаниях (да и то не всегда, а по авторскому произволу). Благодаря заглавию происходит как бы вторичная семантизация текста, и это мы могли наблюдать даже на примере заведомых фрагментов. И, в конечном итоге, стихотворение именно объявляется – иногда на время – отрывком, и читатель (исследователь) может лишь гадать о том, что кроется за этим нарекающим авторским жестом.

## ПОВЕСТЬ ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА» И ВЫЗОВ «ОТКРЫТОГО ФИНАЛА»

«Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза», – записывает в своем дневнике А.С. Пушкин в начале 1834 г.<sup>1</sup>, вскоре после опубликования повести<sup>2</sup>. Она является его единственным прозаическим произведением, которое еще при жизни своего автора получило большую популярность<sup>3</sup>. Без сомнения, «Пиковая дама» одно из самых интерпретированных произведений Пушкина, но причины ее рецепционного успеха в конкретной литературной ситуации остаются вне внимания исследователей. *Основания для проблематизирования этих причин надо искать в противоположной рецепционной судьбе «Повестей Белкина»*<sup>4</sup>. В последующих страницах мы предложим свою гипотезу об этой рецепционной загадке, обращая внимание единственно на функционально-коммуникативные особенности финала повести «Пиковая дама».

Как известно, она заканчивается структурно обособленным «Заключением», которое формально приближает ее к жанрово-типологическим особенностям романного эпилога<sup>5</sup>.

Сообщая о последующей судьбе героев, «Заключение» претендует на то, чтобы остаться верным рецепционному договору, чтобы в конце читатель узнавал «все о каждом». Трехактная композиция «Заключения» формально подтверждает конвенцию. Каждый из параграфов начинается именем персонажа, что обособляет «тематически» эту часть, а их структурирование движется по намеченной логике – начинает с главного героя, а кончает второстепенным.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т.6. М. 1954. С.28.

<sup>2</sup> Библиотека для чтения. 1834. Т. 2.

<sup>3</sup> Аненков П. В. Материалы для биографии Пушкина. М. 1984. С. 353.

<sup>4</sup> Манолакев Хр. Текст и Границы. А. С. Пушкин и неговите “Повести на Белкин”. С., 2001.

<sup>5</sup> Shaw, J. T. The “Conclusion” of Pushkin’s *Queen of Spades*. // *Studies in Russian and Polish Literature* (In Honour of Waclaw Lednicki). /Ed. Z Folejewski/. Mouton, 1962. P.114-126.

Пост-сюжетный рассказ о Германне акцентирует точность факта, стремление к достоверности. В большом количестве «биографических» подробностей имплицитным центром оказывается некоммуникативность героя в отношении к внешнему миру. Иначе говоря, в проекции намеченной рецепционной игры tête-à-tête встреча с героем является нефункциональной, то есть невыясненная тайна дает предпосылки для нового прочтения.

Информация о Лизе основывается на противоположной рецепционной стратегии. Сюжетный факт, женитьба и характеристика ее избранника, соответствуют логически намеченной сентименталистской дискурсивности образа: информация о супруге остается неясной; он лишен персональной идентичности, в то время как социальная изоморфность конкретизации – милый и состоятельный молодой человек – является в типологическом отношении сентименталистским клише, то есть стилистически вписывается в уже оформленный читательский горизонт ожиданий о Лизе. Возможное недоверие к факту смягчается благодаря своеобразному «воскресению» графини. Ее возвращение должно не только внушить спокойствие читателю после вновь появившихся персонажей – супруг, его отец, бедная родственница, – но и сдвигает функционально темпоральные концы истории Лизы. Прошлое героини остается неясным для читателя, необоснованное появление бедной родственницы очевидно настраивает на неизбежное тавтологизирование уже случившегося где-то в неопределенном будущем. Таким образом, эпилоговая судьба Лизы в одно и то же время отталкивает ее от текста (в проекции контрастного соотношения с Германном), но и своеобразно притягивает ее к фабуле (в проекции судьбы «бедной родственницы»).

Одна только эпилоговость Томского не является амбивалентной. Если примем условно, что он второстепенный герой, в таком случае Полина является скорее периферийной, но несмотря на это их романтический финал подсказан предходным развитием действия.

Но даже и после окончания чтения мы еще не в состоянии разрешить тайну трех карт – по сути дела настоящей цели прочтения повести. А это означает, что очередное перепрочтение повести в поисках «загадки» имплицитно аннулирует функциональную необходимость «Заклучения»; то есть рецепционное успокоение в конце повести является фиктивным. Другими словами, жанровые претензии «Заклучения» быть эпилогом лишь предполагаемые, оно только формально заканчивает текст.

Попробуем сделать эксперимент. Если примем, что «Заключение» не существует, то интенция финала – неясность, амбивалентность – повторяет буквально эмблематическую поэтику открытого финала, характерную для «Повестей Белкина»<sup>6</sup>. Случайно ли это соответствие, или здесь есть основание говорить о сознательно скрытой типологии рецепционной стратегии между «Пиковой дамой» и «Повестями Белкина»?

«Повести Белкина» появляются в середине октября 1831 года. Пушкин был абсолютно убежден, что его произведение отличается особой поэтологичностью и является эстетической границей в развитии русской прозы: одновременно он не менее уверен, что его книга будет иметь успех. В трепетном ожидании желаного, он начинает работу над прозаическим проектом «Рославлева».

В конце мая 1831 года М. Загоскин публикует свой второй исторический роман «Рославлев, или Русские в 1812 году». Отношение Пушкина к этому произведению двойственно<sup>7</sup>. Он признает некоторую занимательность в ситуациях, живость характеров, но не может принять слишком открытого, искусственного идеологизма характеров. Особенно заметна искусственность женских образов, что, по всей вероятности, подтолкнуло Пушкина начать работу над своим текстом. Его «Рославлев» построен как меморативный рассказ от лица игнорированного (у Загоскина) женского голоса. Но несмотря на свою оригинальность, «Рославлев» Пушкина не содержит в себе потенции значительного, «большого» произведения, и в этом плане его незаконченность как будто предопределена имманентно. Тем более, что к концу 1831 года начинают появляться первые симптомы неудачи «Повестей Белкина» в целом ряду острых и иронически-издевательских рецензий о книге.

Пушкин не отвечает на критику, но его авторитет Первого Национального Поэта, без сомнения, поколеблен, и он переживает неприятие своего дебютного произведения в прозе как поражение. Неожиданная и непредсказуемая реакция читателей воспринимается с его стороны как особая рецепционная загадка, которую он анализирует обстоятельно. Это наблюдение подтверждается из рецепционно-поэтологического анализа тех прозаических текстов, над которыми он работает в течении 1832-1833 годов.

---

<sup>6</sup> В данном случае употребляем термины “открытый” и “закрытый” финал в смысле У. Эко. См.: *Eco U. The Role of the Reader*. Hutchenson, 1979.

<sup>7</sup> См. его корреспонденцию с П. Вяземским этого периода: *Переписка А. С. Пушкина в 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 302; 311; 314.*

Конец 20-х годов XIX столетия является особой границей в развитии всей системы литературно-эстетических ценностей и социо-культурных механизмов художественной коммуникации. Начинается постепенная коммерциализация искусства. Появляется новый тип читателя, который предпочитает остросюжетный роман и динамическую интригу Литературная ситуация находит подтверждение в феноменальном успехе среди читателей романа «Иван Выжигин» Ф. Булгарина (1830), который не конфронтирует аудиторию, а вполне удовлетворяет ее горизонт ожиданий.

Первый текст Пушкина, который привлекает внимание, – это «Дубровский», чаще всего рассматриваемый в контексте «Капитанской дочки», как своеобразный подступ к большому прозаическому произведению. В уже упомянутой нами интерпретационной проекции надо отметить другое. В сюжетном и поэтологическом отношении «Дубровский» задуман в рамках конвенции актуального читательского горизонта. В нем отмечаем динамическую, занимательную интригу, его фабула основана на дискурсивности тайны согласно модели авантюрно-разбойничьего романа; в центре действия находятся различные перипетии романтической-мелодраматической любви Владимира Дубровского и Марии Кирилловны<sup>8</sup>. В нарушении клише популярной литературы появляется и нечто новое – социальная тема сельских восстаний. Таким образом, в сравнении с «Повестями Белкина», в прозе Пушкина возникают видимые трансформации. С одной стороны, он стремится адаптироваться к массовым вкусам аудитории, а с другой, – проходит ревизия Булгаринской модели путем включения новой идеологической темы.

Почти все специалисты воспринимают «Дубровского» как незаконченное произведение. По нашему мнению, однако, это произведение является вполне законченным: есть концептуальность любовной интриги и сюжетная исчерпаность (в смысловом пространстве этой фабулы) в отношении судьбы главного героя.

В контексте интересующей нас проблемы обратим внимание на последнюю встречу Дубровского и Маши Троекуровой (конец 18-ой главы). Ее заставили выйти замуж за князя Верейского; по предварительному уговору она ищет помощи у Дубровского, но из-за непредвиденных обстоятельств он не смог предотвратить заключение брака. После этого супружеская пара отправляется в свой новый дом, но уже в лесу их встречает

---

<sup>8</sup> *Томашевский Б.В.* «Дубровский» и социальный роман Жорж Санд. // *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. М. 1960; *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. М., 1987.

Дубровский со своими разбойниками. Между ним и Марией происходит диалог, который буквально повторяет семантику финальной сцены между Евгением и Татьяной в романе в стихах «Евгений Онегин». Насколько мне известно, этот факт не отмечался нигде до сих пор. Дубровский ждет, что Мария встретит с радостью свое «освобождение», так как была вынуждена насильственно выйти замуж, но он поражен ее ответом, тем, что несмотря на все, она остается верной своей супружеской клятве. После ее категорического отказа эмоциональное возбуждение героя доходит до кульминации, он почти падает в обморок, но все же успевает приказать своим людям освободить супругов.

В хронологии творчества Пушкина последняя IX (VIII) песня закончена 25.IX.1830 года во время Болдинской осени. Она опубликована в самостоятельном виде в середине января 1832 года с уточняющим подзаголовком «Конец восьмой и последней Главы».

Получающийся «эффект незаконченности»<sup>9</sup> путем резкой приостановки сюжетного рассказа предстает одной из эмблем в романе Пушкина. В пространстве первой Болдинской осени финал «Евгения Онегина» сближается в типологическом отношении с открытыми финалами пяти новелл из цикла «Повестей Белкина»<sup>10</sup>.

Сопоставительное прочтение «Евгения Онегина» и «Дубровского» в проекции предлагаемой нами гипотетической реконструкции наводит на мысль, что последняя XIX глава «Дубровского» в большой степени иницирована читательской неудовлетворенностью в отношении осуществившейся уже рецепции последней песни романа в стихах. Пушкин не выдумывает, не сочиняет продолжения любовной интриги, а только уточняет судьбу героя после его расставания с Марией. Сюжет этой завершающей главы структурирован вокруг двух эпизодов – сражение в крепости и прощание Дубровского с разбойниками; в самом финале введены «информативно» разные слухи и предположения об его исчезновении. Иначе говоря, XIX глава исполняет функцию своеобразного эпилога. В развитии Пушкинской прозы после «Повестей Белкина» она исполняет роль первого смыслово-композиционного реверанса в отношении к будущему читателю.

Как известно, в своем первоначальном виде VIII глава романа в стихах закончена 18.IX.1830 года тоже в Болдине. Если абстрагируемся от исключительно сложного вопроса о ее взаимосвязи с так называемой

<sup>9</sup> Лотман Ю. М. Пушкин. Статьи и заметки о Пушкине. СПб., 1995.

<sup>10</sup> Манолакев, Хр. Текст и Границы..., цит. кн.

X главой (в аспекте популярных «декабристских строф»), то до сих пор нет категорической аргументации об отказе Пушкина опубликовать ее хронологически в качестве отдельного фрагмента, как он поступал с другими песнями. Намеченное нами направление рецепционного прочтения пушкинской прозы периода 1831-1834 годов подсказывает следующую возможную реконструкцию проблемы.

Одна из причин отсутствия успеха среди читателей «Повестей Белкина» состоит в открытом финале каждой из новелл. По той же самой рецепционной модели осуществлено и расставание между Татьяной и Евгением. XIX глава романа «Дубровского» подсказывает желание автора смягчить читательскую неудовлетворенность. При публикации первого отдельного издания романа в стихах Пушкин добавляет в конце текста, после своих примечаний, «Отрывки из путешествия Онегина», которое, несмотря на то, что в фабульном смысле относится к времени после смерти Ленского, в пространстве всей книги сохраняет функционально-композиционный эффект эпилога.

Первоначальный замысел повести «Пиковая дама» возникает в середине 1832 года, в то время, когда Пушкин работает над романом «Дубровский» (работа над ним длится до 1833 года). Вероятнее всего, повесть написана осенью 1833 года во время «второй Болдинской осени». «Пиковая дама» является своеобразной границей в напряженном диалоге, который Пушкин ведет в скрытом виде с читателями после неудачи «Повестей Белкина». Здесь основная смыслово-коммуникативная стратегия содержится в игре, которая реализуется функционально на разных уровнях, в том числе и на рецепционном уровне. В намеченной до сих пор аналитической проекции, здесь впервые после «Повестей Белкина» появляется самостоятельный жанрово обособленный эпилог, который декларирует то, что читатель ожидает, – эффект финального узнавания, успокоения. Но поскольку тайна трех карт не выяснена, реальный акт чтения по сути дела почти не замечает композиционного присутствия «Заключения», а снова и снова возвращает нас к смысловой открытой фабуле. Этот целенаправленно обдуманый концептуальный эффект между «скрытой» открытостью и формальной закрытостью финала является своеобразным герменевтично-рецепционным отмщением автора читательской аудитории 30-х годов за неприятие художественно-эстетических открытий в «Повестях Белкина».

## ЗНАЧЕНИЕ И ФУНКЦИЯ ЭПИГРАФА К ПОВЕСТИ ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

Своеобразным ключом к истолкованию повести можно, по всей вероятности, считать эпиграф к ней: «Береги честь смолоду». «Этот эпиграф,— как замечает М.П.Якубович,— пронизывает содержание всего произведения: прежде всего характеризует поступки Петруши Гринева, отчасти Марии Ивановны; затем как контраст расценивается вся деятельность Швабрина и некоторых других персонажей».<sup>1</sup>

Основой для эпиграфа послужила пословица: «Береги платье снову, а честь смолоду».<sup>2</sup> Первая часть пословицы, по мнению Л.П.Квашиной, опущена, поскольку связана с бытовыми реалиями, и без нее «моральная максима становится монолитной и неколебимой, а слово «честь» — центральным».<sup>3</sup>

Впрочем, полностью пословица приведена Пушкиным уже в первой главе, когда Гринев-отец перед разлукой с сыном обращается к нему со следующими словами: «Прощай, Петр. Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся; и помни пословицу: береги платье с нову, а честь с молоду»(УЩ,282).<sup>4</sup> Упомянутая моральная максима, венчающая поучения Гринева-старшего, вносит дополнительное значение в первую часть пословицы— ведь новый мундир будущему офицеру следует

<sup>1</sup> Якубович М.П. Об эпиграфах к «Капитанской дочке»//Уч. Зап. Лен. гос. пед инт-т. им.А.И.Герцена.Т.76.Л.,1949.С.127.

<sup>2</sup> Настоящая пословица приведена в следующих, входящих в число книг личной библиотеки А.С.Пушкина, изданиях русского фольклора: Собрание 4291 древних российских пословиц. 3-е изд.М.,1787.С.6; Полное собрание русских пословиц и поговорок, расположенное по азбучному порядку.Спб.,1822.С.4.

<sup>3</sup> Квашина Л.П. Мир и слово «Капитанской дочки»//Московский пушкинист.Вып.3. М.:Наследие,1996.С.234.

<sup>4</sup> Ссылки на произведения А.С.Пушкина приводятся по академическому изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 17 тт. М.:Л.1937-1959.В скобках после цитат указывается номер тома римскими цифрами и страницы арабскими.

беречь, конечно же, не ради сохранности сукна, из которого он шит, а, скорее, чтобы в моральном смысле он оставался незапятнанным каким-нибудь бесчестьем. В словах старого Гринева морализаторское значение пословицы явно превалирует над практической стороной назидания, содержащегося в первой ее части, что не полностью соответствует, но и не противоречит ее народному истолкованию, поскольку и в сознании простых людей оттенок идеального мог вполне окрашивать эпитет «новый». По утверждению Д.Н.Медриша, подобный эпитет и «в русской народной песне имеет, как правило, не конкретное, а идеальное значение: «очень хороший».<sup>5</sup>

Честь, блюсти которую так строго наказывал Гринева-старший сыну, безусловно, являлась своеобразным этическим стержнем дворянского сословия; в то же время упоминание о ней в пословице доказывает, что и простым народом честь осознавалась как одна из высших моральных ценностей.

Отмеченные особенности в интерпретации пословицы, подчеркивающие ее межсловную значимость, а также обращение к ней в один из ключевых для развития сюжета моментов, позволяют предположить, что сам Пушкин ко времени написания повести осознавал честь уже как категорию в известной мере онтологическую, близкую по своему значению к определению В.Даля, согласно которому к понятию чести относятся «внутреннее нравственное достоинство человека, доблесть, честность, благородство души и чистая совесть».<sup>6</sup> Свои основные суждения о чести поэт изложил в записке «О дворянстве». «Чему учить дворянство?— как бы спрашивал себя Пушкин и отвечал.— Независимости, храбрости, благородству (чести вообще). Не суть ли сии качества природные? Так; но образ жизни может их развить, усилить — или задушить.— Нужны ли они в народе также, как, например, трудолюбие? Нужны, ибо они la sauve garde трудолюбивого класса, которому некогда развивать сии качества»(ХП, 205-206). Дворянам же, в силу их привилегированного положения и особой ответственности, которую они несли за судьбу народа и государства, надлежало, по убеждению Пушкина, воспитывать себя с детства так, чтобы уже в юности становиться людьми чести и всю жизнь бескомпромиссно быть ее поборниками.

---

<sup>5</sup> Медриш Д.Н. У истоков пушкинских изречений//Московский пушкинист. Вып. 8. М.: Наследие, 2000. С. 162.

<sup>6</sup> Даль В.И. Толковый словарь великорусского языка в 4-х тт. Т.4. М.: Русский язык. 1982. С. 599.

Петруша Гринев стал человеком чести по примеру своего отца, всегда и неукоснительно выполнявшего свой долг. Андрей Петрович Гринев – «носитель просветительских принципов общественной морали, высокие понятия которого о служении дворянина и офицера государству определяют его наставления сыну».<sup>7</sup> Чести ради ушел он преждевременно в отставку и даже готов был пожертвовать своей жизнью, что стало особой традицией еще при его предках. С гордостью говорит он, когда вспоминает: «...пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что считал святейшей своей совестью; отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущовым»(УШ,370).Бесчестье же считалось в их роду хуже смерти, а поэтому Гринев-старший и отозвался однажды с горечью на милостивое решение императрицы сохранить жизнь сыну, осужденному за государственную измену. «Государыня избавляет его от казни! От этого разве мне легче?– посетовал он.– Не казнь страшна...»(УШ,370).

В представлении Петруши Гринева честь оказывается тесно связанной и с общехристианскими ценностями, на что, в частности, указывают его слова, когда он, растроганно обращаясь к Пугачеву при их последней встрече, говорит ему: «...Бог видит, что жизнью моей рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести»(УШ,356).

Пословица, на которой основан эпиграф к произведению, выполняет и сюжетобразующую функцию. Ведь не случайно звучит она как наказ в устах Гринева-старшего, напутствующего сына, а все перипетии на жизненном пути Петруши не только так или иначе с ней соотносятся, но и лучше помогают понять ее смысл и значение.

В дороге забывает как будто юноша о заключающихся в пословице наставлениях и начинает вести себя легкомысленно: проигрывает ротмистру Зурину изрядную сумму денег, дарит незнакомому казаку заячий тулупчик, стоимость которого, вероятно, намного превышает ценность оказанной им услуги; наконец, уже зная о том, что недавний его вожатый возглавил бунтовщиков и виновен в пролитии христианской крови, убийстве дворян и верноподданных, тем не менее устанавливает с ним дружеские отношения.

Но случай, за которым угадывается Воля Провидения, подвергая его рискам и опасностям, в то же время помогает ему остаться невредимым. Так, подаренный Пугачеву как будто расточительной рукой Петруши

---

<sup>7</sup> Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка»//Пушкин А.С. «Капитанская дочка.» изд.доп.Л.,1984.С.159.

Гринева заячий тулупчик вдруг спасает юноше жизнь и к тому же еще становится залогом будущего расположения к нему вождя восставших.

Очень помогают молодому Гриневу и его моральные качества. Честь его остается незапятнанной, несмотря на встречи с заклятым врагом дворянства и императрицы в самый разгар восстания, когда власти потеряли контроль над огромной территорией от Волги до Зауралья. Ведь не испугавшись грозного истребителя дворянства и не польстившись на его милости, наотрез отказывается молодой Гринева присягнуть ему на верность, предпочитая верную смерть измене государыне и своему сословию. Благодаря же знакомству и контактам с Пугачевым удалось ему спасти жизнь и честь дочери капитана Миронова.

Причем молодой Гринева как будто руководствуется не буквой, а духом законов чести, которые применяет по совести, отчего, теряя узкословное значение, они приобретают общечеловеческую значимость.

Эта особая их весомость, подчеркнутая и эпиграфом, определяет проблематику повести и помогает понять эволюцию основной идеи произведения, чьим главным героем первоначально был дворянин Шванвич, перешедший на сторону Пугачева, тогда как в последней редакции повести главным героем становится именно Путруша Гринева, сумевший сохранить верность долгу и присяге и не запятнавший себя предательством. Таким образом, повествование строится уже не вокруг истории перехода дворянина на сторону восставших и его участия в повстанческой войне, а вокруг обстоятельств, в которых и человеку чести трудно было не ошибиться. При подобной организации сюжета особенно рельефным становится противоборство Гринева и Швабрина. Рассказ о нем Пушкин своеобразно использовал для опосредованной критики новой знати, олицетворяемой Швабриным, не дорожившим честью рода, а потому ведущим себя часто амбициозно, алчно, беспринципно.

Хотя в повести и ставится вопрос о воспитании молодых дворян, она не приобретает черты назидательного сочинения, поскольку, как это бывает в произведениях Пушкина, не содержит никакого ярко выраженного нравоучения, не венчает ее и однозначное своей моралью заключение. Самого же Гринева побудило взяться за перо не желание сделаться на склоне лет ментором, а стремление рассказать свои потомкам о необычных событиях, свидетелем и участником которых ему довелось стать. Их он сам и назвал «странными» и «чудными», имея в виду прежде всего свои встречи с Пугачевым и противоречивость и драматизм случаев жизни, позволивших ему спасти дочь капитана Миронова и навсегда связать с ней свою судьбу.

Образ Пугачева в первый раз появляется во второй главе повести – «Вожатый». По мнению В.И.Кулешова, «вожатый» «имеет два смысла: он – выводит на дорогу путников, – и он – вожак восстания»<sup>8</sup>. Столь же амбивалентным кажется и название восьмой главы – «Незванный гость»<sup>9</sup>, в свою очередь, намекающее на причудливость той двойной роли, которую Емельян Пугачев сыграл в жизни Петруши Гринева, то покровительствуя ему, то восстанием своим, посредством своих сподвижников, подвергая его и близких ему людей смертельной опасности.

Обращает на себя внимание своим своеобразием и неожиданное появление Пугачева в разгар разбушевавшейся снежной стихии, художественный образ которой Пушкин уже использовал в «Повестях Белкина», чтобы показать непредсказуемую роль случая в судьбах людских.

В 1830 году в рецензии на «Историю русского народа» Полевого поэт истолковал роль случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения»(Х1,127), подчеркнув, что русская история отличается от западноевропейской именно степенью влияния случая.

Посредством случая, Воля Провидения придавала подчас неожиданно крутой поворот жизни отдельного человека или даже всего народа. И от христианской совести и добродетелей участников событий зачастую зависел их исход.

В повести и оказываются противопоставленными поступки казавшегося могущественным, гордого своими победами и властью Пугачева, как будто бросившего вызов Божественному Промыслу, и неопытного юнца Гринева, защищавшего, даже в самых сложных обстоятельствах, свою честь и старавшегося вести себя по своей христианской совести.

Вызов же Божественному Промыслу заключается в том, что простой казак присваивает себе имя покойного Петра Ш и претендует на власть царя – помазанника Божия, чем вызывает в стране беспорядки, сопровождаемые многочисленными убийствами и грабежами, побуждает или даже принуждает многих верноподданных изменить законным властям, присягая ему, самозванцу, на верность. Неправедные его деяния и обрекают его на поражение, отлучение от церкви и позорную казнь.

---

<sup>8</sup> Кулешов В.И. Пушкин: жизнь и творчество. М.: Скифы.1994.С.221.

<sup>9</sup> Словосочетание «незванный гость» и само по себе слово «гость» амбивалентны. «Гость» происходит от латинского слова «hostis», которое означает, в толковании Э.Бенвениста, не только того, «кто, получив от меня подарок, отвечает мне тем же», но и настоящего «врага» (Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов.М.,1995.С.74,78-79).

После взятия пугачевцами Белогорской крепости Петруша Гринев не признает несправедную власть и не присягает самозванцу. Он тогда рискует своей жизнью, но Провидение приходит ему на помощь, вырывая его из рук палачей. Подвергая Петрушу испытаниям, Оно же и вознаграждает его за искренность, честность и благородство души. Перипетии жизни его как будто столь же непредсказуемы, сколь непостижимы пути Господни. Воля Провидения даже разрушительную силу восстания и крутого на руку Пугачева сумела молодым влюбленным направить во благо, соединив их жизни так, как, вероятно, не могло бы получиться в мирное время.

Сам Петруша Гринев признал важность чудесных вмешательств Провидения в свою судьбу накануне своей встречи с вожакom восставших в Бердской слободе, когда, с надеждой на благоприятный ее исход, вдруг подумал, «...что Провидение, вторично приведшее...<его>...к Пугачеву, подавало ...<ему>...случай...»(УШ,348).

Еще раз чудесным образом спасла Воля Провидения счастье влюбленных, когда помогла Маше Мироновой неожиданно встретить в парке царскосельского дворца Екатерину П и снискать при этом у нее благосклонность и сочувствие.

Тогда же показала свою значимость и добродетельная твердость характера капитанской дочки, проявившаяся в ее непоколебимой убежденности в безвинности своего жениха даже после того, как его осудило официальное правосудие и разуверился в нем отец. Благодаря ее вмешательству Петруша Гринев не только был освобожден, но и, что важнее всего для столбового дворянина, сохранил свою честь незапятнанной, которую в его роду ценили и берегли пуще жизни.

По этой причине и Марья Ивановна является достойной героиней повести, хотя она и не принимает активного и непосредственного участия во многих событиях, образующих ее сюжет. Впрочем, значимость образа героини в произведении в целом гораздо важнее немногочисленных сюжетных явлений, поскольку и внесюжетным присутствием героини зачастую объясняются решения и поступки Гринева и Швабрин. Ведь именно любовь к ней побудила их стать соперниками и подвергать себя тяжелым испытаниям – причем рисковать пришлось не только жизнью, но, главное, честным именем.

Отправляясь к императрице, Марья Ивановна совершала очень смелый поступок – ведь отказись самодержавная властительница внять машинным словам, никто бы в государстве уже не посмел бы пересмотреть «дело Гринева», к тому же признанного виновным в тягчайшем для дворянина преступлении – измене государыне и своему сословию.

Удовлетворить императрице прошение Маши Мироновой было не легко еще и потому, что порядок на обширных территориях империи восстанавливался медленно, угроза новой вспышки восстания не миновала, и страной надо было управлять твердой рукой, опираясь на сплоченность дворянского сословия, и снисходительность по отношению к Гриневу, пусть и мнимому изменнику, могла бы показаться слабостью и непоследовательностью верховной власти.

Уже сама фамилия Гринев могла напомнить Екатерине II, отличавшейся хорошей памятью, о неприятном прошлом – свержении с престола и убийстве ее нелюбимого мужа и офицерах, сохранивших ему верность, среди которых был и отец Петруши. Имя молодого Гринева – Петр и его якобы служение самозванному императору Петру III, появление которого почти совпало по времени с началом службы Петруши в Белогорской крепости (а не в столичной гвардии, куда он первоначально был записан), могли бы показаться императрице обстоятельствами, косвенно подтверждавшими причастность молодого Гринева к смуте.

Очевидно, принимая во внимание всю сложность положения, в котором оказался ее жених, дочь капитана Миронова намеренно искала неофициальной встречи с императрицей, чтобы без обиняков и проволочек испросить у нее милости.

В пользу подобного предположения весьма аргументированно высказался М.С.Альтман: «...я полагаю,– писал он,– что Марья Ивановна уже с первого момента встречи с дамой, *прогуливавшейся* в царскосельском саду, догадалась, что это – государыня: ведь накануне Анна Власьевна ей рассказала *со всеми подробностями*, «в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофе, *прогуливалась*». И этот рассказ Анны Власьевны, считает нужным сообщить Пушкин, «Марья Ивановна слушала со вниманием». Именно поэтому, учитывая возможность встречи с государыней, Марья Ивановна отправилась в сад как раз в то время, когда там обычно прогуливалась государыня. И именно поэтому она захватила с собой заготовленное ею прошение государыне: кто же рано утром, отправляясь по-домашнему одетой на прогулку, берет с собой прошение?»<sup>10</sup>

В кульминационных для развития сюжета встречах Екатерины II и Маши Мироновой с особой силой проявилась постепенно намечавшаяся в произведении тенденция растущего значения женских образов. Их важность в повести, посвященной XVIII веку, вполне соответствует той роли,

---

<sup>10</sup> Альтман М.С. Читая Пушкина//Поэтика и стилистика русской литературы. Л.:Наука.1971.С.117-118.

которую женщины тогда играли в русской государственности, управляя более 60 лет империей в «золотой век» дворянства.

Под этим углом зрения, встречи самодержавной властительницы величайшей империи и бедной сироты, богатой лишь своими добродетелями, приобретают нравственное и историческое значение. Ведь, несмотря на то, что обеих женщин разделяла вельможная, чиновная и имущественная иерархия и вся огромная страна, охваченная беспорядками, они все же встретились, благодаря чему была восстановлена справедливость – спасена от наветов и клеветы честь храброго молодого дворянина. Обнадеживающий итог этих встреч как будто предвосхищает восстановление поколебленного единства страны, умиротворение народа осмотрительной твердостью верховной власти.

Примечательно, что Маша Миронова спрашивает у Екатерины II именно «милости, а не правосудия»(VIII,372). Подобная осторожная, даже мудрая, просьба и позволила императрице, обойдя многие юридические и бюрократические формальности, связанные с пересмотром дела, сразу повлиять на судьбу Гринева, навсегда избавив его от позора бесчестья и подтвердив его сословную принадлежность.

В.Н.Катасонов, отметив связь, обозначившуюся в повести, между милосердием и честью, пришел к выводу, что «в ценностной иерархии, на которую ориентирована «Капитанская дочка», честь – не автономная, не самодостаточная категория. Она зависит от милосердия как от человеческого, так и в широком смысле от Божьего...»<sup>11</sup>.

В повести Пушкина эти ценности, безусловно, являются тесно связанными; но честь не находится в иерархической зависимости от милосердия. Ведь и сама дочь капитана Миронова, обращаясь с прошением к императрице, была движима сознанием необходимости защитить прежде всего именно честное имя своего жениха.

И не акт милосердия и высокого покровительства спас честь Петруши Гринева – ведь императрица наотрез отказавшись его помиловать, по сути, подтвердила суровый приговор, ему вынесенный. «Он пристал к самозванцу не из невежества и легковерия, – негодовала императрица, – но как безнравственный и вредный негодяй»(VIII,372). Когда же правительница, после рассказа Маши Мироновой, убедилась в невиновности ее жениха, ей было уже не за что прощать его. Своим деянием она лишь анну-

---

<sup>11</sup> Катасонов В.Н. Тема чести и милосердия в повести А.С.Пушкина «Капитанская дочка»(религиозно-нравственный смысл «Капитанской дочки») А.С.Пушкина // Литература в школе, 1992, № 1. С.9.

лировала неправильное заключение следственной комиссии, тем самым восстановив справедливость.

Величайшей же милостью, оказанной государыней Марье Ивановне, была та форма приема, которого, в обход всех условностей, она удостоилась, и поразительная быстрота в принятии положительного решения по «делу Гринева». Знаком особого расположения к дочери капитана Миронова и семье Гриневых было и собственноручное письмо, написанное императрицей сразу после встречи с девушкой в царскосельском парке и адресованное ее будущему свекру. Екатерина II оказывает милость сиротепросительнице еще и тем, что обещает позаботиться о ее материальном положении, признавшись даже, что чувствует себя в «в долгу перед дочерью капитана Миронова».

Честь и милость и в этих кульминационных и заключительных эпизодах оказываются также тесно и динамически связанными, как и в ключевых для развития сюжета повести сценах встреч Гринева и Пугачева.

И, таким образом, смысл безусловно предваряющего основную идею повести эпиграфа полностью раскрывается: честь как истинный и самоценный принцип, облагораживающий личность, проявляет себя не в ее гордом, чванливом и высокомерном поведении, а в ее великодушии и милости.

Повествуя о необычной истории знакомства и любви совсем еще не знающих жизнь юнцов, Пушкин сумел опосредованно напомнить о важности основных морально-этических ценностей, послуживших молодым спасительным ориентиром в те дни, когда кровавые беспорядки эпохальных масштабов угрожали самим устоям величайшей империи.

## РЕЧЬ ДОСТОЕВСКОГО О ПУШКИНЕ КАК ФЕНОМЕН ФОРМЫ

После ошеломляющего впечатления, произведенного речью Достоевского 8 июня 1880 года, когда он вспоминал, что никогда за всю свою труженическую жизнь романиста ему не приходилось получать и доли таких оваций, таких восторгов и всеобщего одушевления, прошло совсем немного времени, и слушатели его пришли в себя и с удивлением отмечали, что он не сказал ничего нового, что не было бы прежде сказано им самим или другими.

Но если они сразу же, или во всяком случае, быстро схватили это странное обстоятельство, то мы до сих пор, можно сказать, еще не пришли в себя. И силу воздействия этого удивительного выступления Достоевского-публициста, как и прежде, ищем в идеях: в том, *что* было сказано им, хотя надо было бы, да и пора уже, кажется, – задуматься над тем, *как* это было сказано, и в *чем причины* этого, судя по воспоминаниям современников и по его собственным признаниям, действительно громадного воздействия Достоевского на слушателей.

Он был взволнован, воодушевлен, и, как великий художник, заразил своим воодушевлением и чувством слушателей. Это ясно. Но как и почему это случилось? – вот вопрос. Пора бы все-таки посмотреть на публицистическое произведение Достоевского (он назвал его – очерк) как на *произведение искусства* и рассмотреть его с точки зрения искусства, т.е. с точки зрения его художественной организации, его художественной структуры, его формы, а не как демонстрацию идеологических концепций.

Тогда придется, может быть, сказать, что речь Достоевского – это гениальная композиция и одновременно гениальная мистификация. Когда я говорю – «композиция», я имею в виду прежде всего художественную структуру этой вещи, гармоничность, целостность именно художественного высказывания, а не просто речь публициста. Мало ли было блиста-

тельных ораторов в эти дни, ведь только что, за день перед ним выступал красноречивый Тургенев. И вместе с тем это была композиция еще и в том, часто употребляемом, смысле, что в очерк были введены прямые заимствования, т.е. художественно обработанный прежде материал. И какой материал! Публика должна была бы это заметить – там были внимательные его читатели, – но не заметила. И это естественно: в то время, когда бушуют аплодисменты и рев ликующей толпы, хотя бы и интеллектуальной толпы, объединенной одним чувством, не до рефлексии, здесь господствует эмоциональная стихия, и автор очерка сумел ее вызвать.

Не случайно он так блестяще читал Пушкина. Он строит свой очерк не просто по законам прозы, но еще и по законам лирического высказывания, по законам лирической структуры, живущей тончайшими ассоциативными связями, но притом жестко организованной и эмоционально насыщенной, потому что ему нужно не только высказать мысль, как это делает публицист, а излить свое чувство, свое воодушевление, свой восторг при разговоре о русском гении, перед которым он преклоняется и в котором он видит залог будущей славы этой вечно несчастной России.

Композиционная структура, которую он избрал для своего очерка, – трехчастна: теза – краткое изложение материала художественной идеи; антитеза – ее развитие и, наконец, синтез – возвращение к ней на новом уровне ее становления. К слову сказать, это была прекрасно разработанная Пушкиным структура. Ее тайной владел Чехов, эмоциональнейший из наших мастеров-прозаиков. Он довел этот прием до высочайшего совершенства. Не случайно Толстой, прекрасный аналитик, называл его Пушкиным в прозе. Но то – рассказ, беллетристика, а здесь публицистическая проза – «дьявольская разница», ее мог преодолеть только гений, что и сделал Достоевский.

Впрочем, в этом своем произведении он был сам себе учитель. Здесь уместно отметить, что, говоря о претексте, обычно имеют в виду существование его вне автора. Наиболее полно эта точка зрения высказалась в книге Вольфа Шмида о Пушкине<sup>1</sup>. Между тем именно в творчестве Пушкина дает себя знать характерная черта, когда темы, идеи, образы, коллизии, особенно дорогие ему, получали у него свое дальнейшее развитие, свою разработку, как позднее – у Толстого, Достоевского, Чехова. Повидимому, в этой пушкинской манере повторять парафразно самого себя сказалось свойство русского художественного гения, русского сознания:

---

<sup>1</sup> Шмид Вольф. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.

развитие идет не столько экстенсивное, сколько интенсивное, и шедевры рождают более поздние шедевры, а гениальный текст становится подготовительным материалом для другого гениального текста.

У Достоевского эта черта проявилась с особенной очевидностью в речи о Пушкине и, однако, оказалась до сих пор не замеченной. Дело в том, что, начав работу над очерком о Пушкине, он еще не остыл от своего романа, не зная, что это будет последняя его вещь, а слово о Пушкине станет его предсмертным завещанием читателям.

Прямым претекстом очерка, причем сознательно использованным им, и послужил роман «Братья Карамазовы». Причем сразу в двух моментах. Во-первых, автор романа словно заранее набросал общую структуру очерка, размышляя о необычном воздействии речи опытного оратора, адвоката Фетюковича, отлично манипулирующего вниманием слушателей. Суть приема, которым пользуется адвокат (в построении художественного целого), заключается в остром контрасте начальной и финальной частей речи. Говоря о Фетюковиче, Достоевский словно говорит о самом себе, будущем, о том, кто «смирнехонько» выйдет к кафедре и, глядя на затихающую сочувственную аудиторию, со сдержанным волнением произнесет первую фразу, затем разовьет свою мысль и вызовет к жизни бурный, страстный финал, и заставит вскочить со своих мест всех этих людей, к которым он обращается со своим словом о любимейшем и, бесспорно, гениальнейшем поэте России.

Вот этот композиционный план речи в изложении романиста: «Начал он чрезвычайно прямо, просто и убедительно... Ни малейшей попытки на красноречие, на звенящие словечки. Это был человек, заговоривший в интимном кругу сочувствующих людей...» А вот и финальный взрывной контраст: «Но во второй половине речи как будто вдруг изменил и тон и даже прием свой, и разом возвысился до патетического, а зала как будто ждала этого и вся затрепетала от восторга<sup>2</sup>».

Достоевский по «образцу» Фетюковича точно так же построил и свою речь. «Пушкин есть явление чрезвычайное, – звучит спокойно и просто, как сосредоточенная фиксация важной для него мысли, фраза, открывающая очерк, – и, может быть, единственное явление русского духа, сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое» (10,442). Все немногословно, подчеркнуто нейтрально. Затем начинается развитие этой мысли.

---

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 10-ти тт. Т.10. М., 1958 С.276. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

Он подкрепит размышление о пророческом значении Пушкина, освещающего «темную дорогу нашу новым направляющим светом» (10,442), и перейдет к первому его великому открытию, «совершенно русскому», определенному «самостоятельностью его гения» (10,443), – к типу «русского скитальца на родной земле», объединившего в себе Алеко с Онегиным. Они не в состоянии выйти на спасительную дорогу «смирненного общения с народом» (10,444) и жить «по народной правде и народному разуму». Они везде чужие и всегда обречены «чувствовать себя как бы у себя же в гостях». (10,447).

Но тон меняется, когда речь заходит о Татьяне. Она вызывает искренний порыв восхищения. Это олицетворенное отрицание духовного скитальничества: «Тип твердый, стоящий твердо на своей почве» (10,447). Она давно вышла на дорогу общения с народной правдой и никогда не сойдет с нее. В этот момент и возникает волна драматического всплеска, сильнейшего эмоционального напряжения. Достоевский пускается в рассуждение о счастье и о грустном семейном благополучии Татьяны, не освященном глубоким чувством любви. Но для нее, русской женщины, стоящей на почве народного национального сознания, возможно лишь одно решение: «...Разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок?» (10, 4..)

В письме к жене, по горячим следам выступления, он говорит о том, что фрагмент, посвященный Татьяне, был «принят с энтузиазмом<sup>3</sup>». Но ведь он и не мог быть принят иначе, потому что именно в этот момент автор ввел в текст речи гениальный отрывок из «Братьев Карамазовых». Он *слово в слово перенес* в очерк ключевой эпизод главы романа, да, пожалуй, и всего своего творчества, – главы «Бунт»! Там речь идет о строительстве здания всеобщего счастья людей, в фундамент которого должно быть положено страдание ни в чем не повинного существа. Только в романе Иван обращается к Алеше, а здесь с той же взволнованной исповедальной интонацией Достоевский с кафедры зачитывает этот эмоциональнейший романский текст, полный тоски и боли, обращаясь к уже наэлектризованной аудитории. Он точно рассчитал кульминационный взрыв, дав в речи текст с ничтожными конъектурами. Вот эти два фрагмента:

---

<sup>3</sup> Письмо от 8 июля 1880 г.

развитие идет не столько экстенсивное, сколько интенсивное, и шедевры рожают более поздние шедевры, а гениальный текст становится подготовительным материалом для другого гениального текста.

У Достоевского эта черта проявилась с особенной очевидностью в речи о Пушкине и, однако, оказалась до сих пор не замеченной. Дело в том, что, начав работу над очерком о Пушкине, он еще не остыл от своего романа, не зная, что это будет последняя его вещь, а слово о Пушкине станет его предсмертным завещанием читателям.

Прямым претекстом очерка, причем сознательно использованным им, и послужил роман «Братья Карамазовы». Причем сразу в двух моментах. Во-первых, автор романа словно заранее набросал общую структуру очерка, размышляя о необычном воздействии речи опытного оратора, адвоката Фетюковича, отлично манипулирующего вниманием слушателей. Суть приема, которым пользуется адвокат (в построении художественного целого), заключается в остром контрасте начальной и финальной частей речи. Говоря о Фетюковиче, Достоевский словно говорит о самом себе, будущем, о том, кто «смирнехонько» выйдет к кафедре и, глядя на затихающую сочувственную аудиторию, со сдержанным волнением произнесет первую фразу, затем разовьет свою мысль и вызовет к жизни бурный, страстный финал, и заставит вскочить со своих мест всех этих людей, к которым он обращается со своим словом о любимейшем и, бесспорно, гениальнейшем поэте России.

Вот этот композиционный план речи в изложении романиста: «Начал он чрезвычайно прямо, просто и убедительно... Ни малейшей попытки на красноречие, на звенящие словечки. Это был человек, заговоривший в интимном кругу сочувствующих людей...» А вот и финальный взрывной контраст: «Но во второй половине речи как будто вдруг изменил и тон и даже прием свой, и разом возвысился до патетического, а зала как будто ждала этого и вся затрепетала от восторга<sup>2</sup>».

Достоевский по «образцу» Фетюковича точно так же построил и свою речь. «Пушкин есть явление чрезвычайное, – звучит спокойно и просто, как сосредоточенная фиксация важной для него мысли, фраза, открывающая очерк, – и, может быть, единственное явление русского духа, сказал Гоголь. Прибавлю от себя: и пророческое» (10,442). Все немногословно, подчеркнуто нейтрально. Затем начинается развитие этой мысли.

---

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 10-ти тт. Т.10. М., 1958 С.276. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

Он подкрепит размышление о пророческом значении Пушкина, освещающего «темную дорогу нашу новым направляющим светом» (10,442), и перейдет к первому его великому открытию, «совершенно русскому», определенному «самостоятельностью его гения» (10,443), – к типу «русского скитальца на родной земле», объединившего в себе Алеко с Онегиным. Они не в состоянии выйти на спасительную дорогу «смирненного общения с народом» (10,444) и жить «по народной правде и народному разуму». Они везде чужие и всегда обречены «чувствовать себя как бы у себя же в гостях». (10,447).

Но тон меняется, когда речь заходит о Татьяне. Она вызывает искренний порыв восхищения. Это олицетворенное отрицание духовного скитальничества: «Тип твердый, стоящий твердо на своей почве» (10,447). Она давно вышла на дорогу общения с народной правдой и никогда не сойдет с нее. В этот момент и возникает волна драматического всплеска, сильнейшего эмоционального напряжения. Достоевский пускается в рассуждение о счастье и о грустном семейном благополучии Татьяны, не освященном глубоким чувством любви. Но для нее, русской женщины, стоящей на почве народного национального сознания, возможно лишь одно решение: «...Разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок?» (10, 4..)

В письме к жене, по горячим следам выступления, он говорит о том, что фрагмент, посвященный Татьяне, был «принят с энтузиазмом<sup>3</sup>». Но ведь он и не мог быть принят иначе, потому что именно в этот момент автор ввел в текст речи гениальный отрывок из «Братьев Карамазовых». Он *слово в слово перенес* в очерк ключевой эпизод главы романа, да, пожалуй, и всего своего творчества, – главы «Бунт»! Там речь идет о строительстве здания всеобщего счастья людей, в фундамент которого должно быть положено страдание ни в чем не повинного существа. Только в романе Иван обращается к Алеше, а здесь с той же взволнованной исповедальной интонацией Достоевский с кафедры зачитывает этот эмоциональнейший романский текст, полный тоски и боли, обращаясь к уже наэлектризованной аудитории. Он точно рассчитал кульминационный взрыв, дав в речи текст с ничтожными конъектурами. Вот эти два фрагмента:

---

<sup>3</sup> Письмо от 8 июля 1880 г.

### *Братья Карамазовы*

«... представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное создание, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и, на неотмщенных слезках его основать это зданье, согласился бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!

- Нет, не согласился бы, – тихо проговорил Алеша.

– И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми?»

### *Речь о Пушкине*

«...представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой. И вот, представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо, мало того – пусть даже не столь достойное, смешное даже на иной взгляд существо, не Шекспира какого-нибудь, а просто честного старика, мужа молодой жены, в любовь которой он верит слепо, хотя сердца ее не знает вовсе, уважает ее, гордится ею, счастлив ею и покоен. И вот только его надо опозорить, обесчестить и замучить, и на слезах этого обесчещенного старика возвести ваше здание! Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии?.. И можете ли вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых выстроили это здание, согласились бы сами принять от вас такое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и, приняв это счастье, остаться навеки счастливыми?»

Удивительнее всего то, что до сих пор анализ этих двух фрагментов не был проделан. Оставляя в стороне организацию художественной целостности, мы по-прежнему предпочитаем говорить *по поводу* литературы, а не о самой литературе – о художественной ткани текста, о причинах его воздействия на читателя, кроющихся в том, как строит автор свое произведение, какова «архитектура» его вещи, черты *художественной конструкции*, несущей в себе не просто тематическое, а эмоционально-образное содержание: выражение «идей-чувств», как сказал бы Достоевский, или «образов чувства», по определению Толстого.

Конкретный анализ художественной структуры, воспринимаемой в ее динамике, становлении, в соотношении частей и целого, дает возможность избежать многих недоразумений. Например, вопреки утверждениям Бахтина, – вот он автор перед нами: в очерке, как и в романе! Точно такой же, с ничтожной долей вариативности в своей мысли. Не равный среди равных лиц или каких-то неведомых «голосов сознаний», а звучащая, обнаженная душа, и притом именно – творец, демиург со своей властной волей, простирающейся надо всем, и с твердой рукой, которой подчинено все: и общая структура вещи, и каждый элемент в ней.

Альбер Камю был прав, когда говорил, что Достоевскому ближе атеист Иван, чем постник Алеша. Он шел интуитивным путем к этому выводу, доверяя исключительно своей догадке: там, где говорит Алеша, там чувствуется, по его представлению, некоторая искусственность, там, где звучит речь Ивана, возникает полное ощущение правды. Причем он имел в виду именно фрагмент «Бунта», говоря об истине, покупаемой страданием, и о детских страданиях, которых не стоят все истины мира.<sup>4</sup>

Сравнение очерка с романом подтверждает его наблюдение: это сам Достоевский, его страстная речь, сначала в романном исполнении, потом в очерке, где он не скрывается за плечами персонажа, а выступает как писатель-публицист, прямо высказывая излюбленную свою мысль, множество раз ситуативно, т.е. в образах, в сюжетах, повторяющуюся в его произведениях.

Если же вновь вспомнить о теме «слезок ребенка», которую, делая незначительные конъектуры, воскрешал для себя в момент работы над очерком Достоевский, то придется сказать, что основой этого фрагмента послужило все его творчество, где то и дело появляется пронзительная тема детского страдания с гениальными кульминационными вершинами – «Бедные люди» (скорее повесть, чем роман), первый действительно капитальный его роман «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», роковой для Ставрогина эпизод «Бесов», рассказ «Мальчик у Христа на елке» и др. «Братья Карамазовы», а стало быть, и Слово о Пушкине – исход этой давней темы накануне гибели автора, которая, конечно же, им предчувствовалась, правда, не в такой стремительный срок.<sup>5</sup> Возможно, именно это обстоятельство: множество раз переживаемая, а здесь вновь возникшая, сконцентрированная идея не заслуженного ничем

<sup>4</sup> Камю Альбер. Бунтующий человек. М., 1990. С.161.

<sup>5</sup> Накануне выступления, 7-го июня, он говорит: «Напишу еще «Детей» и умру» (Летопись жизни и творчества Ф.М.Достоевского. 1821-1881. Т.3. СПб. С.430). Роман «Дети», по замыслу, должен был стать продолжением «Братьев Карамазовых».

страдания, чувство собственной судьбы, стремление высказать все, что пережито тобой и жизненно необходимого для людей, – возможно именно эта духовно-душевная кульминация, поводом для которой послужили пушкинские торжества, и придала такое эмоциональное напряжение его выступлению.

Третья часть очерка – «патетические» размышления автора о всемирном значении русской идеи всечеловечности, наиболее полное проявление нашедшей, по Достоевскому, в пушкинском гении. Когда же в финале он с особенным воодушевлением провозгласил мысль о всечеловечески-братском единении людей, о будущем России, и о великой тайне, которую унес с собой в гроб Пушкин: «И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем», – прозвучала последняя фраза речи, в зале стало твориться что-то невообразимое. Не просто овации; он скажет потом, что все были, как в истерике, не забудет упомянуть про рев, вопль восторга; люди незнакомые плакали, рыдали, обнимали друг друга. Кто-то падал в обморок, и ему оказывалась помощь; порядок заседаний был нарушен, все бросились на эстраду. Тургенев обнимал его со слезами, хотя это был последний ожесточенный залп Достоевского, направленный против него, и он это прекрасно знал. И.С. Аксаков, блестящий оратор, отказался от своего слова, сказав, что речь Достоевского есть «историческое событие», все разрешившее и объяснившее.<sup>6</sup>

Между тем это был тот случай, о котором позднее и по другому поводу пронизательно заметил Ромен Роллан: «От гениального художника-творца никто не вправе требовать, чтобы он был беспристрастным критиком. Когда Вагнер или Толстой рассказывают о Бетховене или Шекспире, это не о них они говорят, – а о том, что они считают для себя идеалом».<sup>7</sup> Достоевский и сказал о том, что было ему особенно дорого. Развил идеи «почвенничества», сформулированные им еще в 60-х годах, интерпретируя пушкинских героев с этой точки зрения<sup>8</sup>; нашел, наконец, «тип твердый, стоящий твердо на своей почве», высочайшей «красоты положительный тип русской женщины», открыв в пушкинской Татьяне реаль-

<sup>6</sup> Летопись жизни и творчества Ф.М.Достоевского. 1821-1881. Т.3. СПб. С.431-432.

<sup>7</sup> Роллан Ромен. Собр.соч. В 14-ти тт. Т.2. М., 1954. С.301.

<sup>8</sup> Впрочем, уже тогда, т.е. почти на два десятилетия раньше, с поразительной отчетливостью была высказана им центральная мысль будущей речи о Пушкине: «А уж Пушкин ли не русский был человек! – писал он в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863). – Он, барич, Пугачева угадал и в пугачевскую душу проник, да еще тогда, когда никто ни во что не проникал. Он, аристократ, Белкина в своей душе заключал. Он художнической силой от своей среды отрешился и с точки народного духа ее в Онегине великим судом судил. Ведь это пророк и провозвестник. (курсив мой.– Н.Ф.)»

ный жизненный идеал, который тщетно искал долгие годы, перебирая разные варианты: Дон Кихот, Пиквик, Жан Вальжан, князь Мышкин; утвердил мысль о всемирности пушкинского гения; сформулировал представление о национально-русском характере и о великой миссии России, русского народа, природа которого словно отвечает Христову евангельскому закону.

Однако как бы ни были ярки (но совсем не бесспорны) высказанные им мысли, они не способны объяснить непосредственное воздействие его речи.

Впрочем, он и сам постоянно задумывался над этой загадочной силой, которая увлекает слушателей волнами испытываемого рассказчиком чувства. Любопытно, что в такие моменты одушевления, подъема его герои переходят на тот исповедальный тон, каким пронизана его речь о Пушкине. В его романах не раз встречаются подобного рода эпизоды, тщательно разработанные. Притом такие сцены, что очень характерно, связаны с обсуждением не отвлеченных, философских или вечных тем, а именно переживаемых в настоящее время жизни с ее злободневными проблемами, с обращением к «текущему моменту», как скажет он во вступлении («От автора») к последнему своему роману «Братья Карамазовы», т.е. к вопросам, волнующим общество, близко задевающим его сограждан.

Таков Алеша в «Униженных и оскорбленных» с его способностью «невыгодно для себя увлекаться в разговоре» (3, 198), но именно этой своей увлеченностью заставляющий соглашаться с ним и с сочувствием и волнением следить за его душевным порывом. Позднее эта черта перейдет к князю Мышкину; причем сходство с Алешей увеличивается тем, что на него в такие минуты люди «здравомыслящие» смотрят тоже едва ли не как на «шута и дурачка». Наиболее ярко исповедальная интонация дает себя знать в злополучной сцене эпилептического припадка, когда человек находится не просто в возбужденном, повышено эмоциональном напряжении, а в болезненно возбужденном состоянии, когда обострены все чувства, когда происходит интенсивная духовная работа и кристаллизуются идеи в неожиданном стяжении тончайших эмоциональных связей, когда, уже в момент припадка, «необычайный *внутренний свет*» озаряет душу (курсив автора; 6, 266). (Напомню, что Достоевский, как и его герой накануне решающего события, опасался припадка, наблюдая в себе возможные его симптомы в последних эпизодах своей работы над речью о Пушкине).

Обратим внимание на то, что здесь, в слове, стилистика совершенно та же. Тот же интонационный строй, что и в романе, та же фразировка, те же порывы высказать самую задушевную свою мысль:

*Романный текст*

«О, я ведь не потому сказал...»; «О, нет, нет! Не одному богословию, уверяю вас...»; «О, позвольте мне это высказать...»; «О, да! Вы думаете, что я утопист? Идеолог? О нет...» (6, 611-625) и т.п.

*Речь о Пушкине*

«О, огромное большинство интеллигентных русских...»; «О, если бы тогда...»; «О, я ни слова не скажу про ее религиозные убеждения...»; «О, у нас есть много знатоков народа нашего...»; «О, народы Европы и не знают, как они нам дороги!» (10, 444-458) и т.п.

Замечательно, однако, то, что в этой же главе романа фрагмент эмоционально-напряженной речи рассказчика, насыщенный повышенной экспрессией, прямо связан с Пушкиным. В первом случае – это продуманная шутка Аглаи, сознательно выстраивающей свою речь, подчиняя всех обаянию и вдохновению пушкинской баллады:

«Всю первоначальную аффектацию... она прикрыла такой серьезностью и таким проникновением в дух и смысл поэтического произведения, с таким смыслом произносила каждое слово стихов, с такою высшею простотой проговаривала их, что в конце чтения не только увлекла всеобщее внимание... Глаза ее блистали, и легкая, едва заметная судорога вдохновения и восторга раза два прошла по ее прекрасному лицу» (6, 284-285)<sup>9</sup>.

Во втором, кульминационном, эпизоде (сцена припадка) речь князя Мышкина тематически совершенно совпадает с речью Достоевского о Пушкине: с идеей избранничества России, которая по его мысли, скрыта в чертах русского национального характера:

«И не нас одних, а всю Европу дивит, в таких случаях, русская страсть наша... Отчего это, отчего разом такое исступление? Неужели не знаете? Оттого, что он отечество нашел, которое здесь просмотрел, и обрадовался; берег, землю нашел и бросился ее целовать!.. покажите ему (русскому человеку – Н.Ф.) в будущем обновление всего человечества и воскресение его, может быть, одною только русской мыслью, русским богом и Христом, и увидите, какой исполин могучий и правдивый, мудрый и кроткий вырастет перед изумлен-

---

<sup>9</sup> Подобное же наблюдение над психологией рассказчика, увлеченного своим обращением к слушателям, дает себя знать в чтении Ипполитом «Необходимого объяснения»: «Вначале, минут с пять, автор... все еще задыхался и читал бессвязно и нервно; но потом голос его отвердел и стал вполне выражать смысл прочитанного... чрезвычайное одушевление, овладевавшее все более и более по мере чтения, под конец достигло высшей степени» (6, 438).

ным миром, изумленным и испуганным, потому что они ждут от нас одного лишь меча, меча и насилия, потому что они представить себе нас не могут, судя по всему без варварства» (6, 617-618).

Ясно, что высказывание героя – это претекст одной из центральных идей будущего очерка о Пушкине. Такие совпадения не могут быть случайностями: это повторяющиеся, варьированные, но вполне определенные образы-константы. Получив художественное воплощение, они оседают в лабиринтах памяти писателя и в какие-то моменты вновь вызываются к жизни и дают импульсы для начала новой работы. По-видимому, это особый феномен художественной деятельности, не механической, не рефлексивной, не рассудочной, а кроющейся в глубинах сознания и подсознания, с провидческими выходами в космос человеческой души и мира высших духовных истин. Такие промежуточные этапы творческого процесса очень важны, хотя и мало исследованы<sup>10</sup>. Достоевский в какой-то мере – исключение среди русских гениев: нет ни одного, кто бы с таким постоянством и с такой неизменной настойчивостью вновь и вновь возвращался в круг своих излюбленных идей. Это величайшая опасность для писателя; замороженный своей мыслью, он рискует стать проповедником, а не объективным, свободным художником. Однако Достоевский, гениальный мастер, избегает ловушки навязчивых концепций. Они перевоплощаются у него всякий раз в новый сюжет, в новые характеры, оставаясь между тем самими собой – отчетливо высказанными идеями Достоевского. Он преодолел рамки узкой «московской затеи» – славянофильства, как, впрочем, и западничества, и утверждает в «Зимних заметках о летних впечатлениях», что существует какое-то «соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя, и хоть и оторвешься, так все-таки назад воротиться» (4, 69), Это он, Достоевский, в своей публицистике. А вот он с той же мыслью, но уже в своих героях.

Дмитрий Карамазов, уверенный в скором освобождении-побеге, признается брату: «Пусть Груша будет со мной, но посмотри на нее: ну американка ль она? Она русская, вся до косточки русская, она по матери родной земле затоскует... Ненавижу я эту Америку уже теперь... не мои они люди, не моей души! Россию люблю, Алеша, русского бога люблю» (10, 323). Свидригайлов в объяснении с Дуней Раскольниковой: «Русские люди, Авдотья Романовна, широкие, как их земля, и чрезвычайно склонны

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: Фортунатов Н.М. Особенности творческого процесса Л.Толстого: шедевры, рождающие шедевры (к вопросу о «промежуточных» этапах работы писателя) //Грехневские чтения. Нижний Новгород, 2001. С. 65-71.

к фантастическому и беспорядочному» (5, 514). Поразительно: ведь за 15 лет перед репликой Дмитрия Карамазова, грусно иронизируя над собой, Свидригайлов прежде, чем пустить себе пулю в висок, говорит, что он «отправляется в Америку»! Сюжетная ситуация последнего романа предсказана уже в «Преступлении и наказании»... Предсмертная записка Свидригайлова, объясняющая его гибель: «Тот, кто теряет связи с *своею землей*, тот *теряет и богов своих*, то есть все свои цели» (7, 702). Нет опоры в религиозном сознании (это еще одна идея-константа Достоевского) – и человек обречен, у него нет выхода или остается страшный выход: сумасшествие или самоубийство. «Кто *почвы под собой не имеет*, тот и *бога не имеет*» (6, 618), – как заклинание, повторяет князь Мышкин (езде курсив мой. – Н.Ф.).

Мережковский ошибался, полагая, что «беспочвенность – одна из глубочайших особенностей русского духа»<sup>11</sup>. У него нет диалектичности, которая заключена в формуле Достоевского: почвенничество – связь с родной землей, и одновременно почвенничество же – всечеловечность, если иметь в виду черты именно русского характера, как представляет его себе, разумеется, сам Достоевский.

Итак, сквозная для творчества Достоевского тема почвенничества в романе «Идиот» возникает как прямой претекст финального раздела речи о Пушкине: та же мысль об исключительности России, та же исповедальная, взволнованная кажущаяся импровизационность, в действительности же – ярко высказанная, продуманная мысль, прошедшая горнило художественной плавки. Но в отличие от «Идиота» в очерке она более акцентирована и более развита. Главное же состоит в том, что это не просто итог долгих исканий смысла русской души, а подлинный апофеоз речи о Пушкине, рожденный тем «безумным авторским усилием», о котором вспоминал Толстой (к раздумьям об этой чрезвычайной концентрации авторской мысли и чувства в моменты лихорадочного труда обращался и Достоевский<sup>12</sup>), но одновременно – завораживающий всплеск вдохновения, и пророческие видения, венчающие всю речь, продиктованные, однако, не просто логикой напряженнейшей работы над очерком, но и логикой его формы, его художественной структуры. Вот он, этот высший взлет эмо-

<sup>11</sup> Мережковский Д.С. В тихом омуте. М., 1991. С.370.

<sup>12</sup> Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных» замечает: «У меня вырабатывается, в такую напряженную работу, какое-то особенное раздражение нервов; я яснее сообщаю, живее и глубже чувствую, и даже слог мне вполне подчиняется, так что в напряженной-то работе и лучше выходит» (3, 362).

циональной волны, которая должна подхватить слушателей своим порывом, объединить их с автором в одном чувстве, в одном переживании. И он этого добился, как мы могли видеть по реакции публики.

Таким образом, два взрывных кульминационных момента выделяются в очерке. В первом – тема страдания, связанная с образом Татьяны, но несущая в себе подспудно, от первоисточника – эпизода главы «Бунт» – драматичнейший рассказ о «слезках ребенка», одной из самых трагедийных сквозных идей творчества Достоевского, схваченной в момент последнего, мощного символического звучания. Вторая кульминация совпадает с завершением очерка: размышление о национальном русском характере, о России и ее соотношении с европейским сознанием, – и тоже заимствование у самого себя, но уже в более отдаленном романе «Идиот». Это высший взлет одушевления автора в момент окончательной кристаллизации идеи, ее формулирования, ее провозглашения в очерке.

Но, кроме того, необычайная сила воздействия речи о Пушкине заключена, конечно же, в ее структуре. Достоевский, даже когда пишет прозу (причем, обратите внимание, публицистическую прозу!) работает, как поэт. Он, как художник-артист, не передает, а *выражает* волнующие его идеи-чувства всей целостностью произведения, т.е. не в словах, а совсем в духе пословицы, между слов и даже между фрагментами текста, отдаленными один от другого достаточным пространством, – в *приемах композиции* художественной структуры, в развитии ее элементов, короче говоря в том, что лежит в области надязыковой, архитектурной, а не в сфере языка. Можно сказать, что в тот вечер было гениальное исполнение гениальной композиции.

Но если последнее мы все-таки можем выяснить, оперируя текстом, стоящим у нас перед глазами, анализируя его, то первое навсегда и для всех останется тайной. Здесь важен интонационный строй, ритмика, фразировка. Мы никогда не узнаем, как читал Пушкин свои стихи, как читал Некрасов, почти лишенный голоса (результат тяжелой болезни горла в начале 50-х годов), захватывая аудиторию, порой даже враждебно настроенную, как прочел Достоевский свою речь или как он читал (великолепно читал) пушкинские стихи. Не узнаем по той простой причине, что фонограф был подарен изобретателем чудо-аппарата только Льву Толстому, когда уже давно не было в живых Достоевского. Между тем гипноз *звучащей* авторской речи, бесспорно, одна из составляющих феноменального

успеха его выступления<sup>13</sup>. Ведь он сам сказал, что читал «громко с огнем», а вечером того же дня дважды (вызываемый на бис) читал «Пророка» и каждый раз «с такой напряженной восторженностью, – по словам Н.Н.Страхова, – что жутко было слушать»<sup>14</sup>. Нечто подобное, по-видимому, произошло и в момент чтения Слова о Пушкине.

---

<sup>13</sup> Вряд ли «экстатичность и полное единение в восприятии», ощущение общей «сопричастности» могли быть вызваны «мифологическим ритуалом общественного примирения», совершенном Достоевским в его речи и превратившим Пушкина в «мифического героя». (Кондратьев Б.С., Суздальцева Н.В. Пушкин и Достоевский. Миф. Сон, Традиция. Арзамас, 2002, С.5 .

<sup>14</sup> Летопись... С.431, 432.

# *Творческие параллели*



## «НЕЧИСТАЯ СИЛА» В РАННЕЙ ПОЭМЕ ПУШКИНА

Сверхъестественное, необычное и необъяснимое всегда привлекало внимание людей. Русские романтические представления о «нечистой силе» своими корнями восходят, с одной стороны, к народнопоэтическому творчеству, с другой, – к литературной традиции Древней Руси и XVIII века.

Сущность древнерусской демонологии определяется контаминацией исконно русских народных представлений о «нечистой силе» и христианской концепции зла<sup>1</sup>. Древнерусская литература, как и средневековая литература других стран, уделяла много внимания сношениям человека с «нечистой силой»<sup>2</sup>. «Нечисть» в самых разнообразных ипостасях и проявлениях активно влияла на ход событий, мотивировала поступки героев, их поведение и нравы. Оказавшись удобным приёмом критического или сатирического осмысления реального мира, демонологические мотивы получили особую популярность в бытовых и сатирических повестях второй половины XVII века.

Качественно новый подход к разработке демонологических мотивов намечается в русской литературе XVIII века. На традиционные представления о «нечисти» накладывает тогда свой отпечаток всё более популярная в России античная мифология, а также творчество выдающихся представителей западноевропейской литературы<sup>3</sup>. Во второй половине века всё заметнее становится процесс постепенной конвенционализации образов «нечистой силы» – они приобретают характер общелитературных символов зла, становятся удобной маской, позволяющей разоблачать отрицательные явления русской жизни<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Wójcicka U. *Hagiografia staroruska w kręgu pisarzy rosyjskich wieku XIX. Z badań nad tradycjami piśmiennictwa staroruskiego w nowożytnej literaturze rosyjskiej*, Bydgoszcz 1983; W. Kowalczyk, *Motywy demonologiczne w poematach Michała Chieraskowa*, [w:] *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*, Kraków 1998. S. 157-182.

<sup>2</sup> Wójcicka U. *Hagiografia staroruska w kręgu pisarzy rosyjskich...*, op. cit.

<sup>3</sup> Suchanek L. *Preromantyzm w Rosji*, Kraków 1991. S. 81

<sup>4</sup> R. Łuźny, *Wstęp*, [w:] *Rosyjskie czasopiśmiennictwo satyryczna XVIII wieku*. Przełożył i opracował R. Łuźny, Wrocław-Kraków 1960. C. LX-LXIII i CXXX-CXLI.

Эпическая и комическая поэма XVIII века, конститутивным признаком которой была двуплановость представленного мира, генетическая связь божественного плана с представлениями о сверхъестественных силах, управляющих судьбами людей, способствовала прониканию в литературу преданий, легенд, сказок, народных представлений о миропорядке<sup>5</sup>. Свойственное комической и сказочно-рыцарской поэме ироническое отношение рассказчика к изображаемым событиям, намеренная бытовизация фантастического плана и персонажей придавали концепции зла амбивалентный характер. С одной стороны, тёмные силы препятствовали человеку, заставляли его бороться и страдать, с другой, – осмеянные и лишённые традиционных атрибутов, превращались в комических двойников общеизвестных персонификаций зла.

Сложившийся в русской литературе в начале XIX века образ «нечистой силы» интересно проявляется в раннем поэтном творчестве А.С. Пушкина.

Неоконченная поэма *Монах* (1813), первый Пушкинский опыт художественного осмысления темы соотношений человека с «нечистью», обыгрывает, учитывая книжную и народнопоэтическую традиции<sup>6</sup>, популярный бродячий мотив борьбы праведного монаха с дьяволом. Озорная декларация молодого поэта воспеть похождения Монаха сочетается с узаконенным христианским и народным восприятием мира, представлением о подвластности человека «нечистой силе» и особой ее заинтересованности обитателями монастырей<sup>7</sup>.

Образ «черного сатаны», который в адской бездне «под стражею от злости когти гложет», несомненно воссоздает книжную традицию. Дьявол оказывается знатоком человеческих характеров и душ, он обладает возможностью тонко проникать в ход мыслей, внушать злые вожелания, в любой ситуации найдет способ соблазнить или опозорить человека, которому некуда деться перед его кознями:

<sup>5</sup> Благой Д. Д. *Творческий путь Пушкина (1813-1826)*. Москва 1950. С. 207; Kowalczyk W. *Motywy demonologiczne w poematach Michała Chieraskowa*, op. cit. С. 157-182; A. Orłowska, „Sila nieczysta” w rosyjskim poemacie baśniowo-rycerskim XVIII wieku (poematy Mikołaja Radiszczewa „Алеша Попович” i „Чурила Пленкович”) [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI – XIX wieku, Kazimierz nad Wisłą 18 – 20 października 2001* (том в печати).

<sup>6</sup> См.: Томашевский Б.В. *Поэтическое наследие Пушкина*, [w:] Томашевский Б.В. *Пушкин. Работы разных лет*. М., 1990. С. 184; Щёголев П.Е. *Первенцы русской свободы*. М., 1987. С. 301; Гуменная Г.Л. „Монах” и художественные искания Пушкина-лицеиста // *Литературные мелочи прошлого тысячелетия. К 80-летию Г. В. Краснова. Сборник научных статей*. Коломна, 2001. С. 48.

<sup>7</sup> *Мифы народов мира*, op. cit. Т. 1. С. 169-171.

Но ни один земли безвестный край  
Защитить нас от дьявола не может<sup>8</sup>.

В Пушкинской поэме «нечистая сила» определяется разными именами: «черный сатана», «дух нечистый ада», «нечистый дух», «нечистый», «дьявол», «черт», «бес», «леший», «враг косматый». Пушкин, однако, семантически их не разграничивает. Все они равноценны и за исключением определения «черный сатана», которым назван адский владыка, относятся к образу искушавшего монаха беса Молока.

Молок неожиданно появляется в уединенной монастырской келье священного инока Панкратия. Первая встреча происходит тёмной ночью, при луне освещающей усердно молящегося перед иконой св. Николы монаха. Как место (мрачное, пустынное, дикое, в глуши лесов), так и время действия неслучайны. Особенно опасным для людей было ночное время от полночи до первых петухов. Молок, в начале терпеливо ожидающий конца молитвы старика, с течением времени активизируется, делает всё, чтобы как можно быстрее соблазнить святого мужа. С этой целью искуситель применяет особое «снотворное» средство<sup>9</sup> – начинает ему читать стихи С. Боброва<sup>10</sup>, а затем, превратившись в муху, наводит на него обольщающий, сугубо эротический сон. Молок пользуется одним из наиболее распространенных бесовских приёмов<sup>11</sup> – женской юбкой и блудницей–красавицей, за которой монах гоняется<sup>12</sup>. Во сне Панкратий попадет в когти беса, он не силах обуздать вдруг вспыхнувшие страсти:

И вдруг в душе почувствовав кураж  
И набекрень, взярясь, клубок надвинув,  
В зелёный лес, как белоусый паж,  
Как легкий конь, за девкою погнался<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Ibid. С. 334-335.

<sup>9</sup> В поэме А. Шаховского *Расхищенные шубы* Гашпар засыпает, читая том „еженедельного *Глумлинского творения*” (журнал „Северный меркурий”).

<sup>10</sup> После выхода в свет последних произведений С. Боброва, м. пр. мистико-аллегорической философской поэмы *Древняя ночь вселенной, или Странствующий слепец*, окончательно упрочилась за ним среди противников славы малопонятого архаиста. См. *Поэты 1790-1810-х годов*. Л., 1971. С. 68-70; *Словарь русских писателей XVIII века*. Вып. 1 (А-И), Л., 1988. С. 96-99.

<sup>11</sup> Их каталог, с явной сатирической окраской, содержится в строфе, обосновывающих причины особого интереса ада монахами – дорога к монастырям неожиданно открылась и черги на крыльях понесли в запретные для них до сих пор места, чтобы с „копейкам и червонцами”, „бургундским и макарони”, красавицами девками и удалыми молодцами соблазнять их обитателей.

<sup>12</sup> В *Повести о путешествии Новгородского архиепископа Иоана на бесе в Иерусалим* жители Новгорода видели в келье святого то принадлежности женского туалета (мнисто, обувь, одежду), то выходящую из его кельи блудницу.

<sup>13</sup> А. С. Пушкин, *Монах* // Пушкин А. С. *Собр. соч.* Т. 3. М., 1975. С. 338-339.

Наяву, однако, отшельник оказывается хитрее своего искусителя. Поняв, что преследующая его женская юбка это козни «нечистого» он, готовый «на грозны ада битвы», с нетерпением ожидает очередных искушений. Сцена расправы Панкратия с бесом носит комически гиперболизированный характер. Ему прекрасно известны средства укрощения беса: согласно христианской и народной традиции, он обливает юбку святой водой и «нечистый» оказывается в его власти, появившись перед ним в самом традиционном и распространенном народной фантазией и средневековьем антропоморфном и териоморфном представлении<sup>14</sup>:

И вот пред ним с рогами и хвостом,  
Как серый волк, щетиной весь покрытый,  
Как добрый конь с подкованным копытом,  
Предстал Молок , дрожащий под столом,  
С главы до ног облитый весь водою,  
Закрыв себя подолом епанчи,  
Вращал глаза, как фонари в ночи<sup>15</sup>.

И хотя Панкратий подготовлен к окончательной расправе со злым (он намерен закупорить его в бутылке и бросить её в колодец), однако, он не в силах до конца преодолеть искушения. Монах легко отказывается от славы, богатой, счастливой светской жизни, не прельщается обещанной ему властью и любовью красавиц. Но бес, тонкий знаток человеческих душ и характеров, нашел путь к сердцу монаха, и тот забывает, что «нечистая сила» не может быть партнёром в договорах, ведущих к добру. Панкратий, обольщенный бесовским предложением свезти его в Иерусалим, сразу готов к пути.

«Адская поэма о монахе (...) в самом бесовском насмешливом роде»<sup>16</sup>, пародийно, в духе вольтеррианского либертинизма транспонирующая сюжет древнерусской *Повести о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим*, на первый план выдвигает образ хитрого беса, от козней которого не в силах защититься наивный Панкратий. В народных сказках, апокрифах и житиях человек, как правило, одурачивает «нечистого»; в неоконченной Пушкинской поэме подразумевается другая развязка – одураченным, как можно полагать, окажется хитрый, «вдруг в Невтоны претворенный» святой отшельник.

<sup>14</sup> Представление беса близко образу сатира или фавна. Он обычно тёмный, рогатый, хвостатый, ноги оканчиваются копытцем, часто он имеет крылья. См. *Мифы народов мира*. Ор. cit. Т. 1. С. 170; Орлов М.А. *История соотношений человека с дьяволом*. СПб, 1904. Репринтное издание. М., 1992. С. 99-128.

<sup>15</sup> Пушкин А.С. *Монах*. Ор. cit. С. 341-342.

<sup>16</sup> Тынянов Ю. *Пушкин*. Харьков – Ростов-на-Дону, 1998. С. 322-323.

Написанная год спустя, в 1814 году, незаконченная поэма *Бова* «таит в себе элемент подражания иноязычному образцу (в поэме, как и у Карамзина и Радищева перелицовывался на русский лад Вольтер)»<sup>17</sup>. Польская исследовательница Э. Малэк констатирует её близость к *Повести о Бове королевиче*, наиболее популярной лубочной книге конца XVIII века, из которой Пушкин почерпнул имена героев, отчасти сюжет и стилистические приёмы<sup>18</sup>. Оба этих источника существенным образом повлияли на концепцию «нечистой силы».

В *Бове à rebours* используется популярный в героической и комической поэме топос катабазы<sup>19</sup>. Царь Бендокир Слабоумный выходит на землю к Зое, служанке своей неверной жены Милитрисы, чтобы просить её помочь сыну, обреченному матерью на смерть. Пушкин рисует яркую, наделенную быговыми деталями сцену встречи Зои с пришедшим с того света призраком «старого венценосца». В излюбленное «нечистью» ночное время («темная ночь», «бьет полночь») в окне Зоинной комнаты вместо «друга милого, Светозара, пажа царского» появляется странное привидение. Образ ночного пришлеца гротескно деформирован. Традиционные атрибуты представления о мертвеце («взор навывкате», «рот разинул», «зубы скалятся», «уши длинные, ослиные, над плечами громко хлопают») дополняются деталями неряшливого внешнего облика ночного гостя («длинная шапка», «балахон, вместо мантии, опоясанный мочалкою»). Тень Бендокира не скрывает своих намерений, – она обычно приходит на землю «пугать живых людей», – но на этот раз ей не до этого. Призрак, надеясь на её доброе сердце, просит Зоиньку помочь сыну и, получив обещание, исчезает.

Зоя, напуганная визитом нежданного гостя, в первый момент защищается от «нечисти» молитвой – средством, рекомендуемым народными и христианскими представлениями, обеспечивающим человеку спокойствие и безопасность<sup>20</sup>. Ритуальные жесты и молитва настолько её успокаивают, что, узнав в госте Бендокира, вступает с ним в разговор. Встреча человека с призраком-пришлецом из «того мира», неожиданно превращается в

---

<sup>17</sup> Томашевский Б.В. *Пушкин и народность* // Томашевский Б.В. *Пушкин. Работы разных лет*. М., 1990. С. 91.

<sup>18</sup> Małek E. *Puszkina literatura jarmarczna* // *Slavia Orientalis*. 1979/4., S. 446.

<sup>19</sup> Orłowska A. *Motyw piekła w rosyjskim poemacie komicznym XVIII wieku* // *Slavica Wratislaviensia CIV, Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. Wrocław, 1999. S. 37 – 47.

<sup>20</sup> Rożek M. *Diabeł w kulturze polskiej*. Warszawa – Kraków, 1993. С. 174-179.

своеобразную торговую сделку, а ее гротескно-сатирическая окраска окончательно снимает оттенок угрозы со стороны «нечисти».

Поэма *Руслан и Людмила*, оригинально и новаторски сочетавшая в пределах одного жанра серьезное и шутовское, важное и забавное, героическое и комическое<sup>21</sup>, содержит сложный и развернутый образ «нечистой силы», восходящий своими корнями к традициями русской народной сказки, былины, а также лубочной повести и комической поэмы XVIII века<sup>22</sup>.

Фантастический мир населяется более или менее конкретно обрисованными персонажами обладающими демонологическими признаками, нацеленными на нанесение вреда героям. Таинственная сила уносит с брачного ложа Людмилу, Руслан в поисках жены в отдаленных северных местах сражается не только со своим антагонистом Черномором, но и бьется с ведьмами, великанами, русалками.

Демонологические персонажи поэмы (Черномор, его брат-великан, Наина, Финн) представляют собой родственную русской народной сказке идею извечного конфликта темных и светлых сил<sup>23</sup>, в борьбу и личные интересы которых вовлекается человек.

Карл Черномор, как полагает сказочная и мифологическая славянская традиция<sup>24</sup>, наделяется хтоническими признаками: он связан с горами и севером, в своем замке хранит сокровища. Он маленького роста, горбатый, с бритой головой, рожден с бородой. Именно пышная борода является самым важным атрибутом его внешности, в ней хранится его сила. Ему также свойственна эротическая функция – он похититель и мучитель женщин.

Злой, горбатый карлик хитрее и умнее брата-великана: он легко одурачивает его, а затем превращает в хранителя тайны своей смерти. Живая голова, рассказывая Руслану историю жизни братьев, пополняет образ карлика новыми чертами, экспонируя прежде всего его коварство, злобу и родство с адом («Умен как бес – и зол ужасно»<sup>25</sup>).

<sup>21</sup> Соколов А.Н. *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*. М., 1955. С. 429; Krejčí K. *Od eposu heroikomicznego do powieści poetyckiej* // Krejčí K. *Wybrane studia slawistyczne. Kultura. Literatura. Folklor*. Warszawa, 1972. С. 159-172.

<sup>22</sup> Благой Д.Д. *Творческий путь Пушкина (1813-1826)*. Оп. cit.. С. 207; Соколов А.Н. *Очерки по истории русской поэмы*. Оп. cit.. С. 416-433; Krejčí K. *Od eposu heroikomicznego do powieści poetyckiej*. Оп. cit.; Małek E. *Puszkin a literatura jarmarczna*. Оп. cit. С. 448.

<sup>23</sup> Соколов А.Н. *Очерки по истории русской поэмы*. Оп. cit. С. 420.

<sup>24</sup> *Мифы народов мира*, оп. cit. Т. 1. С. 623-624.

<sup>25</sup> *Ibid.*

В начале поэмы появлению волшебника сопутствует таинственность, усугубляющая впечатление его могущества и сверхъестественности (блеск грома в туманной темноте, дым), а он сам приобретает загадочный аморфный характер. По ходу действия он постепенно лишается колдовского волшебства. В сцене в спальне Людмилы его облик наделяется гротескными чертами. Несмотря на пышные позы, он по-человечески перед разрушительной силой времени, оказывается лишь бессильным мучителем плененной красавицы. Гротескно-сатирическую окраску получают также сцены в комнате Черномора<sup>26</sup>, сближающие его образ с характерными для поэм рококо образами модных франтов. В финале поэмы в поединке с Русланом он окончательно лишается своего демонизма, превращается в жалкое, беспомощное существо, «чернокнижным языком усердно молящееся демонам».

Хтоническим чертами наделен также великан, с живой головой которого сражается Руслан на старом поле брани. В его образе сочетаются сверхчеловеческая сила и злоба с некоей наивностью и доверчивостью. Его сила не находит сопротивления, но он сам одурачивается хитрым карликом. В сцене поединка с Русланом, а затем исповеди он гротескно страшен, комичен<sup>27</sup> и одновременно жалок и беспомощен: победивший великана человек неожиданно оказывается его единственной надеждой на мщение за нанесенную обиду.

Помощницей и верной слугой злого волшебника Черномора, в соответствии с народными демонологическими представлениям<sup>28</sup>, является ведьма. Наина – безобразная старуха, дряхлая, седая, горбатая, с впалыми глазами – служит «нечистым силам», нанося вред добрым и справедливым героям и опекая ничтожных. Она как истинная ведьма, летает по воздуху, наделена способностью к оборотничеству. По ходу событий Наина по своей воле превращается то в кошку, то в змея.

Образ ведьмы-грызуни, преследующей не только Руслана, но и старого посвященного в тайны колдовства Фина, комически обыгрывается

---

<sup>26</sup> Утренний туалет волшебника явно пародирует мотивы комических поэм рококо типа *Похищение локона* А. Попа; См.: Krejčiči, *Od eposu heroikomicznego do powieści poetyckiej*, op. cit., с. 163.

<sup>27</sup> См. А.Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы*, op. cit., с. 420; К. Krejčiči, *Od eposu heroikomicznego do powieści poetyckiej*, op. cit., с. 164.

<sup>28</sup> *Мифы народов мира*, op. cit., т. 1, с. 226.

благодаря эротическому контексту<sup>29</sup>. Признание в любви и поведение влюбленной ведьмы носит гротескный характер:

Скривив улыбкой страшный рот,  
Могильным голосом урод  
Бормочет мне любви признание (...)  
Я трепетал, потупя взор,  
Она сквозь кашель продолжала,  
Тяжелый, страстный разговор<sup>30</sup>.

Финн, олицетворявший в Пушкинской поэме светлое волшебное начало, благоприятствующее человеку, представляется как добрый старец с седой бородой и ясным взором, изучающий по книгам тайны судеб мира. Наина наделена магическими способностями от природы. Зато старец Фин – это ученый колдун-провидец, мыслью проникающий скрытое от человека, постигший силу магии усердным трудом и многолетним учением у посвященных в тайны бытия финских рыбаей. Охваченный безумной страстной любовью к красавице Наине, он долгие годы проводит в далекой глуши лесов, среди седых колдунов, воле которых всё подвластно.

Финн предсказывает будущее, с помощью мертвой и живой воды возвращает жизнь Руслану, в его руках оказываются магические предметы (волшебное кольцо, которое разбудит спящую очарованным сном красавицу), свободно пронесится по воздуху. Но даже магия не обеспечивает счастья в любви. Волшебство не в силах преодолеть законы времени. Магические формулы, которыми Финн овладел в течение многих лет, реализуют его извечную мечту о любви красавицы, но она, к ужасу влюбленного, превратилась в отвратительное существо, от любовной страсти которого теперь ему не освободиться.

В *Руслане и Людмиле*, как видим, все образы «нечистой силы» в некоторой степени очеловечиваются, наделяются комическими, иногда также гротескный чертами.

Демонологическая стихия в ранних поэмах А. С. Пушкина вписывается в сложившиеся в русской комической поэме конца XVIII – начала XIX представления и приёмы обрисовки «нечистой силы». У ее истоков лежат народные, в первую очередь сказочные традиции, которые под влиянием мифологической и литературной (западноевропейской и древнерусской) традиции подвергаются модификации. В итоге бытовизации

<sup>29</sup> Мотив влюбленной Яги был широко распространен в русской комической поэме XVIII века. См.: Orłowska A. „Siła nieczysta” w rosyjskim poemacie baśniowo-rycerskim XVIII wieku, op. cit.

<sup>30</sup> Пушкин А. С. *Руслан и Людмила* op. cit. С. 220.

образов, переноса в волшебный мир повседневно-бытовых деталей «не-чистая сила» лишается злободневности, приобретает комический, иногда сатирический или гротескный характер. Тайные злые умыслы демонологических персонажей смешны, а они сами одурачиваются людьми, против которых строят свои козни.

## О ДВУХ ЭПИГРАФАХ ИЗ «НЕДОРОСЛЯ»

В статье будут сопоставлены два эпиграфа, предпосланные двум циклам, – пушкинским *Повестям покойного Ивана Петровича Белкина*<sup>1</sup> и циклу Владимира Одоевского под заглавием *Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, мастером философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным*.<sup>2</sup> Оказывается, что в качестве источника для главных, «обрамляющих»<sup>3</sup> эпиграфов послужила обоим циклам комедия Дениса Фонвизина *Недоросль*. Здесь попытаемся выявить прямой и имплицитный смысл фрагментов фонвизинской комедии в новых контекстах, а также раскроем трудно уловимые связи, устанавливаемые авторами между основным текстом и эпиграфом.

Ставя в центр внимания только инициальные эпиграфы, мы сознательно опускаем всю сложную проблематику эпиграфов, расположенных внутри циклов. Принятые ограничения связаны с установкой на раскрытие особой роли именно обрамляющего эпиграфа в многосоставном произве-

<sup>1</sup> Цикл Пушкина имеет уже довольно богатую научную литературу. См.: Вацуро В.Э., *Повести Белкина*//Пушкин А.С. *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*, изданные А.П. Москва, 1981.С. 7–60; Шмид В. *Проза Пушкина в поэтическом прочтении*. „*Повести Белкина*». Санкт-Петербург, 1996 (в работе дается богатая библиография); Маркович В.М. „*Повести Белкина*” и литературный контекст. К проблеме: классика и беллетристика// Маркович В.М. *Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы*. Санкт-Петербург 1997.С. 30–65; Główko O. *Cykl nowelistyczny jako zarowiedź powieści (Na przykładzie „Opowieści Bielkina” Aleksandra Puszkina)*, „Przegląd Humanistyczny” 1999.№ 4 S. 11–22. Интересный материал, подтверждающий увлечение Пушкина *Недорослем* (указания эпиграфов из фонвизинской комедии, персонажей с забавной артикуляцией, «калечашей русский язык на немецкий лад»), находим в книге Н.М.Фортунатова *Эффект Болдинской осени*. Нижний Новгород, 1999. С.82–86.

<sup>2</sup> Среди многочисленных работ на тему *Пестрых сказок* особого внимания заслуживают исследования Н. Корнвелля и М. Турьян: Cornwell Neil, *The Life, Times and Milieu of Odoyevsky 1804–1869*, London 1986, глава *Variegated Tales*, с. 38–46; Турьян М.А. „*Пестрые сказки*” *Владимира Одоевского*// Одоевский В.Ф. *Пестрые сказки*. Санкт-Петербург, 1996. С. 131–168.

<sup>3</sup> Значение термина – см.: Кулагин А.В.//*Литературоведческие термины (материалы к словарю)*. Коломна, 1997. С.53.

дени. Поле воздействия его семантики – если учитывать примеры, где он является глубоко освоенным художественным приемом, не сводимым лишь только к декоративной роли, – обычно шире воздействия других сходных единиц, отодвинутых в глубь так задуманного целого. В этом месте нельзя не согласиться с мнением Н.А. Жирмунской, которая, обобщая свои наблюдения над сборниками поэзии Анны Ахматовой, констатирует:

[...] общий эпиграф не соотносим с каждым стихотворением в отдельности, а имплицитно некий доминирующий в сборнике [...] мотив, который задает и общую господствующую настроенность<sup>4</sup>. Правда, Жирмунская здесь имеет в виду произведения лирические, однако, высказанное ею мнение можно считать правомерным и по отношению к эпическим циклам/сборникам.

Особый интерес представляет для нас не сама общность источника. Такие явления довольно часты в литературе; можно даже говорить о своего рода классике, то есть определенной группе авторитетных текстов, которые эксплуатируются для указанных здесь целей. Внимание исследователя привлекают другого рода совпадения: эпиграфы из *Недоросля* нашли на этот раз применение в циклах, возникших в рамках одного литературного направления – романтизма, в циклах, обладающих некоторыми общими структурными признаками. Оба они имеют рамочную композицию, основанную на традиционном приеме ложного авторства. Следует учесть также факт, что их появление в печати отделяет небольшой промежуток времени – *Повести Белкина* (1831) только двумя годами опередили *Пестрые сказки* (1833). Нельзя не отметить еще один, довольно существенный биографический фактор – авторы были знакомы друг с другом, а связывали их и литературные, и издательские дела<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Жирмунская Н.А. *Эпиграф и проблема имплицитации в поэтическом тексте (на материале поэзии Анны Ахматовой)*, „Res Philologica. Филологические исследования”/Под ред. Д.С. Лихачева. М–Л, 1990. С. 345.

<sup>5</sup> Многие факты засвидетельствованы в работах Сакулина П. (*Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель*. Т. I, ч. 1–2. М, 1913), Измайлова Н. (*Пушкин и кн. В.Ф. Одоевский // Пушкин в мировой литературе*. Л. 1926); Турьян М.А. (*Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского*. М. 1991); Корнвелля Н. (цит. изд.); А. Безвинского (Bezwiński A. *Aleksander Puszkina a idealisci moskiewscy. Kontakty – współpraca – powinowactwa*, Bydgoszcz, 1980). Характер отношений, сложившихся между Пушкиным и Одоевским оттеняют, главным образом, документальные материалы: их переписка, а также дошедшие до нас высказывания современников. См.: Пушкин А. *Переписка Пушкина* /Ред. В.Э. Вацууро. М., 1982. Важным источником могут служить художественные тексты Владимира Одоевского, пока еще мало изученные с этой точки зрения. См.: Глывко О. *Слово Александра Пушкина и Владимира Одоевского в диалоге о сущности добра и зла («Мой Демон» – «Новый Демон») / Материалы международной Пушкинской конференции 1–4 октября 1996 г./ под ред. Н.Л. Вершининой и Л.А. Капитановой. Псков, 1996. С. 194–199.*

Уже в раннем творчестве Одоевского находим заметный след идейной близости с Пушкиным<sup>6</sup>. Также в *Пестрых сказках*, во вводной их части *От издателя*, будут намечены некоторые сходства с Пушкиным как предшественником – на этот раз в области малой эпической формы. Рассуждая о судьбе некоторых новаторских произведений, заметно опережающих свое время, Одоевский намекает на то сложное восприятие в среде читателей и критиков, какое стало уделом пушкинских *Повестей Белкина*. Не менее сложную судьбу он предсказывает и сочинениям Гомозейки. Итак, автор, скрывающийся под маской издателя Безгласного, с заметной дозой иронии заявляет:

Когда почтенный Ириней Модестович Гомозейко, магистр философии и разных ученых обществ, сообщил мне о своем желании напечатать сочиненные им сказки, – я старался сколь возможно отвратить его от сего намерения; представлял ему, как неприлично человеку в его звании заниматься подобными рассказами; как, с другой стороны, они много потеряют при сравнении с теми прекрасными историческими повестями и романами, которыми с некоторого времени сочинители начали дарить русскую публику; я представлял ему, что для одних читателей его сказки покажутся слишком странными, для других слишком обыкновенными, а иные без всякого недоумения назовут их странными и обыкновенными вместе [...]<sup>7</sup>.

Содержание и способ художественного осмысления эпитафии из *Недоросля* – это еще один знак непрекращавшегося и, в принципе, одностороннего<sup>8</sup>, творческого диалога Одоевского с поэтом, которого он высоко ценил и которому, в какой то мере, следовал.

Говоря о перекличках и сходствах, нельзя, однако, преувеличивать их значение, забывая о непосредственном воздействии на обоих авторов общих тенденций романтической эпохи. Ведь сама эпоха открывала широкие возможности для разного рода усложнений художественной структуры, она-то и возвела в принцип своей поэтической системы эпитафии-

---

<sup>6</sup> Ср.: А. Пушкин, *Мой Демон*, „Мнемозина” 1824, IV. С. 11–12; В. Одоевский, *Еще два аполога*, „Мнемозина” 1825, IV. С. 35–48.

<sup>7</sup> В.Ф. Одоевский, *Пестрые сказки...*, цит. изд. С. 5. См. также примечания и комментарии М. Турьян в этом же издании. С. 171–172.

<sup>8</sup> Пушкин относился к творчеству Одоевского более холодно, а в связи с *Пестрыми сказками*, как можно судить по косвенным данным, высказался даже иронически. См.: Турьян М.А. „Пестрые сказки” *Владимира Одоевского*, цит. изд. С. 165–166. Исследователи приводят однако и высоко одобрительные высказывания Пушкина о произведениях Одоевского. Одно из них касалось рассказа *Последний квартет Бетховена* – см.: Маймин Е.А. *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”* / Одоевский В.Ф. *Русские ночи*. Л., 1975. С. 261.

ческую манеру<sup>9</sup>. Эпиграф стал существенным элементом художественной манеры как Пушкина, так и Одоевского. Наглядным доказательством могут служить названные здесь циклы, в которых эпиграф является органической частью художественного целого. Авторы ставят его не только в заглавную часть цикла, но также перед каждым произведением. Пристрастие к эпиграфу обоих авторов засвидетельствовано и другими многочисленными примерами.

У Пушкина эпиграф появляется уже в одном из самых ранних произведений – в стихотворении *К Наталье* (1813). Он взят из *Послания к Марго* французского писателя Шодерло де Лакло («Pourquoi craindrais-je de le dire? C'est Margot qui fixe mon goût.»<sup>10</sup>) и является своеобразным признанием юного поэта в его начитанности во французской литературе<sup>11</sup>. Затем появятся, между прочим, эпиграфы в стихотворениях *Дубравы, где вы в тиши свободы...* (1818), *Таврида* (1822), *Свободы сеятель пустынный...* (1823). Здесь уже наблюдаем некоторое расширение круга источников, к которым обращается автор, а также усложнение функций эпиграфов. В этой роли появляются цитаты из немецкой литературы: «O Zauberei der ersten Liebe...» (источником послужило здесь произведение *Первая любовь* Христофа Виланда); «Gib meine Jugend mir zurück» (*Фауст* Гёте), и кроме того из *Библии*: «Изыде сеятель сеяти семена своя». Освоив поэтику эпиграфа, Пушкин обнаружит для себя некий смысловой потенциал и в самой трактовке цитируемого источника; иноязычный текст часто приводится им в оригинальном звучании<sup>12</sup>.

Вполне естественным, после сказанного, оказывается наличие эпиграфа в одной из программных романтических поэм, в *Бахчисарайском фонтане*. После заглавия, как бы открывающего нам путь в мир экзотики, следуют слова древнего персидского писателя, поэта и мыслителя, Саа-

<sup>9</sup> См.: Böhm R. *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975; Kowalczykowa A. *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, № 1/2, s. 1–15; Główno O. *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997 – глава: *Motta. Czy tylko hołd romantycznej modzie?*, s. 55–84; Жирмунская Н.А., цит. изд., Кулагин А.В., цит. изд.

<sup>10</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В10-и т. Л., 1997. Т. 1.С. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

<sup>11</sup> См.: Маймин Е.А. *Пушкин. Жизнь и творчество*. М., 1981.С. 12.

<sup>12</sup> Интересные обобщения на тему имплицитного эпиграфом смысла и о значимости выбора переводного или же иноязычного варианта находим в статье Н.А. Жирмунской – *Эпиграф и проблема импликаций в поэтическом тексте (на материале поэзии Анны Ахматовой)*. Цит. изд. С. 342–350.

ди<sup>13</sup>. Они сигнализируют романтическую настроенность поэмы. Само наличие этого композиционного элемента в столь важном для автора произведении предсказывает более глубокое осмысление приема, который всё прочнее утверждается в его поэтической системе. Произведения зрелого периода творчества, вплоть до самых последних, будут подтверждать приверженность поэта к эпиграфической манере. Со временем она будет всё усложняться и обогащаться. Итак, например, в одном из стихотворений 1828 года (*Каков я прежде был, таков и ныне я...*) имеем дело со своеобразным повтором – слова французского эпиграфа-цитаты из А. Шенье («*Tel j'étais autrefois et tel je suis encor*») будут воспроизведены в первой строке основного текста. Стихотворению *Кто знает край, где небо блестяет...* (1828) Пушкин предпосылает, в свою очередь, два явно контрастных по смыслу и стилю эпиграфа: «*Kennt du das Land...*» и второй – «По клюкву, по клюкву, // По ягоду, по клюкву...»<sup>14</sup>

В произведениях 1828 и 1829 годов появляется новый у Пушкина вид эпиграфа – дата; обычно он вызывает биографические ассоциации. Так, стихотворению *Дар напрасный, дар случайный...* предшествует конкретизирующее указание: «26 мая 1828 года» (день рождения поэта). Такую же роль призвана выполнять дата «2 января», поставленная в эпиграф стихотворению, начинающемуся со слов «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»<sup>15</sup>. Приведенные примеры позволяют сделать заключение,

<sup>13</sup> „Многие, так же как и я, // посещали сей фонтан; но // иных уже нет, другие // странствуют далече” (IV, 131).

<sup>14</sup> Первый эпиграф – это цитата из песни Миньоны в романе Гёте *Годы учения Вильгельма Мейстера*, второй придуман самим автором.

<sup>15</sup> Согласно указаниям Е.А. Маймина, Пушкин написал это стихотворение находясь в селе Павловском Тверской губернии, в имени П.И. Вульфа. См.: Маймин Е.А. *Пушкин. Жизнь и творчество*. М., 1981. С. 125.

Не претендуя на исчерпывающее перечисление всех примеров, где поэт пытается расширить содержательную емкость своих произведений с помощью вводных „минитекстов” (Интересные теоретические рассуждения на эту тему даются в статье: Козицкая Е.А. *Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования* // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 53–60), дополним наш перечень некоторыми общезвестными фактами, как развернутая система эпиграфов в *Евгении Онегине* (См.: Лотман Ю.М. *Пушкин „Евгений Онегин”. Комментарий*. Л., 1983; Yekaterina Vernikov, „Чтоб эпиграфы разбить”: *The Epigraph to Chapter Eight of „Eugene Onegin”* // „Russian Language Journal. Русский язык”. 1999, vol. 53. С. 55–71), в неоконченном романе *Арап Петра Великого* (См.: Якубович Д. *Арап Петра Великого/ Пушкин. Исследования и материалы*. Т. 9. Л., 1979. С. 265–293), в *Пиковой даме* и *Капитанской дочке* (См.: Шкловский В. А. С. *Пушкин/ Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков*. М., 1955. С. 18–86).

что в *Повестях Белкина* нашел выражение не столько интерес к эпиграфу (он был заявлен Пушкиным в самом начале творчества), сколько попытка выявить новые художественные возможности этого приема.

Одоевский же начнет осваивать поэтику эпиграфа позднее; во всяком случае, результаты ее актуализации находим только в более зрелом творчестве писателя-любомудра. Самые ранние его литературные опыты и тексты, появившиеся в «Мнемозине» (1824–1825 гг.)<sup>16</sup>, не имели еще эпиграфов. Зато последовательность, с какой будут применяться указанные элементы в цикловой структуре *Пестрых сказок* и итогового произведения Одоевского *Русских ночей*<sup>17</sup>, разнообразие форм и семантическая их наполненность позволяют говорить о глубоко продуманной поэтике эпиграфа. В художественном отношении это значительно больше, чем простая дань романтической моде.

Сопоставление двух названных циклов позволяет заметить трудноуловимый и одновременно важный с точки зрения семантики целого элемент: иногда само наличие эпиграфов нуждается в особой мотивировке; ее отсутствие в некоторых случаях оказывается значащим. Так именно обстоит дело с пушкинскими *Повестями Белкина*, где эпиграфы в своей совокупности разоблачают некую непоследовательность автора на пути к осуществлению приема литературной мистификации. Итак, если в отношении основного текста у нас, читателей, не возникают никакие возражения насчет развернутых пояснений, обосновывающих идею фиктивного авторства (мы усматриваем в них просто канонизированный и обладающий своей внутренней логикой прием), то совсем иначе обстоит дело с эпиграфами; их наличие в данном контексте как раз и нарушает эту логику.

Ведь в характеристике Белкина, какая дается во введении *От издателя*, мы не находим убедительных аргументов, художественно обосновывающих ряд цитаций из литературных произведений. Между тем, подбор эпиграфов в якобы записанных Иваном Петровичем повестях то и дело заставляет читателя соотносить изображаемую жизнь с литературой. Наиболее правомерным в данной ситуации было бы относить сам выбор эпиграфов к персонажу, принявшему на себя скромную роль издателя. Надо все-таки полагать, что эта мнимая недоделка была одним из элемен-

<sup>16</sup> Здесь имеются в виду такие ранние произведения Одоевского, как апологи, очерки и рассказы – *Листки из Парнасских Ведомостей*; *Старики, или Остров Панхаи*; *Алогий и Эпименид*; *Одиссеев конь*; *Елладий – Картина из светской жизни* и др.

<sup>17</sup> См. О роли эпиграфов в *Русских ночах*: Główko O. *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*. Цит. изд. С. 55–84.

тов своеобразной игры с читателем, которую затеял Пушкин. На таком же основании появляются в главном тексте многочисленные реминисценции из произведений европейской литературы<sup>18</sup>.

Одоевский в своем цикле сказок будет стараться убедительнее, чем Пушкин, обосновать наличие эпиграфов. В рамочном тексте *Пестрых сказок* замечаем даже некую заданную соотнесенность с пушкинским введением *От издателя*. Ход мыслей Безгласного прямо ведет нас к заключению, что автор *Пестрых сказок*, оценив художественное решение Пушкина как некую несогласованность, сознательно пытался добавить недостающее звено на переходе от фиктивного автора Гомозейки ко всей процедуре оформления цикла вместе с эпиграфами. Гомозейко, при многих своих сходствах с Белкиным<sup>19</sup>, отличается одной очень важной для последовательной реализации замысла чертой – он «магистр философии и член разных ученых обществ».

Эпиграфы в контексте произведения Одоевского, равно как и основной текст, служат подтверждением начитанности Гомозейки. Зато издатель, как показывает его фамилия, остается *Безгласным*.

Александр Пушкин поставил в эпиграф к *Повестям Белкина* фрагмент диалога из восьмого явления четвертого действия фонвизинской комедии. В этой сцене участвуют почти все персонажи, именно здесь обнаруживается сущность комедийного конфликта. Эпиграф-цитата представляет собой как бы стержень ситуации, где обмен репликами вовсе не ведет к установлению диалогического контакта. Напомним основное содержание указанной сцены: Простакова и Простаков просят Стародума, чтобы тот захотел проверить, в присутствии других лиц, уровень знаний их сына Митрофана (недоросля) – «взять на себя труд и посмотреть, как он у нас выучен». После вопроса, касающегося грамматической части, ответа Митрофана, иронического комментария Стародума – «В грамматике он силен» – следует не менее ироническое предположение, высказанное, на этот раз, Милоном: «Я думаю, не меньше и в истории». Простакова и Скотинин, принимая все за чистую монету, добавляя, каждый в своем тоне, собственное похвальное слово. Здесь и прозвучат их высказывания, которые стали пушкинским эпиграфом:

**Г-жа Простакова**

То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

<sup>18</sup> См. указанные выше работы В.М. Марковича и В.Шмида.

<sup>19</sup> Сопоставление этих персонажей дается в статье М. Турьян / Одоевский В. *Пестрые сказки*, цит. изд. С.133–135.

## Скотинин

Митрофан по мне<sup>20</sup>.

Внизу дается указание источника: *Недоросль* (VI, 54).

В фонвизинской комедии почти сразу после этого следует вопрос Правдина, обращенный к Митрофану: «А далеко ли вы в истории?». Митрофан ответит: «Далеко ли? Какова история. В иной залезешь за тридевять земель, за тридесято царство». В эпиграф к *Пестрым сказкам* будет поставлена, с незначительными изменениями, именно основная часть этой реплики Митрофана. Приведем эпиграф полностью, вместе с отавторской пометой:

Какова история. В иной залезешь  
за тридевять земель в тридесятое царство.

*Фонвизин в «Недоросле»<sup>21</sup>.*

Трудно усматривать простую случайность в том, что в эпиграф к *Пестрым сказкам* выведены слова заглавного персонажа из того же действия, той же сцены, и прозвучавшие в ситуации взаимо-не-понимания, которая образовывала контекст пушкинского эпиграфа. Есть всё-таки и существенные отличия, определившие в конечном результате два разных способа художественного осмысления эпиграфа и подчинения его общему авторскому замыслу. Они заметны и в самой трактовке фонвизинской комедии как источника, и в подходе каждого из авторов к выбранному из неё месту.

Для дальнейших наших рассуждений пусть исходным положением послужит тезис Жирмунской, согласно которому эпиграф в сочетании с основным текстом имплицитно добавочный смысл, влияющий «на оптику подачи текста». Как подчеркивает Жирмунская, в сочетании эпиграфа с основным текстом важную функциональную роль приобретает категория дистанцированности<sup>22</sup>, то есть всё то, что связано с точностью воспроизведения источника и характером его деформации.

Сопоставительный анализ показывает, что Одоевский, приобщая «чужое» слово к своему тексту, обращался с ним более свободно, чем

<sup>20</sup> Комический эффект усугубляется здесь за счет скрытого в высказывании Скотинина противоречия. Фраза „Митрофан по мне” находится в явном противоречии со значением имени Митрофан – в переводе с греческого языка оно означает „подобный своей матери”.

<sup>21</sup> Одоевский В.Ф. *Пестрые сказки*. Цит. изд. С. 5.

<sup>22</sup> См. рассуждения на тему категории дистанцированности : Жирмунская Н.А. *Эпиграф и проблема импlications*. ...Цит. изд. С. 343. См. также наблюдения Е.А. Козицкой над соотношением эпиграфа и основного текста – *Эпиграф и текст*. ... Цит. изд.

Пушкин. Автор *Пестрых сказок* допустил некую «деформацию», результатом которой является заметное переосмысление источника. Так, например, высказывание персонажа, Митрофана, он решил приписать самому Фонвизину, сознательно уменьшая тем самым значение очень важных знаков дистанцированности автора от его персонажа. И, кроме того, Одоевский подобрал для эпиграфа фрагмент, который звучит вполне нейтрально; в нем, если не принимать во внимание авторскую помету, почти нет признаков, непосредственно отсылающих к смысловой нагрузке *Недоросля*. Лишь только его сниженный стиль указывает на связь с комедией.

На этом основании можем сказать, что Одоевский смягчил, прямо приглушил комедийность цитируемого источника и, заодно, лишил эпиграф-цитату его многозначности, которой тот обладал в контексте фонвизинской комедии. В данной ситуации можем говорить о самой простой форме связи эпиграфа с основным текстом; функция эпиграфа-цитаты сводится, в сущности, к указанию на жанр и фантастичность содержания предлагаемых читателю произведений. Неиспользованными пока остались те ресурсы юмора и иронии фонвизинской комедии, которые и обнаружили свою смыслообразующую силу в контексте *Повестей Белкина*.

В цикле Одоевского видную часть этой задачи приняло на себя введение *От издателя*. Именно здесь находим намеки на все сложности, связанные с толкованием и оценкой сказок, созданных якобы Гомозейкой, здесь также звучат иронические ноты, усложняющие расшифровку смысла произведения. Независимо от этого, мы всё-таки должны сказать, что Одоевский, как автор *Пестрых сказок*, готовит своего читателя к более однозначному с ним диалогу, нежели Пушкин. Во всех его художественных решениях заметно стремление сохранить, по мере возможности, прозрачность смысла сказок Гомозейки.

Пушкин же ведет себя более смело, более рискованно, а первые знаки установки на многоаспектность восприятия находим именно в эпиграфе и введении к *Повестям Белкина*. Их автор пытается воссоздать, а точнее говоря, сохранить в эпиграфе-цитате все существенные признаки источника. Самый, пожалуй, заметный сигнал, отсылающий прямо к комедийному жанру – это значащие имена. Они сразу же заставляют читателя поставить под сомнение смысл высказываний Простаковой и Скотинина, а кроме того, усложняют наше восприятие тона их фразы – самоуверенного, серьезного. Все эти сигналы в целом несут в себе большую дозу иронии, поставленной здесь на службу сложной художественной задачи. И хотя прямое содержание пушкинского эпиграфа можно было бы свести

к разговору об «историях»<sup>23</sup>, усугубляющему лишь значение авторских решений в области жанра, то нельзя не заметить, что высказывания Простаковой и Скотинина своей явной соотнесенностью с фонвизинской комедией ставят также проблему декодировки смысла.

В сущности, указанные выше проблемы – коммуникации и взаимопонимания между людьми разного умственного, эмоционального и интеллектуального склада – были заложены уже в источнике. Контекст пушкинского цикла придал им, однако, добавочное значение, они стали элементами дискуссии, которую ведет автор со своими читателями на протяжении всего цикла<sup>24</sup>. Эпиграф подсказывает, что любая попытка выявить глубинный смысл, будь то отдельной части этого цикла, или же цикла в целом, должна учитывать все знаки дистанцированности автора от мировоззренческой позиции персонажей и диалогическое отношение к их слову<sup>25</sup>.

Проведенный анализ позволяет сделать заключение, что отличия в трактовке эпиграфа и его источника были обусловлены прежде всего общими принципами творчества, определяющими художественную манеру каждого из авторов. Что касается Пушкина, то в *Повестях Белкина* находим убедительное подтверждение его гениальности – здесь именно будут заявлены: непредвзятость формы произведения, спонтанность, легкость и умение создать широкий простор для жизни чужого слова. Зато у Одоевского явно чувствуется давление строго обдуманного замысла с его завершенностью и досказанностью. В этой связи и чужое слово эпиграфа не обнаружило в контексте *Пестрых сказок* той своей многозначности, которую оно имело в первоисточнике.

Нельзя однако забывать о том, что сопоставляемые нами произведения знаменуют разные, в принципе, этапы развития художественного творчества каждого из авторов. Если *Повести Белкина* возникали как своеобразный итог очень богатого художественного опыта Пушкина, то *Пестрые сказки* – только предсказание дальнейших художественных поисков Одоевского; его итоговое произведение, *Русские ночи*, было еще впереди.

---

<sup>23</sup> Ср.: Турьян М. „*Пестрые сказки*” Владимира Одоевского. Цит. изд. С. 133.

<sup>24</sup> См. более основательные рассуждения на эту тему в указанных работах Марковича, Шмида, а также О. Główko (*Cykl nowelistyczny jako zapowiedź powieści...*, цит. изд.).

<sup>25</sup> См.: Бахтин М. *Слово в романе*/ Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 72–233.

## ПОЭТ И ТОЛПА (логика перехода от Пушкина к Лермонтову)

Центром, определяющим систему координат третьей и последующих двух заключительных строф стихотворения Лермонтова «Не верь себе» (1839), станет пушкинская и – шире – романтическая оппозиция: **поэт** и **толпа**. Однако, хотя эта оппозиция в русской поэтической традиции и пушкинская (в том смысле, что заданные Пушкиным параметры ее осмысления для русской поэзии стали иметь парадигматическое значение), однако ракурс, в котором она подается Лермонтовым, отнюдь не пушкинский.<sup>1</sup> Дело в том, что Лермонтов в этом стихотворении поставит своего поэта в положение «ниже» людской толпы. И такое (не вписывающееся не только в пушкинский мировоззренческий кругозор, но и в идеологический кругозор романтической эпохи в целом) возвышение толпы и понижение поэта не может не иметь глубинных оснований и предпосылок.

Краеугольный камень, на котором для Пушкина основывается *царское* незыблемое право Поэта, – владение истиной. Той истиной, которая, как известно, просто так пушкинскому поэту не дается, которую он, томимый духовной жаждой, обретает, пройдя, как будущий пророк, путем сопряженного со смертными муками отречения от человеческого в себе, путем отказа от счастья (своей, согласно старинной этимологии этого слова, – «со-части» среди людского сообщества), ведущим его к одиночеству, пусть и царственному: «Ты царь: живи один...».<sup>2</sup>

Программа поведения пушкинского *поэта*, корректируясь обстоятельствами, может иметь двоякую направленность: он может двигаться и в сторону людей, и туда, куда велит ему «свободный ум»: «Дорогою сво-

<sup>1</sup> О том, какое освещение приобретает эта тема у поэтов элегической школы, отчасти говорится в статье: Савинков С. В., Фаустов А. А. К мотиву «голоса» у Е. А. Баратынского // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 187 – 196.

<sup>2</sup> Пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994 – 1997.

бодной Иди, куда влечет тебя свободный ум» /3; 223/. Одно направление сопряжено с актом, выражаясь условно, говорения, другое – с актом молчания. Для того чтобы выполнить возложенную на него миссию просветителя, поэт должен идти к людям со словом истины и жечь глаголом их сердца. Для того чтобы сохранить и защитить истину от натиска «ветреной», «ничтожной», «безумной», «глухой», «слепой», «хладной», «надменной», «непросвещенной» (все это пушкинские эпитеты) толпы, он должен, идя по своему собственному пути, быть в отношениях с толпой «тверд, спокоен и угрюм», чего нельзя осуществить, не проникнувшись молчанием: «Блажен, кто молча был поэт И, терном славы не увитый, Презренной чернию забытый, Без имени покинул свет!» /2; 291/.

И то, и другое поведение изобличают в нем его царское достоинство. Поэт, как царь (здесь уместно вспомнить пушкинские обоснования необходимости монархической власти), должен быть выше толпы и быть независимым от нее. Только имея такую свободу, он сможет исполнить свою (вмененную ему свыше) царскую миссию – стоять на страже «соразмерности и сообразности» и не дать возможности беззаконной толпе ввергнуть мир в хаотическое состояние.<sup>3</sup>

В скобках заметим, что «народ» и «толпа» у Пушкина часто оказываются не то чтобы понятиями синонимичными и не то чтобы антонимичными, но такими, которые, будучи остро подвержены колебаниям «температурных» условий, обретают, соответственно, разные качественные характеристики при их смене. К примеру, как в стихотворении «Поэту», где говорится о том, что народная любовь легко при других обстоятельствах может обернуться холодностью толпы. Однако контекстуальный анализ дает возможность подтвердить и возможность (априори ожидаемых и предполагаемых) принципиальных между этими понятиями отличий: народ, в отличие от толпы, обладает *духом* (и, собственно говоря, именно поэтому можно стать «эхом русского народа») и, в отличие от безликой и изменчивой толпы, – «особенной физиономией»: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» /11; 40/.

Однако пушкинский поэт может находиться не только в положении, ставящем его **выше** толпы, но и в положении, ставящем его **ниже** ее. В одном случае – в положение «выше» – он себя ставит сам, в другом – в положение «ниже» – его ставит толпа. Мотив униженного перед толпой

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Савинков С. В. «И все кричат: мое! мое!»: к спору о собственности у Пушкина // Савинков С. В. *Dramatis personae*. Воронеж, 1999. С. 41 – 44.

поэта у Пушкина тесно связан с темой «железного», торгашеского века: «Внемлите истине полезной: Наш век – торгаш; в сей век железный Без денег и свободы нет». На эту реплику книгопродавца ( «Разговор книгопродавца с поэтом») /2; 294/ поэт сначала отвечает возражением, отстаивая свое право на независимость и свободу, но затем унижительно соглашается на договор с ним об условиях продажи рукописи.

Будучи «крылатой новизны любовницей слепой», толпа в своей «детской резвости» готова менять «надменных баловней» чуть ли не каждый день. Она ведет себя так, как ведут себя неразумные дети, которым трудно угодить, или как капризная публика, требующая за свои деньги удобного ей зрелища. Если поэт начинает подыгрывать запросам толпы, то в этом случае он с неизбежностью разменивает свое царское достоинство на «достоинство» шута. «Холодная толпа взирает на поэта, Как на заезжего фигляра» ( «Ответ анониму») и ждет от него отвечающих ее нынешним вкусам эффектно-картинного выражения «сильных» чувств: «...если он Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон, И выстраданный стих, пронзительно-унылый, Ударит по сердцам с неведомою силой, – Она в ладони бьет и хвалит, иль порой Неблагодарно кивает головой» /3; 229/. (Ср. пушкинское предположение по поводу того, почему поэт Баратынский не пользуется благосклонностью журналов: «Оттого ли, что верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность менее действуют на толпу, чем преувеличение... модной поэзии» /11; 74/.)

Однако при всем том для Пушкина (даже тогда, когда поэт оказывается в униженном положении перед толпой, светской чернью, властью, даже тогда, когда «...меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он» /3; 65/) он все равно не такой, как они: «Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы – иначе» /13; 243 – 244/. Это самолюбивая толпа может смотреть на поэта как на фигляра и требовать его к себе в услужение, поэт же всегда оставляет за собой право сказать ей в ответ: «Подите прочь – какое дело Поэту мирному до вас!» ( «Поэт и толпа») /3; 142/. По верному замечанию А. А. Фаустова,<sup>4</sup> диалог между Поэтом и Чернью совершается в этом стихотворении как бы в некоем промежуточном измерении, и такая происходящая на «нейтральной» территории их встреча для пушкинской реальности скорее противоестественна, чем трагична. Поэтому и на торговлю рукописями пушкинский поэт может посмотреть, как и сам Пушкин, не как на унижение, а как на такое дело, за которым скрывается мысль о признании поэтического труда как ремесла,

---

<sup>4</sup> Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 149 –151.

которое имеет выраженную в том числе и в денежном измерении ценность, посмотреть на это дело не только как на такое, которое ставит поэта в унижительную зависимость от читательского спроса, но и как на такое, которое может обеспечить ему материальную независимость. Так или иначе, поэт у Пушкина в его отношениях с толпой всегда обладает самостоянием, правотой и близостью к истине, для толпы недостижимой.

У Лермонтова и в постановке, и в характере разрешения темы «поэт и толпа» все обстоит принципиально иначе, несмотря на очевидную переключку его базисных для этой темы мотивов с пушкинскими. Совершенно иное, действительно трагическое наполнение обретает у него и мотив униженного, *осмеянного* поэта.

В завершающих «Не верь себе» строках почти так же, как и у Пушкина, толпа смотрит на поэта как на шута, как на пафосно исполняющего «царскую» роль актера, достойного лишь осмеяния: «Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, С своим напевом заученным, Как разрумяненный трагический актер, Махающий мечом картонным...». <sup>5</sup> Но это лишь внешнее сходство: у Лермонтова, в отличие от Пушкина, *толпа* оказывается обладающей действительным правом смотреть на поэта именно так, а не иначе. Пушкинское обращение к толпе: «Какое дело Поэту мирному до вас» /3; 142/, – у Лермонтова меняет своего адресата: «какое дело» у него обращено не к толпе, а к поэту: «Какое дело нам, страдал ты или нет? На что нам знать твои волненья, Надежды глупые первоначальных лет, Рассудка злые сожаленья?»

С точностью до наоборот по отношению к Пушкину у Лермонтова подаются здесь и «психомоторные» характеристики поэта и толпы; ср. его определение: «толпа, рабыня суеты» /5; 103/) наделяется им именно поэт, размахивающий картонным мечом, а сдержанностью, признаком, соответственно, самостояния, глубины и подлинности (ср. пушкинское: «тверд, спокоен и угрюм», – по отношению к поэту или: «покойна и вольна», – по отношению к его героине, Татьяне Лариной) – толпа: «Взгляни, перед тобой играючи идет Толпа дорогою привычной; На лицах праздничных чуть виден след забот, Слезы не встретишь неприличной» /II; 122/.

Содержание и логика развертывания лермонтовского мотива *осмеянного пророка* не могут быть раскрыты с достаточной полнотой вне пушкинского контекста и прежде всего – без пушкинского «Пророка», от которого Лермонтов, создавая «Пророка» своего, несомненно, отталкивался,

---

<sup>5</sup>Лермонтовские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6 т.; М.; Л., 1956.

причем отталкивался и в сюжетной плоскости: как известно, Лермонтов в качестве стартовой отметки для сюжетного развертывания своего стихотворения выбрал точку, которую Пушкин поставил в финале своего. Однако жанровая конфигурация лермонтовского продолжения стала кардинально иной. Написав, по сути, антиутопию, Лермонтов заставил и к пушкинскому тексту отнестись как к утопии.

Как мы знаем, лермонтовский пророк, придя к людям (туда, куда в пространстве пушкинского стихотворения он был направлен волей Бога, постигнув перед этим истину его божеского глагола) был людьми осмеян, забросан камнями и изгнан. Люди не поверили в то, что устами пророка гласит Бог, они не поверили в подлинность его слов: «Глупец, хотел уверить нас, Что Бог гласит его устами» /II; 212/. И причина такого недоверия, по всей видимости, – в изменившемся состоянии самого Слова.

Лермонтовский пророк совершает перемещение не только в иное пространство (из пустыни к людям), но и из пространства – во время. Для Лермонтова, человека остро ощущающего не только катастрофичность исторического времени, но и времени вообще, в отличие от Пушкина, в определенном смысле пребывающего вне времени (убежденного и убеждающего других в тождественности бытия и слова, в их целостном и неразрывном единстве <sup>6</sup>), бытие цельности как раз и лишено, и веское тому доказательство – расщепленное слово. <sup>7</sup> **Теперь** не вписывающееся в их людское бытие небесное слово не может не восприниматься этими людьми как ложное. Божеское слово **теперь**, в расщепленном мире, обладает действенной силой и компетенцией только в ограниченном пустыней пространстве: «Завет предвечного храня, Мне тварь покорна там земная; И звезды слушают меня, Лучами радостно играя» /II; 212/.

О неподлинности божеского слова в устах пророка свидетельствует и манера его подачи. «Провозглашать я стал любви и правды чистые ученья», – эта реплика со стороны пророка, а эта: «Он горд был, не ужился с нами», – со стороны толпы. Пророк, как видно, вещал людям истину, *гордо ее провозглашая*. И в этом гордом провозглашении, несомненно, улавливается нечто общее с той *надменностью*, с которой поэт в «Не верь се-

---

<sup>6</sup> Ср. размышления на этот счет Е. Г. Эткинда: Эткинд Е. Г. О «звуках небес» и «песнях земли» // Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопетики русской литературы XVIII – XIX вв. М., 1988. С. 81 – 88.

<sup>7</sup> Наблюдения над бытием «расщепленного» слова у Лермонтова см: Савинков С. В. Слово «живое» и «мертвое» в мире Лермонтова // Кормановские чтения. Ижевск, 1988. Вып. 3, а также: Савинков С. В. Имя и звук в мире Лермонтова // Савинков С. В. *Dramatis personae...* С. 69 – 74.

бе» выставлял *гной* своих *душевных ран* «на диво черни простодушной». В поведении и того, и другого ощутимо наличествует налет той показной театральной неестественности, который и побуждает толпу смотреть на них как на размахивающих картонными мечами шутов. В этой связи нельзя, конечно, не вспомнить и о том, что подобным образом мотив осмеянного пророка находит свое выражение и в стихотворении «Поэт», по смыслу тесно с «Пророком» сопряженным. Его идея прозрачна: поэт в нынешний, «наш», бутафорный век, *привыкший прятать морщины под румяны*, достоин осмеяния именно потому, что и слово его стало под стать веку. Слово постигла та же участь, что и кинжал, который в нынешнее время превратился в блестящую игрушку, больше похожую на элемент театрального реквизита, чем на оружие.

\*\*\*

В «Я памятник себе воздвиг...», – после подведения итоговой черты под перечнем всех обеспечивающих бессмертие поэту заслуг, – в последней строфе вновь заходит речь о возможности и в этом случае услышать от глупца хвалу или клевету. Правда, не совсем понятно, каким образом в данном случае такое осмеяние (ибо в устах глупца и хвала звучит как глупость: «Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала» /12; 157/) может состояться, если поэт вознес себя на такую высоту, долететь до которой не по силам ни хвале, ни клевете – ни всему тому, что можно ожидать от глупца. Может быть, в этом случае речь идет не только о том глупце, с которым мы встречались в стихотворении «Поэту» («Услышишь суд глупца и суд толпы холодной»)? Может быть, помимо призыва музыки к гордому смирению в этой последней строфе (если читать ее на фоне державинской)<sup>8</sup> звучит и иной мотив – мотив усмирения перед музой и собственной гордыни? Не унижает ли Музу сам поэт, таким невиданным образом возвышая над всем, в том числе и над самой Музой, свое «Я»?

Обратимся к более дальнему контексту. Как известно, у Пушкина там, где взлет, там же рядом и – падение: того, кто поднимается чересчур высоко, всегда, как Гришку Отрепьева, ожидает низвержение. Вспомним также и то, какая рекомендация дается Пушкиным «другу-стихотворцу»: «Чтоб не слететь с горы, скорее вниз ступай!» («К другу стихотворцу (Арист! И ты в толпе служителей Парнаса)») /1; 21/, и то – перед чем им самим мог испытываться страх: «Страшусь, неопытный, бесславного па-

<sup>8</sup> Ср. прочтение последней строфы пушкинского *Памятника* Дэвидом Бетиа: Бетеа Д. Воплощение метафоры: Пушкин, *жизнь поэта*. М., 2003. С. 246–247.

денья» («К Жуковскому») /1; 151/. Не может ли поэтому заключающая Памятник строфа (и выводящая на первый план не поэта, а Музу) рассматриваться как своеобразный предупредительный ход со стороны ставшего мудрым и *опытным* поэта, который захотел застраховать себя от возможного падения, оставив в конце концов пальму первенства все же не за собой? Вряд ли можно сомневаться в том, что у Пушкина именно так распределены приоритеты между поэтом и музой. Его Поэт может быть выше и толпы, и царя, но при этом – ниже Музы, ниже Поэзии, ниже с ней неразлучных – *святыни Красоты* и *чистой Неги*, перед которыми не стыдно признаться и в собственной глупости.

В VIII главе «Евгения Онегина» Пушкин обрисовал историю своих отношений с музой, повествуя о той поре, когда она впервые объявилась в его студенческой келье, о той поре, когда он «в закон себе вменяя страстей единый производ, С толпою чувства разделяя» привел Музу резвую «на шум пиров и буйных споров», о той поре, когда она «Ленорой, при луне» скакала с ним по скалам Кавказа и, наконец, о поре нынешних с ней отношений.<sup>9</sup> Менялся он, менялась его Муза и менялись их взаимоотношения. Теперь его Муза предстала перед ним не как ветреная резвушка (она «резвилась», «пела», «скакала»), а совершенно иной: рядом с ней *покой* и *вольность*, *тишина* и *простота* («Все тихо, просто было в ней») /6; 166 – 167, 171/. С такой музой теперь нельзя быть, как ранее, – на «Ты», теперь нельзя для нее быть ни любовником пылким, ни любовником небрежным («От воздержанья муза чахнет, И редко, редко с ней грешу» /2; 153/), теперь с ней можно обходиться только на «Вы». И Онегин (для которого Татьяна – в последней главе – стала и его Музой: «Как походил он на поэта, Когда в углу сидел один» /6; 184/), оказывается у ног Татьяны–Музы, так же, как оказывается у ее ног и сам Пушкин. И влияние, которое она окажет на Пушкина и на его героя, будет для них общим. Татьяна своим отказом не даст разразившейся в Онегине страсти одержать над ним верх; пушкинская Муза 30-х годов заставит своего Поэта *остепениться* и искать «тихую» и «простую» гармонию жизни, постигать мудрость «воли и покоя» в ином измерении: «выше мира и страстей».

Лермонтовский путь к постижению истины будет другим.

При работе над стихотворением «Поэт (Отделкой золотой блистает твой кинжал)» Лермонтов тщательно подбирал слова, пытаясь найти подходящие для того, чтобы найти точные характеристики языку, некогда

<sup>9</sup> В связи с этим см.: Чумаков Ю. Н. Татьяна, княгиня, Муза (Из прочтений VIII главы «Евгения Онегина») // Концепция и смысл. СПб., 1996. С. 101 – 114.

присущие подлинному поэту. «Простой и гордый твой язык» /I; 118/ – это то, что мы видим в окончательном тексте. Варианты же были такими: «Величествен и прост был гордый твой язык»; «Но скучен нам простой и детский твой язык»; «Но скучен нам простой и сильный твой язык» /I; 280/. Если все эти эпитеты собрать воедино и расположить их в одном ряду, то результат будет таким. Язык подлинного поэта отличался *величественностью, силой и простотой*. (Эпитет «детский» должен был, видимо, привнести в значение слова «простой» оттенок, указывающий на присутствие в такой простоте естественной, сродни детской, непосредственности). Ключевое же слово, которое Лермонтов оставил неизменным во всех вариантах, – слово «простой».

В «Не верь себе» суетливой экзальтированности и манерности поэта противопоставлена строгая, сдержанная, а потому – и истинная, простота толпы. И с этой простотой сопряжена действительная (а не придуманная для театра) драма жизни.

А между тем из них едва ли есть один,  
Тяжелой пыткой не измятый,  
До преждевременных добравшийся морщин  
Без преступленья иль утраты!.. /2; 122/ <sup>10</sup>

В «Пророке» пафосному слову пророка противопоставлена пусть и порочная, но подлинная людская жизнь. Ведь люди и подвергают в своем отечестве остракизму этого пророка именно потому, что улавливают искусственную фальшь в его пафосных речах. Все это свидетельства того, что **простота** для Лермонтова становится главнейшим атрибутом бытия. Но эта «простота» отнюдь не тривиальна. Будучи одновременно и открытой и сокрытой, достигаемой и недостигаемой, добродетельной и порочной, благостной и жестокой (такой реальностью, которая, как кантовская «вещь в себе», остается всегда до конца не проницаемой для тех, кто пытается проникнуть в ее содержание); будучи всегда больше и значительней тех определений, которые ей пытаются навязать, называя вещи, как Печорин, **своими** именами, она предстала перед Лермонтовым как нечто такое, что обладает **действительной** (а не придуманной беспокойным во-

---

<sup>10</sup> Анализ стихотворения Лермонтова «Не верь себе» в свете романтической иронии см.: Манн Ю. В. Поэзия при свете иронии (О стихотворении Лермонтова «Не верь себе») // Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 372 – 383.

ображением) **тайной**. И именно в ней, в ее «жесткой» простоте, а, разумеется, не в самой по себе толпе, лермонтовский поэт признает неизмеримо его превосходящую истину.

Каждая эпоха, как известно, вырабатывает свое представление о жизни и истине и судит о подлинности поведения и подлинности достоинства человека (поэта) по тому, насколько он соответствует (или – не соответствует) установленным и узаконенным ею параметрам. Если же возникает ситуация, при которой сначала подвергаются сомнению, а затем и отрицанию сами эти параметры, то это говорит о произошедшем в культуре сдвиге, о назревшей необходимости в кардинальной переоценке ценностей. В этой перспективе **такое признание** со стороны Лермонтова и является знаменем наступления новой (с иным представлением об истине и жизненных ценностях) эпохи и, одновременно, – о гибели романтической идеи.

## А.С. ПУШКИН И СТРУЙСКИЕ: ТРИ ЛУНЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ КЛАССИКА

В истории русской литературы существует уникальная писательская династия Струйских: Н.Е.Струйский (1749 – 1796), его внук Д.Ю.Струйский (1806 – 1856), писавший под псевдонимом Трилунный, и незаконно-рожденный потомок этого дворянского рода – А.И.Полежаев (1804 – 1838). Каждый из указанных авторов оставил свой след в отечественной поэзии<sup>1</sup>. Всех троих объединяет «маргинальное» положение в русской культуре, необычность жизненного пути, биографическая связь с селом Рузаевка Пензенской губернии, находившемся в относительной близости от Болдинского имения Пушкиных. В дворянском гербе Струйских фигурирует изображение трех лун (точнее полумесяцев), удивительным образом заключающее в себе символику трех поэтических светил ночного, теневого небосклона русской поэзии... Это символично на фоне таких почти прижизненных характеристик А.С.Пушкина, как «солнце русской поэзии».

Пушкин был хорошо знаком с творчеством указанных авторов, хотя, может быть, не вполне осознавал их кровное родство. Попытаемся обобщить то, что известно о внимании классика к произведениям, личностям, отчасти судьбам коллег по поэтическому цеху, двое из которых являлись его непосредственными современниками.

В библиотеке писателя имелась книга «Апология к потомству от Николая Струйского, или Начертание о свойстве нрава Александра Петровича Сумарокова и о нравоучительных его поучениях» (СПб., 1788)<sup>2</sup>. Это сочинение было написано Н.Е.Струйским в защиту его литературного ку-

<sup>1</sup> См., в частности: Васильев Н.Л. А.И.Полежаев и русская литература. Саранск, 1992; Его же. Струйский Д.Ю. // Русские писатели: XIX век: Библиограф. словарь: В 2 ч. М., 1996. Ч. 2. С. 276 – 278; Его же. Жизнь и деяния Николая Струйского, российского дворянина, поэта и верноподданного. Саранск, 2003.

<sup>2</sup> См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С.Пушкина. М., 1988 (репринтное изд.). С.101 (№ 374).

мира, в яркой публицистической манере, причем прозой, что не характерно для литературного наследия писателя<sup>3</sup>. Не ясно, что именно привлекло Пушкина – личность Сумарокова или интерес к литературным творениям рузаевского помещика, книги которого, изданные в Петербурге и Рузаевке, еще при жизни их автора считались раритетными<sup>4</sup>. Возможно, поводом к этому послужило и то обстоятельство, что о творчестве Н.Е.Струйского – в весьма уважительном тоне – писал в своей рецензии в «Московском телеграфе» на литературный дебют Д.Ю.Струйского «Анибал на развалинах Карфагена» (СПб., 1827) близкий друг Пушкина П.А.Вяземский: «Имя Струйского уже известно в летописях нашего стихотворства, то есть известно малому числу литературных антиквариетов наших. <...> Без сомнения, многие услышат от меня в первый раз, что есть книга «Сочинений Николая Струйского», посвященная Екатерине Великой, напечатанная <...> по-тогдашнему, с отменною роскошью типографическою: прекрасным шрифтом, с затейливыми виньетками, медалями. В этой книге множество стихотворений *печатью мелкою убитых*: элегий, песен, подписей, посланий, эпиграмм, билетцев, од и проч.»<sup>5</sup>. Критик процитировал строки из стихотворения Струйского «На смерть верного моего Зяблова...», отметив «довольно смелый, но живой и выразительный стих». Обратил внимание на сатирическую сторону поэзии Струйского: «В стихотворениях г-на Струйского много достается приказным лихоимцам: это также действие направления, данного Сумароковым, который с патриотическою смелостью напирал на пороки и злоупотребления своего времени. Сумароков имел в г-не Струйском горячего поклонника и усердного заступника. В его книге есть «Апология к потомству <...>». Апология писана в опровержение статьи, напечатанной в «Петербургском вестнике» 1778 года <...>. При апологии находится и письмо к митрополиту Платону, которого автор сравнивает с Сократом: митрополит, благодаря его за присылку сочинения и за внимание, говорит ему между прочим: <...>. Все это любопытно в отношении к духу того времени; одним словом, в старых книгах наших более истории, чем в новейших <...>»<sup>6</sup>. В той же статье П.А.Вяземский признается: «... я охотно желал бы узнать, где лежит поместье *Рузаевка*, и поклониться памяти <...> по-

<sup>3</sup> Позже книга неоднократно переиздавалась и даже была переведена автором на французский язык, с приложением отзыва о данном сочинении крупного церковного деятеля той поры и литератора Платона (П.Г.Левшина).

<sup>4</sup> См., например: Дмитриев М.А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 85 – 87.

<sup>5</sup> Цит. по: Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 85.

<sup>6</sup> Там же. С. 87.

эта и живописца (А.Зяблова. – Н.В.)). Интересно, что вскоре он частично осуществил это намерение, направляясь в имение своего тещы – с. Мецкерское Пензенской губернии, о чем сообщил в письме к И.И.Дмитриеву 24 декабря 1827 г.: «Дорогою сделал я журнальное открытие, вообразите, что я был в двадцати верстах от *Рузаевки*, деревни поэта Струйского, о котором писал я в «Телеграфе». Вдова его и два сына еще живы. Попалась ли им моя статья? Постараюсь проведать о том; жалею, что я не успел по обещанию своему <...> поклониться памяти поэта и живописца его; но летом, когда буду опять в здешней стороне, с набожной точностию исполню свой сердечный и журналистический обет»<sup>7</sup>.

Не известно, знал ли Пушкин какие-то подробности из биографии старшего Струйского, зато с полной уверенностью можно утверждать, что он был хорошо информирован о младшем потомке этого старинного дворянского рода. Д.Ю.Струйский, как и его более знаменитый двоюродный брат, являлся незаконнорожденным ребенком одного из сыновей Н.Е.Струйского, но в отличие от Полежаева, со временем получил наследственную фамилию и соответствующие права.

В 1819 г. Д.Ю.Струйский поступил в Московский университет, окончив его спустя три года по нравственно-политическому юридическому отделению с серебряной медалью за выпускное сочинение. Среди его однокурсников был, в частности, Ф.И.Тютчев. С 1822 по 1826 год Д.Ю.Струйский работал в Московском архиве Коллегии иностранных дел, вместе с другими «архивными юношами», остроумно воспетыми Пушкиным в «Евгении Онегине». Однако, по примеру многих своих сослуживцев, решил вскоре переехать в Петербург. Поступив на службу в Министерство юстиции, посвятил себя литературным и музыкальным занятиям – стал сотрудничать с периодическими изданиями, концерттировать как скрипач в струнном квартете знаменитого придворного композитора, дирижера и исполнителя А.Ф.Львова. В 1830 г. Д.Ю.Струйский издал книгу «Стихотворения Трилунного», где была помещена, в частности, комедия «Онегин и Татьяна», написанная по мотивам «Евгения Онегина» и «Горя от ума». В это же время его стихи все чаще начинают появляться на страницах «Галатеи», «Московского вестника», «Телескопа», «Молвы», «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду»» и других изданий.

Особенно активно Д.Ю.Струйский сотрудничал с «Литературной газетой» А.А.Дельвига. Здесь печатались его стихотворения, рецензии, про-

---

<sup>7</sup> Там же. С. 401.

заические этюды. О близости Д.Ю.Струйского к пушкинскому кругу литераторов говорит и его участие в альманахе «Северные цветы». В последнем выпуске этого издания, подготовленного в память умершего Дельвига непосредственно Пушкиным, была помещена «Дума» Д.Ю.Струйского, посвященная памяти президента Греции графа Каподистрия, имя которого ассоциировалось с идеями свободы. Пушкин, обязанный Каподистрия некоторым смягчением своей участи в период ссылки, вероятно, придавал публицистическому размышлению Д.Ю.Струйского немалое значение, поскольку включил его в альманах, когда тот уже был практически сформирован. Молодой автор заканчивает свои рассуждения так: «Мир праху твоему, доблестный муж! в холодный век эгоизма ты бескорыстно любил свое отечество. Любуясь величием твоей души, я часто думал: не обломок ли древнего мира занесла к нам благодетельная буря?

Твой гроб достоин струн и слез!  
Твое прекрасно назначенье.  
Ты скорбной Греции принес  
Привет России: возрожденье.  
Нет! Добродетель – не мечта.  
В наш век, расчетливый и злобный,  
Я укажу твой холм надгробный, –  
И онемеет клевета.

Оплачем смерть незабвенного гражданина: подобно древнему вождю израильтян, он видел обетованную родину в туманном отдалении. Но сбудутся надежды мужа советов, если Греция исполнит его завещание. В наши дни могила поглощает великого человека, и думы его переходят к приемникам, как родовое наследство»<sup>8</sup>

Творчество Д.Ю.Струйского инициировало появление на свет стихотворения Пушкина «Перед гробницею святой...». Познакомившись с «Гробницей Кутузова» Трилунного, напечатанной в «Литературной газете» (1831, № 27. 11 мая), дочь полковника – Е.М.Хитрово писала Пушкину о желании видеть это стихотворение переведенным им на французский язык, на что последний ответил отказом, но в качестве компенсации послал адресату собственное произведение на заданную тему – «Перед гробницею святой...»<sup>9</sup>. По свидетельству В.Ф.Одоевского (начало 1832 г.), Пушкин рекомендовал И.В.Киреевскому взять Д.Ю. Струйского в сотрудники журнала «Европеец»<sup>10</sup>. А.О.Смирнова (Россет) вспоминала, что

<sup>8</sup> Цит. по: Северные цветы на 1832 год. М., 1980. С. 110 – 111.

<sup>9</sup> См.: Пушкин А.С. Письма. Т. III: 1831 – 1833 / Под ред. и с примеч. Л.Б.Модзалевского. М.; Л., 1935. С. 26, 48–49.

<sup>10</sup> См.: Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 108.

в начале 1830-х гг. Д.Ю.Струйского, стихи которого она хорошо знала, часто можно было видеть в филармоническом зале Петербурга и что именно Пушкин обратил ее внимание на скромно внимавшего музыке молодого поэта, заодно раскрыв и его подлинное имя: «Тогда в «Северных цветах» часто печатали стихи Трилунного. Я говорила Пушкину: «Я уверена, что Трилунный здесь». – «Конечно, он стоит в углу; фамилия его Струйский»<sup>11</sup>.

Любопытен и такой факт. В статье «Несколько слов о мизинце Г. Булгарина и о прочем» (Телескоп. 1831. № 15) Пушкин использовал употребленное Н.И.Гречем, а вслед за ним и Трилунным в эпиграмме на Н.А.Полевого (Литературная газета. 1831. № 30. 26 мая) слово *верхогляд*: «Но кто же другие? Г-н *Полевой*? Но несмотря на прежние раздоры, на письма Бригадирши, на насмешки славного Грипусье, на недавнее прозвище Верхогляда и проч., *всей Европе известно, что Телеграф* состоит в добром согласии с «Северной Пчелой» и «Сыном отечества»: *мизинчик* касается не его»<sup>12</sup>.

В середине 1830-х гг. Д.Ю.Струйский, оставив службу, предпринял путешествие по Европе. О мотивах, подтолкнувших его к этому, поведал позже в своих воспоминаниях все тот же П.А.Вяземский: «В 1834 году гулял я во Флоренции по саду, который прозывается *Voboli*. Сад был совершенно пустынный. Вдруг в одной аллее <...> идет навстречу кто-то в форменном русском служебном фраке. <...> Это был молодой Трилунный, то есть Струйский. <...> Струйский был небогатый чиновник: поэтическое влечение уносило его в далекие края <...>. Он кое-как бережливостью своей сколотил из скудного своего жалованья небольшую сумму и отправился путешествовать по Европе: *путешествовать* в буквальном смысле этого глагола – и едва ли не обходил пешком всю Европу. Везде, где он ни был, осмотрел он все, что достойно внимания... В Риме, где я после опять с ним виделся, был он дружелюбно встречен русскими художниками... Около двух лет продолжалась мирная одиссея русского странника и поэта. Много потребно было силы воли и пламени в душе, чтобы совершить такой подвиг. Это не в русских нравах... <...> Прошло уже сорок лет, а я и ныне мысленно смотрю с уважением и особенным сочувствием на этот мундирный фрак, встреченный мною в саду Боболи»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Смирнова-Россет А.О. Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 291 – 292.

<sup>12</sup> См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956 – 1961. Т. 1. С. 246; Блинова Е.М. «Литературная газета» А.А.Дельвига и А.С.Пушкина. 1830 – 1831: Указатель содержания. М., 1966. С. 200. Цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 256. Ср. у Д.Ю.Струйского (Трилунного): «Наш близорукий верхогляд...».

<sup>13</sup> П.А.Вяземский. Указ. соч.. С. 89 – 90.

Во второй половине 1830-х годов Д.Ю.Струйский продолжал печататься, сочинять музыку – выпустил, в частности, сборник романсов на стихи Пушкина, Вяземского и свои собственные («Мелодии Д.Струйского». СПб., 1837). Незаурядность этого человека ярко проявилась и в сфере музыкальной критики. Он был одним из первых популяризаторов наследия Бетховена в России, пропагандировал сочинения Гайдна, Моцарта, Вебера, Мейербера. По мнению искусствоведов, «среди немногочисленной плеяды русских музыкантов, выдвинувшихся на поприще критики и эстетики в первой половине прошлого века, Струйскому, бесспорно, принадлежит одно из видных мест»<sup>14</sup>. Однако после 1845 г. следы литературно-музыкальной деятельности Струйского-Трилунного теряются, причиной чего стало душевное заболевание, роковым образом преследовавшее многих представителей рода Струйских. Умер он в психиатрической клинике городка Оверн под Парижем, куда его отвез на лечение старший брат<sup>15</sup>.

Хорошо известно о пиетете Полежаева по отношению к Пушкину<sup>16</sup>. Однако последний парадоксальным образом умалчивает о своем современнике<sup>17</sup>, – на что могли быть веские причины: появление вслед за первой главой «Евгения Онегина» эстетически дерзкой и отчасти пародирующей ее поэмы Полежаева «Сашка» (1825); язвительно-ироническое замечание поэта-воина в поэме «Эрпели» (1830) о художественной близорукости Пушкина как певца Кавказа<sup>18</sup>; не исключено, что и ревнивое отношение последнего к своей славе первого поэта в 1830-х гг., когда у русских читателей появились новые кумиры (В.Бенедиктов, Н.Кукольник и др.); приписывание Пушкину современниками некоторых идеологически и атеистически острых произведений Полежаева («Новодевичий монастырь, или Приключение на Воробьевых горах», «Четыре нации»); наконец, стихотворения «Первая ночь брака», одновременно ассоциировавшиеся и с именем Полежаева...

<sup>14</sup> Бернадт Г. Статьи и очерки. М., 1978. С. 139 – 140.

<sup>15</sup> См., в частности: Смирнова-Россет А.О. Указ. соч. С. 292.

<sup>16</sup> См.: Васильев Н.Л. А.И.Полежаев и русская литература. С. 76 – 91.

<sup>17</sup> См.: Васильев Н.Л.: Пушкин и Полежаев: «заговор молчания» или...? (К истории взаимоотношений) // Поэзия А.И.Полежаева. Саранск, 1992. С. 40 – 69.

<sup>18</sup> «Не восхищался ли, как прежде, / Одним названием «Кавказ»? / Не дал ли крылышек надежде / За чертовщиною лететь, / Как-то: черкешенок смотреть, / Пленяться день и ночь горами, / О коих с многими глупцами / По географии я знал, / Эльбрусом, борзыми конями, / Которых Пушкин описал / И прочая...» (Полежаев А.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1987. С. 268).

Тем не менее в библиотеке Пушкина имелись кавказские поэмы Полежаева «Эрпели и Чир-Юрт» (М., 1833), альманахи и журналы со стихами опального автора. Более того, можно предположить, что издание полежаевских поэм находилось на виду у Пушкина, поскольку он живо интересовался кавказским контекстом и в 1830-х гг.: в сводной описи библиотеки писателя оно имело № 228, в то время как, например, под № 235 значился роман Б.Констана «Адольф», переведенный в 1831 г. П.А.Вяземским с посвящением Пушкину; в близком соседстве с этими книгами – под № 205 – находились также «Анекдоты о бунтовщике и самозванце Емельке Пугачеве» (М., 1809), которые Пушкин изучал во время работы над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой».

В творчестве Пушкина ощущаются следы знакомства с «беззаконной, – по определению В.Г.Белинского, – кометой» поэзии Полежаева... В черновом варианте пушкинской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...»), датированном 8 сентября 1830 г., есть финальные строки: «И может быть и мой закат печальный / Озолотит ... прощальной»<sup>19</sup>. Они явно перекликаются с заключительными стихами необычайно популярного в те годы полежаевского «Провидения» (1828): «Он снова дни / Тоски печальной / Озолотил / И озарил / Зарей прощальной!»<sup>20</sup>. В окончательной редакции стихотворения Пушкин отказался от романтически преувеличенного и несколько жеманного аккорда, вероятно почувствовав «чужую» лексику и интонацию, и закончил «Элегию» строками «И может быть – на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной», придав тексту общеромантическую элегичность и лишив его намека на перекличку с судьбой другого поэта. О знакомстве Пушкина с «Эрпели» косвенно говорит появление в его произведениях фразеологических перекличек с указанной поэмой современника – в сходных сюжетно-смысловых контекстах. Ср.: «Пришед сюда, я взором диким / Окинул все, что прежде мне / Казалось чудным и великим...» («Эрпели»), «Кругом подножия кумира / Безумец бедный обошел / И взоры дикие навел / На лик державца полумира» («Медный Всадник»); «...Вещал [Кази-Мулла] в пророчестве безумном: / «Откройте сонные глаза, / Развесьте уши все народы! / Грядут со мною чудеса / И воскресение свободы!»» («Эрпели»), «Однажды Кирджали сказал им: «Братья! Час мой близок. <...> Скоро я с вами расстанусь. Мне хотелось бы вам оставить что-нибудь на память». Турки

<sup>19</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-и т. М., 1949. Т. 3, полутом 2. С. 838.

<sup>20</sup> Подробнее об этом см.: Васильев Н.Л. «Чужое слово» в русской поэзии (Из заметок филолога) // Русская словесность. 1997. № 5. С. 60.

развесили уши» («Кирджали»). Примечательно, что соответствующие словосочетания («взоры дикие», «развесить уши») до этого не встречались в произведениях Пушкина<sup>21</sup>. Не исключена и ироническая рецепция Пушкиным демонического образа «живого мертвеца/трупа», характерного для романтиков второго поколения и прежде всего Полежаева (1826 – 1828 гг.)<sup>22</sup>, часто фигурирующего с некрологическими ассоциациями: «... Встает с одра Мазепа, сей страдалец хилый, / Сей труп живой, еще вчера / Стонавший слабо над могилой» («Полтава», 1828)<sup>23</sup>.

Н.О.Лернером в свое время было высказано достаточно уверенное предположение, что в пушкинском прозаическом наброске «Участь моя решена. Я женюсь» содержится скрытый намек на Полежаева – в связи с приписыванием обоим нескромного стихотворения «Первая ночь брака», связывавшегося в общественном сознании с женитьбой Пушкина на Н.Н.Гончаровой<sup>24</sup>: «Но главную неприятностью почитал мой приятель приписывание множества чужих сочинений, как-то: Эпитафия попу покойного Курганова, четверостишие о женитьбе, в коем так остроумно сказано, что коли хочешь быть умен, учись, а коль хочешь быть в аду, женись, стихи на брак достойные пера Ивана Семеновича Баркова, начитавшегося Ламартина. Беспристрастные наши журналисты <...> укоряли его в безнравственности, отдавая полную справедливость их поэтическому достоинству и остроте»<sup>25</sup>. На наш взгляд, аргументы, выдвигаемые исследователем недостаточны для столь категоричного указания на Полежаева. Пушкин мог иметь в виду не конкретного адресата («отечественного ламартианца», испеченного на барковском сале»), а современный ему тип «Баркова» вообще – так сказать, в романтической редакции<sup>26</sup>. Кроме того, анализ поэтики «Первой ночи» и некоторых обстоятельств появления стихотворения на свет выявляют его петербургское происхождение (в то время как Полежаев в 1830-х гг. не был биографически связан со сто-

<sup>21</sup> См.: Словарь языка Пушкина: В 4-х т. М., 1956. Т. 1. С. 643 – 645; 1959. Т. 3. С. 924.

<sup>22</sup> См.: Васильев Н.Л. Поэзия А.И.Полежаева в контексте русской литературы: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 1994. С. 19 – 20.

<sup>23</sup> Подробнее см.: Васильев Н.Л. Формы диалога с «чужим» словом в русской поэзии XVIII–начала XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. V. С. 20.

<sup>24</sup> См.: Лернер Н.О. Пушкинологические этюды // Звенья. М.; Л., 1935. С. 180 – 182.

<sup>25</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1940. Т. 8, полутом 2. С. 961. Данный текст, датируемый предположительно сентябрем 1832 г., комментируется в указанном издании как черновая вставка в эскиз под названием «Отрывок» (С. 1059).

<sup>26</sup> Ср.: «Под романтизмом у нас разумеют Ламартина» (Пушкин – А.А.Бестужеву. 30 ноября 1825 г.).

лицей) и не дают текстологического основания считать его ни пушкинским, ни полежаевским...<sup>27</sup>

Не исключено, что в беседах Пушкина с Д.Ю.Струйским проявлялся интерес первого и к личности выпускника Московского университета А.Полежаева, ярко заявившего о себе поэмой «Сашка», перепевавшей «Онегина». Тем более что возвращение Пушкина из михайловской ссылки в большой свет произошло, по прихоти Николая I, вскоре после нашумевшей «полежаевской истории» – высочайшей «аудиенции», предоставленной молодым императором Полежаеву в Кремле во время коронационных торжеств (известна и точная ее дата – 28 июля 1826 г.), следствием чего стала ненавистная поэту солдатчина.

Таким образом, мы можем смело утверждать, что в сознании Пушкина имелись разноплановые представления о трех авторах, кровно связанных принадлежностью к роду Струйских, из которых один был ему непосредственно знаком, а два других манифестировались их книгами в домашней библиотеке писателя... Очное и заочное общение со «Струйскими» оставило свои следы и в литературном наследии Пушкина.

---

<sup>27</sup> Подробнее об этом см.: Васильев Н.Л. «Первая ночь брака» (Опыт историко-литературного комментария) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 221 – 236; Его же. История одной мистификации: Опыт литературоведческого расследования // Сура. 1999. № 4. С. 142 – 156 (расширенный вариант предшествующей статьи). Мы склоняемся к тому, что указанное стихотворение могло быть написано по чьему-то заказу либо наущению А.И.Подолинским или его стилизатором (заметим, что всех троих потенциальных авторов объединяет не только simultанность лирического дискурса в русском романтизме, но и странная общность инициалов – А.П., не фигурировавшая, впрочем, как текстологический аргумент).

## НЕУЧТЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ТЕМЫ У ПУШКИНА

Вопрос о теме Петербурга в поэзии Пушкина не нов. Ещё в 1949 году под редакцией Б.В. Томашевского вышел сборник научных трудов, подытоживший различные аспекты разработки этой части наследия поэта,<sup>1</sup> с тех пор исследования продолжают и дополняются.

Томашевский справедливо отметил биографические источники возникновения «петербургской темы» у Пушкина.<sup>2</sup> В самом деле, в одном из первых упоминаний о Петербурге – лицейском послании «Городок» (1815), юный автор говорит о себе:

На тройке пренесенный  
Из родины смиренной  
В великий град Петра...<sup>3</sup>

Возможно, что оппозиция «смирренная» Москва – «великий град Петра» послания порождена личными впечатлениями провинциала в столице. Однако столь же справедливо полагать, что характеристика петербургской жизни как суетной, связанной с кружением «без дела в хлопотах», с зевотой «в театре, на пирах», уже не имеет чисто автобиографического происхождения, а является скорее данью некоей литературной традиции. «Великий град Петра» противопоставлен также «безвестностью счастливому» тихому городку, где поэт чувствует себя свободно, в согласии с самим собой. Источником такого противопоставления является широкий круг литературных впечатлений – от ближайшего по времени создания и жанру послания К.Н. Батюшкова «Мои пенаты» (1812) до более отдаленных – «песни» И.И. Дмитриева «Видел славный я дворец...» (1794) и сти-

<sup>1</sup> Пушкинский Петербург. Сб. материалов. Л., 1949. 415 с.

<sup>2</sup> Томашевский Б.В. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. С. 3-40.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.;Л., 1937-1949. Т. 1. С. 95. Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римской, а страницы арабской цифрами.

хотворения Г.Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская» (1807). У Державина спокойная и независимая деревенская жизнь в Званке подчеркнута контрастирует с суетой именно Петербурга:

Зачем же в Петрополь на вольню ехать страсть,  
С пространства в тесноту, с свободы на затворы,  
Под бремя роскоши, богатств, Сирен под власть  
И пред вельможей пышны взоры?<sup>4</sup>

Параллель с Державиным представляется тем более вероятной, что в «Послании к Юдину» (1815) те же мотивы вновь повторяются, только на смену «городку», приходит «моё Захарово» с удовольствиями сельского уединения, а функциями «Петрополя» наделяется Москва (I, 167). Повторен и композиционный ход державинского стихотворения – описание дня лирического субъекта.

Пушкин-лицеист знаком и с поэтической формулой высокого стиля обращения к Петербургу – «невский брег» («К сестре», 1814; I, 40), которая идет от «громозвучной лиры» одической поэзии Державина и Ломоносова, но, как замечает Томашевский, по-настоящему петербургская жизнь, быт становятся предметом его внимания только с «Евгения Онегина».<sup>5</sup> Не случайно в предисловии к первой главе романа в стихах поэт замечает, что она *«представляет нечто целое»* и *«в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года <...>»* (VI, 638, курсив Пушкина).

В авторских примечаниях к первой главе есть отсылки к некоторым источникам отдельных мотивов изображения Петербурга – к идиллии Н.И. Гнедича «Рыбаки» с «прелестным описанием петербургской ночи»:

Вот ночь, но не меркнут златистые полосы облак.  
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность.  
На взморье далеком серебристые видны ветрила  
Чуть видных судов, как по синему морю плывущих...

(VI, 191-192)

Как бы вступая в поэтическое состязание с Гнедичем, Пушкин даёт в тексте «Онегина» собственную вариацию темы белой петербургской ночи:

Как часто летнею порою,  
Когда прозрачно и светло  
Ночное небо над Невою... (VI, 24)

<sup>4</sup> Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 383.

<sup>5</sup> Томашевский Б.В. Петербург в творчестве Пушкина. С. 11.

В авторском примечании содержится отсылка к петербургскому стихотворению М.Н. Муравьева «Богине Невы»:

Въявь богиню благосклонну  
Зрит восторженный пиит,  
Что проводит ночь бессонну,  
Опершися на гранит. (VI, 192)

Воспроизводя ситуацию стихотворения Муравьева и цитируя его строку, Пушкин как бы соотносит строй мыслей и чувствований поэта-сентименталиста с миром своего героя:

С душою, полной сожалений,  
И опершися на гранит,  
Стоял задумчиво Евгений,  
Как описал себя Пиит. (VI, 25).

Однако выбранный аспект темы – современная жизнь столицы – обусловил вольные или невольные переключки с жанром, где воспроизведение быта было неотъемлемой частью поэтики – травестийной поэме XVIII века.

В черновом варианте первой строфы восьмой главы как любимое чтение лицейских лет Пушкин называет ирои-комическую поэму В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахк» (1771): «Читал охотно Елисея...» (VI, 619). В ней похождения буяна и выпивохи ямщика Елеси приурочены к Петербургу, она наполнена петербургскими реалиями: названы Семёновская слобода (район около современного Витебского вокзала), Ямская слобода (район современной Лиговки), петербургская Коломна (район Калинкина моста на реке Фонтанке). Город в поэме не только столица России, но и Ваххова столица, поэтому её центром определён питейный дом «Звезда», а пространство измеряется расстоянием от одного известного кабака до другого:

Против Семеновских слобод последней роты  
Стоял воздвигнут дом с широкими вороты,  
До коего с Тычка не близкая езда...<sup>6</sup>

Для Майкова существенна достоверность городской топографии, поэтому он описывает географическое расположение петербургской Коломны и даёт возможность зримо представить, где находится исправительное заведение для женщин, куда по воле Гермеса попадает его герой:

---

<sup>6</sup> Ирои-комическая поэма / Ред. и прим. Б. Томашевского. Л., 1933. С. 120. Тычок – кабак на Петербургской стороне. Далее ирои-комические поэмы цитируются по этому изданию с указанием в тексте страницы.

Где речка Черная с Фонтанкою свилися  
И устьем в устье Невы реки влилися,  
При устии сих рек на самом месте том,  
Где рос Калинов лес, стоял огромный дом;  
По лесу оному и дом именовался,  
А именно сей дом Калинин назывался... (С. 138)

Для автора важно, что Елисей возвращается из Коломны «не улицей, лесами» – между частями города до сих пор остаются необжитые пространства. Он точно воспроизводит вещный мир (предметы кабацкой утвари, одежду, убранство жилища, конские масти) и – в соответствии с законами жанра – подчеркивает его «низкие» и нарочито огрублённые стороны. В то же время Калинин дом, куда «распутные жены / За сластолюбие свое посажены» иронически назван им «малым Парижем», а потому поживший в нем герой осведомлен о модных нравах, о том, «как надобно к кокеткам подбегать». Он того и гляди окажется способен рассуждать на экономическую тему: «чем Франция обильна, чем скудна, / И без других держав пребудет ли одна?» (С. 157).

Подробно выписан Петербург и в ирои-комической поэме А.А. Шаховского «Расхищенные шубы» (1811-1815), памятной Пушкину связью со временем его вступления в литературу и полемикой между карамзинистами и шишковистами, в которой он участвовал эпиграммой «Угрюмых тройка есть певцов» (I, 150).

Шаховской широко использует в «Шубах» петербургскую топонимику, показывая, что заманчивая новость о бале в Шустер-клубе (вокруг этого события построен сюжет поэмы) проникла в самые отдаленные и глухие углы столицы:

Известен маскарад уже на островах,  
В Заневской стороне, в частях Адмиралтейских,  
В Литейной и Сенной, во всех полках гвардейских,  
В Коломне, на Песках и даже в Колтовской. (С. 693)

Костюмированный бал проходит «В огромном здании, взнесенном над Невой / Чудесной в зодчестве Захарова рукой» (С. 694). Описание балльных приготовлений влечет за собой перечни товаров Щукина двора: «там бисер, пояски, пронизки, мишура...», и размышления о товарах, «таможен строгостью изгнанных из амбаров». Попутно возникают авторские суждения о «бездоимочной» подати, «что платит *пришлецам* Российская страна» (С. 693).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Выделено Шаховским.

Переключка с узнаваемыми мотивами «Евгения Онегина» представляется очевидной.

Кроме того, интересен сам принцип изображения Петербурга в ироикомиической поэме: город дан в динамичной картине, противоположной торжественной статике «серьезного», «высокого» одического песнопения. Он может быть показан через проезд персонажа по его обширным просторам. Так, во время святочных гуляний дана в поэме Шаховского замерзшая река, ставшая торной дорогой: «Веселость чрез Неву летела в плясок дом» (С. 674). И столь же стремительно затем мчится по петербургским улицам Онегин у Пушкина: «Уж тёмно: в санки он садится./ «Пади, пади! – раздался крик...» (VI, 11).

Обыденная жизнь города у Шаховского также наполнена внутренней динамикой:

По стогнам раздались смешенны вопли, звуки;  
Там крики продавцов, колес каретных стучи  
Смущают сладость сна: всех дневный свет живит.  
Иной спешит трудом снискать свой хлеб насущный,  
Другой в прихожие везет свой вид докучный  
Тот в божий храм идет, сей к стряпчим на поклон:  
В движеньи город весь... (С. 681)

Эта бытовая картина близка к описанию пробуждающегося под барабанную дробь зимнего Петербурга романа в стихах: «Встает купец, идет разносчик, / На биржу тянется извозчик...» (VI, 20).

Называя ироикомику среди источников литературной традиции, на которую опирался Пушкин, разрабатывая петербургскую тему, мы отдаем себе отчет в том, что мотивы и образы, идущие от травестийного жанра, претерпевают в его художественной системе существенное переосмысление. Тем не менее, представляется не случайным, тот факт, что когда Пушкин делает тему Петербурга одной из главных, ярко проявляется именно эта традиция. Особенно это заметно в «Домике в Коломне» (1830). И объект – городская окраина с её непарадным обликом, и даже самая муза поэта – своими мещанскими манерами – все это напоминает об ироикомике. Фамильярное обращение к богине: «Усядься муза: ручки в рукава, / Под лавку ножки! не вертись, резвушка!» (V, 85) – вызывает прямые ассоциации с майковским «Елисеем»:

О муза! Умилишь теперь ты надо мною,  
Расстанься хоть на час с превыспренной страной;  
Накинь мантилию, насунь ты башмаки,  
Восстани и ко мне на помощь притеки. (С. 168).

Под влиянием комической поэмы естественно возникают такие трагедийные поэтические образы, как, например, «табор свой с классических вершинок / Перенесли мы на блошинный рынок». Петербургская тема у Пушкина складывается и развивается внутри своеобразного «коломенского текста» литературы.

«...БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»:  
РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»  
И ПОЭМА «ГРАФ НУЛИН»

Соединение в общем ряду этих произведений – несоизмеримых по тематике и тональности – кажется, на первый взгляд, совершенно необоснованным. «Бедные люди» привычно сопоставляются с повестями, дающими начало литературе о *маленьком человеке* (и к тому же упомянутыми в тексте романа) – со «Станционным смотрителем», с «Шинелью». Шутливая поэма Пушкина с вещами этого рода никак не связана.

И все же существует некий ключ, открывающий доступ в область «странных сближений» – это встречающееся в обоих произведениях редкостное слово «фальбала».

В поэме так зовется хозяйка пансиона, в котором получила воспитание героиня. О том, что Достоевский увидел этот брошенный поэтом штрих, говорит факт точного его повтора в повести «Двойник». Голядкин дважды упоминает пансион «эмигрантки Фальбала», где героиня «благонравию училась» (отмечено М.С. Альтманом)<sup>1</sup>.

В «Бедных людях», однако, налицо не простой повтор. С необычным словом связана здесь целая игра – сугубо серьезная, емкая по скрывающемуся в ней смыслу.

*Фальбала* буквально прошивает последние письма Макара Девушкина. По точному замечанию В. Шкловского, к концу романа ««фальбала» неожиданно становится главной деталью и звучит как страшное слово»<sup>2</sup>.

Необычность семантического наполнения понятия, имеющего в бытовом словаре эпохи реальное предметное значение, является первым признаком его, если можно так выразиться, *экстраординарного* положения в тексте Достоевского.

<sup>1</sup> Альтман М.С. Достоевский по вехам имен. Саратов, 1975. С. 145.

<sup>2</sup> Шкловский В. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т2. М., 1966. С. 179.

Присмотримся к нему: именно здесь те основания, которые позволяют видеть в этом выражении микроцитату из поэмы или, точнее говоря, след реминисценции, ушедшей в подтекст.

Фоном, проявляющим эту сверхординарность, может послужить комментарий, который дает понятию книга, посвященная истории костюма: «Фалбала, фальбала – широкая оборка, волан, которыми отделявали женские платья, чепцы, белье». В качестве примера приводится фрагмент из прозы Н.А. Некрасова: «<...> высунулось женское лицо в чепчике с длинной фальбалой»<sup>3</sup>.

Итак, интересующее нас слово означало в общем языке эпохи одну из деталей женского туалета<sup>4</sup>. Но в «Бедных людях» оно, как уже говорилось, приобретает смысл собственный. Более того, образует своеобразный *микросюжет*, демонстрирующий *вереницу оттенков смысла*.

Открывает этот микросюжет письмо Вареньки. Она посылает Макару Девушкину перечень указаний, которые нужно срочно передать портнихе: «Да! Чуть было не забыла самого важного. Скажите мадам Шифон, чтобы блонды она переменяла, сообразуясь со вчерашним образчиком, и чтобы сама заехала ко мне показать новый выбор. Да скажите еще, что я раздумала насчет канзу, что его нужно вышивать крошью. Да еще: буквы для вензелей на платках вышивать тамбуром; слышите ли? тамбуром, а не гладью. Смотрите же, не забудьте, что тамбуром! Вот еще, чуть было не забыла! Передайте ей, ради бога, чтобы листики на пелерине шить возвышенно, усики и шипы кордонне, а потом обшить воротник кружевом или широкой фальбалой» (I;103).

При этом первом упоминании слова *фальбала* имеет обычно свойственное ему предметное значение; употребляется точно и безоценочно. *Пока еще* безоценочно. Оттенок общей интонации, пронизывающей письмо, частично ложится и на него. Интонация же эта не просто экспрессивна; она внутренне неоднородна. В сказанном совмещаются полярные тональности: чрезвычайная серьезность и скрытая ирония. Причем последняя не снимает, не дискредитирует первой.

<sup>3</sup> Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. М., 1989. С. 243.

<sup>4</sup> В этом же прямом своем значении слово употребляется в более позднем произведении Достоевского – «Записки из мертвого дома»: «У благодетельной помещицы будет платье с фальбалой <...>». (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30-и т. Т 4. Л.: Наука, 1972. С. 118.). В дальнейшем произведения Достоевского цитируются по этому изданию; том и страница указываются в тексте.

Серьезность явлена непосредственно. Ее источник – сознание героини. Варенька крайне взволнованна. В будущее, по собственным ее словам, она и заглянуть боится. Настоящее достойно предваряет пугающее будущее. Г-н Быков «все сердится». И хотя приданое заказывается им со специальной целью ( «жена должна утереть нос всем помещицам»), благодетель не стесняется попрекать невесту суммой затрат. Говорит, «что ему и так в карман стало и что мы его грабим, а вчера сказал, что если бы наперед знал да ведал про такие расходы, так и не связывался бы» (I,103). Так что для волнения у героини есть вполне достаточные основания. Спотыкающаяся скороговорка письма, переполненного «комиссиями», психологически более чем оправдана.

Но и ощущение общего комизма, окрашивающего сказанное, не фикция. Его причина, прежде всего, – в той трещине, которая разделяет сознание героев. Варенька – портниха по невольной своей профессии – понимает реальный смысл деталей, которые перечисляет. Для Девушкина же, не смыслящего в тонкостях женского туалета, перечень оборачивается ворохом причудливых «непонятностей». Близкое чувство испытывает читатель. Рядом с читателем (но *над героями*) – автор, грустно иронизирующий над тем, как люди пытаются заслониться от неизбежного, хватаясь за «соломинки» нелепых пустяков.

Из груды этих пустяков и выплывает экзотическое слово *фальбала*. Появляется будто специально затем, чтобы, внедрившись в сознание героя, занять там неподобающее ему место.

«Комиссии ваши исполнил все рачительно, – докладывает Макар Алексеевич. – Мадам Шифон говорит, что она уже сама думала обшивать тамбуром, что это приличнее, что ли, уж не знаю, в толк не взял хорошенько. Да еще, вы там фальбалу написали, так она и про фальбалу говорила. Только я, маточка, и позабыл, что она мне про фальбалу говорила. Только помню, очень много говорила; такая скверная баба!» (I,104).

*Фальбала* еще находится здесь в приличествующем ей ряду, но, по сути, слово уже потеряло возможность обозначать что-либо. Ниже (в том же письме) выделенное понятие вполне обособится и «обеспредметится», по примеру междометий и ругательств: «Так того-то, я все фальбалу-то проклятую – эх, мне эта фальбала! Я бы к вам забежал, ангельчик, забежал бы, непременно бы забежал; я уж и так к воротам вашего дома раза два подходил» (I,104).

Теперь перед нами – лишь словесный *звон*, имитация чего-то досадливо-неотвязного. Как выяснится из следующего письма, – того, что от-

влекает понапрасну, заставляя упустить главное: «И я-то где был, – корит себя Макар, – чего я тут, дурак, глазел <...> и не думаю ничего, и не вижу ничего, как будто я прав, как будто и дело до меня не касается; и еще за фальбалой бегал!..» (I, 107).

Однако к концу этого же письма (последнего!) смысл причудливого словечка все же прорезывается, осознается как бы заново – точно и широко: «Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! Тут речь идет о жизни человеческой, а ведь она, маточка, тряпка – фальбала; она, маточка, фальбала-то – тряпица» (I,108).

Противоположение понятий *тряпка* и *жизнь человеческая* создает формулу, вбирающую в себя все напряжение трагического финала. Слово, подводящее к этой формуле, – *фальбала* в «Бедных людях» (в отличие от некрасовского словоупотребления) закономерно выпадает из соответствующей ему семантической сферы. Но для того, чтобы процесс коренного переосмысления мог совершиться, упомянутое словечко по самой своей *генетике* должно быть *литературным*. В его основе – словоупотребление акцентированное, осложненное авторской игрой. Как в шуточной поэме Пушкина, где о героине сказано,

Что не в отеческом законе  
Она воспитана была,  
А в благородном пансионе  
У эмигрантки Фальбала.<sup>5</sup>

Итак, с нашей точки зрения, в «Бедных людях» налицо – миницитата из «Графа Нулина», след имплицитной реминисценции. О ее художественном смысле будет сказано ниже. Пока же – еще о признаках, убеждающих в ее подлинности. Они, в конечном итоге, связаны с теми общими законами, которые обнаруживаются в развитии литературного процесса.

«Взаимодействие художественных текстов и писателей в процессе исторического развития культуры, – сказано в исследовании З.Г.Минц, – следует рассматривать не как односторонний процесс, в котором одна сторона, а другая занимает исторически пассивную позицию, а как диалог, процесс двусторонне-активного взаимодействия»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10-и т. Т 3. М.: Художественная литература, 1975. С. 251. В дальнейшем поэма «Граф Нулин» цитируется по этому изданию; страницы указываются в тексте.

<sup>6</sup> Минц З.Г. Блок и Гоголь.// Блоковский сб. 2. Тарту, 19762. С. 123.

Отсюда – особое свойство реминисценции, отличающее ее от случайного совпадения. Вторичное упоминание фрагмента художественного текста не только зависит от первоначального (обусловлено им); оно сообщает первоначальному некий заряд обратной энергии, создает для прежде сказанного новую *подсветку*.

В нашем случае результат этой подсветки особенно заметен, поскольку у Пушкина употребление слова *фальбала* сопряжено со своеобразной «маскировкой». Ее источник – в самих законах языка, а именно, в тех его свойствах, которые обретают имя собственное, если оно возникает на основе нарицательного. В этом случае предметное содержание, унаследованное им, перестает осознаваться. У Пушкина это редуцирование тем полнее, что при начале перехода стоит образование иноязычное – слово, предметное значение которого в новой языковой среде сразу ослаблено.

Воскрешение *фальбалы* в «Бедных людях», с какими бы странностями оно ни было сопряжено, возвращает пушкинскому упоминанию его предметный смысл. Одновременно высвечивается намек на близость «благородного пансиона» к модной лавке, а с ним – и сомнения в аристократическом происхождении его владелицы.

Правда, пушкинскую иронию можно истолковать и в несколько ином смысле, услышав в фамилии Фальбала указание на характер воспитания, которое получают пансионерки. Контекст такого словоупотребления создает другая реминисценция, (насколько мне известно, также до сих пор не отмеченная) – отсылка к тексту «Нулина» в «Мертвых душах».

Приведем гоголевский текст.

Речь идет о том, как велось хозяйство в доме Манилова. По этому поводу, замечает автор, можно было бы сделать множество разных вопросов. «Зачем, например, глупо и без толку готовится на кухне? зачем довольно пусто в кладовой? зачем воровка ключница? зачем нечистоплотны и пьяницы слуги? зачем вся дворня спит немилосердным образом и повесничает все остальное время? Но все это предметы низкие, а Манилова воспитана хорошо, а хорошее воспитание, как известно, получается в пансионах. А в пансионах, как известно, три главных предмета составляют основу человеческих добродетелей. Французский язык, необходимый для счастья семейственной жизни; фортепьяно, для доставления приятных минут супругу, и, наконец, собственно хозяйственная часть: вязание кошельков и других сюрпризов. Впрочем, бывают разные усовершенствования и изменения в методах <...> В других пансионах бывает таким обра-

зом, что прежде фортепьяно, потом французский язык, а там уж хозяйственная часть. А иногда бывает и так, что прежде хозяйственная часть, то есть вязание сюрпризиков, потом французский язык, а там уж фортепьяно. Разные бывают методы».<sup>7</sup>

Напомним пушкинское:

А что же делает супруга  
Одна в отсутствие супруга?  
Занятий мало ль есть у ней:  
Грибы солить, кормить гусей,  
Заказывать обед и ужин.  
В анбар и в погреб заглянуть, –  
Хозяйки глаз повсюду нужен:  
Он вмиг заметит что-нибудь.

К несчастью, героиня наша...

<.....>

Наталья Павловна совсем  
Своей хозяйственной частью  
Не занималась, затем,  
Что не в отеческом законе  
Она воспитана была,  
А в благородном пансионе  
У эмигрантки Фальбала (161).

На присутствие реминисценций в гоголевском тексте указывает иронический повтор – специфическое употребление выражения «хозяйственная часть». По мысли Гоголя, обучение в пансионах служит вовсе не той цели, какой должно бы было служить. Не подготовке женщины к ожидающей ее роли хозяйки дома, а лишь знакомству с тонкостями модного шитья – с изготовлением «сюрпризиков», вроде «бисерного чехольчика на зубочистку».

Какая же из двух выявленных нами реминисценций наиболее прямо указывает на скрытый смысл пушкинского намека?

Думается, все-таки, текст «Бедных людей». Фигурирующая там *фальбала* дает слову Достоевского силу точного попадания в мишень, намеченную пушкинской фамилией. Гоголевская вариация сопрягается с несколько иной частью пушкинского фрагмента – той, что начинается

---

<sup>7</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6-и т. Т 5. М.: ГИХЛ, 1953. С. 27.

словами : «А что же делает супруга / Одна в отсутствие супруга?», а фамилией лишь завершается.

Тема Гоголя – характер обучения в женских пансионах, а не происхождение их владелиц. Пушкина же занимает именно их происхождение – вопрос о жизненном прошлом тех, кто претендует на роль наставниц молодых девиц. Об этом говорит еще одна словесная деталь – примыкающее к фамилии обозначение «эмигрантка». В качестве пояснения к нему может быть использован фрагмент из «Записок» Ф.Ф. Вигеля<sup>8</sup>: «Уже несколько лет свирепствовала тогда революция. Первые ее взрывы уже сбросили мишурную поверхность блестящих аристократических обществ, а вскоре потом из недр Франции целые потоки невежественного дворянства полились на соседние страны: Англию, Германию, Италию. Бежать сделалось словом высших французских сословий, и как господа сии умеют все облекать пышными фразами, то побег назвался эмиграцией <...>»<sup>9</sup>.

Заметим, Пушкин употребляет слово «эмигрантка» именно в том же контексте, какой предлагают «Записки». Он не называет так «французов убогих»: онегинского *monsieur l'Abbe*, Дефоржа, готовившегося на родине «не в учителя, а в кондитеры», или беспутного воспитателя Петруши Гринева – Бопре, который в отечестве своем был парикмахером, а потом в Пруссии солдатом. Отсутствие этого понятия в названных случаях вполне закономерно. Должность гувернера в частном семействе не предполагала легенды о высоком происхождении.

Иное дело – «благородный пансион». Указание «эмигрантка» выступает здесь как знак родового аристократизма, почти титул. Оно создает реноме учебному заведению, ради которого воспитанницы должны оставить родительский кров. Сочетание «эмигрантка Фальбала», если учитывать изначальный смысл слова, использованного как фамилия, оказывается комической формулой. Обнажается цена заявленного аристократизма: хозяйка «благородного пансиона» в прошлой своей жизни принадлежит к тем, кто у Грибоедова назван «искусницами модных лавок».

Читатель–современник улавливал этот пушкинский намек, по видимому, достаточно легко (тема была популярной в сатире начала века). Но чтобы услышать его двумя десятилетиями позднее, на взлете новой демократической волны, требовалось чутье «гениального читателя» –

<sup>8</sup> На возможность связать этот фрагмент с пушкинской поэмой указал мне Ю.М. Прозоров, автор комментария к «Графу Нулину». Комментарий готовится к печати.

<sup>9</sup> «Записки» Ф.Ф. Вигеля. М., 1891. Ч.1. С. 37-38.

Достоевского. Не просто услышать, но и создать имитацию самого приема, использованного Пушкиным. Эта имитация существует в «Бедных людях» как бы помимо *фальбалы*, точнее, рядом с нею.

Лицо, которому Девушкин должен передать поручения Вареньки, – хозяйка магазина в Гороховой, мадам *Шифон*. По сравнению с пушкинской, степень комизма здесь понижена: смысл фамилии не противоречит той роли, которую исполняет ее носительница. Но сохранен главный принцип иронического образования: фамилия представляет за профессию, с которой (явно или неявно) связана героиня.

Итак, пресловутая *фальбала* в нашем случае оказывается концом разматывающегося клубка. Ухватившись за него, можно развернуть целый узел скрытых отсылок Достоевского к пушкинской поэме. Не обязательно реминисценций в точном смысле слова. Иногда – и внутренних соответствий более широкого порядка.

Наиболее очевидное среди них – характер г-на Быкова в соотносении с образом мужа Натальи Павловны. Общность *рисунка*, определяющего человеческую суть и даже внешнее поведение персонажей, в этом случае почти очевидна.

Г-н Быков, как не раз объявляет он Вареньке, едет в свою степную деревню, чтобы там «зайцев травить». Финал романа, таким образом, прямо подводит к началу пушкинской поэмы. Перед читателем – торжество сбора на охоту.

Пора, пора! рога трубят;  
Псаря в охотничьих уборах  
Чем свет уж на конях сидят.  
Борзые прыгают на сворах,  
Выходит барин на крыльцо,  
Все, подбочась, обзревает;  
Его довольное лицо  
Приятной важностью сияет.  
Чекмень затянутый на нем,  
Турецкий нож за кушаком,  
За пазухой во фляжке ром,  
И рог на бронзовой цепочке (160).

«Видный, видный мужчина, – как говорит Макар Девушкин (правда, не о пушкинском герое, а о господине Быкове), – даже очень уж и видный мужчина». (I, 109)

Не только «видный», но и издали слышимый. Возвращение мужа-охотника в поэме передается в подчеркнуто громких тонах:

Вдруг шум в передней. Входят. Кто же?  
«Наташа, здравствуй». – Ах, мой боже!  
Граф, вот мой муж. Душа моя,  
Граф Нулин. – Рад сердечно я ...  
Какая скверная погода!  
У кузницы я видел ваш  
Совсем готовый экипаж.  
Наташа! там у огорода  
Мы затравили русака...  
Эй, водки! Граф, прошу отведасть:  
Прислали нам издали (168).

Не менее *громко* у Достоевского и явление господина Быкова. Вошел он, как рассказывает Варенька, «по своему обыкновению с громким смехом». Увидев, как она изменилась, ненадолго «перестал смеяться». Но вскоре «опять развеселился». Даже признавая, что по отношению к девушке «подлецом оказался», Быков не склонен драматизировать ситуацию – «да ведь что, дело житейское. Тут он захохотал, что есть мочи» (I, 99-100).

*Громкость* такого рода, даже если она свободна от явной агрессивности, предваряет ее близость.

Варенька, по собственным ее словам, на попреки г-на Быкова и отвечать не смеет: «он горячий такой»; «все сердится и вчера побил приказчика дома, за что имел неприятности с полицией» (I, 103).

Супруг Натальи Павловны не менее грозен (во всяком случае в своих намерениях):

Он говорил, что граф дурак,  
Молокосос; что если так,  
То графа он визжать заставит,  
Что псами он его затравит (169).

Заметим, однако, произнесенную угрозу гасит окаймляющее ее словечко:

Но кто же более всего  
С Натальей Павловной смеялся  
<.....>  
Смеялся Лидин, их сосед,  
Помещик двадцати трех лет (169).

Смех как будто не относится к самой угрозе. Формальная его мишень – неудачливый граф. Но как бы ни понял сказанное читатель (более или менее искусный в расшифровке авторских намеков), рама, созданная повтором, недвусмысленно указывает: описанную ситуацию не следует принимать всерьез.

Шутка, освещающая поэму в целом, кладет отпечаток не только на фигуры героев. Комичными оказываются и те моменты общего рассказа, которые, совпадая с аналогичными в романе Достоевского, там звучат трагически.

Таково в обоих произведениях описание поздней осени.

У Пушкина оно объемнее, чем в «Бедных людях», детальнее, ощущаемее:

В последних числах сентября  
(Презренной прозой говоря)  
В деревне скучно:  
Грязь, ненастье, осенний ветер, мелкий снег,  
Да вой волков (160).

Девушкину в принципе недоступна такая *вещественность*: ведь он не видит, а провидит, пророчествует, причитает: «Да вы знаете ли только, что там такое, куда вы едете-то, маточка? <...> Там степь, родная моя, там степь, голая степь; вот как ладонь моя голая! <...> Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, – а вы туда едете» (I,107).

Описание это в деталях почти банально. И все же по тональности оно неизмеримо более страшно, чем настроение, которым дышит точная пушкинская картина. Смысл пророчеств Макара один: там, куда едет Варенька, ее ждет неминуемая смерть: «Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно. Тоска его высосет, грусть его пополам разорвет. Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там» (I,107).

Героиня пушкинской поэмы, оказавшись, как и Варенька, «в глуши печальной» после лет, проведенных в столице, умирать здесь, однако, совсем не торопится. Она вполне обжилась в отведенном ей мирке. Муж, действительно, «зайцев травит», но и в отсутствие супруга Наталья Павловна не забывает о собственных женских интересах: выписывает «Московский телеграф» (там печатались картинки парижских туалетов), одета «к моде очень близко». Граф со знанием дела осматривает ее «убор»: «Так... рюши... банты... здесь узор...» (не вновь ли перед нами пресловутая *фальбала*, но не терзающая – мирная, ручная).

«Своей хозяйственной частью» героиня, как и положено выпускнице благородного пансиона, не занимается совсем. Зато не чужда занятий культурных:

Она сидит перед окном;  
Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа:  
*Любовь Элизы и Армана,*  
Иль переписка двух семей –  
Роман классический, старинный,  
Отменно длинный, длинный, длинный,  
Нравоучительный и чинный,  
Без романтических затей (161).

(Молодой Достоевский мог прочесть эту пушкинскую характеристику как добродушную пародию на избранный им архаический род повествования).

Даже мрачные картины деревенской осени разворачиваются перед Натальей Павловной не так, как рисуются они в пророчествах героя Достоевского. «Презренная проза» в них до какой-то степени обезврежена энергией авторского преодоления, зарядом внутреннего комизма. При таком подходе даже «драка козла с дворовой собакой» может показаться по-своему занимательной:

Кругом мальчишки хохотали,  
Меж тем печально под окном  
Индейки с криком выступали  
Вослед за мокрым петухом (161).

Ирония (чаще добрая, в духе Арзамаса) господствует в «Нулине» столь безоглядно, что и те моменты, где молодой Достоевский безусловно следует за Пушкиным, демонстрируют не сходство, а *полярность*, подчеркнутую близостью рисунка.

Этот эффект вполне явно обнаруживается в точных реминисценциях. Вернемся к ним, на время оставив те моменты, которые мы называем внутренними соответствиями художественных текстов.

Пример очередной реминисценции – эпизод опрокидывающейся коляски. Эпизод особенно показателен: у Достоевского эта ситуация варьируется дважды – не только в «Бедных людях», но и в повести «Дядюшкин сон». Там – вполне в духе пушкинской поэмы. Герой повести, князь К., вообще несет в своем характере значительную долю нулинского начала<sup>10</sup>. Дорожное происшествие, в результате которого он оказывается в доме Москалевой, передано так, что рассказывающий о нем Мозгляков заслуживает восторженную похвалу слушательницы: «Но какой он юморист, Зина...».

Противоположное освещение получает аналогичный эпизод в «Бедных людях». Утверждение Девушкина, что карета Вареньки в дороге непременно сломается, – из числа прочих его пророчеств. На этот раз оно подается даже как нечто обоснованное: «Ведь здесь в Петербурге прескверно кареты делают! Я и каретников этих всех знаю. Они только чтоб фасончик, игрушечку там какую-нибудь смастерить. А не прочно! Присягну, что непрочно делают!» (I, 107).

Суть, однако же, совсем не в петербургских каретниках. Крик Макара: «Ваша карета промокнет; она непременно промокнет. Она, только что вы за заставу выедете, и сломается; нарочно сломается!» – отнюдь не предупреждение о реально существующей опасности. В нем – лишь выражение отчаяния, захлестнувшего душу героя.

Так, эпизоды, которые естественно было бы трактовать как прямые отсылки к пушкинской поэме, от одного прикосновения к миру «Бедных людей» кардинально меняют тональность и связанный с нею смысл.

Разворачивая весь объем реминисценций этого рода, приходим к выводу – парадоксальному, но почти очевидному. Отсылки к пушкинскому тексту в романе Достоевского, при всей их многочисленности, не сокращают пространства, разделяющего произведения; внимание к ним даже обостряет ощущение их эмоциональной полярности.

---

<sup>10</sup> Отмечено в примечаниях к повести (II, 512).

Сам этот вывод, однако, ставит исследователя перед нелегким вопросом: что влекло начинающего писателя к произведению, в котором не угадывается *коренной* общности с его собственным замыслом? В чем специфическая притягательность «Графа Нулина для автора «Бедных людей»?

Ответить на этот вопрос с полной объективностью вряд ли возможно. Остаются только предположения. Одно из них имеет общелитературный характер. Второе лежит в области творческой психологии Достоевского – художника, еще при жизни названного «певцом униженных и оскорбленных».

Начнем с первого.

В середине 40-х гг. XIX в. новая школа русского воинствующего реализма тщательно искала историческую опору для собственного новаторства. Белинский ради выявления корней *реального направления* анализировал весь русский литературный процесс. Поэма «Граф Нулин» трактовалась критиком именно в этом ключе. Как ведущий содержательный фактор осознавалась при таком подходе не ироническая тональность произведения, даже не антиромантический облик его персонажей. По Белинскому, «Граф Нулин», прежде всего, «есть целая галерея превосходнейших картин фламандской школы». Именно этим путем, считает критик, совершалось у Пушкина приближение к русской действительности. «В этой повести, – сказано в статье, – все так и дышит русскою природою, серенькими красками русского деревенского быта». <sup>11</sup>

Поэма, трактованная с этой «натуральной» точки зрения, возможно, обретала в глазах молодого Достоевского ценность особенную: тем более, что статья Белинского вышла в свет в «Отечественных записках» 1-го мая 1844 г. – в пору наиболее напряженной работы над «Бедными людьми».

Сказанное, однако, несет в себе возможность серьезного возражения.

Пушкинские «прозаические бредни», «фламандской школы пестрый сор», разумеется, не равны тому, что в середине XIX в. осознавалось как *верность действительности*. Особенно, если понимать эту *верность* с позиций *отрицательного направления*. Коренное различие исходных художественных задач сказывалось в выборе жизненного материала. В результате создавались картины столь же несходные, как гостиния Натальи Павловны, и лачуга, в которой живет Варенька.

---

<sup>11</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9-и т. Т 6. М.: Художественная литература, 1981. С. 353.

Отсылки автора «Бедных людей» к пушкинской поэме не могли возникнуть при невнимании к этой коренной разнице. Творческая связь устанавливалась не в обход различия, а, если так можно выразиться, *благодаря ему*.

Эта парадоксальная мысль подсказывается одним из сквозных мотивов Достоевского.

Героев писателя (особенно тех из них, которые принадлежат к миру обездоленных) отличает странное пристрастие: они любят смотреть в чужие окна.

В первом романе в стекла карет на Гороховой заглядывает Макар Деушкин. Зрелище чужого богатства заставляет его думать о Вареньке: «Ангельчик мой! да чем вы-то хуже их всех? Вы у меня добрая, прекрасная, ученая; отчего же вам такая злая судьба выпадает на долю?» (I, 86)

Мечты о том, что и Варенька могла бы быть богата и счастлива, диктуют своеобразное удвоение ситуации. Макар грезит: «А уж я бы и тем одним счастлив был, что хоть бы с улицы на вас в ярко освещенные окна взглянул, что хоть бы тень вашу увидал» (I, 86).

Героиня более поздней повести Достоевского, Неточка Незванова, постоянно смотрит на богатый дом, возвышающийся напротив жилища ее родителей. «Особенно я любила, – вспоминает Неточка, – смотреть на него ввечеру, когда на улице зажигались огни и когда начинали блестеть кровавым, особенным блеском красные, как пурпур, гардины за цельными стеклами ярко освещенного дома». И ниже: «<...> мне чудились эти звуки сладкой музыки, вылетавшие из окон; я всматривалась в тени людей, мелькавшие на занавесах окон, и все казалось мне, что там рай и вечный праздник» (II, 162-163).

Тайна, воплощенная в пурпурных занавесах, дразнит экзальтированное воображение. Но иногда не меньшее действие оказывает и ясная картина, выдержанная во всех мелочах.

Так смотрит бездомный мальчик сквозь «большое стекло» на чудесную елку, вокруг которой кружатся нарядные дети смеются и играют, и едят, и пьют что-то («Мальчик у Христа на елке» – XXII, 15).

В мире Достоевского взгляд в чужое окно – будто мгновенный бросок в чужую жизнь, неизвестную и соблазнительную, будто попытка *примерить* себя к ней.

«Вы помещицей хотите быть, маточка? – спрашивает Макар Алексеевич Вареньку в последнем письме. – Но, херувимчик вы мой! вы поглядите-ка на себя, похожи ли вы на помещицу?» (I, 107).

Лучший способ «поглядеть на себя» дает зеркало. В противоположность чуждому окну, оно безжалостно возвращает смотрящего к собственному миру. Ненароком в кабинете генерала взглянул в зеркало и Макар Алексеевич: «<...> было от чего с ума сойти от того, что я там увидел», – рассказывает он Вареньке (I, 92).

Писательское дело Достоевского нередко ставило его перед подобно-го рода зеркалами. Автор «Бесов» и «Карамазовых» много думал над положением художника нового времени – того, кто призван творить гармонию из предельно дисгармонического жизненного материала. В «Подростке» – этой исповеди *случайного семейства* – размышления о старом и новом романе передоверены первому читателю «Записок» Аркадия, его бывшему воспитателю.

«Если бы я был русским романистом и имел талант, – пишет он, – то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя». Совсем не безусловно соглашаясь «с правильностью и правдивостью» красоты этого рода, говорящий тем не менее ценит сопровождающую ее «законченность форм и хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими, наконец-то, выжитый». Такое произведение, подытоживает свою мысль Николай Семенович, являло бы собой художественно законченную картину «русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это – мираж» (III, 453–454).

Отсылки к поэме «Граф Нулин» в первом романе Достоевского – сближения, призванные выявить стоящую за ними полярность – могут быть поняты как выражение тоски по тем красивым формам, которые к середине XIX в. превращались уже в исчезающий «русский мираж».

## «СТАНСЫ» («В НАДЕЖДЕ СЛАВЫ И ДОБРА...») И ИХ ОТЗВУКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Стансы «В надежде славы и добра...» не принадлежат к числу стихотворений, горячо любимых пушкинистами. Они всегда вызывали смущение и желание у Пушкина – оправдаться, у исследователей – оправдать поэта<sup>1</sup>. Между тем, абсолютно прав П.В. Анненков, заметивший, что в Москве, в доме Зубовых, Пушкин написал «превосходные стансы «В надежде славы и добра...»<sup>2</sup>. Действительно, стихотворение это художественно совершенно, в отличие от многих образцов русской и иноязычной политизированной лирики. В нем не заметен след творческого усилия, а тем более насилия, каковыми часто бывают отмечены подобные тексты даже у больших поэтов. Оно цельно и искренне. Сложная же судьба этого стихотворения обусловлена тем, что в нем совместились вещи в культурном сознании непримиримые – абсолют художественности на одном уровне и приятие персонифицированной власти на другом. При этом первое как бы санкционировало возможность второго, усиливая интенцию приятия, обретшую максимальную силу выражения в первых двух стихах. Энергия этих стихов насыщает весь следующий за ними и из них вытекающий текст произведения, и, более того, – выплескиваясь за границы «Стансов», она порождает связанный с ними сегмент интертекста, простирающийся в постпушкинской литературе вплоть до наших дней.

В этих стихах, особенно в первом из них, создающем сильное резонансное поле, мы обнаруживаем прецедент, обратный тому, который в

---

<sup>1</sup> В последние 10-12 лет появились работы, где текст «Стансов» анализируется, к примеру, с точки зрения их риторической графики или жанрово окрашенной поэтической стилистики. См. Рогачевский А.Б. «Стансы» Пушкина в отношении к риторике // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990; Осповат К. Об «одическом диптихе» Пушкина: «Стансы» и «Друзьям» (материалы к интертекстуальному комментарию) // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. М., 2001.

<sup>2</sup> Анненков В.П. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 171.

свое время был описан независимо друг от друга Ю.М. Лотманом и И.Р. Гальпериным<sup>3</sup>. Оба исследователя говорили о возможном в поэзии художественно мотивированном нарушении принципа лексической сочетаемости слов, что, с точки зрения И.Р. Гальперина, способствует возрастанию эстетической информативности текста<sup>4</sup>. В случае же с пушкинскими «Стансами» мы видим, как яркая поэтическая формула образуется и достигает максимума внутреннего сращения не за счет нарушения вышеозначенного принципа, а за счет полноты его реализации. В первом двустишии и особенно в первой строке стихотворения лексический ряд образован словами с предельной степенью сочетаемости, обеспечивающей одновременно максимум семантической энергии. Стихи эти в начале «Стансов» до такой степени органично-уместны, что, кажется, именно здесь место их рождения, определенное поэтом и судьбой. Между тем, они имеют текстовую предысторию, которую необходимо учитывать, чтобы понять семантическую полноту сильного поэтического посыла, брошенного Пушкиным в будущее русской литературы. Так, поразительна и одновременно показательна как смысловой интенцией, породившей, пусть не прямое, текстовое эхо, так и родством жизненных ситуаций переключки пушкинских стансов с почти наверное неизвестной поэту, но, возможно, озвученной в беседе с ним записью Жуковского в дневнике от 27 октября 1817 года, сделанной вскоре после приглашения его ко двору в качестве учителя великой княгини: «*Без всякого беспокойства желания смотрю на будущее и весь отдан настоящему. Милая привлекательная должность. Поэзия, свобода!*» (курсив наш. – Н.М.).

Продолжение этой переключки можно усмотреть и в стихотворении Жуковского «Цвет завета» (1819), написанном по желанию великой княгини Александры Федоровны и, следовательно, соотносимом с тем же фактом биографии поэта:

Что выпал мне на часть удел желанный:  
Что младости мечты совершены;  
Что не вотще доверенность к надежде  
И что *Теперь* пленительно, как *Прежде*.

Надежды, укрепленные оптимистическим соотношением *Прежде* и *Теперь*, связаны у Жуковского (и, как покажет история, не без оснований) с рождением в 1818 году великого князя Александра Николаевича, на ко-

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970; Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. М., 1974.

<sup>4</sup> Гальперин И.Р. Информативность единиц языка. С. 78-79.

торое поэт откликнулся посланием «Государыне великой княгине Александре Федоровне...» В стихотворении «Цвет завета» он повторяет сюжетный ход послания, соотнося величие прошлого со сладостным предчувствием будущего:

Дойдут к нему возвышенные вести  
О праотцах, о доблести, о чести...

О! да поймет он их знаменованье,  
И жизнь его да будет им верна!

Этот же ход воспроизводит в «Стансах» Пушкин, берущий *на себя миссию носителя возвышенных вестей*.

Роднит Пушкина и Жуковского в разных, но сходных ситуациях и реакция друзей, которые, как известно, опасались *оцаредворивания* Жуковского и выражали недовольство по поводу его сближения с монаршей семьей (А.И. Тургенев, Вяземский, Блудов и др.).

Имеется определенная предыстория начальной формулы «Стансов» и в творчестве самого Пушкина. За год с лишним до их написания формула эта в несколько измененном и усеченном виде возникает в трагедии «Борис Годунов» в знаменитом монологе Пимена «Еще одно, последнее сказанье...»:

Да ведают потомки православных  
Земли родной минувшую судьбу,  
Своих царей великих поминают  
За их труды, за славу, за добро -  
А за грехи, за темные деянья,  
Спасителя смиренно умоляют<sup>5</sup>.

(курсив наш. – Н.М.)

В этом фрагменте, по сути, уже присутствуют составляющие концептуальной модели будущего стихотворения: царская власть, творимые ею слава и добро, но и темные деянья (в «Стансах» – казни). Говоря о важности этого фрагмента для интерпретации «Стансов», следует отметить два момента: один – упомянутый только в плане постановки проблемы – связан с автоцитированием у Пушкина, с «подхватом» им своих поэтических формул, как приведенная выше «за славу, за добро» или «и слезы, и любовь» в «Андрее Шенье» и в послании «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновение...») и других; второй, более важный для нас в данном случае, связан с семантикой слова «слава» в контексте «Стансов» и переключкой их в этом

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. V. С. 231. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

плане с «Борисом Годуновым» в более широком нежели родство формул аспекте.

В первом стихе «Стансов», как и в родственной ему формуле из «Бориса Годунова», слово «слава» может быть прочитано в своем обычном значении – известность, хвалебная молва, но соседство его со словом «добро», их парность в контексте двух произведений подталкивают к поиску нетрадиционных семантических вариантов. Обнаруживаются такие в тексте все той же трагедии «Борис Годунов», где за словом «слава» порой закрепляется значение не выделенности, исключительности, превосходства, а всеобщего блага. Может быть, наиболее ясно это выражено в монологе царя Бориса, сетующего на невзгоды свои и государства, им возглавляемого:

Мне счастья нет. Я думал свой народ  
В довольствии, во славе успокоить,  
Щедротами любовь его снискать... (V, 242)

Словосочетание «во славе успокоить» в случае привычного означивания обретает смысл, сходный с выражением «почивать на лаврах», что для данного контекста решительно неприемлемо. Очевидно, что слово «слава», будучи вписано в ряд «народ», «в довольствии», «щедротами», обретает новые семантические отсветы, которые в языке закреплены не столько за самим этим словом, сколько за производным от него прилагательным «славный», которое Пушкин употребляет в третьем стихе «Стансов», характеризуя дело Петра I – «Начало славных дел Петра...»<sup>6</sup>. В «Борисе Годунове» слово «слава» в таком значении встречается не однажды:

Борис -

О праведник! О мой отец державный!  
Возри с небес на слезы верных слуг  
И ниспошли тому, кого любил ты,  
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,  
Священное во власть благословенья:  
Да правлю я во славе свой народ,  
Да буду благ и праведен, как ты (V, 229);

Пимен о царе Федоре -

И Русь при нем во славе безмятежной  
Утешилась... (V, 235).

Таким образом, в первом стихе «Стансов», как и в «Борисе Годунове», слова «слава» и «добро» в определенной мере синонимичны и первое

<sup>6</sup> Оба отмеченных значения сливаются в церковной семантике слова, где «слава» значит одновременно и восхваление Бога и благодарение за милость деяний его.

фактически обозначает высшую степень второго, представленную в масштабе всеобщности.

Переключкой с «Борисом Годуновым», правда, на сей раз не текстуальной и концептуальной одновременно, а только концептуальной, отмечен не только первый, но и последний стих «Стансов» – «И памятью, как он, незлобен». В трагедии качество это даровано царю Борису, который в диалоге с Шуйским говорит:

Подумай, князь. Я милость обещаю,  
Прошедшей лжи опалою напрасной  
Не накажу (V, 267).

Та же мысль выражена и в словах Патриарха о Борисе, прозвучавших в ответ на реплику царя: «Предупредить желал бы казни я» –

Благословен всевышний, поселивший  
Дух милости и кроткого терпенья  
В душе твоей, великий государь;  
Ты грешнику погибели не хочешь,  
Ты тихо ждешь – да пройдет заблужденье (V, 290).

Так в «Стансах» возникает своего рода рама, безошибочно ориентирующая их на трагедию «Борис Годунов», и это важно потому, что конрегика монарших персон, с коими связано стихотворение, при расширении контекста в значительной мере снимается, произведение выходит за, кажется, заданные в нем исторические пределы и концепция его *универсализируется*. Обнаруживается, что «Стансы» базируются на нескольких константах, по отношению к которым Николай I и Петр I есть лишь частности. Первая константа фиксируется во вновь и вновь воспроизводимой, но каждый раз новой и живой для субъекта психологической ситуации, связанной с неугасающими при любых перипетиях надеждами, что очень хорошо понимал и точно обозначил Пастернак, указавший на силу соблазна, не зависящую от временных координат:

Столетье с лишним – не вчера,  
А сила прежняя в соблазне  
В надежде славы и добра  
Глядеть на вещи без боязни.

Именно угадывание вечного *соблазна*, скрытого за первыми стихами «Стансов», обусловило постпушкинское литературное бытование начальной поэтической формулы их, сделал ее в чем-то похожей на известную формулу «все прекрасное и высокое» у Достоевского, формулу, которая, не утрачивая своей прямой семантики, нередко обретает в произведениях писателя разоблачительное, насмешливое, даже ёрническое звучание.

Именно поэтому оказалось возможным использование первого или первых двух стихов «Стансов», с одной стороны в речи Достоевского о Пушкине, где стихи эти, приобретая дополнительный пафос, оказываются, по мысли автора, применимыми «ко всей его (Пушкина. – Н.М.) национальной творческой деятельности», в стихотворениях Вяч. Иванова («Палачам»), Пастернака («Столетье с лишним – не вчера...»), Е. Евтушенко («Псковские башни»), А. Городницкого («Стансы»). С другой стороны, равно возможным оказывается использование первого стиха стансов со сниженным, ироническим значением, как это делает Салтыков-Щедрин в сказке «Соседи» или Набоков в романе «Дар», где он вкладывает слегка измененную и наполненную язвительной иронией пушкинскую формулу в уста Васильева: «Ну, в те годы, когда я видал его (некоего советского деятеля, потерявшего власть после смерти Ленина – Н.М.), он был в зените славы и добра», – говорил Васильев, профессионально перевирая цитату»<sup>7</sup>.

Вторая константа, содержательно выходящая за пределы чистой субъективности, обнаруживает свою универсальность не только в интертексте, но и в пределах собственно пушкинского жизненного и дискурсивного локуса – она связана с проблемой отношений поэта и власти и шире – художника и власти. Не будем воспроизводить здесь известную всем историю, обусловившую создание Пушкиным стихотворения «Друзьям» (1828). Напомним лишь об оговоренной уже ситуации с призванным ко двору Жуковским, несомненно важной для Пушкина, и о двух пушкинских заметках – «Воображаемый разговор с Александром I», написанной за год с небольшим до «Стансов» и в шутливой форме моделирующей беседу поэта с государем, которая, уже в серьезной форме, с другим монархом, состоялась 8 сентября 1826 года, то есть примерно за три с половиной месяца до создания «Стансов», и сохранившийся фрагмент из воспоминаний, написанный в годы ссылки в Михайловском, где речь идет об «Истории государства Российского» Карамзина и в связи с этим воспроизводится ситуация, почти зеркально подобная той, в какой окажется автор «Стансов» в 1826-1828 годах. «Молодые якобинцы негодовали, – пишет Пушкин, – несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения. Они забывали, что Карамзин печатал «Историю» свою в России; что государь, освободив его от цензуры, сим знаком доверенности некоторым образом налагал на Карамзина обязан-

<sup>7</sup> Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 32-33.

ность всевозможной скромности и умеренности <...> Повторяю, что «История государства Российского» есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» (VIII, 67-68).

Таким образом, в жизни Пушкина в 1826 году происходят события, *уже имеющие опережающую их интерпретацию*. Весьма вероятно, что в сознании поэта «Стансы», как и «Борис Годунов», связаны с «Историей государства Российского» и даже ориентированы на нее, а следовательно, гораздо более масштабны по своему значению, чем принято считать.

Как и первая, эта константа, с учетом последующего исторического опыта, воспроизводится в стихотворении Пастернака «Столетье с лишним – не вчера...» В цельном контексте жизненной и творческой ситуации, связанной с этим стихотворением, у Пастернака много «общих точек» с Пушкиным. Известно, что Пастернак не однажды встречался со Сталиным. Встречи эти были для него глубоко знаменательны, и не только не исключено, но почти наверное впечатления от личной беседы с главой государства во многом определили интенцию стихотворения «Столетье с лишним – не вчера...», как и других стихотворений, вошедших в книгу «Второе рождение».

Роднит Пушкина и Пастернака и ощущение некой двойственности при абсолютно искреннем приятии персонафицированной власти: тень ее в лице Бенкендорфа давит на Пушкина, что ясно видно из писем поэта, а Пастернак во время, близкое к созданию интересующего нас стихотворения, в том же 1831 году, во второй части «Охранной грамоты», говоря о Тинторетто, воспроизводит как неизменно универсальную, неизменную в своем трагизме модель отношений художника и власти. Следует также учесть, что пастернаковские стансы, как о том свидетельствует рукопись, хранившаяся у Вл. Лидина, были включены поэтом в трехсоставный цикл, последнее стихотворение которого ( «Будущее! Облака встрепанный бок!») задает новое направление теме соблазна, представляя его как лукавое искушение и таким образом корректируя пафос первых двух произведений цикла.

Третья константа надсубъектна, хотя и порождена конкретным авторским сознанием. В «Стансах» она реализуется в виде концепта, связанного с представлением об истории как о череде и сложном внутреннем соотношении темных и светлых времен и деяний. До «Стансов» тот же концепт в виде нелинейного коррелята замысла и результата, а также поступка, его резонанса и последствий был образно и сюжетно воплощен в «Борисе Годунове», что позволяет говорить о нем как о важной состав-

ляющей пушкинской философии истории в целом. В «Стансах» все эти ситуационные ряды соединились в напряженно-компактной свертке лирического текста, образовав некую надвременную универсалию, которая в значительной степени определила звучание дальнего эха, порожденного пушкинским стихотворением. Именно культурно-историческая константность, всеобщность модели, представленной в «Стансах», позволяет вполне корректно соотносить их с произведениями, лежащими в совсем иных временных и пространственных пределах. Не случайно М.Л. Гаспаров, говоря о IV эклоге «Буколик» Вергилия для характеристики ее использует два начальных стиха пушкинских «Стансов». «Для Вергилия, – пишет он, – это примирение (Октавиана и Антония. – Н.М.), прославленное IV эклогией, было первым случаем без боязни взглянуть в будущее «в надежде славы и добра» и, взглянув, он уже не отводил от него взгляда»<sup>8</sup>.

Долго-вечность этой константы определяется ее способностью ожидать и актуализироваться в различных условиях благодаря тому, что она не только не срастается с конкретными именами властителей, но и не содержит указания на *форму* власти. Речь во всех случаях идет о лучшем, в сравнении с прошедшим или настоящим, будущем, приближаемом или осуществляемом некой силой, принимающей в истории разные обличья, силой, которая порой несет в себе самой потенциал реорганизации и глубоких внутренних ценностных преобразований. В «Стансах» воспроизведен лишь *один из возможных ликов* этой силы – царская власть в ее, одновременно, и конкретно-именном и универсальном воплощении, но далее в произведениях, содержащих отзвуки пушкинского стихотворения, субъекты действия меняются: Сталин, но и более – некий Властитель – у Пастернака, не обретшая ясного обозначения новая сила у Вяч. Иванова, которая у Пушкина в таковом же качестве до «Стансов» была представлена в стихотворении «Андрей Шенье»; символически наделенные царственными признаками и выполняющие миссию хранителей-воскресителей государства псковские кузнецы у Е. Евтушенко. Отсылка к «Стансам» во всех этих случаях закрепляет за *частным* явлением статус универсальной исторической модели, выводя частное за его собственные пределы. Слом данной модели происходит лишь в «Стансах» Александра Городницкого, которого более занимает не третья, а вторая из описанных нами констант. В результате его стихотворение задает иную универсалию, связанную с *всегда* страдательными отношениями художника с властью, неизменно представленной в виде злодеев и мучителей. Такая интерпретация, одна-

<sup>8</sup> Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 121.

ко, лежит в стороне не только от магистральной линии порожденного пушкинскими «Стансами» интертекста, но и от самого стихотворения Пушкина и явно подразумеваемого А. Городницким стихотворения Пастернака «Столетье с лишним – не вчера...», *цельные* тексты которых остаются вне поля зрения современного поэта. И все-таки в плане самого факта *универсализации* лирической и/или исторической ситуации А. Городницкий остается в русле тенденции, заданной Пушкиным.

Таким образом, до сего дня принятое толкование «Стансов» в системе конкретики факта (встреча и разговор Пушкина с Николаем I, Николай I и Петр I) представляется нам как минимум узким, как максимум – некорректным. В «Стансах» счастливо встретились, образовав единый узел, точность и емкость поэтических формул и общезначимые, непреходящие проблемы творческого и исторического бытия *в их универсализированном воплощении*. Именно поэтому пушкинское стихотворение ныне звучит столь же актуально, как и в момент его создания, как и почти «столетье с лишним – не вчера», когда из «Стансов» заимствовал Пастернак язык интерпретации истории.

Благодарю своих коллег Э.И. Худошину и Ю.Н. Чумакова за плодотворное обсуждение данной работы и ценные советы.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» СКВОЗЬ ПРИЗМУ БЕЛЛЕТРИСТИКИ  
1840-1850-Х ГОДОВ (ПУШКИНСКИЙ «СЛЕД»  
В РОМАНЕ М.В. АВДЕЕВА «ТАМАРИН»)

Роман М.В.Авдеева «Тамарин» (1852) вошел в историю литературы как сочинение, перенасыщенное литературными аллюзиями – перенасыщенное в такой степени, что возник у современников и до сего времени остался не проясненным вопрос об *авторской позиции*: то ли Авдеев «сознательно» отказался от собственного «языка» согласно цели и предмету – изобразить «бытовых» двойников классических героев и потому применил к «подражательным» героям «подражательные» средства. То ли, по выражению Чернышевского, он действительно «не ведал, что творил» и слепо следовал за образцами, которым «поклонился»<sup>1</sup>. Примечательно, что лучшие критики романа, непосредственно откликнувшиеся на его выход в свет, А.Григорьев и Чернышевский, воздержались от однозначно-категорических суждений относительно «сознательности» и «бессознательности» «буквального подражания» Лермонтову, Пушкину, Дружину. Подводя итог разбору «Тамарина» в рецензии на «Роман и Повести» М.Авдеева (Два тома. СПб., 1853), Чернышевский не счел необходимым снять оговоренность в этом пункте: «...роман г. Авдеева с начала до конца – чистая, *кажется*, бессознательно переписанная копия сперва с «Героя нашего времени», потом «Героя нашего времени» и «Онегина», потом «Героя нашего времени» и «Полиньки Сакс»»<sup>2</sup>. Еще более определенно по поводу «лермонтовского» начала в «Тамарине» выразился А. Григорьев: «Самым замечательным остатком, сознательно или бессознательно засвидетельствовавшим все бессилие и бессодержательность этого направления, был, конечно, роман г. Авдеева «Тамарин». Повторя-

<sup>1</sup>Современник. 1854. Т.ХLIII (2). Отд.1У. С.44.

<sup>2</sup> Там же. С.46. Курсив мой. – Н.В.

ем, что мы не беремся решить, сознательно или бессознательно поступил г. Авдеев, писатель, бесспорно, даровитый...»<sup>3</sup>.

При этом критики единодушно подразумевают отношение автора к «культурным типам», точнее, к одному, преобладающему среди них типу «героя времени», созданному Лермонтовым<sup>4</sup>. Вопрос о том, панегирик или пасквиль на Печорина намеревался представить публике автор «Тамарина», остается открытым<sup>5</sup>, потому что до сих пор не прояснен вопрос художественного содержания применительно к писателю «второго ряда», даже если он и был, как утверждает Чернышевский, отнесен к числу «любимых наших беллетристов». Действительно ли необходима была Авдееву сторонняя цель и, если так, то каким образом соотносился он с этой целью творчески, переходя от части к части («Варинька. Повесть Ивана Васильича», 1849; «Я. Записки Тамарина», 1850; «Иванов», 1851)?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует, очевидно, поменять точку зрения на предмет, иными словами, на сочинение Авдеева, рассматривая его не как невольного или сознательного подражателя Лермонтову (а также стоящим впереди и позади него Пушкину и Дружинину, наряду с Грибоедовым, Гоголем, Писемским и др.), а как своеобразного летописца, созерцающего – с той или иной степенью отстраненности – сиюминутное настоящее и застывающее в уже пережитых мгновениях прошлое. Осуществляет «связь времен» автор: это словно «сквозь» него, одна вслед за другой, проходят целые эпохи, и потому его позиция изменчива, подвижна, исторична по сути. Не случайно много лет спустя Авдеев написал произведение публицистическое, но органично продолжающее предпринятое в «Тамарине» исследование взаимодействий общества и словесной культуры – работу «Наше общество (1820-1870) в героях и героинях литературы» (1874). И недаром Чернышевский проницательно абсолютизировал в

---

<sup>3</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967. С.48.

<sup>4</sup> «Тип Печорина, например, разменявшись на мелочь, перейдя в Тамарина, – этим не уничтожается, – писал А.А.Григорьев, – он переменит только образ и явится опять в новом. Таков закон вечного существования типов – и в особенности этого типа» (Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.258.).

<sup>5</sup> В недавнем исследовании вновь, с полемической заостренностью, была выдвинута проблема авторской установки в «Тамарине»: «Роман Авдеева «Тамарин», начиная с блестящего его разбора Аполлоном Григорьевым, нередко упоминается как подражание Лермонтову, но вот в самой последней работе об Авдееве, в статье А.Б. Муратова, сказано, что он был истолкован критикой как подражание Лермонтову, являясь на самом деле попыткой разоблачения печоринства. Думается, однако, что современники были правы» (Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С.220-221).

стиле Авдеева мастерство рассказчика («...мы не знаем, может ли найтись в его «Романе и Повестях» что-нибудь хорошего, кроме того, что рассказано о них хорошо»<sup>6</sup>). Авдеев не просто рассказчик – он «пересказывает», формульно закрепляет время, делая это то «наивно», непосредственно (от лица «копии» Максима Максимыча – Ивана Васильевича), то исходя из авторской «зрелости созерцания» (С.Т.Аксаков), то «пропустив» реалии времени через героев – Тамирина, в первую очередь.

Время представлено в романе неоднородно, и не только потому, что соответствует различным ракурсам его субъективного восприятия. Время дифференцировано и потому, что так называемая «литературность», апробированная в «культурных типах», для Авдеева имеет разные уровни актуальности, обусловленные, как ни парадоксально, именно степенью «литературности».

Стереотип «бытовое печоринство» (аналогичная конструкция – «бытовое онегинство» – не состоялось) кажется упрощением, потому что нисхождение в «быт» классических литературных героев, с позиций автора-беллетриста, отнюдь не означает их опошления, прозаизации – напротив, оно выражает востребованность таких героев широкими пластами действительности, какие бы формы эта востребованность ни принимала и ни порождала.

Сам Авдеев в «Предисловии», написанном вслед за журнальной публикацией, как ответ оппонентам (1851), пытался объяснить, что не хотел ни хвалить, ни ругать «печоринство», но только стремился зафиксировать его живое присутствие в современности со всеми вытекающими отсюда правомерными и пагубными следствиями. «Люди с умом сильным, с душой, жаждущей деятельности, но не умевшие найти полезного и благородного приложения этой деятельности, – свидетельствовал Авдеев, – увлеклись печоринством. Оно было по ним; оно успокаивало их неутомное самолюбие, давало пищу из бессильной энергии: оно помогало им обманывать самих себя. С этих-то действительных Печориных писан мой Тамарин...»<sup>7</sup>. Чернышевский счел «объяснение» романиста неубедительным, а в современной науке его, по-видимому, справедливо определили как «путаное»<sup>8</sup>. Но если все-таки попробовать поверить беллетристу и взглянуть на созданный им пантеон литературных типов с декларированной публично, принятой им точки зрения, то окажется, что всякий раз из-

<sup>6</sup> Современник. 1854. Т. XLII (2). Отд.4. С.40.

<sup>7</sup> Авдеев М.В. Тамарин. Роман. М, 2001. С.4.

<sup>8</sup> Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе... С.222.

бираемый автором изобразительный ряд напрямую зависит от степени причастности героя- «первообраза» (М.В.Авдеев) интересам современности. Это объясняет, почему точкой отсчета сделан Печорин: в данный момент он ближе других поколению писателя. Явление Тамирина лучше всего подтверждает, что Печорин еще не приобрел мемориальной «статусности», его «литературность» еще переживается лично, осознается как не решенная драматическая проблема<sup>9</sup>.

Иное дело – Онегин. Между Онегиным и Печориным, на взгляд беллетриста, проходит грань: она делит героев на явившихся «как есть» и видимых «как кажется»<sup>10</sup>. Печорин породил иллюзию и «горькое разочарование» в реальных людях, однако Авдеев настаивает на том, что интерес и увлеченность им со стороны последователей в жизни правомерны, поскольку глубоко выстраданы: «... и сам он (Тамирин, – Н.В.), и другие верили в его искренность»<sup>11</sup>. Будучи «литературным типом», Печорин настолько еще «действителен», что, «поклоняясь» ему или отворачиваясь от него, писатель идет за жизнью, за ее влияниями и веяниями: «Я не ставлю перед читателем сразу моих героев, так, как они есть, но показываю их так, как они кажутся. Может быть, от этого мои действующие лица теряют голую и холодную верность своей натуре, но они выигрывают в живости, теплоте и искренности описания»<sup>12</sup>.

Функция Онегина и всего «онегинского» пласта – иная, и в этом смысле Авдеев далек от сопоставления Онегина и Печорина как «героев времени», «корректируя» Белинского. Для него Онегин и Печорин важны не собственно в историко-типологическом аспекте (хотя в «Предисловии» автор признает, что мысль Белинского увидеть в них единый «тип», «характер» – «справедлива»). На самом деле главное значение в глазах Авдеева имеют их жизнеспособность, жизнеразработанность, их «представительство» в текущем времени. И «представительство» это – качественно различное. Печоринство прослеживается в «Тамирине» как проявление жизни в литературных формах. Онегинский «комплекс» обозначает безусловность сущего, литература выступает буквальным отображением действительности – как адекватная ей и в этом смысле апро-

---

9 «Герой был впервые соотнесен с современностью, – отмечает А.И. Журавлева, – ... и, быть может, поэтому современники, которым оказывалось близко умонстроение лермонтовского героя, так охотно соотносили с ним себя и своих знакомых...» (Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе... С.218).

<sup>10</sup> Авдеев М.В. Тамирин... С.5.

<sup>11</sup> Авдеев М.В. Тамирин... С.4.

<sup>12</sup> Там же. С.5.

бированная форма, к которой уже не применим субъективно-неопределенное «кажется»).

Авдеев не скрывает, что первенствующую роль в его отношении к героям играет принципиальная разность установок Пушкина и Лермонтова. По его заключению, роман в стихах «был верный список молодых людей, героев тогдашнего времени, список, сделанный рукой гениального художника, каков был Пушкин. Успех его был огромен, как успех превосходного литературного произведения...». Но «Евгений Онегин» не породил «подражателей» главному герою, и в глазах позднейшего беллетриста это не только свидетельство уникальности пушкинского создания, но и, в известной мере, показательный факт. Если «подражание» есть продление пребывания «литературного типа» в жизни, то «Евгений Онегин» «не имел влияния на действительную жизнь – он не произвел Онегиных или подражателей Онегина в обществе, да и не мог этого сделать, потому что Онегины были и без того, потому что пушкинский Онегин был не оригинал, а только художественно верный портрет действительности. Не таков был Печорин. ...в противоположность Онегину Пушкина, который был портретом с действительных Онегиных, Печорин Лермонтова сделался оригиналом, породившим Печориных в обществе»<sup>13</sup>.

Высочайшее искусство Пушкина в изображении «героя времени» в произведении Авдеева имеет двойственную оценку. Пушкинская беспристрастность отдается в «Тамарине» обезличенной «холодностью» тона в парафразах текста «Онегина». Строя собственный текст, Авдеев, главным образом, предписывает пушкинскому «следу» нейтрально-фоновый статус, и в этом смысле с главными героями «Онегина» отчасти сбывается то же, что с Лавласом и Грандисоном в произведении Пушкина. В какой-то мере замечание Ю.М. Лотмана по поводу иерархии образов в романе в стихах может быть переадресовано «Тамарину» – произведению новой эпохи: пушкинский центральный герой оказывается фигурой фона, значит многое, но сам по себе не означает ничего. «Пушкин создает, – подчеркивает Ю.М. Лотман, – особый тип литературного фона: в него включены общеизвестные герои произведений, ставшие к этому времени литературными масками, одно упоминание которых оживляет в сознании читателей целый художественный мир»<sup>14</sup>. Клишированность и стертость пушкинско-

<sup>13</sup> Авдеев М.В. Тамарин... С.3-4.

<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1983. С.278.

го текста мотивируется признанием его в качестве общего достояния, которое можно использовать, уже не придавая значения собственно пушкинскому слову, и потому «растаскивать» недостижимое – как целое – творение по обезличенным «кусочкам».

Из авторской позиции логически вытекает, что Иван Васильевич, который, по выражению Чернышевского, «говоря фразами Максима Максимыча, беспрестанно проговаривается и отдает свой язык в распоряжение Печорина, Тамарина, или самого г.Авдеева»<sup>15</sup>, употребляет пушкинский текст «в дело», не соблюдая эстетических и иных регламентаций. С его помощью создается смешанный культурно-бытовой ореол в зависимости от потребности настоящей минуты, диктующей конкретную стилевую «призму». Слово «Онегина» в определенном смысле превращается в «подсобный материал»: с одной стороны, оно, несомненно, обогащается, включаясь в контексты многообразной действительности, с другой – навсегда утрачивает художественное обаяние и самобытность, ограничиваясь функцией прагматического свойства.

В «Вариньке» текст Пушкина «пересказывается» Иваном Васильевичем: « – Любите меня хоть немного! – сказал Тamarin. – Голос его был чудно нежен...»<sup>16</sup>. О Тамарине как персонаже идиллической картины, центром которой является Варенька, сказано: «По праву сельской свободы он остался в своем верховом костюме и курил папироску»<sup>17</sup>. В «бытовом» окружении оказывается знаменитый «брегет». Силевые токи пушкинского слова действуют на автора «Тамарина», подчиняя его заложенной в них интенции. «Прозаический» Иван Васильевич не случайно, конечно, «привязывается» именно к этому образу: он несет в себе и привлекательное шегольство, экзотику – в глазах сельского жителя, и соотносится с реалией деревенской жизни, простой и неотменной – обедом<sup>18</sup>. Контаминация двух цитат из «Евгения Онегина» (1, XV, 13-14; 5, XXXVI, 4-8) переплавляется в сказовых интонациях героя «простого сознания»: «... а между тем небо нахмурилось, пошел мелкий осенний дождь, который имеет дурную привычку пробивать до костей; пустой желудок, как не дремлющий брегет, хоть и не звонил обед, но напоминал о нем какими-то стран-

<sup>15</sup> Современник. 1854. Т. XLIII (2). Отд.4. С.42.

<sup>16</sup> Современник. 1849. Т. XVII (1). Отд.1. С.51.

<sup>17</sup> Там же. С.55.

<sup>18</sup> В. Набоков цитирует комментарий А. Дюпона к «Евгению Онегину», где «брегет» отмечен как неудачное заимствование, которое во Франции «почитается безвкусным»: «в Париже говорят: «мои часы» (Набоков Владимир. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Перевод с английского. СПб. Д998.С.

ными звуками, подобными отдаленному раскату грома; пора было убраться до дому...»<sup>19</sup>.

Стирание границ между литературой и бытом в рецепции произведения можно считать надежным признаком его «классичности» с позиций широкой массовой культуры. Однако в художественном плане подобная редукция необратимо выводит образ на грань пародии.

У Тамирина «случайно» оказывается унаследованный от бабушки дом в провинциальном городе N., где еще возможно найти пристанище светскому «льву» и его приятелю Островскому. Островский немедленно применяет к ситуации известное место пушкинского романа – применяет так, будто это само собой разумеется, будто это не литература, а «общее место» жизни: «– Я уважаю твою бабушку! она как будто предчувствовала, что ея внуку нужно будет жить в N. Удивительно, как это старые люди предусмотрительны! например, мой отец как будто знал, что для меня нет ничего несноснее управления имением и потому он заживо прожил все, что успел»<sup>20</sup>.

Освещая «литературный тип» Онегина «простым сознанием», Иван Васильевич неотвратимо превращает его в «пародию», тем самым однозначно отвечая на поставленный Пушкиным вопрос: «Уж не пародия ли он?» Так, объясняя внезапный отъезд Тамирина в город и стараясь смягчить удар, наносимый Вареньке этим известием, он «клиширует» образ Онегина применительно к Тамирину: «Может быть, у него в самом деле были какие-нибудь важные причины: может быть, нужно с приятелем стреляться или дядя умер или какая-нибудь барыня свидание ему назначила; все может быть...»<sup>21</sup>.

Избранная по отношению к пушкинскому герою позиция автора – пересказчика» и зрителя – снимает бытующую до сих пор постановку вопроса: панегирик перед нами или злая карикатура? Главный герой Авдеева выбирает по отношению к своему предшественнику дистанцию, которая соответствует его жизненной позиции: тщеславие побуждает Тамирина постоянно «примерять» на себя «маску» Онегина и тем самым «присваивать» себе пушкинский текст. В центральной части романа, где повествование ведется от лица Тамирина, цитирование «Евгения Онегина», как метатекста, оборачивается откровенной сатирой: «Я скоро пережил

<sup>19</sup> Современник. 1849. Т.ХVН (1). Отд.1. С.57.

<sup>20</sup> Там же. С.65.

<sup>21</sup> Там же. С.71.

весь маленький репертуар наслаждений деревенской любви. Условные встречи, рукопожатия, тихое ты, сказанное при сотне глаз, в ответ на почтительный поклон, и изредка безгрешный поцелуй... – вот и все!»<sup>22</sup>. Значение собственных поступков и желаний в принципе познается исходя не из того, что есть, а из того, во что «натуру» превращает воображение: «... мне кажется, что всякое происшествие рисуется нам памятью, как картина, списанная с натуры талантливым пером...»<sup>23</sup>.

«Память» воображения позволяет Тамирину домысливать себя посредством Пушкина. Например, герой согласен, что его можно счесть «эгоистом», однако убедительное доказательство обратного находит в «Онегине» и тем возводит свой эгоизм к «классическому» эталону, не подлежащему критике: «... я следую совету Пушкина и сознаюсь, что для меня предмет в высшей степени любопытный и достойный изучения – я сам»<sup>24</sup>.

И все же сам Тамирин чувствует, что «маска» прилегает к нему неплотно: он готов иронизировать и над собой, творимым по «образцу», и над самим этим «образцом», окончательно превратившимся в безмолвный знак. В свете двойной иронии Онегин и Ленский выступают в той же функции, что и внесценические персонажи – они столь же достоверны (более достоверны, чем персонажи сценические) и вместе с тем в «живом» выражении не ощутимы: их пора прошла и на «сцене жизни» их просто нет. Разговор Тамирина с Федором Федоровичем ( «двойником» доктора Вернера) об этом свидетельствует:

« – Вы умеете жить, сказал он, опустившись в кресло и положив ноги на подушку.

– Не совсем, отвечал я: – надо спросить вина, тем более, что сегодня за обедом было прескверное, и я почти ничего не пил.

– Я бы похвалил вас за выдумку, если бы Пушкин раньше вас не угадал точно также своего Онегина с Ленским. Вы умеете понимать поэзию, сказал Федор Федорыч.

– Ну, мы с вами, кажется, не похожи на пушкинских героев.

– Что ж! они сами по себе, мы сами по себе. Опиши нас Пушкин, и мы были бы герои хоть куда.

<sup>22</sup> Современник. 1850. Т. XIX (1). Отд. I. С. 23-24.

<sup>23</sup> Там же. С. 23.

<sup>24</sup> Там же. С. 32.

– Я с вами согласен, отвечал я. – Привести Чайльд-Гарольда, Онегина или Печорина, нарядить их в платье работы здешних портных, Водопьянова или Милоглазкина, и представить под другими именами, хоть той даме, которая бредит ими, и поверьте, прожив год в одном с ними городе, она бы обратила на них внимания менее чем на нас с вами.

– И была бы совершенно справедлива, заметил Федор Федорыч: – потому что мы действительно стояли выше их, всем превосходством наших петербургских портных перед здешними.

Посвятив себя в герои, мы успокоились и несколько минут молча попивали раулевское вино»<sup>25</sup>.

Ключом к пониманию позиции автора-беллетриста в отношении к классическому типу «героя времени» в романе Авдеева может служить представленное в третьей части романа («Иванов») закомуфлированное автопризнание, приписанное Федору Федоровичу: «... он жил чужой жизнью. Все новое и замечательное в моральном мире сильно привлекало его внимание; он жадно слушал каждый звук жизни, он наблюдал и анализировал каждое ее проявление, и во всем он был только посторонний зритель... Наблюдательность сделалась его страстью. Его интересовал всякий оригинальный характер, всякая прямая или уродливая натура. Отличив кого-нибудь из знакомых какой-либо стороной ума или характера, выходящего из обыкновенного уровня, он следил за ним, как натуралист за неизвестным ему животным или насекомым, и наблюдал до тех пор, пока не разгадывал его. Чем богаче и разнообразнее была встретившаяся ему натура, тем сильнее влекла она его к себе, тем с большей любовью он к ней привязывался. Но, раз поняв совершенно человека, он оставлял его как прочитанную книгу. Он и книги читал как-то особенно: если в них попался ему какой-нибудь характер, то, разобрав и поняв его таким, каким хотел его изобразить автор, он видел в нем лицо живое, уже близко ему знакомое. Тогда он следил за ним во всех выведенных на сцену положениях и часто вдруг останавливался и говорил: «не может быть, чтобы такой-то сделал или сказал это: он должен был вот что сделать», и затем он умственно переделывал сцену; но если замечал дальнейшее отклонение автора, то говорил: «э! приятель, не туда пошел!» и затем бросал книгу, как бы интересна ни была она»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Современник. Т. XIX (1). Отд. 1. С. 16.

<sup>26</sup> Современник. 1851. Т. XXIX (1). Отд. 1. С. 78.

Механизм «умственного переделывания» Печорина, Онегина и других литературных героев наглядно представляет роман М.В. Авдеева «Тамарин». Несомненно, воссозданная в нем картина жизни очень далека от пасквильянтского или панегирического отношения к литературному претексту и заслуживает нового, тщательно выверенного рассмотрения с осознаваемой во всей художественной сложности исторической дистанции.

## РЕЦЕПЦИЯ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» В «ДАРЕ» НАБОКОВА (мотивы, персонажи, жанр)

Реминисценции из романа в стихах и аллюзии на него в «Даре» неоднократно комментировались<sup>1</sup>. Замечена и принадлежность обоих романов к одному типу жанровой структуры – «роману романа» (Ю. Тынянов) или «метароману»<sup>2</sup>. В рамках этой разновидности жанра пушкинский роман выделяется *сбалансированной равноценностью* двух планов – изображения жизни героев и изображения творческого процесса, а потому и легкостью переходов не только «вторичного» Автора в мир персонажей, но и наоборот, героев в сферу деятельности Автора<sup>3</sup>. Но и «Дар», как мы убедимся в дальнейшем, строится на «пушкинском» соотношении **тех же двух планов**.

Поэтому все отдельные отклики в нем на роман в стихах – уже выявленные и пока еще не отмечавшиеся – обусловлены, на наш взгляд, *единой* и осознанной *рецепцией жанровой структуры* «Евгения Онегина»<sup>4</sup>. Сама же эта рецепция может быть объяснена тем, что созданием произведения

---

<sup>1</sup> См.: Букс Н. Роман-оборотень // Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: НЛО, 1998. С. 138-183; Степанов А.В. Онегинский пастиш Набокова // Набоковский вестник. Вып. 1. Петербургские чтения. СПб.: Дорн, 1998. С. 72-80; Белова Т.Н. Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Материалы международной научной конференции. СПб.: Дорн, 1999. С. 95-102; Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. М.-СПб., 2001. С. 520-554; Долинин А. Три заметки о романе В. Набокова “Дар” // В. Набоков: Pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 697-740; Семенова Н.В. “Даль свободного романа” у В. Набокова: цитата и структурирование текста // Набоковский сборник: Мастерство писателя. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 40-52.

<sup>2</sup> См.: Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в “Даре” Набокова) // Набоков: Pro et contra. Т.1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 643-666.

<sup>3</sup> Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 114.

<sup>4</sup> Ср. метод сопоставления, объясняющий переклички произведений в отдельных деталях и эпизодах творческой реакцией автора на чужой жанр: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.

как целого Набоков, подобно Пушкину, решает проблему «искусство и жизнь». Отсюда ряд общих для двух произведений признаков художественной структуры: 1) *проницаемость границ* двух действительностей: героев, с одной стороны, читателя и автора, – с другой; *противопоставление* этих действительностей в рефлексии Авторов и действующих лиц то и дело оборачивается *наразличимым тождеством*; 2) сочетание *свободы* (игры случая или непредсказуемой стихии) с умышленной и предвидимой *необходимостью* как в судьбах героев, т. е. в сюжете, так и в «метароманном» плане (мотив «свободного» романа, уравновешенный демонстративным структурированием его Автором)<sup>5</sup>; 3) игра соотношением «жизненности» и «литературности» в системе персонажей. В главных героях – противоречием между *реальностью* и *самостоятельностью* их «бытия», с одной стороны, и с другой – их интимной *близостью Романисту*, вплоть до своеобразного двойничества; в персонажах фона – их исторической и бытовой *конкретностью* и в то же время акцентированной *вторичностью*, которая делает *условными* сами изображенные *обстоятельства*; 4) игра противопоставлениями и сближениями *поэзии* и *прозы*: и как аспектами действительности, и как формами авторской речи. Все эти многообразные интерпретации *внутренне противоречивого тождества жизни и романа о ней* получают концентрированное выражение как в начальных, так и в финальных строках и страницах обоих произведений. Обращенность «Дара» к роману Пушкина в этих пограничных частях текста очевиднее и многозначней.

Действительность «Дара» сразу предстает «объективной» и одновременно создающейся в момент чтения: параллельно обсуждаются первое изображенное событие и избранный автором способ начать роман. Демонстрируется *двойничество Автора* произведения и созданного им *главного персонажа*: первый начал читаемый нами роман, второй собирается именно так, «по старинке» начать «когда-нибудь толстую штуку», что в конце концов, как мы видим, и произошло. Вместе с тем раскрывается и другое *тождество-различие: творческого сознания* обоих субъектов и

---

<sup>5</sup> Ю.М. Лотман безусловно прав, говоря о том, что «принцип противоречий» в «Евгении Онегине» – средство уподобить роман самой жизни, ибо «только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности» (См.: *Лотман Ю.М. Пушкин*. СПб., 1995. С. 410). Но в условиях двуплановости произведения и «обнажения» любого приема, в том числе и этого, этот же принцип оказывается одновременно демонстрацией свободы творческого воображения и его полной власти над создаваемой действительностью. Ср.: *Шкловский В. «Евгений Онегин»* (Пушкин и Стерн) // *Очерки по поэтике Пушкина*. Берлин, 1923.

*изображаемой действительности*, которая сама стремится стать романом (улица движется от почтамта к церкви, «как эпистолярный роман»). У Пушкина эти противоречия – предмет рефлексии изображенного («вторичного») Автора, у Набокова – персонажа-двойника Автора.

При отсутствии буквального сходства отмеченные парадоксы «Дара» глубоко родственны **субъектному неосинкретизму**<sup>6</sup> «Евгения Онегина» и постоянным *колебаниям* пушкинского романа между включением изображающего субъекта внутрь «объективной» для него действительности и, наоборот, включением всей изображенной действительности внутрь создавшего ее субъекта, в конечном счете – в его творческие сны. Но ведь и сны изображенных персонажей у Пушкина по своему проникновению в окружающий их мир, в сущности, равноценны авторскому «магическому кристаллу» – подобие изображенному Набоковым «художественному творчеству» самой жизни.

В «Даре» *игра границами жизни и романа о ней* наглядно выражается в «зеркальном» соотношении двух больших вставных текстов, а также их обоих – с обрамляющим повествованием: книги стихов Федора Годунова-Чердынцева и его же романа о Чернышевском. Оба произведения сопровождаются рецензиями, причем отклики на книгу стихов вымышлены Федором и опережают знакомство читателя с его творчеством; отклики же на роман о Чернышевском помещены после него и для Федора – реальные чужие тексты.

Первая книга – о своей жизни; вторая – о чужой. Задача Федора в качестве автора романа – показать, как жизнь героя (Чернышевского) постоянно опровергает его философию. И в то же время биография Чернышевского предстает в кругозоре Федора-автора в виде романа, написанного самой жизнью, чьи темы он лишь сумел проследить. Напротив, Федор как автор книги стихов сознательно придал ей единство и завершенность, не впусившие в себя, однако, из «подлинника» жизни ни момент высшего прозрения на грани небытия, ни столь важную «тему отца».

У Пушкина этому аналогично соотношение Автора-персонажа и Ленского; романа, в котором Ленский – герой, и вставной элегии, написанной Ленским и – при всей очевидной дистанции между Автором романа и его героем – приравненной по степени проникновения в смысл предчувствуемой героем гибели к Авторскому видению границ жизни и смерти. Ведь в конечном счете пушкинский роман отождествляет собственное

---

<sup>6</sup> Понятие предложено С.Н. Бройтманом. См.: *Бройтман С.Н. Историческая поэтика*. М., 2001. С. 291-305.

внезапное окончание с «блаженством» того, кто «Праздник жизни рано / Оставил...»

В обоих произведениях сочетание мотивов непреложной судьбы и свободы самоопределения относится и к жизни героев, и к процессу создания романа о них. Федор в конце романа, в разговоре с Зиной, видит одновременно в этих двух планах, как сама жизнь устроила их встречу: «Он окончательно нашел в мысли о методах судьбы то, что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного «романа»<sup>7</sup>. И хотя Зина Мерц появляется ровно в середине «Дара», в целом он становится историей любви (в отличие от «Евгения Онегина» – счастливой), ибо повествует о попытках судьбы свести героев: в финале Федору открывается некий повторяющийся узор, указывающий на настойчивую ее работу.

У Пушкина сюжет складывается как результат игры случая и поступков героев, основанных на их выборе; в то же время в ходе действия проявляется высшая необходимость. И Онегин, и Татьяна говорят о своих ошибках, повлекших за собою «решение» судьбы. Гибель Ленского кажется Онегину случайной, однако он же воспринимает это событие как некую жертву («Несчастной жертвой Ленский пал»); об этом же говорит и сон Татьяны. С мотивами судьбы и свободы в «геройном» плане тесно связаны аналогичные мотивы в плане творческого процесса: «свободы» романа, чью «даль» автор еще «неясно различает» в начале его написания, и творческой необходимости, воплощенной в образе Музы, которая призвана «вручить ему верный посох» и не позволить «блуждать вкось и вкривь». В результате читатель обнаруживает, что совершенно свободный в своем развертывании роман на самом деле совершает расчисленный Автором оборот по замкнутой окружности, противоположные точки которой – два знакомства Онегина с Татьяной, два письма и две встречи, а осью симметрии оказывается дуэль.

У Набокова – тот же пафос сочетания видимых парадоксов и высшей разумной необходимости, скрытой в свободной игре жизни и Автора: как сказано в вымышленной рецензии на стихи Федора, автору приходится «делать большие усилия как для того, чтобы не утратить руководства игрой, так и для того, чтобы не выйти из состояния игрища». «Дар», по словам Б. Бойда, до конца «прикидывается неряшливым, нескладным увальнем» потому, что сама жизнь часто кажется бесформенной и бес-

---

<sup>7</sup> Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 3. М., 1990. С. 327. Текст романа дальше приводится по этому изданию с указанием страниц в скобках после цитаты.

цельной<sup>8</sup>. Но акцентирование в романе *мотива круга* заставляет читателя увидеть его глубоко продуманную выстроенность. Так, книга стихов Федора начинается стихотворением «Пропавший мяч», а заканчивается стихотворением «О мяче найденном»; подобно этому жизнеописание Чернышевского строится «в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, то есть бесконечная» (184).

Рецепция «Евгения Онегина» выразилась не только в перекочевавших в «Дар» сюжетных и композиционных мотивах пушкинского романа, но и в таких персонажах, облик которых насыщен пушкинскими аллюзиями, которые созданы пушкинскими приемами или занимают похожее место в системе изображенных лиц.

Полного параллелизма в этом отношении искать не приходится, но аналогии налицо. В «Даре» изображение замкнуто на сознании Федора, но последнее при этом раздваивается на «геройное» и скрытое в нем авторское («кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал»). Это прежде всего роман о творце, о поэте, становящемся романистом. Так и в «Евгении Онегине», где объективные «реальные» персонажи вместе с тем – ипостаси одного сознания: Муза Автора, его «демон» и его как бы явившийся из прошлого *двойник* – юноша-поэт. Известная аналогия этому принципу у Набокова – «двойничество» Федора и Кончеева как субъектов видения мира при их объективной реальности и разделенности. Кроме того, в системе персонажей у Пушкина очевиднее оппозиции, а у Набокова – концентрическое расширение из центральной точки.

И все же один персонаж Федору *противопоставлен*, причем именно его образ построен на пушкинских аллюзиях. Это Яша Чернышевский – осовремененный Ленский, увиденный ироничным и во многом недоброжелательным взглядом: «...он перебивался поэзией, как перебивались тысячи интеллигентных юношей его типа; но если не гибли они той или другой более или менее геройской смертью – ничего общего не имеющей с русской словесностью <...> они в будущем отклонялись от литературы совершенно и если выказывали в чем-либо талант, то уж в области науки или службы, а не то попросту хорошо налаженной жизни» (35-36). Здесь два кивка в сторону Ленского: смерть на дуэли из-за Ольги и благополучно-бесславный вариант дальнейшей судьбы юного поэта. Конечно, Пуш-

<sup>8</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. М.-СПб., 2001. С. 524.

кин дает и другой ее вариант, не объявляя прямо своего героя «плохим поэтом»<sup>9</sup>.

В Яше Федор отмечает «его ощущение Германии; его безвкусные тревоги («неделю был как в чаду», потому что прочитал Шпенглера)» (35), что явно напоминает «поклонника Канта» с «душою прямо геттингенской». В тон этой духовной подражательности поэзия обоих питается общими местами. Набоков говорит о «стихах, полных модных банальностей». Если Ленский «пел разлуку и печаль, / И нечто, и туманну даль, / И романтические розы», а также задремал «на модном слове *идеал*», то у Яши – набор штампов иной эпохи: «воспевал «горчайшую» любовь к России – есенинскую осень, голубизну блоковских болот» (36) и т. д. Но и в его поэзии «розы» встречаются: «архаизмы, прозаизмы или *просто обедневшие некогда слова вроде «роза»* (выделено нами – В.З., Н.Т.) <...> как бы делали еще один полукруг, снова закатываясь, снова являя всю свою ветхую нищету...» (36). Наконец, Яша читал стихи «в странном блистании какой-то лирической гордыни» (там же), а в облике Ленского отмечаются «дух пылкий и довольно странный» и «восторженная речь».

Даже «серовато-русый оттенок» головы Яши, которая «была коротко острижена (что по правилам поздней петербургской романтики шло поэту лучше, чем лохмы)» (31), отмечен как будто в ответ на вывезенные Ленским из Германии «кудри черные до плеч». Если герой Пушкина «сердцем милый был невежда», то подобное же качество Яши названо «чистотой, которая сильно отдавала бы трусостью чувств, кабы не болезненная изысканность их толкования» (35).

В итоге создается впечатление, что Яша – пародия на Ленского. Он, как и пушкинский поэт, погибает в результате несчастной любви. Но Ленский романтически убит на дуэли рукой, как он думает, соперника в любви к Ольге, Яша же в самоубийстве видит выход из странного декадентского «треугольника, вписанного в круг» (39). Такова «подозрительная ладность построения», «модная комбинационность» (40), которая вместе с трусостью сотоварищей героя делает из этой истории печальную пародию. Но, несмотря на заметные различия, сходство сюжетных ситуаций двух романов подчеркнуто отсылкой к Пушкину в пятой главе «Дара»: «Что ж – его Ольга недавно вышла за меховщика и уехала в Соединенные Штаты. Не совсем улан, но все-таки...» (303).

<sup>9</sup> Впрочем, Набоков в своих «Комментариях к "Евгению Онегину"» столь же однозначно назвал Ленского «юным и посредственным поэтом». См.: Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 255.

Отличительные особенности набоковской рецепции образа Ленского объясняются во многом тем, что Яша Чернышевский, будучи параллельно-антиподом поэта Федора, соотносится и с Н.Г. Чернышевским – параллельно-антиподом Пушкина. По поводу своих стихов Федор говорит, что «пародия всегда сопутствует истинной поэзии», а несколько раньше называет комически нелепого персонажа «Яшкой Мешком». Но ведь и у Пушкина Ленский – двойник Автора-поэта внутри произведения (правда, только один). И в «Евгении Онегине» читателя дважды провоцируют на восприятие конфликта, в результате которого погибает Ленский, как *традиционного треугольника*: сначала в эпизоде ссоры на именинах Татьяны, а потом – в аналогичном эпизоде ее сна. Подлинное – серьезное и глубоко драматическое – значение сюжетной ситуации (несовместимость настоящей поэзии с прозой жизни) у обоих авторов просвечивает сквозь ее поверхностный облик банальности и случайного недоразумения.

В «Даре» есть и персонажи фона, выправленные Набоковым по пушкинскому рецепту: готовые маски и типы, в частности, заимствованные из прежних литературных произведений (Скотинины, «мой брат двоюродный Буянов»). Описывая собрание Общества Русских Литераторов в Германии, автор подбирает для персонажей имена, имеющие отношение или к Пушкину, или к самому Набокову. Это адвокат *Чарский*, инженер *Керн*, делец *Гурман* (почти Германн); Шахматов и Ширин, которые, будучи поставлены рядом, вызывают в памяти имя литератора пушкинской эпохи Шихматова-Ширинского<sup>10</sup>. В облике писателя Владимиров явственно проступают черты самого Владимира Набокова («насмешлив, высокомерен, холоден, неспособен к оттепели приятельских прений» (287). В результате образ автора, Набокова-Сирина, раздваивается на Владимиров и на чисто пародийную ипостась – Ширин. То же происходит и с другими героями: «...Ревизионную комиссию составим по-новому, тем более что **Беленький** и **Чернышевский** из нее выбыли» (284).

Есть в «Даре» и персонажи фона, заимствованные из литературных произведений. Ширин говорит Федору: «...Было время, когда в правление нашего Союза входили все люди высокопорядочные, вроде Подтягина, Лужина, Зиланова, но одни умерли, другие в Париже» (Там же). Эти три имени – из текстов самого Набокова: «Машеньки», «Защиты Лужина» и «Подвига».

---

<sup>10</sup> Сам Набоков упоминает имя Шихматова-Ширинского в «Комментариях к "Евгению Онегину"» по поводу слова «Петриада» (глава 5, XXIII).

Мотив соотношения поэзии и прозы также затрагивает особенности структуры обоих романов. О книге стихов Федора сказано, что в ней есть «плоть поэзии и призрак прозрачной прозы»; его роман написан прозой, но обрамлен вводным шестистишием и заключительным восьмиштишием, которые демонстративно именуется сонетами, поскольку *вместе, действительно, составляют сонет*, но в перевернутом (зеркальном) порядке: открывают книгу два трехстишия, а в ее финале – два катрена. Кроме того, в состав текста «Жизнеописания Чернышевского» включены переложения прозы стихами. Ближе к началу – принадлежащие Автору (Федору); ближе к концу – написанные героем (Чернышевским). Так создается, в противовес книге стихов Федора, «плоть прозы», сочетающаяся с *призраком поэзии* (правда, весьма туманным). Заметим, что Федор часто комментирует свои стихи посредством переложения отдельных строк в прозу.

В «Евгении Онегине» поэзия и проза – два аспекта действительности, раскрывающиеся для героя поочередно: в пору его юности и в эпоху его зрелости (Ср.: «Как рано мог он лицемерить...» и «Кому не скучно лицемерить...»). Точно так же авторский поворот к прозе объясняется возрастом («Лета к суровой прозе клонят...») и утратой юношеских иллюзий («Для призраков закрыл я вежды...»). Отсюда и господство стилистических норм прозаической речи в романе в стихах. В прозаический текст «Дара» часто вкрапляются стихи либо как вставные тексты, либо как строки, которые «притворяются прозой» и не должны восприниматься отторгнутыми от окружающего их нестихотворного текста. Стилистическая игра, как и у Пушкина, имеет мирозерцательный смысл: стихи Федора обращены к началу и концу его жизни, а проза романа о нем – к ее настоящему.

Творчество Годунова-Чердынцева движется в том же направлении, что и у Автора в «Евгении Онегине» – от поэзии к прозе. Лирике Федора недостает какой-то тайной энергии, и в начале второй главы он «с тяжелым отвращением» думает «о словах-щелях, об утечке поэзии». Во второй главе герой романа пишет биографию своего отца, учась энергии выражения у Пушкина-прозаика. Но если стихам Федора недоставало глубины в переплавке внешних ощущений, то в прозаической биографии отца происходит, наоборот, подмена знания и наблюдательности воображением, экспансия собственного сознания в мир сознания героя. В «Жизнеописании Чернышевского» Федор, оставаясь верным фактам его реальной биографии, komponует сквозные «темы» его жизни, и тем самым превращает

историческое лицо в литературный персонаж, чье существование подчинено законам искусства. Благодаря этому он обретает, как показано в пятой главе, писательскую способность видеть и самого себя в качестве участника разыгранного судьбой сюжета. Таким образом, на пути от поэзии к прозе Федор находит необходимую дистанцию по отношению к себе самому, которая помогает ему ощутить работу судьбы и «составить практическое руководство «Как быть Счастливым?»» (294), то есть фактически роман «Дар».

В итоге, если «Евгений Онегин» (герой которого – в отличие от Набоковского – думал, что «вольность и покой / Замена счастья...») написан «прозаизированным стихом», то «Дар», наоборот, – лирической прозой, которая порой почти сливается с поэзией, как, например, в финале или в стихах третьей главы, посвященных Зине Мерц («Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоём...»; 140).

Подобно «узoram судьбы», о которых писал Набоков, все основные тематические линии откликов на «Евгения Онегина» перекрещиваются в финале «Дара». Роман закончен *стихотворением, записанным как проза*. Но при адекватной записи текст превратится в 14-строчную «онегинскую строфу». Тема этого стихотворения – *прощание с книгой и одновременно – с жизнью*. При этом, как и у Пушкина, конец романа равен смерти Автора, но – в отличие от него – *не* равен смерти героя: «С колен поднимется Евгений, – но удалется поэт». И это понятно, поскольку герой Набокова, не переставая быть героем, на наших глазах превращается в Автора романа. Отсюда и *непушкинский* образ «продленного призрака бытия, синеего за чертой страницы».

У Пушкина игра границами жизни и романа заканчивается утверждением благой и необходимой *завершенности* искусства, которая жизни, как правило, не дается. У Набокова «точка» искусства – то, что нужно преодолеть, уподобившись незавершенности жизни: «судьба сама / Еще звенит», а значит и строка не должна заканчиваться. Функционально авторская точка, действительно, оказывается запятой, ибо приглашает вернуться к началу романа и перечитать его теперь как произведение Федора Годунова-Чердынцева. Искусство, по Набокову, с помощью памяти идет навстречу жизни, движущейся от изначальной тьмы к тьме будущей, и приносит ей свой «дар» **призрачного бытия**, воскрешая ушедшее и пролекая настоящее, благодаря чему и само остается жить.

## ПУШКИНСКИЙ «КЛЮЧ» К ПРОЗЕ ВАРЛААМА ШАЛАМОВА

Тема «Шаламов и Пушкин» находится на начальной стадии изучения. Между тем она имеет большие научные перспективы. Во-первых, автор «Колымских рассказов» декларативно подчеркивал свою связь с «Пушкинскими заветами, Пушкинскими исканиями»<sup>1</sup>, и его суждения о значении Пушкина резко расходятся с негативной оценкой творчества Л. Толстого, Чернышевского, Некрасова и других деятелей отечественной культуры. Во-вторых, как ни парадоксально, но сама колымская реальность породила коллизии, соотносимые с именем и биографией поэта. Так, среди лагерников упоминается потомок Пушкина – барон Мандель, «длинный, узкоплечий, с крошечным лысым черепом»<sup>2</sup> (рассказ «Тифозный карантин»). «...Он получил придворное звание, надел камерюнкерский мундир», – иронически замечено о другом заключенном, взявшемся «тискать романы» уголовникам (2, 100). В рассказе «Букинист» фигурируют «Записки Самсона (у Шаламова – Сансона), парижского палача», вызвавшие в свое время на фоне всеобщего ажиотажа негативную реакцию Пушкина. Наконец, в стихах и прозе Шаламова можно выделить немало реминисценций, скрытых цитат, прямых отсылок к пушкинским произведениям, частично отмеченных в литературоведении. Но самое существенное в том, что многие вещи, не имевшие, казалось бы, никакого отношения к Пушкину, Шаламов говорил пушкинским «языком» и на пушкинском «наречии», по-пушкински лаконично строил «экономную» звонкую, «как пощечина», фразу; в «художественное исследование страшной темы» (4, 361) вставлял новеллистическую «шпильку» занимательности, по-пушкински чутко относился к неожиданностям и «мелочам» быта. Только если за Пушкиным стояли Шекспир и вся миро-

<sup>1</sup> Шаламов В.Т. О литературе // Вопросы литературы. 1989. №5. С.241.

<sup>2</sup> Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 4-х т. Т.1. М., 1998. С.167. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

вая культура, то Шаламов исходил из опыта человека, «низведенного до уровня животного» (4, 361). Наверное, мир был бы не тот, «если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию»<sup>3</sup>, но «драка из-за куска селедки важнее мировых событий»<sup>4</sup>. Тема «Шаламов и Пушкин» предполагает не столько непосредственную ориентацию автора «колымской» прозы на конкретный пушкинский текст, сколько глубинное созвучие творческой позиции, определенное родство художественного мировидения и миропонимания.

Колымский цикл открывается рассказом «По снегу», в котором описывается прокладывание дороги по снежной целине: «Впереди идет человек, потая и ругаясь». Другие пять-шесть двигаются за ним « в ряд плечом к плечу». Автор подчеркивает, что они ступают «около следа»: если идти в след, получится не дорога, а «едва проходимая узкая тропка». Поэтому «каждый, даже самый маленький, самый слабый, должен ступить на кусочек снежной целины, а не в чужой след» (1,7). Позволим себе утверждать: Варлам Шаламов достойно прошел собственной дорогой по литературной целине. В его непростом отношении к русской классике были своя логика, свой резон. Тем не менее основная точка отсчета находилась в той же самой сфере непреложных «вечных истин», на которых, по словам Пушкина, «основаны счастье и величие человеческое» и которые поэзия не должна «силою слова потрясать» (7, 244).

Обратимся к примерам. «В рождественский вечер этого года мы сидели у печки... Нас, сидящих за печкой, тянуло в сон, в лирику» (1,379) – такая сказочная, почти пушкинская, обстановка («Три девицы под окном Пряли поздно вечерком») описывается в рассказе «Надгробное слово»<sup>5</sup>. Как и в сказке, герои выражают три желания. «Хорошо бы, братцы, вернуться нам домой. Ведь бывает же чудо ...» – говорит бывший профессор философии Глебов, известный тем, что месяц назад забыл имя своей жены. К этому желанию (с различными нюансами) присоединяются еще двое. Автобиографический персонаж, от имени которого ведется повествование, возражает: «Я не хотел бы сейчас возвращаться в свою семью. Там никогда меня не поймут, не смогут понять». Герой мечтает парадоксальным образом о тюрьме, где люди свободны и «каждый час существо-

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. Т. 7. М.: изд-во АН СССР. 1958. С.226. Далее ссылки на это издание (1957–1958) даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>4</sup> Шаламов В.Т. Из переписки // Знамя. 1993. №5. С.135.

<sup>5</sup> Сходство зачинов отмечено в ст.: Лейдерман Наум. "... В метельный ледяный век". О "Колымских рассказах" Варлама Шаламова // Урал. 1992. №3. С. 180-181.

вания был осмыслен» (1, 380). Но самое абсурдное, казалось бы, суждение выражает последний участник разговора – пойнтист Володя Добровольцев. «А я, – и голос его был покоен и нетороплив, – хотел бы быть обрубком. Человеческим обрубком, понимаете, без рук, без ног. Тогда я бы нашел в себе силу плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами» (1, 381).

Если первое и отчасти второе желания можно объяснить физиологически и психологически, то третье представляется бессмысленным: «стать обрубком – без рук, без ног» означает обрести полную беспомощность, уподобиться ребенку. Более того, разве равноценен плевком «в рожу» расстрельным приговорам, подписываемым с легкостью десятками, а то и сотнями в день? Внешняя абсурдность усиливается тем, что подобное пожелание выражается от лица физически наиболее крепкого арестанта, находящегося к тому же на привилегированной, «блатной» работе.

Однако абсурдность описанной Шаламовым ситуации легко «снимается» с помощью пушкинского «ключа». Не раз отмечалось, что сюжет мести с неперменным умерщвлением злодея «внеположен» пушкинскому творчеству. И дело здесь в особом понимании законов метафизического порядка. «Самое насилие, при всей его внешней грубости, несет свой яд не столько телу, сколько духу; самое убийство, при всей его трагической непоправимости, предназначается не столько убиваемым, сколько остающимся в живых», – заметил Иван Ильин.<sup>6</sup> В Евангелии сказано еще резче: Господь «рассеял надменных помышлениями сердца их» (Лука: гл. 9, ст. 12). «Помышления» сердец пушкинских злодеев (царя Бориса, Сальери, к ним можно отнести Алеко и Дон Гуана) неутомимы; мучения «кошмарной совести» беспредельны, злодей становится жертвой собственного злодеяния, и выход из создавшейся ситуации только один – *умоперемена*, т.е. покаяние. Стимул же к духовному перерождению нередко дается через *малых мира сего*: детей (царевич Димитрий, русалочка) или героев, наделенных детской непосредственностью (Моцарт).

Согласно религиозной антропологии, детство восходит к супралогическим ценностям. Уподобиться ребенку – значит «достигнуть того душевного строя, в котором господство принадлежало бы вне эмпирическому центру личности»<sup>7</sup>. Отсюда – большая свобода самовыражения, интуитивная уверенность в конечном торжестве справедливости. Именно поэтому «у меньшего больший будет в порабощении» (Посл. ап.

<sup>6</sup> Ильин И.А. Путь к очевидности. М., 1991. С.217.

<sup>7</sup> Зеньковский В.В. Психология детства. Лейпциг. 1924. С. 346.

Павла к Римлянам: гл. 9, ст. 12). Прочитанный в таком контексте Шаламов не имеет ничего общего с этическим рационализмом, с этической «арифметикой», как, впрочем, и Пушкин.

В самом деле, только с арифметически-рационалистической точки зрения возможна абсолютизация оппозиции «жертва–злодей», «мученик – мучитель». Разумеется, Сальери, одержимый гордыней, несет бремя собственного проклятия. Но и Моцарт, в свою очередь, с острым ощущением внутренней неустроенности и явными признаками душевного разлада укрепляет убийцу в его решении. Герои образуют своеобразную «двоицу», в которой духовное саморазрушение одного неотделимо от физической гибели другого и наоборот. В этом проявляется изначальное единосушие персонажей, дающее о себе знать часто на подсознательном уровне. Вспомним, что Гринева, только что спасшегося от гибели и не ведающего о грядущих испытаниях, «простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице», потрясла «каким-то пиитическим ужасом» (6, 474), объединив хотя бы на мгновение с «разбойниками».

Аналогичен финал знаменитого рассказа Шаламова «Сентенция»: «Из Магадана приехал начальник. День был ясный, горячий, сухой. На огромном лиственничном пне, что у входа в палатку, стоял патефон. Патефон играл, преодолевая шипенье иглы, играл какую-то симфоническую музыку». Вокруг патефона стояли «убийцы и конокрады, блатные и фраера, десятники и работяги. А начальник стоял рядом. И выражение лица у него было такое, как будто он сам написал эту музыку для нас...». Кружилась и шипела пластинка, кружился пень, «заведенный на все свои триста кругов, как тугая пружина, закрученный на целых триста лет» (1, 364).

И у Пушкина, и у Шаламова идет игра порядка и случая, стихийной непредсказуемости бытия и человеческого стремления подчинить безжалостную стихию. Выигрыш в этой игре – победа над судьбой; проигрыш – победа судьбы со смертельным для человека исходом. Только смерть на Колыме – не эффектная героическая гибель «бездны мрачной на краю», столь желанная Вальсингаму, не следствие экстрема, но обычное будничное явление.

«Все умерли...» – этой фразой начинается один из рассказов (1, 369). И далее следует бесстрастная констатация: «Умер Иоська Рютин... Умер Дмитрий Николаевич Орлов... Умер экономист, Семен Алексеевич Шейнин... Умер Иван Яковлевич Федяхин... Умер Дерфель... Умер Фриц Давид... Умер Сережа Кливанский... Умер бригадир Дюков... Умер Павел Михайлович Хвостов... Роман Романович Романов умирал на моих гла-

зах» (1,369 – 375)». Жорж Нива справедливо пишет: «В каком-то смысле тоталитаризм отменяет всякий трагизм: он разлагает, сводит к нулю, уничтожает – но тихо, без шума. Нет палача, показывающего народу окровавленную голову жертвы»<sup>8</sup>.

Но в таком случае возникает чисто логическое затруднение: что даст писателю основание одновременно оценивать лагерь и лагерный опыт как сугубо отрицательную школу и полагать, что в колымской прозе «нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра» (4,362). «Ключом» к этой мысли может, на наш взгляд, служить пушкинское определение русского бунта. Показать бессмысленность и беспощадность чего-либо – значит воззвать к смыслу и милости. Пушкиным подчеркивается отсутствие позитивной основы, но при этом не делается акцент на самодостаточности зла. Аналогичным образом у Шаламова происходит утверждение позитивного в логически негативной форме: сказать – *«нет ничего, что не было бы»* – значит акцентировать то, *что было и есть*.

На наш взгляд, этот логический ход с применением двойного отрицания в акте утверждения отличает Шаламова от Солженицына с его «непреклонным» благословением тюрьме. В своем понимании исторических причин, породивших тоталитаризм, автор «Архипелага ГУЛАГ» стоит более на просветительских позициях, что сближает его с толстовской традицией. Точка зрения Шаламова принципиально антипросветительская, чем он, бесспорно, ближе к Пушкину.

Резкие нелицеприятные высказывания поэта о «пошлой и бесплодной метафизике» «холодного и сухого Гельвеция» (7, 351) имеют веские основания. В трактате «Об уме» (1758) философ в качестве эмблемы общества описывает попавший в бурю корабль: «Властный голос голода заставляет решить жребием, кто должен послужить пищей для остальных спутников, тогда несчастную жертву убивают без угрызений совести... все, что имеет в виду благо народа, законно и даже добродетельно»<sup>9</sup>.

По воле истории жестокая фантазия французского мыслителя реализовалась в России XX века. С достоверностью протокола (рассказ «Прокуратор Иудей») Шаламовым зафиксирована дата, 5 декабря 1947 года, когда в одну из бухт Магадана – «Порт ада» (название другого рассказа) вошел пароход с «человеческим грузом»: тремя тысячами заключенных. «Мертвых бросали на берегу и возили на кладбище, складывали в брат-

<sup>8</sup> Нива Жорж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е.Э.Ляминой. М., 1999. С.205.

<sup>9</sup> Цит. по: Гельвеций К.А. Об уме / Пер. Э.Радлова. Пг., 1917. С.53.

ские могилы...» (1, 183). Живым, отможенным, требовалась хирургическая помощь. И не особые метеорологические условия виной случившемуся: в пути поднялся бунт, и начальство залило все трюмы водой при сорокаградусном морозе. А что касается утоления голода, то и без совета Гельвеция уголовники, подговорив к побегу кого-либо из заключенных, готовили ему роль будущей жертвы. «Спущенный с цепи зверь, скрытый в душе человека, ищет жадного удовлетворения своей извечной человеческой сути в побоях, в убийствах» (2, 123) – этот вывод писателя рассеивает всякие иллюзии по поводу законности и обоснованности преступлений во имя блага. Человек не может быть мерой всех вещей в силу несовершенства своей природы – такой вывод закономерно вытекает из анализа «колымской» прозы.

И смеем утверждать, что в подобной *ретро-перспективе* (Гельвеций – Шаламов) пушкинская «Сцена из Фауста» звучит как предупреждение. Апофеоз свободного человека, гордого индивидуума, чья грудь полна «тоской и скукой ненавистой», увидя готовый пристать «корабль испанский трехмачтовый», приказывает: «Все утопить». Под местоимением «все» имеются в виду «сотни три мерзавцев», «две обезьяны, бочки золота, Да груз богатый шоколата, Да модная болезнь» (2, 283). В итоге утопить «все» означает утопить «всех», что «послушно» исполняется Мефистофелем. Так обнажается разрушительная смертоносная сущность антропоцентризма, во многом определившего гуманистические искания Нового времени.

Шаламов не боится обескуражить читателя или собеседника эпатажными высказываниями: «Сначала нужно возратить пощенины и только во вторую очередь – подаяния... Помнить все хорошее – сто лет. А все плохое – двести» (2, 307). Или: «И 20-й век оценит гуманистических идолов очень сурово, и нет к ним возврата через литературу русского гуманизма»<sup>10</sup>.

Можно, конечно, говорить о болезненных судорогах исстрадавшейся души, но, наверное, справедливее, не отрицая парадоксальности сказанного, увидеть в выпадах писателя неприятие гипертрофированной антропоцентричности, понимание ущербности утилитарно-позитивистского подхода к проблемам истины, поиски абсолютных критериев добра и зла. А это напрямую выводит к вопросам религиозного порядка.

Для писателя, демонстративно изменившего библейское Варлаам на простонародное Варлам, возможность «религиозного выхода» казалась

<sup>10</sup> Знамя. 1993. № 5. С. 152.

«слишком случайной и слишком неземной» (1, 238). Тем не менее «Колымские рассказы» и особенно стихи позволяют не согласиться с Солженицыным, считающим, что совместной работе помешали «ожесточенный пессимизм и атеизм» Шаламова.<sup>11</sup>

Догматическое богословие считает равноценными два пути богопознания: катафатический (через утверждение) и апофатический (через отрицание). Именно второй путь, на наш взгляд, реализовался в творчестве писателя. «Мы не знаем, что стоит за Богом, за верой, но за безверием мы ясно видим – каждый в мире – что стоит» (4, 378). В этом и заключалась цель колымской прозы – показать, что за безверием стоят духовное расщепление и не знающие жалости инстинкты «лагерного тела».

В «Маленьких трагедиях» сказано многое и о многом. Но определяющей является та же апофатика: мысль о несовместимости идеала саморазвивающейся личности с автономной безрелигиозной этикой и тем самым утверждение высшего благого Начала. Протестующее, бунтующее отношение персонажей к тому, что кажется им несправедливым, скорее основано на рабском состоянии души, чем свободе духа. Превратности судьбы видятся пушкинским героям навязанными извне, и они стремятся устранить их насилием над собой, а чаще – над другими. Поэтому измерение высоты часто оказывается измерением глубины, и бездна поглощает Сальери, Гуана, скупого барона – упрямых в своей богооторгающей «самости».

На наш взгляд, идеей, объединяющей Шаламова с Пушкиным на таком метафизическом уровне, является также идея христианского холизма, или целокупности. Герой уже упоминавшегося рассказа «Сентенция», «встав на нары, обращаясь к небу, к бесконечности», прокричал внезапно родившееся в мозгу «непригодное для тайги» звукосочетание (1, 362). «Римское, твердое, латинское слово» стало воплощением «энергичной эманации» Первосущности (А.Ф.Лосев), словом молитвенным. И симптоматично, что при этом оно было словом «телесным», ибо возрождению духа у Шаламова предшествует укрепление плоти: утоление голода, выход из сонного беспробудства, чувствительность к мышечной боли. Артикуляционная сложность слова – тоже не внешний и случайный фактор, но следствие общих телесно-духовных изменений. Изуродованная человеческая природа и высшее совершенство, заложенное Богом, предстают в «нераздельности и неслиянности». И в этом случае не лишне также вспомнить «Пророка». Ведь и Пушкин довольно безжало-

---

<sup>11</sup> Солженицын А.И. С Варламом Шаламовым //Новый мир, 1999. № 4. С. 167.

стен в описании тех телесных испытаний, которые возникают на пути богообщения: «вырвал грешный мой язык», «грудь рассек мечом», «сердце трепетное вынул». «Бога глас» воззвал к уже обновленному телесно-духовному человеку.

И еще: по отношению к Шаламову и отчасти к Пушкину, видимо, целесообразно разграничивать понятия «страдание» и «мука», «страдалец» и «мученик». Человек страдающий в большинстве случаев представляет себе причину своего положения, знает он и цель, во имя которой страдания претерпеваются. Мученичество менее идеологично, более иррационально. Шаламов избегал называть своих героев страдальцами. «Колымские рассказы» – говорил он, – это судьба мучеников... (1, 246). Зато к страдальцам отнесены жены, последовавшие за мужьями в лагеря добровольно, в силу убеждений (1, 540 – 545). Намек на подобное словоупотребление можно уловить у Пушкина: страдальцами названы Кочубей, Сильвио Пеликко, но Самсон Вырин – «сущим мучеником», должность которого едва ли не «настоящая каторга» (6, 129). Кары неба, обрушившиеся на станционного смотрителя, и еще более на «бедного» Евгения («Медный всадник»), заставляют вспомнить библейского Иова, не подозревавшего о метафизическом источнике своих мучений. В XX веке ситуация иррациональной вины «маленького человека», приобретя глобальность, разрушила перегородку между жизнью и смертью. И все шесть книг «Колымских рассказов» – одна сплошная «Книга Иова», книга трагического самопознания и творческого самосохранения в условиях «за-человечности».

# *Пушкин и музыка*



## ЧЕМ ВИНОВАТА ТАТЬЯНА А.С. ПУШКИНА?

(«из тесных сфер стихотворчества  
в бесконечную область музыки»)

В наше время уже кажется, что, не будь музыки оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, вряд ли знали бы за рубежом одноименного героя романа в стихах А. С. Пушкина. Войти «из тесных сфер стихотворчества» (романа в стихах) «в бесконечную область музыки» (лирические сцены в трех действиях) – было для композитора нелегко, хотя ни один из русских музыкантов не оставил такого богатого и разнообразного литературного наследия, как он. О том, что такое опера, композитор писал в течение всей жизни<sup>1</sup>

Современная Чайковскому музыкальная критика полагала, что опера будет страдать отсутствием героя, так как таковым нельзя признать Евгения, и представить пушкинских героев на сцене казалось неосуществимой задачей. Однако уже европейская премьера оперы 6 декабря 1888 г. в Национальном театре в Праге, на которой оркестром дирижировал сам композитор, показала, что все сомнения относительно пригодности сюжета для оперы были несостоятельными (кстати, успеху премьеры «Евгения Онегина» в Праге способствовал также перевод Марии Червинковой-Ригровой).

### **1. Замысел оперы как лирической драмы**

Многие лирические произведения Пушкина скрывают драматизм, а драматические произведения лиризм (за исключением «Бориса Годунова»). Это и привлекло внимание П.И. Чайковского к роману в стихах А.С. Пушкина. Часто осуждали Чайковского за либретто оперы «Евгений Онегин», изменяющее произведение Пушкина, хотя подзаголовок оперы «лирические сцены по А. С. Пушкину» объясняет, что к опере следует относиться как к самостоятельному произведению искусства.

---

<sup>1</sup> Чайковский П. И.: Об опере. Избранные отрывки из писем и статей. М.-Л., 1952.

Композитор вообще стремился избегать массовых помпезных сцен: «...Мне нужны люди, а не куклы.(...) Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей – словом, всего того, что составляет атрибут *grand opera*. Я ищу интимной, но сильной драмы.»<sup>2</sup>. Конечно, он боялся неудачи камерной оперы в Большом театре, поэтому сначала (в 1879 г.) на сцене московского Малого театра состоялся просмотр спектакля, поставленный силами студентов консерватории. П.И. Чайковский знал, что оперная публика любила так называемую большую оперу, но отвергал итальянскую оперу и вагнерианство как феномены, которые полагаются на драматичность величественных сцен, на вычурность и помпезность. Он писал: «*Опера, как всякое вокальное сочинение, не подлежит, подобно увертюре или симфонии, какой-нибудь традиционной форме, твердо установленной великими мастерами классического искусства. Известно, что в настоящее время существуют самые противоположные взгляды насчет того, каким образом следует относиться к оперному тексту*»<sup>3</sup>. Но совершенно очевидно, что текст должен пробуждать фантазию у композитора. А для новаторской оперы нужен и новаторский текст. Текст романа «Евгений Онегин» представлялся ему наиболее подходящим для решения поставленной задачи.

## 2. Зарождение сценария и образ Татьяны

Чайковский искал сюжет нового типа: «Мне нужен такой сюжет, в котором преобладал бы один драматический мотив, например: любовь (материнская ли, половая – это все равно), ревность, честолюбие, патриотизм и т.д.»<sup>4</sup>

Любовь и драма? Ведь драматическая любовь Ромео и Джульетты также заинтересовала композитора, но она воплотилась в симфоническую поэму, не требующую сценичности.

Преследуемый мыслью об опере нового типа, Чайковский случайно нашел лирическую драму у Е. А. Лавровской<sup>5</sup>: «...На прошлой неделе я был как-то у Лавровской. Разговор зашел о сюжетах для оперы. (...) Лизавета Андреевна молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: «А что бы взять «Евгения Онегина»? Мысль эта мне показалась дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире, один, я вспомнил об

<sup>2</sup> Там же. С.33. Письмо С. И. Танееву от 2 января 1878 г.

<sup>3</sup> Там же. Письмо члену главной дирекции Русского музыкального общества Д.А. Оболенскому от 7 марта 1873 г.

<sup>4</sup> Там же. С.17. Письмо В.В. Стасову от 8 апреля 1877.

<sup>5</sup> Е. А. Лавровская (1849–1919) – выдающаяся оперная и концертная певица и преподавательница пения. Из письма М.И. Чайковскому от 20 января 1879 г.

*«Онегине», задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценариум прелестной оперы с текстом Пушкина. На другой день съездил к Шиловскому, и теперь он на всех парах обделывает мой сценариум. Вот тебе этот сценариум вкратце:*

*Действие 1. Картина первая. При открытии занавеса старуха Ларина с няней вспоминают старину и варят варенье. Дуэт старух. Из дома слышно пение. Это Татьяна и Ольга под аккомпанемент арфы поют дуэт на текст Жуковского. Являются крестьяне с последним снопом, поют и пляшут. Вдруг казачок докладывает: Гости! Переполох. Входят Евгений и Ленский. Церемония представления и угощения. Евгений Ленскому, а женщины друг другу сообщают свои впечатления. Квинтет а ла Моцарт. Старуха уходит готовить ужин. Молодежь остается гулять попарно. Они чередуются (как в «Фаусте»). Татьяна сначала дичится, потом влюбляется. Картина 2. Сцена с няней и письмо Татьяны. Картина 3. Сцена объяснения Онегина с Татьяной.*

*Действие 2. Картина 1. Именины Татьяны. Бал. Сцена ревности Ленского. Он оскорбляет Онегина и вызывает на дуэль. Общий ужас. Картина 2. Предсмертная ария Ленского и дуэль на пистолетах.*

*Действие 3. Картина 1. Москва. Бал в Собрании [композитор имел в виду Благородное собрание – К.Л.]. Свидание Татьяны с целой вереницей тетушек и кузин. Они поют хор. Появление генерала. Он влюбляется в Татьяну. Она ему рассказывает свою историю и соглашается выйти за него замуж. Картина 2. В Петербурге. Татьяна ждет Онегина. Он является. Огромный дуэт. Татьяна после объяснения поддается чувству любви к Евгению и борется. Он умоляет ее. Является муж. Долг берет верх. Онегин в отчаянье убегает». Исключая некоторые детали, в основном сценарий остался тем же.*

*С тех пор композитор постоянно жил мыслью об этой опере: о том свидетельствует письмо к Н. Ф. фон Мекк от 27 мая 1877 г.: «...Шиловский, по моему указанию, составляет мне либретто, взятое из поэмы (в жанре тут композитор ошибся – К. Л.) Пушкина «Евгений Онегин». Не правда ли, мысль смелая? Опера эта будет, конечно, без сильного драматического движения, но зато ...сколько поэзии во всем этом! Одна сцена Татьяны с няней чего стоит!» [выделено мной – К. Л.]. С другой стороны, композитор искал также поддержку сценичности в бытовых картинах.*

В письме к Н. Ф. фон Мекк от 28 сентября 1883 г. он оправдывает свое решение образом Татьяны: *«...Вы говорите, милый друг, что в «Евгении Онегине» мои музыкальные узоры лучше канвы, по которой они вышиты, <...> мое чувство было согрето прелестью сюжета. Вообще мне кажется, что, признавая за текстом Пушкина только красоту стиха, вы несправедливы. Татьяна не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительности жизни, это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гонящаяся за ним. <...> Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви»<sup>6</sup>.*

Сам поэт Татьяну не раз называет «милой», и когда рисует черты мечтательницы нежной, он прибегает к эпитетам (*прелестное плечо, своенравная голова, прелестный пальчик, томная головка*). В эпитете *темнеющих глаз* раскрыт признак не цвета глаз, но внутреннего волнения героини. Милая поэту Татьяна всегда наделена эмоциональными определениями (*дика, печальна, молчалива, боязлива, доверчивая, одарена воображением мятежным, умом и волею живой и сердцем пламенным и нежным, неприступная богиня*) и т.д.

Именно Татьяна вдохновила Чайковского пойти на риск тогда, когда композитор был на подступах к опере нового типа: *«Я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки»<sup>7</sup>.*

### **3. Текст стихотворного романа и либретто**

Еще при жизни Пушкина на сюжеты многих его произведений были написаны балеты, мелодрамы и даже водевили. Некоторые из них, кажется, Пушкин видел, но свое отношение к ним не высказал; во всяком случае, никаких указаний в письмах, заметках, мемуарах нет. Известно, что он дал согласие на инсценировку «Цыган».

Конечно, «энциклопедия русской жизни» (по оценке В.Г. Белинского) не могла быть развернута в опере. Из *«собрания пестрых глав»* композитор остановился не на *«ума холодных наблюдениях»*, а по преимуществу на *«сердца горестных заметах»*. Однако композитор постоянно интересовался историко-бытовым фоном, который отразился в опере (куплет мсье Трике, песни девушек, монологи няни и др.). В жанре драматиче-

<sup>6</sup> Из письма Чайковского брату Модесту от 18 мая 1877 г.

<sup>7</sup> Там же.

ском нелегко было перенести на сцену лирику настроений героев оперы или давать вкратце их характеристику. Таким образом, возникают проблемы либретто, причем композитору очень хотелось передать драматизм настроений, мыслей, чувств героев. Нельзя забывать о том, что этого уже на сцене добивались лирические комедии Чехова или пьесы Ибсена.

Каково, наконец, либретто? Его раскритиковал И. С. Тургенев: *«Несомненно, замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодические места, но что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Например, о Ленском: Он пел увядший жизни цвет – без малого в осьмнадцать лет. А в либретто стоит: Пою увядшей жизни цвет...»*<sup>8</sup> Однако, как известно, в конечном счете появляется прекрасная ария *«Куда вы удалились, весны моей златые дни?»*

Либретто – это диалоги и монологи (письма) героев, в романе сверх того – авторская речь Пушкина. Существовали два мнения об отношении текста и музыки. Прежде всего, предполагалось, что поэтический текст вдохновляет на музыкальную обработку и метр определяет музыкальную фразировку и строение мелодии: все в вокальной музыке должно быть вызвано текстом. Кстати, в связи с этим Цезарь Кюи критиковал Чайковского, который, по его мнению, верно употребляет ударения, но слабо владеет фразировкой, поскольку, будучи симфонистом, гораздо менее одарен как вокальный композитор. Относительно взаимодействия текста и музыки существовало и иное мнение: задача музыки – передавать лишь общее, основное настроение, выраженное стихотворением.<sup>9</sup>

Конечно, жанр оперы другой. Коллективные сцены в опере идут в речи хоров (в оригинале романа – описание). Например, сцена бала у Лариных в день именин Татьяны в экспозиции описывает отдельных гостей, представляя общую атмосферу бала. Чайковский с тем же намерением использует другие средства: он представляет всех по группам, каждая из которых – хор, содержащий что-то характерное для сословия людей, принадлежавших этой группе: *«С своей супругою дородной! Приехал толстый Пустяков...Гвоздин, хозяин превосходный, Владелец нищих мужиков»* (кроме того, у Пушкина есть еще Петушков, Буянов, Харликов, ротный командир и др.). В опере они обобщаются в хоры разных типов: *пожилые помещики, маманьки, молодые девицы, ротный.*

<sup>8</sup> Письмо к Л.Н. Толстому. Париж, 15.09.1878. // Первое собр. писем И.С. Тургенева. – СПб., 1884 С.340.

<sup>9</sup> Кюи Ц.А. Русский романс. СПб. 1896.С.108 – 135.

Если характеристика героев дана Пушкиным в описательных фрагментах, содержится в авторской речи, то в опере она выражается в диалоге или в монологе. Например, Ольга характеризует Татьяну, противопоставляя ее себе (естественно, исчезает авторский голос Пушкина): *«Я не способна к грусти томной,/ я не люблю мечтать в тиши,/ иль на балконе ночью темной/ вздыхать, вздыхать, вздыхать/ из глубины души./ Зачем вздыхать, когда счастливо/ мои дни юные текут?/Я беззаботна и шаловлива...»* и т.д. Ср.: *«Мамаша, посмотрите-ка на Таню!»*

Пушкин описывает, как вспыхнула ревность Ленского на балу у Лариных в день именин Татьяны, а в опере Ленский осуждает поведение Ольги прямо в диалоге с ней. Так, у Пушкина: *«И наклонясь [Онегин – К.Л.] ей шепчет нежно/Какой-то пошлый мадригал,/И руку жмет...Ленский мой все видел: вспыхнул, сам не свой./Кокетка, ветренный ребенок,/Уж хитрость ведает она.»* В опере у Чайковского диалог Ленского с Ольгой: *«Ужели равнодушно я видеть мог,/когда смеялась ты, кокетничая с ним! /К тебе он наклонялся/ руку жгал тебе. Я видел все.»*

Сцена поединка намного драматичнее в романе, чем в опере. Пушкин после смерти Ленского жалеет его во многих строфах главы (*«Онегин к юноше спешит,/Глядит, зовет его...напрасно./Его уж нет»*) и т.д. Оперная сцена прекращается сразу после выстрела Онегина: *«Онегин (глухим голосом) Убит? Зарецкий: Убит! Занавес»<sup>10</sup>.*

### **Чем виновата Татьяна? (В заключение)**

*«Созреть меня могут только такие сюжеты, в коих действуют настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я»<sup>11</sup>.*

В «Евгении Онегине» Пушкина композитор нашел свою тему – любви, верной и чистой. Музыкальность стиха лишь отвечала той силе воздействия, какое на композитора оказала вся эмоциональная сторона романа и судьба Татьяны – цельной натуры, поэтичностью которой он был восхищен с ранних лет. Личное чувство для Чайковского имело обобщен-

<sup>10</sup> Цитируется по книге: A. S. Puškin: Evžen Oněgin. С. Пушкин: Евгений Онегин. Nakl. Romeo, Praha 1999, перевод Milan Dvořák. И по либретто оперы: Petr Iljič Čajkovskij: Eugen Oněgin. Lyrické scény ve třech dějstvích. Text podle A. S. Puškina. Přel. Jelena Holečková. Klavírní výtah. Orbis Praha 1952.

<sup>11</sup> Чайковский продолжает: *«Поэтому мне невыносимы вагнеровские сюжеты, в коих никакой человечности нет.»* – См. сноску 1: письмо С. И. Танееву от 17 января 1891 г.С. 111.

ный смысл: он в нем видел стремление к положительному идеалу. Именно страстность этого чувства повлекла за собой мысль о создании оперы. Хотя роман и опера названы «Евгений Онегин», уже вступительные аккорды в сцене письма Татьяны определяют основную мысль о судьбе Татьяны как главной героини оперы: *«Я с самых ранних лет моих всегда бывал потрясен до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны после появления Онегина(...) если моя музыка заключает в себе хотя десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, то я очень горжусь и доволен этим (...)»*<sup>12</sup>.

Чайковского особенно привлек лиризм Пушкина, хотя опера как драматический жанр нуждалась в эпичности и драматизме. Боясь сентиментализма, Чайковский стремился открыть красоту и нежность юности и любви. Конечно, творческая сила оперной музыки Чайковского тесно связана с поэтическим первоисточником текста Пушкина. Хотя впечатления читателя стихов могут расходиться с впечатлениями слушателя музыки и зрителя оперного спектакля, огромное эмоциональное воздействие музыки является выражением гения. Пушкина или Чайковского? Обоих.

Разумеется, если композитор писал «лирические сцены» и «текст по А. С. Пушкину», при обработке романа надо было некоторые из элементов сюжета трактовать более свободно. Театральность и лиризм оперных сцен «Онегина» и «Пиковой дамы» были известны, сам Чайковский знал о недостатках текстов своих опер: *«Не могу понять, каким образом, любя так живо и сильно музыку, Вы можете не признавать Пушкина, который силою таланта очень часто врывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки... [выделено мной – К. Л.] ... в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка»*<sup>13</sup>.

Пушкин не стремится к обилию метафор, к патетике слова и стиля, внешняя манерность ему чужда. Право на музыкальное воплощение лирики Пушкина Чайковский нашел впервые в напевности стихов письма Татьяны. Чайковский не писал романсы на слова Пушкина, потому что считал: у Пушкина все выражено так ясно, полно и прекрасно, что музыке договаривать нечего (на слова Фета, Тютчева и Лермонтова романсы были им написаны). Чайковский стоял на позиции преимущества музыки перед словом текста вообще. Итак, оперы Чайковского на сюжеты Пушкина открыли новую эпоху в истории русского оперного театра.

<sup>12</sup> См. сноску 1. Переписка с Ф. Н. фон Мекк. С. 26, 71 – 73

<sup>13</sup> Там же.

Композитор был рад «избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности. Какая бездна поэзии в «Онегине». Я не заблуждаюсь: я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом [Пушкина – К.Л.] заменят с лихвой эти недостатки. <...> опера едва ли все-таки не самая богатая музыкальная форма...»<sup>14</sup> Одновременно композитору кажется, «что все сценические неудобства выкупаются прелестью пушкинского стиха»<sup>15</sup>.

Следовательно, отдавая приоритет музыке, в работе над оперой по сюжету А.С. Пушкина П.И. Чайковский испытывал мощное воздействие пушкинского стиха, а источником вдохновения композитора стала Татьяна Ларина. Несмотря на неидентичность творческого замысла автора романа в стихах (история судьбы Онегина) и замысла композитора, опера раскрывает пушкинскую тему – вечную тему любви и нравственной чистоты, воплощением которой является героиня Пушкина.

Итак, гармоничное сочетание музыки с поэтическим словом определило очевидный успех оперы «Евгений Онегин». А это, в свою очередь, открыло путь дальнейшей лиризации камерной оперы. Очаровательная Татьяна способствовала развитию оперы как жанра, который может музыкальными средствами раскрыть драму человеческой личности. Вот в чем «виновата» Татьяна Ларина. Любовь композитора к поэзии Пушкина побудила Чайковского ввести ее в сферу музыки, и это ему удалось сделать блестяще.

---

<sup>14</sup> См. сноску 1. Переписка с Ф. Н. фон Мекк. С.26, 71 – 73

<sup>15</sup> Из письма С.В. Танееву от 24 января 1878 г. С.38.

## ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНТЕРПРЕТАТОР ПУШКИНА

Необычайное богатство художественного мира Пушкина не только допускает, но активно стимулирует множество разнообразнейших интерпретаций, в том числе и в музыке XX века – века наиболее высокого и вместе с тем широчайшего признания поэта. Надо сказать, что наша музыка весьма преуспела в развитии и обогащении этой обширной тематики. Отечественные композиторы стремились её углубить по сравнению с предыдущим веком, затронуть те аспекты пушкинского наследия, которые ранее оставались в стороне от музыкального воплощения.

Так Шостакович в своих двух вокальных циклах акцентирует сумрачно-медитативную рефлексию в романсах «Возрождение» или «Стансы», а в монологе «Отрывок»/«В еврейской хижине лампада / в одном углу бледна горит» композитор выходит далеко за пределы лирики, создавая драматическую сцену, проникнутую болезненно-гнетущим настроением. В подобных произведениях, к которым можно отнести, например, и вокальный цикл Э.Денисова, мелодика отличается господством декламационности, а фортепианная фактура графичностью и жёсткой полифонической линейностью. Утончённый или обострённый психологизм сочетается в них со строгим аскетизмом музыки, а это сочетание – эмоциональной накалённости и одновременно нарочитой сухости – составляет характерную примету *экспрессионизма*.

Несомненным влиянием экспрессионизма отмечена и оригинальная по замыслу 10 симфония Мясковского (1927), первоначально имевшая программу «Медного всадника». Эту чрезвычайно напряжённую и лаконичную симфонию, построенную подобно поэме в одной части, современники называли «вулканической». Главным объектом музыкального воплощения в ней выступает не трогательная история любви и не величие «Петра творенья», а состояние смятения, охватившее безумного Евгения.

Судя по авторским признаниям, трагизм судьбы этого героя особенно сильно потрясал Мясковского, затмевая от него другие стороны пушкинской поэмы. Любопытно, что перед премьерой симфонии композитор в своих комментариях снял программу, чтобы избежать её превратных толкований. Как он писал с подкупающей ироничностью в письме к Прокофьеву: «Я нарочно не упомянул о «Медном всаднике», чтобы наши умные критики вместо душевного смятения не стали искать одного наводнения, что было бы нетрудно найти при таком обилии нот, какое имеется в этой симфонии».<sup>1</sup>

Экспрессионистическая трактовка пушкинских мотивов отражала ведущую тенденцию музыки XX века, которой был привержен и ряд отечественных композиторов, вольно или невольно искавших у Пушкина повода для выражения в музыке крайне обострённого «звукосозерцания», по словам В.Каратыгина. В сопоставлении с этим прежняя традиция, предполагавшая отражение гармоничного, аполлонического начала, главного в поэтике Пушкина, та традиция, на основе которой создавались такие шедевры, как «Я помню чудное мгновенье» Глинки или Элегия Бородина, развивалась в XX веке сравнительно слабо.

Но было бы несправедливым считать, что она вовсе игнорировалась. В связи с ней можно упомянуть некоторые романсы Прокофьева и Шапорина, а также замечательные пушкинские вальсы Прокофьева для симфонического оркестра – произведения тонкого поэтического обаяния, созданные в 1949г., к 150-летию со дня рождения Пушкина.

И всё же крупнейшей фигурой в этом аполлоническом русле музыкальной пушкинианы выступает не кто иной, как Г.В.Свиридов. Его творчество отличается особой эстетической созвучностью Пушкину. Правда, здесь нельзя говорить о полной аналогии: у Свиридова далеко нет пушкинской широты и всеохватности, диапазон его творчества значительно уже. Но главная часть спектра в этом диапазоне и эстетический идеал композитора удивительно точно резонируют великому поэту.

Свиридову совершенно чужд обличительный пафос, акцентирование пороков времени и его угрожающих гибелью коллизий, которыми так увлекались музыкальные новаторы XX века. Подобно Пушкину, он считает, что «цель художника – идеал, а не нравоучение». Композитор был убеждён также, что никакая интеллектуальная рефлексия не может заменить в искусстве главное – непосредственность эмоционального вы-

---

<sup>1</sup> Н.Мясковский – С.Прокофьев. Переписка. С.331.

ражения, любовь и веру в человека. И это тоже перекликается с заветом Пушкина: «Нет убедительности в поношениях и нет истины, где нет любви». Согласно эстетическому кодексу Свиридова, глубина и новизна мысли должна сочетаться с ясностью и естественностью высказывания, достигая благодаря этому высшей простоты, свойственной пушкинским творениям. Композитор выдвигает любопытное предположение о генезисе этой высшей простоты: она имеет собственно античное, т.е. древнегреческое происхождение, тогда как последующие римские влияния, по его мнению, вносили уже отклонения или замутнения этого идеала. Подлинный же античный идеал в искусстве предполагает *гармонию* даже при обращении к тёмным и страшным сторонам действительности, чтобы эта гармония воздействовала на людей, подобно благотворной целебной энергии.

Таким образом, Пушкин был дорог Свиридову не только как бесконечно почитаемый, любимый поэт, но и как великий союзник в противостоянии модернизму, если это понятие трактовать широко, включая сюда и новаторские течения начала XX века, и экспрессионизм, и «музыкальный авангард» второй половины столетия. В своих дневниковых записях композитор настойчиво подчёркивает противоположность принципиальных эстетических установок модернизма пушкинской поэтике.<sup>2</sup>

В этом отношении показательна трактовка Свиридовым центрального конфликта Моцарта и Сальери в маленькой трагедии Пушкина. Решительно отвергая примитивный мотив зависти как побудительную причину злодеяния Сальери (ведь не завидует же он славе Гайдна или Глюка!), Георгий Васильевич видит эту причину, как ни странно, в *профессионализме* итальянского маэстро, подразумевая под этим самодовлеющее значение художественной формы, убеждение в аналогии между формальным новаторством в искусстве и техническим прогрессом (а в этом, по мнению композитора, заключается главное заблуждение модернизма). Музыка Моцарта, как и поэзия Пушкина, рождается из богатейшего художественного ощущения жизни, а не из стремления к техническому новаторству, и этого Сальери не может простить Моцарту. Кроме того, Сальери – чужестранец, что ещё более обостряет его конфликт с национально-почвенным искусством Моцарта.

Осознание эстетического резонанса с Пушкиным и убеждение в своём призвании служить общему с ним идеалу делали пушкинскую поэзию

---

<sup>2</sup> См.: Свиридов Г. Музыка как судьба. М., 2002.

необыкновенно притягательной для Свиридова. Обращения к ней многократно возобновлялись в течение длительного времени – более 40 лет, вызывая к жизни интересные музыкальные замыслы и решения (к сожалению, не все осуществлённые), среди которых не только песни и романсы, но и другие, более сложные жанры: музыка к драме, киномузыка, монументальный хор (из неоконченной оратории «Декабристы») и, наконец, хоровой концерт.

Знаменательно, что уже своим вступлением на общественно-музыкальную арену Георгий Свиридов, тогда ещё не известный в Союзе начинающий ленинградский композитор, был обязан Пушкину: он представил цикл «6 романсов на слова Пушкина» в 1935г. Слушатели были поражены неожиданной для 20-летнего автора глубиной и своеобразием музыкального прочтения поэзии. Хотя в цикле использованы весьма известные стихи, неоднократно озвученные в русском классическом романсе («Зимний вечер», «Зимняя дорога», «К няне» и пр.), индивидуальность подхода чувствуется здесь вне сомнений. Она сказывается, прежде всего, в *ритмике*. Выбор стихов с ритмической точки зрения далеко не хрестоматичен, т.к. в цикле явно преобладает хорей, а в первом романсе – 5-стопный ямб, менее распространённый в пушкинской поэтике. При большой активности и разнообразии музыкального ритма, метрическая основа стиха нигде не нарушается, преобладает силлабический принцип (т.е. совпадение слога и музыкального звука), семантические центры стихов ясно выделяются в мелодике, а благодаря этому тонко передаётся пушкинская *интонация*. Главное же, что было новым и свежим по отношению ко всей романсовой традиции, это – глубинное выражение национального русского начала, столь важного вообще у Пушкина. Оно проявляется во всём ладовом строе романсов – диатоническом и переменном, избегающем централизации тоники и оппозиции мажораминора. И это – при большом значении в цикле интеллектуально-психологической лирики (ведь единственный здесь образ «из народа» – няня). Музыкальное претворение такой лирики в гибкой мелодике ариозного склада, но проникнутой народно-песенными интонациями, даёт очень своеобразный стилистический сплав.

Особенно замечателен романс «Роняет лес багряный свой убор», открывающий цикл и задающий ему эмоциональный тонус, благородный и мужественный. Стихотворение «19 октября» (1825), первое из лицейских посланий Пушкина, в силу развёрнутости и сложности своего содержа-

ния, вряд ли доступно целостному музыкальному воплощению. Свиридов выбирает для своего романа только две первые строфы, но при этом с удивительной ёмкостью концентрирует в музыке важнейшие мотивы всего послания: здесь и горечь вынужденного уединения, и стойкое принятие судьбы, верность друзьям юности и пламенный призыв, обращённый к ним, неопределённость завершения и всё-таки вера в лучшее будущее. Над всем же этим господствует образ осени – любимого времени года Пушкина, в котором здесь акцентирована не унылая статика скованной природы, а некая величественная поступь Времени. Ярким контрастом к этому образу выступают волевые интонации лирического героя во второй части каждой из двух строф романа. (Форма здесь – вариантно-строфическая, как и во всех номерах цикла, что тоже свидетельствует о народно-песенном начале).

Из последующих откликов Свиридова на поэзию Пушкина безусловно заслуживает внимания Песня Мери, написанная в 1975г. для маленькой трагедии «Пир во время чумы». Эта трагическая страница с особой глубиной раскрывает гуманистическую сущность отношения композитора к Пушкину. Мрак и ужас, царящие в эмоциональной атмосфере пьесы, передаются самыми скупыми штрихами, подобно намёку – только в пронзительно-диссонирующих отыгрышах фортепианной партии. Сам же напев песни преисполнен трогательной простоты и задушевности, он служит прекрасным музыкальным символом любви (к родной земле, к друзьям, к возлюбленному, к жизни вообще) – любви, которую композитор считал главным достоянием пушкинского творчества.

Конечно, нельзя обойти молчанием и самое популярное из всех произведений Свиридова пушкинской тематики – музыку к кинофильму «Метель», чья «рекордная» популярность иногда даже раздражала композитора. Необходимо иметь в виду, что в данном случае автор намеренно ограничил себя скромной задачей музыкальной иллюстрации, не претендуя на драматургическое выявление главной сюжетной линии, хотя вообще это киномузыке отнюдь не противопоказано. Действительно, только номер «Венчание», отмеченный трепетной зыбкостью музыки, вызывает ассоциацию с тревожным предчувствием рокового поворота в судьбе главных героев. Всё же остальное составляет типичный бытовой фон – непритязательную картину музыкального быта пушкинской эпохи. Его приметы переданы обобщённо, но очень метко и живо узнаваемо. Таков Романс, воспроизводящий интонации старинной городской песни в чуть-

одоления страха безвестности и сомнений как необходимого условия творческого подвига, свершение же его приносит высшее, ни с чем не сравнимое удовлетворение.

*Новое в интерпретации*



## ОНЕГИН И «ГРОЗА ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА»

В.С. Баевский, указывая на противоречия «линейного календаря» пушкинского романа в стихах, выделил ряд несообразностей традиционной «линейной хронологии», обратив особенное внимание на «противоречие», связанное с реконструкцией линейной «даты рождения Онегина». Ю.М. Лотман в комментарии к «Онегину» указал эту точную дату – 1795 год. По мнению комментатора, эта дата вводила пушкинского героя в круг исторических лиц: «Онегин был ровесником А.С. Грибоедова и декабристов К.Ф. Рылеева, В.Ф. Раевского, Н.И. Лорера (все – 1795), Никиты Муравьева, Сергея Муравьева-Апостола (оба – 1796). Он был моложе А.Н. Муравьева и П.А. Катенина (оба – 1792), П.П. Каверина и П.Я. Чаадаева (оба – 1794), но старше В.К. Кюхельбекера (1797), А.А. Дельвига (1796) и самого Пушкина (1799)»<sup>1</sup>.

В.С. Баевский счел нужным усомниться в точности заявленной хронологии: «Если бы он (Онегин – В.К.) родился в середине 1790-х годов, как считается, он бы начал самостоятельную жизнь как раз *накануне или в самый год Отечественной войны*. Мог ли пылкий и мыслящий молодой человек остаться в стороне, вести рассеянную светскую жизнь, в то время как на полях сражений решалась участь России и Европы? Отвлеченно рассуждая, мог, но вероятность этого ничтожна. Нельзя сказать, что данное обстоятельство прошло мимо внимания комментаторов. Н.Л. Бродский одно время допускал, что Онегин мог служить в армии, не принимая участия в боях, но Пушкин об этом не упомянул. В последующих изданиях ученый от этих домыслов отказался». В самом деле, если иметь в виду биографии названных Лотманом «современников» Онегина, то все они в 1812-1815 гг. служили в армии и так или иначе участвовали в войне с французами.

Далее В.С. Баевский использует собственно риторические приемы: «Даже если принять, что Пушкин представил в Онегине не распростра-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С.18-19.

ненное, а исключительное явление – молодого думающего и чувствующего дворянина, не затронутого историческими событиями 1812-1815 гг., – совершенно невозможно предположить, что сам поэт обошел бы в первой главе эти события. Онегин начинает сознательную жизнь около 1812 года, а Пушкин ни словом не намекает на Отечественную войну? Тогда перед нами был бы не исторический роман, как определил его Белинский, а «антиисторический»<sup>2</sup>.

Кажется, однако, что «антиисторичность» исходной ситуации явно преувеличена. Во-первых, подобные прецеденты в истории в начале XIX столетия случались – и далеко не с самыми «непатриотичными» современниками Онегина. Так, С.Т. Аксаков, родившийся в 1791 году и служивший в Петербурге с 1808 года, в конце 1811 г. вышел в долгосрочный отпуск и устроился на жительство в Москве<sup>3</sup>. Летом 1812 г., спасаясь от нашествия Наполеона, он выехал из Москвы в родительские имения Оренбургской губернии и следующие два года спокойно жил в местах, весьма удаленных от театра военных действий. Это как будто кажется неестественным: неженатый, вполне здоровый, двадцатилетний дворянин как будто не был охвачен теми патриотическими чувствами, которые взволновали передовую молодежь «преддекабристской» эпохи... Между тем сам Аксаков никогда не стыдился этого эпизода собственной биографии. Не «воинственный» от природы, он не увлекся «воинским призванием» по той простой причине, что нашествие Наполеона не затронуло ни его дома, ни его чести, ни его близких. Не было существенной причины переменить избранную «мирную» жизненную стезю на ремесло воина. Поэтому «пылкий и мыслящий молодой человек» предпочел «остаться в стороне» и не считал эту позицию сколь-либо неестественной или «непатриотичной».

Во-вторых, упомянутый исследователем Н.Л. Бродский вовсе не «отказывался» от своих комментаторских «домыслов». Напротив, он, хотя и с оговорками, предположил *возможность участия Онегина в войне*. Комментируя «любопытный факт», сообщенный Пушкиным из биографии Онегина:

И хоть он был повеса пылкой,  
Но разлюбил он наконец  
И брань, и саблю, и свинец (VI, 21). –

<sup>2</sup> Баевский В.С. Время в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. Л., 1983. С. 118.

<sup>3</sup> РГИА. Ф. 1349. Оп.3. Ед.хр. 28. Лл. 58-62.

Бродский отметил: «Эти строки в XXXVII строфе, сочетание *брани* (ср. «Послание к Юдину»: «Трепешет *бранью* грудь моя... лечу на гибель супостата»), *сабли* (ср. там же: «Нашед на поле битв и чести одни болезни, костыли, навек оставил *саблю мести*) и *свинца* характеризуют военную обстановку, военную среду. Евгений вступил в свет лет 16-17 <...> в эпоху Отечественной войны. Подобно Чацкому, Евгений мог увлечься «расшитым и красивым мундиром» и даже носить его некоторое время, как это было в жизни Грибоедова и др., не встречаясь с «свинцом» «на поле битв» (на поле брани)».

После этого Бродский сделал оговорку, предположив иное истолкование этого факта: «Но так как в биографии пушкинского героя нет точного указания на его военную службу, то признание, что Онегин когда-то любил «брань, саблю и свинец», может быть истолковано как указание на связи статского молодого человека с военными, на его тяготение к кружку военной молодежи»<sup>4</sup>.

В.В. Набоков отметил, что приведенный выше заключительный «пунт» XXXVII строфы первой главы романа «раздражает своей неясностью, Что именно разлюбил Онегин? «Брань» означает военные действия; отсюда можно предположить, что около 1815 г. Онегин, подобно многим другим из числа «золотой молодежи» того времени, служил в действующей армии; более вероятно, однако, и об этом свидетельствует рукопись, что здесь говорится о дуэлях...»<sup>5</sup>

Действительно, в черновой и белой рукописях первой главы смысл этой строфы предельно ясен: в ней имеются в виду онегинские дуэли с «друзьями»:

Друзья и дружба надоели  
За тем, что не всегда же мог –  
Bif-stek [<и> дружеской] пирог –  
Шампанской обливать бутылкой  
И сыпать острые слова  
Когда болела голова  
И хоть он был повеса пылкой,  
Но предлагать им наконец  
Устал [он] саблю иль свинец (VI, 243, 551).

<sup>4</sup> Бродский Н.Л. «Евгений Онегин», роман А.С. Пушкина. Изд. 4-е. М., 1957. С.55. В этом, наиболее полном посмертном издании комментария были восстановлены те пропуски, которые сделаны для предшествующих изданий. Третье издание комментария, на которое ссылается В.С. Баевский (М., 1950), было вообще последним прижизненным изданием, поскольку ученый умер в 1951 г.

<sup>5</sup> Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С.176.

«Сабля и свинец» в данном случае воспринимаются в качестве «символов оружия» как военного, так и дуэльного. Набоков видит здесь галлицизм *le sabre et le plomb* – «палаш и пуля». Между тем по-русски этот галлицизм звучит также двусмысленно. Дело в том, что *сабля*, в отличие от «шпаги», – оружие *воина*. Она весьма редко использовалась в обыкновенных, «невоенных», дуэлях и не могла служить «символом» дуэльного оружия. Пушкин использовал это слово исключительно в связи с изображением «войны»<sup>6</sup>.

«Но при чем все-таки «брань»?» – спрашивает Набоков<sup>7</sup>. Почему эта самая «брань» появилась уже в окончательном варианте строфы? Слово *брань* у Пушкина чаще всего использовалось в значениях «война», «битва», «сражение». Но никогда (кроме данного случая) – «дуэль». Может быть, Пушкин и в этом случае собирался дать «сигнал» о возможном «военном» прошлом Онегина?

Интерес Онегина к *брани* такого рода Н.Л. Бродский готов видеть и в ироническое перечисление «талантов» героя в черновом варианте V строфы:

В нем дамы видели талант –  
И мог он с ними в с<а>мом деле>  
Вести [ученый разговор]  
И [даже] мужественный спор  
О Бейроне, о Манюэле  
О карбонарах, о Парни  
Об генерале Жомини (VI, 217).

Имя «генерала Жомини» в «ученом разговоре» и «мужественном споре» Онегина, да еще с «дамами», звучит экзотически. За ним скрывается убийственная ирония автора по поводу «нравов» высшего света «послевоенной» эпохи, закрепленная «скрытой цитатой». Сам барон Анри Жомини (1779-1869), наполеоновский генерал, губернатор Вильны и Смоленска в кампанию двенадцатого года, отрекшийся от Наполеона и присягнувший в 1813 г. Александру I, здесь, кажется, ни при чем. В 1810-1820-е гг. в российских военных училищах изучался его восьмитомный трактат по военному искусству, содержавший сравнение знаменитых кампаний Фридриха II с кампаниями императора Наполеона, весьма комплиментарный в отношении к последнему. Этот трактат вышел в свет в Париже в 1811-1816 гг., – а в 1817 г. Денис Давыдов высмеял «новейшее»

<sup>6</sup> См.: Дурасов В. Дуэльный кодекс // Гордин Я.А. Дуэли и дуэлянты. СПб., 1996. С.223-224; Словарь языка Пушкина. Т.4. М., 1961. С.13.

<sup>7</sup> Набоков В. Комментарий... С.814.

пристрастие к генералу-изменнику в «Песне старого гусара», сразу же ставшей весьма популярной в русской «военной» среде:

Говорят умней они...  
Но что слышим от любова?  
*Жомини да Жомини!*  
А об водке ни полслова!<sup>8</sup>

Именно «давыдовский» Жомини только и мог стать предметом «мужественного спора» Онегина с «дамами». Вариант подобного «мужественного спора» зафиксирован в наброске пушкинской «Комедии об игроке» («Скажи, какой судьбой...», 1821). В ней брат выслушивает упреки сестры за то, что забросил «знатный свет»:

По счастью, модный круг совсем теперь не в моде.  
Мы, знаешь, милая все нынче на свободе.  
Не ездим в общества, не знаем наших дам...

Сестра возражает: такая «пустая мода» хороша лишь для привыкшим к «бивакам» военным,

Которые, пускась в пятнадцать лет на волю,  
Привыкли [нехотя] лишь к пороху [да к] полю,  
Казармы нравятся им больше наших зал...

Тогда брат приводит еще один аргумент, доказывающий полезность его общения с армейскими товарищами:

– В кругу своем они  
О дельном говорят, читают Жомини... (VII, 246)

Само предположение, что армейские офицеры в своем кругу читают огромный труд французского генерала, посвященный стратегии, оказывалось фактом *комедии*. Далее, впрочем, выясняется, что брат «не читывал» ни единой книжки, а офицерское общество предпочитает «модному кругу» по той единственной причине, что в первом, в отличие от второго, мечут «банк». Онегин лишен «страсти к банку» и, напротив, живет в высшем свете. И его «мужественный спор» с дамами «об генерале Жомини» (сочинений которого по военной стратегии дамы, естественно, и в страшном сне не читали) – не что иное, как показатель «счастливого таланта» героя выглядеть «ученым малым», оставаясь при этом недоучкой...

Показательно, что все сигналы, связанные с возможностью «военной» биографии Онегина, Пушкин намеренно дает в туманной и двусмысленной форме. О каком-либо участии Онегина в Отечественной войне в тексте первой главы прямо не сказано, – *как не сказано и о его «неучастии»*. Это вовсе не означает, что пушкинский герой родился не в се-

<sup>8</sup> Давыдов Д. Полн. собр. стихотв. Л., 1933. С.105-106.

чуть изменённом, облагороженном облике, или Вальс, в котором запечатлены оба характерных музыкальных символа провинциального бала – и вальс, и мазурка.

Вершиной и достойным итогом творческих исканий Свиридова в интересующей нас тематике является хоровой концерт «Пушкинский венок», сочинённый в 1979 году, на пороге последнего десятилетия жизни композитора. Название произведения глубоко символично: оно отражает и идею дара, с благодарностью преподносимого автором своему вдохновителю, и вместе с тем – своеобразие композиционного строения цикла. Здесь представлены важнейшие содержательные аспекты пушкинского творчества: интимные признания о состоянии духа поэта, философские размышления о смысле жизни и призвании художника, любовные мотивы и женские портреты, картины природы и проявления народного характера... Но они не составляют обособленных групп или разделов цикла, а чередуются между собой так же свободно, как различные детали орнамента переплетаются в венке. Соседние номера контрастируют между собой, тогда как удалённые друг от друга связываются по ассоциации и перекликаются.

Решение воплотить этот сложный замысел в жанре хорового концерта нельзя не признать смелым и даже несколько рискованным, хотя, на мой взгляд, риск в данном случае вполне оправдан. По требованиям избранного жанра концерт отличается виртуознейшей хоровой фактурой. В ней фигурируют и контрасты хоровых групп, и сопоставления солистов с хором, тонкие градации динамики, чередование компактных аккордов с полифонической тканью, пропевание или скандирование слов, а наряду с этим – бессловесно-сонорные звучания хора. В связи с подобными приёмами значительно изменяется первоначальный поэтический ритм: стихи нередко дробятся цезурами, изобилуют вольные повторения слов или синтагм, различные слова порой звучат одновременно в разных хоровых партиях. Всё это неизбежно затрудняет восприятие поэтической мысли, лишает её того личностного тона, который так важен для лирики и обычно сохраняется в камерно-вокальной музыке. Однако, с другой стороны, сложное, но строго согласованное хоровое звучание придаёт некую высшую объективность, акцентирует в откровениях поэта их общественную ценность, сливает множество поэтических мотивов в единую многоцветную *гармонию*, что как раз и соответствует свиридовскому идеалу постижения Пушкина.

Среди отдельных номеров «Пушкинского венка» прежде всего покояет «Зимнее утро» – прекрасный гимн русской природе, открывающий цикл и сообщающий всему ему яркую оптимистическую окраску. В нём царит восторженное настроение. Ему подчинены и все оттеняющие контрасты («Вечер, ты помнишь, вьюга злилась»), и меткие изобразительные детали – пластическая интонация движения («Скользя по утреннему снегу...») или внезапный ффонический охват словно широко распахивающегося пространства («поля пусты, леса, недавно столь густые...»). Музыкальный ритм повсюду верен ямбической пушкинской основе, но в то же время в нём настойчиво выделяются хореические и амфибрахические окончания, обогащающие эмоциональный спектр и придающие музыке особое обаяние.

В изящной хоровой миниатюре «Мери» не доминирует то жизнерадостное, даже чуть-чуть с оттенком удачи, застольное настроение, которое можно почувствовать в стихах Пушкина и которое так непосредственно передаёт Глинка в своём известном романсе. Свиридов предлагает иное истолкование: вся музыка выдержана в характере нежного, интимного обращения к возлюбленной и благоговейного любования её красотой. Отсюда многочисленные повторения дорогого имени и заключительных фраз, восхваляющих героиню этого своеобразного послания в разных музыкальных вариантах.

Высоким совершенством мастерства отмечен 4-й номер цикла – «Эхо». В его начальной интонации (в партии басов) слышатся строгая лапидарность и суровая внушительность, необходимые для воплощения пушкинской идеи. С другой стороны, техническая изобретательность позволяет автору достигнуть притягательного для музыки эффекта эха, не ограничиваясь давней традицией антифонного противопоставления двух частей хора. Композитор пользуется более тонким приёмом – бессловесного звучания хора (на букву «о») одновременно с басовой партией, благодаря чему возникает впечатление эха и в прямом, и в высшем метафорическом смысле.

«Эхо» составляет первую психологическую кульминацию «Пушкинского венка». Вторая, главная кульминация приходится на 9 номер «Востань, боязливый», интонационно отчасти перекликающийся с «Эхом». Таким образом, весь цикл обнимает скрытая драматургическая арка, связанная с главным философским аспектом произведения. Призвание Поэта возвышенно и мучительно: оно требует самоотречения, героического пре-

редине 1790-х годов. Просто эта сторона его биографии в 1823 году была автору не интересна и ничего не убавляла и не добавляла в его характере. Да и само отношение к прошедшей войне и к «защитникам Отечества» в начале 1820-х гг. еще не обросло достаточной «мифологией».

Сам Пушкин, как известно, в Отечественной войне не участвовал, – но поэтически осмыслил этот факт собственной биографии лишь в 1836 г., в последнем из своих стихотворений на «лицейские годовщины»:

Вы помните: текла за ратью рать,  
Со старшими мы братьями прощались  
И в сень наук с досадой возвращались,  
Завидуя тому, кто умирать  
Шел мимо нас... и племена сразились,  
Русь обняла кичливого врага,  
И заревом московским озарились  
Его полкам готовые снега (III, 432).

Только в последнем из пушкинских «лицейских посланий» собственная биография поэта оказалась «вписана» в историю почитаемого «союза», а та – в глубочайшим образом осмысленную историю России в один из самых переломных ее периодов. Только в 1830-е годы у Пушкина возникает стремление уяснить значение подлинных «двигателей» событий Отечественной войны – Барклая и Кутузова, уточнить отношение к Наполеону – словом, представить собственно *историческое* осмысление событий, совершившихся 15-20 лет назад.

Непосредственно же в тот период, когда эти события происходили, их восприятие было достаточно зыбким и искаженным. Так, истинным героем войны в глазах Пушкина-лицеиста был не Кутузов или Барклай, – а генерал П.Х. Витгенштейн, который в 1812 г. командовал армией, прикрывавшей пути к Петербургу, и приобрел популярность как олицетворение «щита Петербурга» – и, соответственно, «защитник» Лицея...

Хорошие стихи не так легко писать,  
Как Витгенштейну французов побеждать.  
(«К другу стихотворцу», 1814; I, 26)

Отношение к военной службе в первые послевоенные годы также не было сопряжено с представлением о защите Отчизны – скорее, военный быт воспринимался как нечто мешающее нормальному «гуманитарному» развитию человека. Так, до К.Н. Батюшкова, жившего в Италии, весной 1819 г. дошли ложные слухи о том, что Пушкин собирается вступить в военную службу – и реакция его на это известие была однозначно осудительной (в письме к Н.И. Гнедичу от мая 1819): «Жаль мне бедного Пушкина! Не бывать ему хорошим офицером, а одним хорошим поэтом менее.

Потеря ужасная для поэзии!» Чуть раньше (в письме к А.И. Тургеневу от 10 сентября 1818) он предлагал для Пушкина иной путь «воспитания»: «Не худо бы его запереть в Геттинген и кормить года три молочным супом и логикою»<sup>9</sup>. В своем романе в стихах этот «воспитательный» путь Пушкин предназначил для Ленского.

С другой стороны, восприятие феномена «войны» и «битвы» Пушкиным-юношей (в начале 1820 г. – в пору сконструированного им «общения» с Онегиным) оказывается весьма фантастическим. Вот показательное отражение в наброске этого времени его «возвышенных» мыслей, оборотной стороны которых поэт как будто даже не осознает:

Мне бой знаком – люблю я звук мечей;  
От первых лет поклонник бранной Славы,  
Люблю войны кровавые забавы,  
И смерти мысль мила душе моей (VI, 138).

Подобные восклицания поэта, еще не увидевшего жестокого лица войны, но, как явствует из его лицейских стихотворений, вполне готового принять смерть и не боящегося ее, как будто противоречат утверждениям о «смешной жестокости войны» (высказанных поэтом в заметках «О вечном мире» или в стихотворении 1821 г. «Война»; II, 166-167)<sup>10</sup>. Впрочем, и здесь война остается «предметом гордых песнопений». Только столкнувшись с реальной «войной» (во время путешествия на театр военных действий в 1829 г.) Пушкин начал осознавать ее подлинную, отнюдь не «смешную» жестокость. Его стихи, созданные непосредственно в «лагере при Евфрате» («Из Гафиза», «Делибаш»), содержат, как указал еще Ю.Н. Тынянов, «призывы противоположного свойства – к миру»<sup>11</sup>. Тогда же в роман «Евгений Онегин» неожиданно – в состав вполне «мирной» седьмой главы – входит тема Отечественной войны:

Напрасно ждал Наполеон,  
Последним счастьем упоенный,  
Москвы коленопреклоненной  
С ключами старого Кремля:  
Нет, не пошла Москва моя  
К нему с повинной головою.  
Не праздник, не приемный дар,  
Она готовила пожар  
Нетерпеливому герою... (VI, 155)

<sup>9</sup> Батюшков К.Н. Соч. в 2-х т. Т.2. М., 1989. С.538, 517.

<sup>10</sup> См.: Никишов Ю.М. Философский аспект стихотворения Пушкина «Война» // Филология – Philologica. 1993. № 2. С.41-43.

<sup>11</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С.195.

Этот фрагмент, где повествователь вдруг «вспоминает о незабвенном 1812 годе», как отметил еще первый критик седьмой главы Ф.В. Булгарин, выбивался из общей тональности бытового и иронического повествования: «Внимание читателя напрягается; он готов простить поэту всё прежнее пустословие за несколько высоких порывов; слушает первый приступ, когда поэт вспоминает, что Москва не пошла на поклон к Наполеону, радуется, намеревается благодарить поэта, но вдруг исчезает очарование. Одна строфа мелькнула – и опять то же! Читатель ожидает восторга при воззрении на Кремль, на древние стены храмов Божиих; думает, что ему укажут славные памятники сего *славянского Рима* – не тут-то было»<sup>12</sup>. Булгарин в 1830 г. уже мифологизирует такое знаковое и исполненное «патриотизма» событие, как пожар Москвы. Совсем «мифом» оно выглядело уже через четверть века после события: «...недаром / Москва, спаленная пожаром, / Французу отдана!» (М.Ю. Лермонтов).

Но еще в начале 1820-х годов этот же пожар Москвы воспринимался в той же среде, как событие «обыденное», не заключавшее в себе ничего особенного. Грибоедовский Скалозуб – который, заметим, хотя и пармейски тупой, но заслуженный воин, имеющий орден Святой Анны II степени «за третье августа», то есть за оборону Смоленска в 1812 г.<sup>13</sup>, – воспринимает московский пожар лишь как деяние, много способствовавшее «к украшенью» Москвы: на месте пепелищ старой столицы возникла ампириная Москва дворянских особняков: «По моему суждению / Пожар способствовал ей много к украшенью». Историческое событие воспринимается военным человеком с точки зрения его «бытовых» последствий – и оказывается знаком скорее «добра», чем мифологизированной «трагедии».

Заметим, что метящий «в генералы», обеспеченный полковник Скалозуб, которого отвергает Софья Фамусова, оказывается странным образом похож, – во всяком случае, по положению, – на неназванного «мужа» Татьяны Лариной. Последний тоже изображен не без иронии. В восприятии будущей жены он «толстый» (VI, 163), в авторском повествовании – «важный» даже в своей осанке: «и нос и плечи подымал...» (VI, 171-172). Его диалог с Онегиным (строфы XVII-XVIII восьмой главы) демонстрирует совсем не выдающиеся достоинства оратора: отрывочные скудные реплики, вполне сопоставимые с речами Скалозуба.

<sup>12</sup> Булгарин Ф.В. «Евгений Онегин», роман в стихах, глава VII. Сочинение Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. СПб., 2001. С.234-235.

<sup>13</sup> См. комментарии А.Л. Гришунина: Грибоедов А.С. Полн. собр. соч. Т.1. СПб., 1995. С.314-315.

Между тем Татьяна относится к этому герою совсем иначе, чем Софья к Скалозубу. Софью отталкивают прежде всего «речения» персонажа:

...и весело мне страх  
Выслушивать о фрунте, о рядах;  
Он слова умного не выговорил сроду...

Софьяна «наперсница» Лиза соглашается: «Да, так сказать, речист, а больно не хитер...» Речения Татьянинного мужа тоже не отличаются особой «хитростью»:

С Онегиным он вспоминает  
Проказы, шутки прежних лет.  
Они смеются... (VI, 175)

И вместе с тем Татьяна постоянно помнит, «что муж в сраженьях изувечен» (VI, 187), а для Софьи Фамусовой это обстоятельство оказывается почему-то неважным, хотя воинские «заслуги» Скалозуба, судя по его репликам, тоже достаточно серьезные и кровавые:

Довольно счастлив я в товарищах моих,  
Вакансии как раз открыты;  
То старших выключат иных,  
Другие, смотришь, перебиты.<sup>14</sup>

Дело, думается, в том, что восприятие «войны двенадцатого года» в русском обществе в эпоху создания «Горя от ума» кардинально отличалось от этого восприятия в эпоху завершения «Евгения Онегина». В психологическом отношении 1824 г. и 1830 г. – это две различные эпохи.

Через 10 лет после «наполеоновских войн» в России среди деятельного поколения еще не было тех, кто начал жизнь без «военных» впечатлений. Среди участников войны достаточно людей героических, и они, как в «Горе от ума», готовы обсуждать, например, *за что* получен такой-то «в петличке орден» и «*за дело*» ли получен. Вместе с тем, для них победа в войне, закрепленная торжеством «взятия Парижа» и «свержения тирана», еще не стала отдаленной «мифологией», заслоняющей сегодняшние *мирные* дела. Поэтому важнее, чем «вспоминать» о московском пожаре, видится задача заново *отстроить* Москву, чтобы стала краше, чем прежде... Поэтому, в принципе, для сознания человека 1823 года было неважно, воевал Онегин или не воевал, – важно, как он сумел «вписаться» в новый, мирный, «обустроившийся» быт.

На рубеже 1830-х годов «мифология двенадцатого года» уже существует в умах. Пушкин прекрасно общался с семейством генерала Н.Н. Ра-

---

<sup>14</sup> Там же. С. 23, 44, 46.

евского в начале 1820-х годов, но публично вспомнить о знаменитом подвиге генерала и его сыновей во время войны посчитал необходимым только в конце 1829 г.: «Отечество того не забыло» (XI, 84). То есть в начале этот подвиг был как будто «элиминирован», а теперь настало время «вспомнить» о нем.

Летом 1831 г. Пушкин, по свидетельству Е.Е. Комаровского, на вопрос, отчего он так встревожен, отвечал: «Разве вы не понимаете, что теперь время чуть ли не столь же грозное, как в 1812 году»<sup>15</sup>. А в ноябре 1833 г. заметил в письме к жене: «Мне сдается, что мы без европейской войны не обойдемся» (XV, 93). Денис Давыдов (который в этот же период стал выпускать серию историко-публицистических статей об Отечественной войне) тоже считал, что война с Польшей «едва ли не была грознее войны 1812 года»<sup>16</sup>. В этот период являются исторические романы из эпохи «двенадцатого года» («Рославлев...» М.Н. Загоскина, «Петр Иванович Выжигин» Ф.В. Булгарина, «Леонид...» Р.М. Зотова и др.), множество стихотворений. А.Г. Тартаковский указывает на огромное количество мемуаров о минувшей войне, создававшихся именно в тридцатые годы, составившие в этом отношении «внутренне целостный и законченный период»<sup>17</sup>. Гордость минувшей войной и победой стала важной частью государственной политики: не случайно же израненного генерала в благодарность за его минувшие заслуги «ласкает двор» (VI, 187).

Если Пушкину в 1823 г. было «всё равно», участвовал Онегин в войне или не участвовал, то в начале 1830-х гг. он почувствовал необходимость определить место героя своего романа в истории России. И в этом смысле он действительно не «обошел» Отечественную войну.

В самом деле, если Онегин – не эпизодический «знакомый», а «родня и друг» израненного «в сраженьях» генерала, имеющий общие с ним «проказы, шутки прежних лет», то можно предположить, что он, как и его друг, не прошел мимо «поля чести». Вряд ли эти «проказы» совершались на петербургских балах... Просто пушкинский герой – вплоть до конца романа – был прежде «вписан» разве что в быт и в «географию» России (в «Путешествии Онегина»).

---

<sup>15</sup> Бартенева П.И. О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М., 1992. С.282-283.

<sup>16</sup> Давыдов Д. Воспоминания о польской войне 1831 года // Давыдов Д.В. Соч. СПб., 1885. Т.2. С.267.

<sup>17</sup> Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С.181-225.

А для того, чтобы, как намечалось в возникшем в 1829 г. варианте завершения романа, «Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»<sup>18</sup>, нужно было *вписать его в историю России*. Не мог же он прийти к декабристам или в Кавказскую армию «из ниоткуда», не обремененный прошедшим историческим опытом.

Поэтому так называемую «десятую песнь» романа в стихах открывали «строфы о 1812 годе и следующих – славная хроника» (П.А. Вяземский)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Юзефович М.В. Памяти Пушкина // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т.2. С.119.

<sup>19</sup> Вяземский П.А. Дневник (запись от 19 декабря 1830) // Вяземский П.А. Полн. собр. соч. Т.IX. СПб., 1884. С.152.

## ПУШКИН И ФИННЫ

В связи с двухсотлетним юбилеем поэта и трехсотлетием со дня основания С.-Петербурга актуальной стала тема «Пушкин и финны». К ней обратились в самом конце XX века как финские ученые-русисты, так и российские литературоведы<sup>1</sup>.

Значительную часть своей 37-летней жизни – около двадцати лет! – А.С. Пушкин прожил в Санкт-Петербурге. Когда будущему поэту было 10 лет, русскими войсками была завоевана Финляндия и указом Александра I от 11(23) декабря 1811 года присоединена к России в статусе Великого княжества Финляндского. Присоединение целой страны к Российской империи явилось фактом большой политической важности. С тех пор влияние Финляндии на жизнь северной столицы будет ощущаться вплоть до 1917 года. Петербург получит от финнов самобытное название – *Pietari*, в некоторых своих районах приобретет финские черты, его дома и набережные украсятся финским гранитом. Пушкин в шутку называл Петербург «Чухляндией»<sup>2</sup>.

Самое название города, данное Петром I, звучало по-европейски и свидетельствовало о его космополитической природе. Городу, основанному на берегу моря, в устье реки, по мысли Пушкина, суждено было иметь великое будущее. Поэту хотелось верить, что со временем «моря будут соединять земли, которые они разделяют». Эту мысль английского поэта А. Поупа русский поэт передал по-своему: «Все флаги в гости будут к нам, И запируем на просторе»<sup>3</sup>. В черновиках та же мысль выражена более прозаично: «И заторгуем на просторе».

<sup>1</sup> Peuranen E. Puskin ja suoamalaiset.Nuori voima. Helsinki, 1999. N 4. S. 7-9; Pesonen, P. Alussa oli Puskin. Yliopisto Helsinki, 1999, N 3. S. 24-27; Карху Э.Г. Пушкин о финнах и финны о Пушкине // Север. 1999, № 6. С. 99-114.

<sup>2</sup> Болдино напоминало ему остров, окруженный скалами, т.е в миниатюре опять-таки Финляндию, в которой он никогда не был (письмо к невесте, Н.Н.Гончаровой, от 11 октября 1830 г. из Болдина)

<sup>3</sup> Шайтанов И. Географические трудности русской истории (Чаадаев и Пушкин в споре о всемирности) // Вопросы литературы. 1995. Вып. VI. С 169.

Петр I основал столицу в необычном месте: «Он (Евгений – В.Ц.) узнал того, / Кто неподвижно возвышался / Во мраке медной головой, / Того, чьей волей роковой /Под морем город основался» («Медный всадник»; курсив мой – В.Ц.)

Поэт долго искал слово, чтобы обозначить это место: «у моря», «при море», даже «над морем» и наконец остановился на предлоге «под». «Словарь языка Пушкина» передает одно из значений предлога «под» так: «внизу, у подножья около чего-нибудь возвышающегося непосредственно у края, границы чего-нибудь, в непосредственной близости к чему-нибудь»<sup>4</sup>. Этим предлогом поэт хотел подчеркнуть, что город основан на воде, вблизи моря, даже ниже уровня моря.

Водобоязнь Петра в детстве и отрочестве переросла в свою противоположность – в страстную любовь к морю, широкому водному пространству, безмерному разнообразию жизни на воде и на берегу, к стройным кораблям, украшенным парусами, овеваемыми воздухом морских сражений и бурь.

Акт основания Санкт-Петербурга породил миф, не соответствующий исторической действительности, о том, что новая столица создавалась на пустом, заброшенном месте, немалую роль в этом сыграла поэма Пушкина «Медный всадник». Такой взгляд на предысторию Санкт-Петербурга весьма характерен для поэтического восприятия города писателями и художниками. Ученые отмечали, что таково было и официальное понимание истории Петербурга. Только с течением времени постепенно возникало подлинное, научное истолкование истории возникновения Санкт-Петербурга, появившегося на древней Ижорской земле, которая играла значительную роль в жизни древней Руси: Санкт-Петербург был построен в местах основательно обжитых.

Петр I стремился положить в основу своей новой столицы природную основу другой страны, без покорения которой Санкт-Петербург не мог бы состояться<sup>5</sup>. Граф П. А. Шувалов (1777– 1823), генерал-адъютант Александра I (с 7 мая 1802 г.), на вопрос Наполеона, зачем России Финляндия, отвечал: «Финляндия была необходима России. Это была идея Петра I, который без этого не мог бы установить столицу там, где она

---

<sup>4</sup> Словарь языка Пушкина в 4-х т. Т.3. М., 1959. С.412-413.

<sup>5</sup> Петр I искал на северо-западе природную, естественную границу для России, Александр I ее нашел, завоевав всю Финляндию.

стоит»<sup>6</sup>. Как известно, природную основу Финляндии составляют камень (*kivi*) – гранит (*granitti*) и вода (*vesi*). Именно твердость гранита, по мнению некоторых авторов, повлияла на финский язык, ибо основа речи финнов – каменная, состоящая из согласных звуков гранитная почва<sup>7</sup>. В русских же словах иностранцам слышался звон меди.

С древнейших времен финны поклонялись камням. Им казалось, что эти огромные замшелые камни, которыми усеяна их страна, упали с неба. Они считали их священными, более того – называли их «вещими». В черновиках Пушкина к поэмам «Езерский» и «Медный всадник» слово «гранит» – одно из наиболее часто употребляемых: гранит – и украшение города, его цивилизованная оправа, он и защита города от опасностей, от наводнений.

Петр I как «культурный герой» – творец, «строитель чудотворный», основал новую столицу, отвечающую идеалам европейского Просвещения, эгоцентрический город, стоящий на краю культурного пространства, на экзистенциальной границе, вопреки всему и всем: стихиям, соседям, неприятелям, традициям собственного народа. Это был вызов всему миру, жест демиурга, стремящегося пересоздать свой народ, и это был жест исключительной силы воли.

Однако город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, по мнению Ю.М. Лотмана, дает двойную возможность своей интерпретации: как победы разума над стихиями и как извращенности естественного порядка, обреченности, гибели<sup>8</sup>.

Ижорская земля (или Ингерманландия, как называли ее шведы), на которой был основан Санкт-Петербург, – это земля и предков Пушкина сразу по двум линиям – отцовской и материнской<sup>9</sup>. В этих местах родилась и няня поэта, знаменитая Арина Родионовна.

---

<sup>6</sup> Ордин К. Покорение Финляндии. Опыт описания по неизданным источникам. Т.1. СПб, 1889. Эпиграф на титульном листе. Ср. с мнением г-жи Ж– Де Сталь: «Следовало ли размещать столицу на северной оконечности империи? великий вопрос до сих пор не разрешен; толковать свершения столь грандиозные под силу лишь столетиям» //Жермена де Сталь. Десять лет в изгнании. М., 2003. С.213.

<sup>7</sup> Володин Б.Ф. Санкт-Петербург как Pietari. Финские черты Российской столицы. Труды Международной конференции, состоявшейся 3-5 ноября 1999 г. во Всероссийском музее А.С. Пушкина. СПб. С.402.

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 31.

<sup>9</sup> Грановская Н.И. Вместе с Пушкиным от Царского села до Михайловского. СПб., 1999. С. 215.

Некоторые авторы высказывают предположение, что Арина Родионова была ижоркой или, по крайней мере, чухонкой. Ижорская земля – это территория, расположенная по берегам Невы и по побережью Финского залива, некогда сплошь заселенная финскими народностями и входившая в состав Вотской или Водской пятины Великого Новгорода.

По свидетельству Н.И. Грановской<sup>10</sup>, отец Арины Родионовны, Родион Яковлев, мог быть потомком коренных карелов (чуди). Он был «приемышем» в семье Петра Полуэктова, куда был взят в возрасте девяти лет; мать Арины Родионовны, Лукерья Кирилловна, была старинной жительницей села Суйда и жила, как отмечает Б.В.Томашевский<sup>11</sup>, среди финнов. По всей видимости, Арина Родионова по своему происхождению имела финские корни.

Если предположить, что в те далекие времена деревни состояли из двух концов – русского и карельского, то дети этих народов играли вместе. Поэтому Арину Родионовну можно рассматривать как носительницу двух культур – русской и угро-финской в широком смысле слова (точка зрения О.И. Коньковой, сотрудника Музея антропологии и этнографии РАН). В этом смысле можно считать ее чухонкой, ижоркой. Сюжеты некоторых сказок заимствованы поэтом у Арины Родионовны, которая общилась им неповторимое своеобразие.

Действительно, сказки Пушкина совсем не похожи на русские народные сказки: – это сказки новейшего времени, их можно соотнести с безымянными повестями Петровского времени, например, с «Повестью о Василии Кариотском...»: место, в котором развивается действие сказок, – нередко море, что не характерно для русских сказок. Герои же пушкинских сказок хорошо знают море, морские берега, его обитателей, знают морское дело; для них море – живое существо, наделенное сильными чувствами, воздействующее на развитие событий.

Так, за основу «Сказки о царе Салтане» Пушкиным была взята волшебная сказка из народной вепсской традиции «Чудесные дети»<sup>12</sup>.

Уже в поэме «Руслан и Людмила» (1817 – 1820), появляется самый романтический герой – чародей Финн. Рассказ о Финне и Наине (имя, производное от финского «naipen» – женщина) проходит через все повествование и выполняет важную функцию романтической антитезы.

<sup>10</sup> Грановская Н.И. Там же. С.135.

<sup>11</sup> Томашевский Б.В. Цит. по кн.: Ульяновский А.И. Няня Пушкина. М. – Л. 1940. С.43.

<sup>12</sup> Вепские народные сказки. Составители Н.Ф.Онегина и М.И.Зайцева. Петрозаводск, 1996. С.12.

По мысли Т.С. Тихменевой, связь финнов с искусством ясновидения и колдовства признавалась всеми народами. Более того, колдовство приравнивалось к мудрости, знанию тайн жизни<sup>13</sup>. Финны вообще считали мудрость высшим нравственным качеством человека и ставили его гораздо выше мужества и храбрости. Недаром главный герой «Калевалы» Вяйнемейнен не воин, а пророк и поэт.

Русский поэт наделяет Финна такими устойчивыми определениями, как «вещий» – tiettaja, «природный» – umpisuomalainen, «добродетельный» – hyveellinen. Финна можно назвать человеком с финским характером, особым финским нравом (sisu), проявляющимся в достижении поставленной цели – во что бы то ни стало добиться любви Наины.

Известно, что древнейший город Финляндии Або (ныне Турку), по-русски до Петра I «Кабы», до 1819 г. сохранял значение столицы. Славился город и Абоским университетом (с 1640 г.). Примечательно то обстоятельство, что во время войны с Наполеоном в 1812 году Царскосельский Лицей, в котором учился Пушкин, должен был быть переведен именно в этот город.

Об этом университете идет речь у Пушкина в статье «О г-же де Сталь и о А. М-ве», опубликованной в журнале «Московский телеграф» в 1825 году за подписью «Ст. А.» (Старый Арзамасец). Причиной появления полемической статьи Пушкина была публикация в журнале «Сын отечества» отрывков из книги г-жи де Сталь «Десять лет в изгнании»<sup>14</sup> с замечаниями А.А. Муханова (1800 – 1834), адъютанта Финляндского генерал-губернатора графа А.А. Закревского. Фрагменты, извлеченные из ее книги, были переведены на русский язык «довольно тяжелою прозою» (Пушкин) и посвящены описанию Финляндии.

В тревожном душевном состоянии переезжала г-жа де Сталь из Петербурга в Швецию через Финляндию осенью 1812 года. И, естественно, не могла ни любоваться, ни наслаждаться красотами северной природы и «картинными» видами Финляндии, которая являла собою для нее лишь «почернелые скалы, дремучие леса и озера», наводившие на иностранную путешественницу уныние, тоску и скуку. Пушкин уведомляет читателя, что «недоконченные ее записки останавливаются на мрачном описании Финляндии...».

<sup>13</sup> Тихменева Т.С. Финский альбом. Из русской поэзии начала XIX – начала XX века. Iyvaskyla. 1998. С. 315.

<sup>14</sup> Сын отечества, 1825, № 10. С.151 – 157.

Муханов, с которым полемизирует поэт, противопоставляет свои впечатления и чувства при изображении Финляндии и красот северной природы и говорит, что так писать о Финляндии, как г-жа де Сталь, не должно и не стоит. Особенно не понравилась Муханову шутка г-жи де Сталь о близости волков и медведей к Абовскому университету. На эту шутку он отвечает шуткой же: «Ужели, – говорит он, – 400 студентов, там воспитывающихся, готовят себя в звероловы. В этом случае академию сию могла бы она точнее назвать псарным двором. Ужели г-жа де Сталь не нашла другого способа отыскивать причин, замедляющих ход просвещения, как перерядившись Дианой, заставить писателя рыскать вместе с собою в лесах финляндских, по порошам за медведями и волками, и зачем их искать в берлогах?..» Муханов нарушал тем самым литературный этикет, принятый в Европе.

Пушкин одергивает Муханова, внушая ему, что перед ним не просто «барыня», а женщина, известная и уважаемая почти всей Европой, и с ней должно говорить и писать языком образованного человека; тон, в котором писал Муханов о г-же де Сталь, казался Пушкину неприличным.

В первой главе «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» поэт описал свою поездку с графом Пушкиным и бароном Шернвалем по Военно-Грузинской дороге из Владикавказа в Тифлис в мае 1829 года: «Я шел пешком и поминутно останавливался, пораженный мрачною прелестью природы... Граф Пушкин и Шернваль, смотря на Терек, вспоминали Иматру и отдавали преимущество *реке на Севере гремящей*» (курсив А.С. Пушкина).

Гр.Пушкин – это граф В.А.Мусин-Пушкин(1792-1854), муж Э.К.Музиной-Пушкиной, о которой поэт упоминает в черновиках «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года». Именно о графине Эмили Музиной-Пушкиной идет речь, когда в Старой Кабарде, на лестнице полуразрушенного минарета, спутники воспроизводят любезные им имена. Имя финской красавицы Эмили стоит в одном ряду с пушкинским именем: «Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичах славолубивыми путешественниками. Суета сует. Граф Пушкин последовал за мною. Он начертал на кирпиче имя ему любезное, имя своей жены – счастливца – а я своё».

Пушкин никогда не был в Финляндии, не видел водопад Иматру, но его спутники видели его, любовались его видами. «Реке на Севере гремящей...» – цитата из оды Г.Р. Державина «Водопад», изображающей, однако, водопад Кивач на реке Суне. Первоначально в черновиках Пушкина

значилось три варианта: «Гр. Пуш<кин> и Ш<ернваль>, смотря на Терек, вспоминали Иматру и отдавали преимущество: 1) «финской» реке; 2) «финдлянке»; 3) «финской наяде над кавказской», т.е. Терек сравнивался с водоскатом Иматрой на реке Вуоксе, но Пушкин решил заменить это уподобление абстрактным образом, взятым из оды Державина, в которой речь идет совсем о другой реке и другом водопаде, что было, на его взгляд, более приемлемым. Ошибку усугубили составители «Новых материалов к Словарю языка А.С. Пушкина»<sup>15</sup>: «Финляндка (I) (в Сл. I) Перен. о реке...». Но Иматра – это не река, а водопад на реке Вуоксе, а сейчас и название города вблизи этого водопада.

Составители не отметили и орфографическую ошибку во втором варианте – «финдлянка» вместо «финляндка», что, «видимо», было опiskeй со стороны Пушкина. Заметим, что в первой половине XIX века и в начале XX века посещение Финляндии и знаменитого водопада Иматра было чрезвычайно модным явлением. Традицию посещения Иматры заложила в 1772 году императрица Екатерина Великая. Кстати, по воспоминаниям ротного командира Боратынского Н.М. Коншина, в элегии «Водопад» отразились впечатления именно от посещения этого водопада в июле 1820 года. Раньше считалось, что Боратынский описал водопад Хэгфорс, который находился в двух километрах от крепости Кюмень, где пришлось служить Боратынскому, этому «певцу Финляндии» (Пушкин).

Итак, Иматра – это знаменитый водопад на реке Вуоксе в юго-восточной части Финляндии. Вуокса вытекает из озера Сайма. Название водопада – «Imatra», «Imatran koski» – восходит к лапландскому названию «Imandra», к саамскому названию воды, реки, озера<sup>16</sup>.

Водопад – явление звуковое, «шумовое». В XVIII веке появилось представление, что речь первых людей имитировала звуки природы. Поэты-романтики пытались, подражая природе, обрести первоязык, и водопад был главным учителем поэзии. Он как бы воплощал в себе новую романтическую теорию речи как места постоянных изменений и трансформации значений. С тех пор поэты стали посещать водопады и говорить: «Я буду учиться поэзии здесь»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Новые материалы к Словарю А.С.Пушкина. М.,1982. С.261.

<sup>16</sup> Nissilia Viljo. Vuoksen paikannimisto, Helsinki, 1939.

<sup>17</sup> Ямпольский М.Б. К символике водопада. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. Уч.зап. Тартусского университета. Тарту,1987. Вып.754. С.37.

Сам Пушкин завещал своим поклонникам прислушиваться к голосу падающих вод: ему казалось, что почитатели его гения могут услышать его живой голос, «шуму вод подобный»:

... Имел он песен дивный дар  
И голос, шуму вод подобный  
(Пушкин «Цыганы»)

Финские мотивы проходят через такие произведения Пушкина, как роман «Евгений Онегин», поэмы «Медный всадник» и «Езерский», повесть «Гробовщик», стихотворение «Клеветникам России», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». В незавершенном труде «История Петра I» финская тема станет стержневой, поскольку в ней речь идет о Северной войне России со Швецией (1700 – 1721), для которой Финляндия была житницей и сырьевой базой. Целью Петра I было не присоединение Финляндии как таковой к России: он считал тогда, что её можно вернуть Швеции, а присоединение Выборгской губернии и Ингерманландии к России, что укрепило бы позицию России на Балтике и обеспечило бы ей выход к морю.

Итак, несмотря на то, что сам Пушкин никогда не был в Финляндии, она явно и незримо присутствует в его значительных произведениях, в поэзии, в его переписке с друзьями, в творческом сознании и воспринимается в одно и то же время и как экзотическая часть России, и как «заграница» со своеобразной природой, нравами и обычаями её жителей, с самобытной культурой и языком.

П.Б. КОВЛОВСКИЙ В ПУШКИНСКОМ  
«СОВРЕМЕННОМ»

В «Утре делового человека» Н.В. Гоголя, петербургской сцене, опубликованной в 1 томе «Современника», один из центральных эпизодов – спор Ивана Петровича и пришедшего к нему Александра Ивановича о вчерашнем висте:

*Александр Иванович.* Длиннее всего тянулся осьмой роберт.

*Иван Петрович.* Да (помолчав). Я уже мигаю Лукьяну Федосеевичу, чтоб он козырял – нет. А ведь тут только козырни – валет мой и берет.

*Александр Иванович.* Позвольте, Иван Петрович, валет не берет.

*Иван Петрович.* Берет.

*Александр Иванович.* Не берет, потому что я не сносил еще своей дамы.

*Иван Петрович.* Так вы кладете даму, а у Лукьяна Федосеевича семерка козырей.

*Александр Иванович.* Да разве у него был козырь? Я что-то не помню.

*Иван Петрович.* Как же, у него оставалось два козыря: десятка, которой бы должен был он козырнуть, и семерка.

*Александр Иванович.* Только нет, позвольте, Иван Петрович, у него не могло быть больше одного козыря, потому...

*Иван Петрович.* Ах, Боже мой, Александр Иванович, кому вы это говорите! Два козыря, два козыря! я как теперь помню, десятка и семерка.

*Александр Иванович.* Десятка была, это так, но семерки не было. Ведь он бы козырнул; согласитесь сами, ведь он бы козырнул!

*Иван Петрович.* Ей Богу, Александр Иванович, Ей Богу!

*Александр Иванович.* Нет, Иван Петрович. Это совершенно невозможное дело.

*Иван Петрович.* Да позвольте! Александр Иванович! Вот лучше всего: поедем завтра к Лукьяну Федосеевичу. Согласны ли вы?

*Александр Иванович.* Хорошо.

*Иван Петрович.* Ну и спросим у него лично, была ли у него на руках семерка козырей?»<sup>1</sup>

Этот диалог представляется нам достаточно интересным.

«Вист есть одна из коммерческих игор, в которой сторона, одержавшая верх, получает надлежащую по расчету плату, состоящую из выигрышей.

*Выигрышем* называется какая-нибудь сумма, в которой при начале игры уговариваются все играющие.

Вся росплата в висте зависит от выиграния одною которою либо стороною надлежащего числа *леве*.

*Леве* именуется всякая выигрышная которою-нибудь стороною сверх шести взятка.

*Партиею* называется набирание 10 леве.

*Выиграть партию* значит набрать 10 леве.

*Робберсом* именуется разыгрывание одной игры, в выигрывании которою-нибудь стороною или двух из трех, или двух сряду партий состоящее».<sup>2</sup>

Нет ничего удивительного в том, что чиновники играли именно в эту игру, очень распространенную среди их класса, но удивление вызывает само существо «картежного» разговора двух «картежников». Игра, которую «конструируют» собеседники, не могла произойти на самом деле и их разговор не имеет смысла. Иван Петрович досадует на то, что в какой-то момент игры Лукьян Федосеевич (его товарищ по игре: в вист обычно играли вчетвером и делились на две пары) не козырнул: тогда бы ход перешел к их паре, Лукьян Федосеевич сходил бы с карты той масти, что и упомянутый валет Ивана Петровича, и последний мог бы забрать взятку. Упомянутую Александром Ивановичем даму Лукьян Федосеевич должен был забрать семеркой, но это означало бы, что у него нет карты той масти, что и валет Ивана Петровича. Герои путаются, спор их заходит в тупик, и в конце концов они сходятся в одном:

«*Александр Иванович.* <...> если посудить, странно, что Лукьян Федосеевич так дурно играет. Ведь нельзя сказать, чтобы он был без ума. Человек тонкий и в обращении...

*Иван Петрович.* И прибавьте: больших сведений! человек, каких, сказать по секрету, у нас мало на Руси».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Современник. 1836. Т. I. С. 229-231.

<sup>2</sup> Новейший карточный игрок. СПб., 1809. С. 71-72.

<sup>3</sup> Современник. 1836. Т. I. С. 231-232.

Вист – игра с достаточно сложными правилами, со своим специфическим языком. Но не это было главным в учебниках по карточным играм XIX века. Основное место уделялось показу различных вариантов игры: какую тактику выбрать при том или ином раскладе, с какой карты лучше ходить в том или ином случае, как с помощью своей игры показать товарищу, как ему выгодней играть, какую карту ему стоит положить в тот или иной момент, пытаться брать или не брать ту или иную взятку.

Гоголевские герои лишены способности просчитать ту или иную игровую ситуацию, по сути дела не способны решить математическую задачу.<sup>4</sup>

Пушкин, может быть, заметил эту нелепость, но в журнале она не поправлена: в первом томе «Современника» она сыграла свою роль. Это тем более интересно, что после «Утра делового человека» Пушкин поставил странную статью «Разбор парижского математического ежегодника за 1836 год», автором которой был по видимости «случайный автор» литературного журнала «Современник» князь П.Б. Козловский, дипломат по роду занятий, практически не выступавший в печати.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Любопытно, что в окончательной редакции «Утра делового человека» игровая ситуация виста, которую выстраивают герои, четко прослеживается и вполне может быть на самом деле:

*Александр Иванович.* Длиннее всего тянулся восьмой робер.

*Иван Петрович.* Да. (Помолчав.) Я уже мигаю Лукьяну Федосеевичу, чтоб он козырял, – нет. А ведь тут только козырни – валет мой пик и берет.

*Александр Иванович.* Позвольте, Иван Петрович, валет не берет.

*Иван Петрович.* Берет.

*Александр Иванович.* Не берет, потому что вам никоим образом нельзя взять в руку.

*Иван Петрович.* А семерка пик у Лукьяна Федосеевича? позабыли разве?

*Александр Иванович.* Да разве у него была пиковка? Я что-то не помню.

*Иван Петрович.* Конечно, у него были две пики: четверка, которую он сбросил на даму, и семерка.

*Александр Иванович.* Только нет, позвольте, Иван Петрович, у него быть больше одной пиковки.

*Иван Петрович.* Ах, Боже мой, Александр Иванович, кому вы это говорите! Две пиковки! Я как теперь помню: четверка и семерка. (Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 9-ти томах. М., 1994. Т.4. С. 382).

В этом случае действительно валет Ивана Петровича должен был «сыграть»: Лукьян Федосеевич имеет две пиковые карты, одну из них он скидывает на даму, с другой же должен начать розыгрыш следующей взятки уже, после того, как «козырнет».

<sup>5</sup> См. о П.Б. Козловском: Вяземский П.А. Князь Козловский // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1882. Т. 7. С. 231-257; Вяземский П.А. Князь Петр Борисович Козловский // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1879. Т. 2. С. 286-287; Ерофеев В.В. Журнал Пушкина «Современник» (1836 год) в связи с журнально-литературным движением 30-х годов XIX века. Автореферат канд. дисс. ...

На первый взгляд, статьи Козловского «Разбор парижского математического ежегодника» (опубликованная в первом томе «Современника») и «О надежде» (в третьем) не слишком подходили для пушкинского журнала – «литературного», как обозначено на обложке. Удивлялся этому и сам Козловский: «Когда незабвенный издатель «Современника» убеждал меня быть его сотрудником в этом журнале, я представлял ему, без всякой лицемерной скромности, без всех уверток самолюбия, сколько сухие статьи мои, по моему мнению, должны были казаться неуместными в периодических листах, одной легкой литературе посвященных».<sup>6</sup>

Тем не менее для Пушкина сотрудничество Козловского имело большое значение. Особенное значение придавал Пушкин прохождению через цензуру «Разбора парижского математического ежегодника». В письме тому же Вяземскому от 17 марта 1836 года он радостно восклицает: «Ура! наша взяла. Статья Козловского благополучно прошла. Сейчас начинаю ее печатать». И эта новость – первая, главная, важнее следующего, менее радостного известия: «Но бедный Тургенев!... все политические комеражки его остановлены. Даже имя Фиески и всех министров вымараны; остаются одни православные буквы наших русских католичек, да дипломаток» (XVI, 92).

Первый том «Современника», как уже отмечалось в литературоведении, очень четко продуман и выстроен. Пушкин «построил эту книгу из собственных, но также и чужих материалов, оригинальных и переводных, художественной прозы, драматических сцен, стихотворений, статей, очерков, заметок, рецензий, обзоров, дружеских писем. Все эти пестрые вещи, не соединимые в одно целое, связаны многочисленными нитями, вступая друг с другом в разнообразные переклички».<sup>7</sup>

Он строится вокруг двух главных материалов. Первый из них – «Путешествие в Арзрум». Это произведение Пушкина задает тон целому раз-

---

канд. филол. наук. Л., 1952. С. 7-11; Пугачев В.В. Князь П.Б. Козловский и декабристы // Ученые записки Горьковского университета. Горький, 1963. Вып. 58. С. 28-67; Струве Г.П. Русский европеец. Сан-Франциско, 1950; Френкель В.Я. Петр Борисович Козловский (1783-1840). Л., 1978; Мильчина В.А., Осповат А.Л. Из наследия П.Б. Козловского // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. Таллинн, 1990. С. 302-306; Miltchina V., Ospovat A. Piotr Kozlovsky (1783-1840) // Histoire de la littérature russe. Le XIX siècle. L'époque de Pouchkine et Gogol. Paris, 1996. P. 235-244. Недавно издана также неопубликованная при жизни книга П.Б. Козловского: Kozlovsky, Piotr. Doirama social de Paris. Paris, 1998.

<sup>6</sup> Современник. 1837. Т. VII. С. 51.

<sup>7</sup> Etkind Efim. Незамеченная книга Пушкина. Перелистывая *Современник* – сто пятьдесят лет спустя // Revue des études slaves. Tome cinquante-neuvième. Paris, 1987. С. 207.

делу (идушему вслед за «официальной» частью, состоящим из двух стихотворений и одной статьи), включающему в основном художественные сочинения на экзотическую тему: «Разбор сочинений Георгия Кониского» – об истории Украины, «Долина Ажитугай» – о Кавказе. Строго говоря, «Скупой рыцарь» (действие этой трагедии происходит в средневековой Европе) в этом отношении не выбивается из общего повествовательного стержня. Не удивительно и появление статьи барона Розена «О рифме», идущей вслед за стихотворной трагедией Пушкина и теснейшим образом с ней связанной.<sup>8</sup>

После «Долины Ажитугай» следует контрастная ей повесть Гоголя «Коляска». Этот переход достаточно интересный: после красивого описания «обширной долины и зеленых трав, испещренных цветами», следует разговор о городке Б. с его «низенькими мазанными домиками, которые смотрят на улицу невероятно кисло».

Более того, гоголевская повесть расположена перед вторым главным материалом, статьей «О движении журнальной литературы». Такое совмещение также значимо: А.Е. Новиков отметил, что выбор Гоголем польской фамилии своего героя (автор перебирал несколько вариантов) – Чертокуцкий – не случаен. «В повести «Коляска» перед нами предстает помещик Чертокуцкий, странно похожий на профессора Сенковского, описанного в статье «О движении журнальной литературы...». Логика поведения героя повести, характер поступков его, напоминающих деятельность «пресловутого» Брамбеуса, позволяет сделать предположение о некотором сходстве их психологических черт».<sup>9</sup> Соседство повести и статьи не случайно: обе они направлены против издателя «Библиотеки для чтения».

При такой четкой композиции важно понять логику Пушкина в составлении последней части 1-го тома (от статьи Гоголя она отделена стихотворением П.А. Вяземского «Роза и Кипарис»), которая состоит из трех разножанровых материалов: петербургской сцены Гоголя «Утро делового человека», «Разбора...» Козловского и «Париж (Хроники русского)» А.И. Тургенева.

Статья Козловского выделяется на этом фоне. Судя по заглавию, автор видит в ней прежде всего рецензию на некую французскую книжку, однако он по сути дела ограничивается лишь кратким пересказом ее в

<sup>8</sup> См. Etkind Efim. Указ соч. С. 208–209.

<sup>9</sup> Новиков А.Е. Повесть Н.В. Гоголя «Коляска» в контексте литературной полемики середины 30-х годов XIX века // Русская литература. 1991. №3. С. 97.

конец статьи, и при этом останавливается на интересных фактах, в этой книге помещенных: упоминает статью о движении народонаселения во Франции, выделяет материал, повествующий «о комете», которая «есть та самая, которая испугала Европу в 1456 году и в которой суеверие тогдашнего времени находило какую-то связь с успехами оттоманского оружия» и т.д.

Главное место уделено описанию развития наук, прежде всего точных, в Западной Европе. Козловский останавливается на всем понемногу: упоминает имена крупных ученых, советует читателям ознакомиться с теми или иными книгами и т.д. При этом автор выделяет мысль: в России возрос интерес к просвещению, но к сожалению, «все сие ограничивается только литературою и некоторыми историческими произведениями. Даже в обеих столицах блистательнейшие молодые умы обещают своему отечеству только плоды исторических, политических и литературных трудов, Науки, так сказать, остаются назади, исключительным занятиям школ, или уделом людей, посвятивших себя какой либо отдельной части государственной службы».<sup>10</sup>

Эпизод с вистом в «Утре делового человека» прямо перекликается с мыслью Козловского: важно, чтобы математика вошла в жизнь людей, это очень полезная и нужная наука. В Европе она уже вошла в общий обиход: «Мы не видим, чтобы число испытателей отвлеченных истин науки уменьшалось с умножением людей, приобретших в Дюпенева школе только те познания, которые усовершенствовали в них способность к избранному ими ремеслу. Что до нас касается, мы признаемся, что с восторгом видали на сих уроках приходящих в белых, от работы замаранных фартуках: каменщиков, плотников, столарей».<sup>11</sup>

Козловский поднимает еще одну проблему: отсутствие интереса к точным наукам объясняется прежде всего одним обстоятельством: «Некоторые полагают, что издавна у нас введенная постепенность в гражданскую жизнь, совсем неизвестная для Европы, мешает способностям молодых людей развиваться и совершенствоваться посвящением многих лет, потому что и при самом успехе не получили бы они в обществе того веса и тех преимуществ, которые ежедневными и по большей части незначущими канцелярскими упражнениями они необходимо приобретут с течением времени и с получением гражданских чинов...».<sup>12</sup> Рассуждая о рус-

<sup>10</sup> Современник. 1836. Т.1. С. 246.

<sup>11</sup> Там же. С. 244-245.

<sup>12</sup> Там же. С. 247.

ском чиновничестве, Козловский, по сути дела, ставит под сомнение принцип постепенности в продвижении по служебной лестнице. При этом каждый чиновник унижает нижестоящего и в то же время сам унижается перед вышестоящим, как в «Утре делового человека», где Александр Иванович оскорбленно замечает: «Не терплю людей такого рода. Ничего не делает, жиреет только, а прикидывается, что он такой, сякой, и то наделал, и то поправил: настоящая добродетель! Вишь, чего захотел! Ордена! И ведь получит! Этакие люди всегда успевают. А я? А? Я пятью годами старше его по службе! и до сих пор не представлен».<sup>13</sup>

С этой точки зрения заключительный материал 1 тома, «Хроника русского» А.И. Тургенева, – идеал поведения человека, который имеет главную цель – образование, причем гармоничное: в кругозор его попадают и гуманитарные, и естественные науки. Парижская жизнь русского человека, описанная Тургеневым заключается прежде всего в чтении журналов, знакомством и общением с людьми, европейскими нравами. Общение при этом занимает большое место, но это не пустой и бессмысленный диалог Ивана Петровича и Александра Ивановича. Здесь повествователь общается со знаменитостями: «я через силу отправился сперва к Гизо, потом к Тьеру <...> Шатобриана не видал уже более двух месяцев; редко заглядываю к Рекамье и к Баланшу и встречаю знаменитости только в *роутах* министерских и академических», темы для разговора, круг чтения – тоже самый разный: от высказывания мнений о «поэме Ламартина» до общения с братьями Сиямцами, сиаемскими близнецами.<sup>14</sup>

П.А. Вяземский в письме Пушкину советовал ему: Не худо бы тебе приложить к ней (статье Козловского – А.К.) мадригальное объяснение, особенно и для того, чтобы обратить на нее внимание читателей, которые могли бы испугаться заглавия» (XVII, 74).

Нам кажется, что заглавие, не совсем точно отражающее смысл статьи, должно было, по мысли Пушкина, не отпугнуть сухостью, а привлечь: именно статья Козловского, отличная по жанру от всех других материалов – серьезный разговор на наболевшую тему, центральная статья заключительной части «Современника».

Нам известны только три статьи Козловского, написанные им для «Современника». Все они, по его признанию, написаны по личной просьбе Пушкина как редактора журнала. Судя по всему, сотрудничество этих

---

<sup>13</sup> Там же. С. 241.

<sup>14</sup> Там же. С. 259, 261-262, 265, 280-281.

людей должно было продолжаться: «Разбор...» в сравнении с двумя другими статьями носит самый отвлеченный характер, «О надежде» и «О теории паровых машин» посвящены конкретным математическим и физическим проблемам.

После выхода третьего тома «Современника» Пушкин писал П.Я. Чаадаеву (в переводе с французского), отзываясь о статье Козловского «О надежде»: «Читали ли вы 3-й № Современника? Статья «Вольтер» и Джон Теннер – мои, Козловский стал бы моим провидением, если бы захотел раз навсегда сделаться литератором» (XVI, 173). Пушкин выделяет три материала: свои статьи – они должны быть интересны адресату прежде всего по этой причине, и – «О надежде», статья о математической теории вероятностей. Нам кажется, что и эту статью Пушкин намеревался, но по каким-то причинам «не снабдил» «литературным предисловием».

Известно, что в конце жизни Пушкин по просьбе Козловского очень серьезно занимался переводом десятой сатиры четвертой книги Ювенала: «В литературных беседах своих с Пушкиным настоятельно требовал он (Козловский – А.К.) от него перевода любимой своей сатиры Ювенала: *Желания*. И Пушкин перед концом своим готовился к этому труду; помню даже, что при этом случае Пушкин перечитывал образцы нашей дидактической поэзии и между прочим перевод Ювеналовой сатиры Дмитриева и любовался сим переводом как нечаянно находкою».<sup>15</sup> Стоит отметить, что сатира Ювенала ставит те же проблемы, что и статья Козловского:

Всюду, во всякой стране, начиная от города Гадов  
Вплоть до Востока, до Ганга, – немногие только способны  
Верные блага познать, отличив их от ложных и сбросив  
Всех заблуждений туман. В самом деле, чего мы боимся  
Или разумно хотим? К чему приступить так удачно,  
Чтобы потом не пенять, когда совершится желанье?

(Перевод Д.Недовича и Ф.Петровского)<sup>16</sup>

Ср. у Козловского: «Сколько молодых людей, вступив в свет самыми золотыми мечтами, возвращаются вспять с опустошенной душою, с ненавистью к роду человеческому и совершенным бессилием предпринять для себя и для других что-нибудь полезное!» Конечно, последний ставит эту проблему несколько по-другому, но теория вероятностей, несомненно, дает вариант ответа на вечный вопрос: чего мы боимся или разумно хотим?

<sup>15</sup> Вяземский П.А. 1840. С. 293-294.

<sup>16</sup> Римская сатира. М., 1989. С. 302.

«Современник» планировался Пушкиным всерьез и надолго, Козловский, обладающий безусловным даром слова, должен был стать постоянным его сотрудником, пишущим популярные статьи на проблемы естественных наук.

# *Музееведение*



А.С. ПУШКИН НА ЛЫКОВОЙ ДАМБЕ  
(из опыта работы музея Н.А. Добролюбова  
по пропаганде пушкинского наследия)

С первого дня работы литературно-мемориального музея Н.А. Добролюбова (1986 год) пушкинская тема стала для музея приоритетной.

Это обусловлено тем, что музей Н.А. Добролюбова – единственный в городе, посвященный истории литературы XIX века, и сотрудники музея рассматривают литературный процесс как нечто неразрывное и взаимобусловленное.

В знаменитой статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» Н.А. Добролюбов писал: **«В своей поэтической деятельности Пушкин первый выразил возможность представить ту самую жизнь, которая у нас существует, и представить именно так, как она является на деле. В этом заключается великое историческое значение Пушкина».**

Музей выявил и использовал имеющиеся в городе и области творческие и научные ресурсы в области пушкинистики и в итоге взялся за осуществление подготовки к открытию в нашем городе музея А.С. Пушкина, занимаясь собирательской работой, формируя коллекции, группируя вокруг себя пушкинский актив. Были установлены связи с теми, кто в той или иной форме хранит, собирает, исследует, популяризирует пушкинское наследие: это коллеги-музейщики из пушкинских музеев страны, ученые-пушкинисты, краеведы, художники, писатели, артисты, коллекционеры.

Уже январь 1987 года начался выставкой **«Пушкиниана коллекционера С. Сегалья»**, за которой последовала выставка коллекции значков, медалей, буклетов, афиш коллекционера-пушкиниста **А.Н. Сергеева**. Этот собиратель неоднократно выставлялся в музее, а впоследствии передал свое обширное собрание Музею Н.А. Добролюбова для будущего Музея А.С. Пушкина.

С февраля 1987 года в музее Н.А. Добролюбова ежегодно, с интересной и разнообразной программой отмечались июнь Дни рождения и Дни Памяти А.С. Пушкина. В эти дни устраивались пушкинские выставки, проводились литературные вечера.

Не мог не откликнуться музей на 150-летие гибели величайшего поэта.

Считая символическим, что практически в то время, когда Пушкин готовил к выпуску материал для первого номера «Современника», в Нижнем Новгороде родился будущий великий русский критик, который прославит имя «Современника», – Н.А. Добролюбов, музей уже в 1987 году, в юбилей памяти Пушкина, предложил посетителям новую тематическую экскурсию: «Журнал «Современник» – от Пушкина до Добролюбова».

25 октября 1987 года был организован клуб любителей чтения «Библиофаг», где стали проводиться многочисленные встречи, посвященные А.С. Пушкину. Так, в кинотеатре им. Минина было проведено заседание «Библиофага» **«Образ Пушкина, созданный народным артистом России Александром Палеесом»**, с просмотром фильмов с его участием. В 1988 году «Библиофаг» съездил в Болдино. В том же году был прочитан цикл лекций о чтецком искусстве **«Мастера слова читают Пушкина»** с участием мастера художественного чтения О.М. Итиной.

20 ноября 1988 года на заседании «Библиофага» был организован Пушкинский клуб, так как эти пушкинские встречи стали занимать большое место в жизни «Библиофага» и выделились в самостоятельную ветвь. **Нижегородский Пушкинский клуб**, выросший из музейного литературного клуба «Библиофаг», в 1998 году отметил своё десятилетие и успешно работает поныне.

К пропаганде пушкинского наследия в целях создания бюста А.С. Пушкина и Музея А.С. Пушкина были привлечены волонтеры.

Осенью 1987 года нижегородские доброты поработали на очистке лесов и парков музея-заповедника А.С. Пушкина в Михайловском после урагана. В память о совместной работе ленинградцы и горьковчане посадили на месте погибших двухсотлетних лип молодые деревца.

Подарок директора Пушкинского музея-заповедника Героя Социалистического Труда Семена Степановича Гейченко молодая липка посажена была и у здания бывшей гостиницы Деулина на площади Минина и Пожарского в Горьком – там, где в будущем будет открыт Пушкинский музей.

В 1998 году активисты «Нижегородского Пушкинского клуба» организовали и провели декабристские чтения с участием местных и приглашенных из других городов страны историков, филологов с выступлениями о декабристской тематике полесского краеведения, о жизни и деятель-

ности декабриста И.И. Горбачевского на Житомирщине и в Сибири. Тема выступления гостя с Украины, старшего научного сотрудника киевского музея «Косой капонир» Е.А. Иваненко: «Декабристы – узники Киево-Печерской крепости».

В первый день Чтений участники и организаторы собрались у могилы Полины Гебль, 190-летие со дня рождения которой тогда отмечалось.

Поскольку великий полководец является предком великого поэта, Члены Пушкинского клуба – постоянные участники воскресников в соборе Александра Невского помогали реставраторам, готовили здание собора для дальнейших работ. Они привлекли к этой деятельности гостей декабристских чтений.

190-летию со дня рождения поэта была посвящена выставка, поступившая из-за рубежа: «Пушкин в экслибрисах из собрания Литературного музея им. Пушкина в Бродзянах (Чехословакия)».

За ней последовали многочисленные пушкинские выставки частных коллекций и работ нижегородских художников:

- «Первозванные наши апостолы...» (Пушкин, декабристы и их окружение в работах Д. Арсенина, Л. Воскресенской).
- Пушкиниана художника В. Березина.
- Пушкинское Болдино глазами нижегородских художников.
- Сценография А. Мазанова к пушкинским спектаклям (из фондов музея Н.А. Добролюбова).
- Новые поступления в будущий музей А.С. Пушкина.
- «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья» (графика из фондов Болдинского музея-заповедника).
- А.Д. Улыбышев (материалы к биографии).
- «Там русский дух, там Русью пахнет» – прикладное искусство учащихся художественных школ Нижегородской области к юбилею А.С. Пушкина.
- Пушкинское Болдино в работах художника Д. Арсенина.
- выставка приобретенной музеем Добролюбова коллекции театральных эскизов к пушкинским спектаклям к 90-летию со дня рождения художника Анатолия Мазанова.
- Болдинские этюды Юрия Адрианова.
- Изделия учащихся лицея № 60 на пушкинские темы.
- Пушкинская графика М. Михайлова.
- Наш нижегородский Пушкин (прообраз будущей экспозиции музея А.С. Пушкина).
- Пушкиниана из фондов музея Н.А. Добролюбова.

- Пушкиниана Аркадия Алямовского.
- Пушкинская коллекция Евгения Галкина.
- Нижегородские художники – Пушкину.
- Памяти профессора В.А. Грехнева.
- «Очей очарованье» – к 200-летию А.С. Пушкина.
- Болдинские пейзажи Валерия Хазова.
- «Пушкиниана Ирины Федосовой».
- «Пушкин в живописи Г.П. Гришина».
- «Нижний Новгород глазами Пушкина» – работы резчика по дереву Ю. Прокофьева.

Неоднократно в течение этих 15 лет передвижные пушкинские выставки из фондов нашего музея, посвященные А.С. Пушкину, демонстрировались в учебных заведениях и библиотеках города.

С 1989 года активно разворачивается пушкинская программа.

Были начаты циклы лекций, прочитанные ведущими университетскими профессорами:

**И. Полуяхтовой («Пушкин и Байрон») и В. Грехнёвым.**

Профессор Всеволод Алексеевич Грехнев, который также был первым председателем Пушкинского клуба, прочитал циклы лекций по истории русской критики и журналистики («Пушкинский «Современник», «Пушкин-критик»), а позднее – часть задуманного большого цикла о поэтическом окружении А.С. Пушкина – «В созвездье Пушкина». Каждое событие совершалось как будто бы негромко, повседневно, а вместе составило и обнаружило немеркнущее, ключевое значение. Цикл грехневских лекций, помимо давно знакомой и ценимой в литературоведческих изысканиях пушкиниста Грехнева тонкости интерпретаций и неповторимой интонации рассказа, стал настоящим возрождением вымирающего ныне жанра – публичных лекций, по итогам которых впоследствии мы издали одноименную пушкиноведческую книгу.

Были организованы совместно с Горьковской филармонией с 1987 года филармонические литературные пушкинские концерты, на афишах которых часто пушкинская тематика появлялась в исполнении Якова Смоленского, Антонины Кузнецовой, Александра Познанского. А позднее без участия филармонии были проведены три цикла музыкальных – «Улыбышевские среды», литературных – «Молодые литературные имена Нижнего Новгорода» (ведущая – Дмитриевская Г.А.), и музейных – «Второе «я» нижегородской интеллигенции» (ведущий – Терехов В.М.), включающих в себя пушкинские мероприятия.

Не раз проходили также вечера «Пушкин на оперной сцене» с участием ведущих артистов Оперного театра. Прошли встречи с режиссером Юрием Беспаловым с показом фильма «Болдинская бессонница». В 1991 году студенты театрального училища давали спектакли «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина для участников школьных пушкинских кружков в музее Н.А. Добролюбова. В музее постоянно проходили школьные пушкинские научно-практические конференции. Научные сотрудники музея Н.А. Добролюбова регулярно выступали в школах и библиотеках города с пушкинскими лекциями, а также принимали участие с научными докладами в областных и всероссийских пушкинских научных конференциях и чтениях, в осенних городских праздниках, посвященных приезду Пушкина в Нижний Новгород.

В 1990 году ко дню приезда Пушкина в наш город музей Н.А. Добролюбова провел городской театрализованный праздник «Пушкин в Отчизне Минина», где участвовали: ансамбль «Таусень» (худ. рук. О. Михоношина), мужской вокальный ансамбль (под управл. В. Будникова), певица Светлана Лунева и ансамбль солистов (под управл. В. Водопьянова). Был установлен книжный киоск – с книгами о Пушкине, о Болдине, о Нижнем... Тогда же была установлена копилка, собиравшая средства на создание в нашем городе бюста А.С. Пушкина.

*В апреле в музее состоялся благотворительный книжный аукцион. Вырученные средства были перечислены на счет Горьковского отделения Советского фонда культуры на создание в нашем городе бюста А.С. Пушкина, который и был впоследствии установлен около здания Академического театра оперы и балета им. А.С. Пушкина, автор – засл. худ. России Т.Г. Холуева.* Книги, предназначенные для продажи, пожертвовали из своих личных библиотек научные сотрудники музея, члены клуба пушкинистов и клуба «Библиофаг». Продано было около двух сотен книг, среди них – альбом «Пушкинская эпоха в изобразительном искусстве» и др.

В день памяти Пушкина в 1991 году аналогичную акцию провели с продажей фоторабот членов фотоклуба «Чайка». Все вырученные средства были переданы в Горьковское отделение Фонда культуры для установления в нашем городе бюста А.С. Пушкину.

Другое крупное культурное событие, связанное с именем Пушкина – организация выставки графики Дмитрия Арсенина «Первозванные наши апостолы...», которая рассказывала о декабристах-нижегородцах и друзьях Пушкина и приурочивалась к 165-летию декабристского восстания.

В 1992 году в музее Н.А. Добролюбова продолжением этой линии и заметной акцией стала презентация книги Дмитрия Арсенина «Пушкину посвящается...» и встреча с дирекцией издательства «Нижегородская ярмарка» в качестве почетного гостя.

*Одно из заметнейших событий культурной жизни той поры – проведение в 1992 году в старый Новый год Пушкинского бала в Доме архитектора музеем Добролюбова совместно с фирмой «Комодиз» для интеллигенции и деловых людей города при участии народного артиста России А.Р. Палееса, театра «Вера», известных музыкантов города. Гвоздем программы были выступления народного артиста России Сергея Захарова и заслуженных артисток России сестер Рузанны и Карины Лисициан.*

По инициативе журналиста Сергея Чуянова, члена пушкинского клуба, новый выставочный зал музея Н.А. Добролюбова в 1993 году был открыт серией листов «Пушкин в Петербурге» известного петербургского графика Николая Кофанова, что дало возможность проводить литературные экскурсии, посвященные пушкинским местам второй столицы.

В 1994 году было отмечено 200-летие со дня рождения музыковеда А.Д. Улыбышева.

К 170-летию со дня восстания декабристов в 1995 году была организована презентация книги Юрия Адрианова «Российской памяти созвездье», а также книги Дмитрия Арсенина.

После встречи с автором книги «Нижний Новгород пушкинской поры» Н.В. Филатовым художнику В. Соколову были заказаны графические виды Нижнего пушкинской поры.

Также постоянно проводилась закупка картин художников, которые работали над пушкинской темой.

Музей принял участие в проведении Международного пушкинского конгресса, в благотворительной пушкинской акции в рамках Всесоюзного форума на Нижегородской ярмарке.

Научным сотрудником В.Ю. Белоноговой, проделавшей большую работу по изучению и сбору материалов, связанных с пребыванием поэта в Нижегородском крае, был создан юношеский пушкинский литературно-краеведческий клуб, затем подхваченный Г.А. Дмитриевской.

*Подготовленная В.Ю. Белоноговой, в 1997 году в музее прошла презентация проекта «На фоне Пушкина» и ко дню рождения А.С. Пушкина открыта выставка «Пушкин и нижегородское дворянство»,*

*к Пушкинским дням, посвященным памяти поэта, была организована выставка «Пушкинское Болдино глазами нижегородских художников», выступление победителей конкурса чтецов, пушкинские уроки в школах.*

Музей Н.А. Добролюбова в феврале 1997 года провел Пушкинские дни и сбор средств в фонд телемарафона «Болдино-97», принял участие в этом марафоне, осуществил передачу вырученных и собранных в течение этих дней средств в прямом эфире ННТВ.

Был выпущен также буклет «Пушкин в Нижнем Новгороде».

В течение 1998 – 1999 г.г. был проведён цикл мероприятий навстречу 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина: в 1998 – выставка лучших работ прикладного искусства учащихся художественных школ Нижегородской области на пушкинские темы. Замечательное путешествие в мир сказок Пушкина помогли совершить дети – ученики детских художественных школ и школ искусств Нижнего Новгорода и области, в очередной раз подтвердив тем самым справедливость выражения: «Веселое имя Пушкин». 400 авторов приняли участие в конкурсе к 200-летию со Дня рождения поэта. Лучшие декоративно-прикладные работы юных мастеров весь июнь можно было посмотреть в музее. На выставке «Там русский дух... Там Русью пахнет» в нескольких залах разместились батики, гобелены, вышивки, куклы, росписи по дереву... Забавные кстовские куклы «Пошел поп по базару», декоративная напольная ваза «У лукоморья», в виде сидящей на ветвях русалки. Деревянное панно-терем, с восемью открытыми оконцами, в которых видны маленькие эмали с сюжетами пушкинских сказок, изделия из бисера, гранатовых зерен, соленого теста... На выставке был развернут настоящий город мастеров, где посетители могли познакомиться с уникальными технологиями.

В этом же году прошел поэтический вечер «Венок Пушкину»; пушкинская гостиная – совместно с гимназией № 25; вечер, посвященный передаче дарителями экспонатов в музей А.С. Пушкина.

Музей показал на Всероссийском форуме «Время жить в России» выставку «А.С. Пушкин и Нижегородский край», на книжной выставке на Нижегородской ярмарке – выставку «Там русский дух, там Русью пахнет...».

Одной из интереснейших новых форм работы оказался вечер импровизаций. Пушкинскому времени было свойственно искусство импровизации. В тот вечер был повод вспомнить о блестящем поэте-импровизаторе Адаме Мицкевиче: недаром его облик так похож на образ импровизатора

из «Египетских ночей». Сценарий вечера складывался, следуя «Египетским ночам» Пушкина. Импровизатор, лауреат многочисленных международных и отечественных конкурсов Геннадий Курсков, пианист и композитор, самым своим видом неуволимо напоминал пушкинского героя. Отрывки из «Египетских ночей», «Моцарта и Сальери», стихи Адама Мицкевича прочла актриса Наталья Заякина, задав камертон вечеру, пианисту и публике. Публика писала на листочках темы для импровизаций и опускала их в вазу, определив таким образом концертную программу. Тянули жребий, доверившись слепой судьбе. Фантазия на тему «Веленью Божьему, о Муза, будь послушна» послужила поводом к диалогу между композитором и залом о том, что же за начало у искусства: божественное или нет.

Поводом к открытию выставки «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья», прибывшей к нам из Болдинского музея-заповедника и включающей работы трех художников: петербургского графика Энгеля Насибулина и двух нижегородских живописцев – Дмитрия Арсенина и Василия Калинина, стал не только день рождения великого поэта, но и Всероссийский пушкинский праздник, который ежегодно проводится в пушкинских местах страны – в том числе в Болдине. Название выставки определило ее содержание, образ и эмоциональный ряд. Давно занимаясь пушкинской темой, Э. Насибулин создал свой глубоко оригинальный образ поэта. Особенно привлекает художника деревенский Пушкин – Пушкин в Болдине, Пушкин в Михайловском. Главная задача выставки – передать ту неповторимую атмосферу пушкинских мест Нижегородского края, которая складывается в емкий и полный многообразных ассоциаций образ Болдина и чье значение в русской культуре осязаемо и внятно. Образ деревни, образ уединенного угла («приют спокойствия, трудов и вдохновенья») воссоздавали и формировали не только картины, но и оригинальные предметы старинного сельского быта, резные наличники, многочисленные мелочи, хранящие память о безвозвратно ускользающем времени, из фондов музея Н.А. Добролюбова.

200-летнему юбилею была посвящена работа организованной музеем Н.А. Добролюбова литературной поэтической школы «Зеленая лампа» (руководитель Г.А. Дмитриевская) для одарённой молодежи. Сказки ученицы Литературной школы Жанны Николаевой публиковались в центральной печати и в «Дворянском альманахе», в подготовке которого принимали участие сотрудники музея, стали основой для радиоспектаклей Нижегородского областного радио.

К 200-летию А.С. Пушкина по итогам работы этой школы музеем Н.А. Добролюбова был выпущен поэтический сборник лучших стихов преподавателей и учеников «Зеленой лампы».

«Театр поэтов на Лыковой дамбе» дал премьеру спектакля, основанного на литературных и исторических реминисценциях и аллюзиях пушкинской поры: «Дворянское гнездо». Актеров театра двое – врач по профессии, кандидат медицинских наук поэт Ярослав Кауров и кандидат психологических наук поэт Андрей Трemasов. Художественный руководитель театра зам. директора по науке музея Н.А. Добролюбова Г.А. Дмитриевская. Они сами шьют костюмы, пишут сценарий, изготавливают реквизит. Театр поэтов принял участие не только во Всероссийском фестивале любительских театров «Игры на Троицу, где был награжден дипломом фестиваля, но и в Пушкинском празднике в Болдине в день 200-летия со дня рождения поэта.

Силами Театра поэтов, «Зеленой лампы», музея Н.А. Добролюбова проводился к 200-летию поэта цикл театрализованных поэтических встреч «Пушкинский альбом».

Самым крупным результатом многомерной деятельности музея стало появление на карте города еще одного музейного адреса: **Музея А.С. Пушкина на пл. Минина, 5, открытию которого предшествовала огромная подготовительная работа.**

Под музей было выделено помещение на пл. Минина в здании средней школы № 1, стоящей на месте бывшей Деулинской гостиницы, где 2-3 сентября 1833 года останавливался А.С. Пушкин.

В мае 1991 года состоялось открытие мемориальной доски на этом здании.

Была создана концепция и выполнен архитектурно-художественный проект экспозиции «А.С. Пушкин в Нижнем Новгороде» художником **А.И. Улановским**, подготовлен проект приспособления служебных помещений средней школы № 1 под экспозицию «А.С. Пушкин в Н. Новгороде».

*7 февраля 1997 года был создан Попечительский совет Пушкинского музея под председательством тогда представителя Президента России по нашей области Е.В. Крестьянинова. Именно при поддержке попечителей издан буклет «Пушкин в Нижнем Новгороде».*

5 февраля 1999 года собранная за эти годы экспонатура была представлена на выставке «Наш нижегородский Пушкин», посвященной Дню памяти А.С. Пушкина. Результаты собирательской работы: подлинные портреты нижегородцев – современников Пушкина, книги пушкин-

ского времени, мебель, предметы дворянского быта начала XIX века и т.д. Часть предметов приобретена музеем Н.А. Добролюбова для будущего музея А.С. Пушкина, часть передана владельцами в дар.

Хотя по ряду причин попечительский совет распался и с 1997 года финансирование работ по созданию в городе музея А.С. Пушкина прекратилось, тем не менее 6 июня 1999 года, в день 200-летия поэта, музей Н.А. Добролюбова открыл свой новый филиал – музей А.С. Пушкина, – используя для этого исключительно собственные ресурсы, без целевой финансовой поддержки, без какого бы то ни было оплаченного социального заказа, располагая одним: энтузиазмом и трудолюбием своих сотрудников.

В праздничный день открытых дверей нижегородцы и гости города смогли посмотреть пушкинскую экспозицию и выставку работ Д. Арсенина.

Пушкинские встречи проходили и в помещении музея Н.А. Добролюбова.

*День памяти А.С. Пушкина в 2000 году отмечен выставкой «Пушкиниана Ирины Федосовой» и выступлением артистов Театра оперы и балета и его зам. директора С.И. Лариной.*

А через год, 6 июня 2000 года, вниманию публики в день открытых дверей в музее были представлены материалы к пушкинской экспозиции и выставки «Пушкин в изобразительном искусстве» – работы Д. Арсенина, Г. Гришина, А. Алямовского, З. Воскресенской и др., а также серия резных гравюр мастера-древодела, резчика Юрия Прокофьева «Нижний Новгород глазами Пушкина в 1833 году».

В этот день также прошла поэтическая встреча. музей посетили члены традиционной пушкинской делегации, направляющиеся в Болдино.

Пока не был решен вопрос о выделении штатов на содержание музея – уборщицы, дворника, смотрителей, музей работал и обслуживался самими сотрудниками вахтовым методом.

С 2001 года филиал музея Н.А. Добролюбова – Пушкинский музей – превращается в Пушкинский культурный центр в нашем городе, где проходят не только экскурсии и лекции, но и поэтические встречи, мини-спектакли, пушкинские выставки, встречаются ученые-пушкиноведы.

В настоящее время регулярно проводятся экскурсии по музею А.С. Пушкина и по выставкам музея, отмечаются памятные даты.

В 2000 году День памяти А.С. Пушкина ознаменован новой выставкой «Пушкиниана Ирины Федосовой» и выступлением артистов Театра оперы и балета и заместителя директора театра С.И. Лариной, День рож-

дения – открытием второй очереди Пушкинского музея. В 2001 году в музее Добролюбова подготовлен и проведен День памяти Пушкина. В программе: «Новые пушкинские карты» – выступление Р. С. Левина; о проекте «Пушкин на платке» рассказала М. Андреева.

10 февраля 2002 отмечено 165-летие со дня смерти А.С. Пушкина.

В 2002 году 6 июня в День рождения А.С. Пушкина прошла литературно – музыкальная гостиная. В которой прозвучали пушкинские произведения в исполнении народного артиста России Валерия Никитина, салонная музыка XIX века в исполнении Натальи Хазановой (клавесин). В 2003 году День рождения А.С. Пушкина был отмечен мероприятиями: литературно-музыкальная гостиная «Пока живется нам – живи»; концерт Е. и Г. Бабиных «Я помню чудное мгновенье...»

Традиционными стали День знаний 1 сентября с бесплатным посещением пушкинской экспозиции, 6 сентября – «День первоклассника», 29 октября – Детско-юношеская конференция «Пушкин и Нижегородская земля», 8 сентября – «Натальин день. Отмечается Международный день защиты детей, во время которого проводится конкурс рисунков на асфальте по сказкам Пушкина «Рисуем Пушкина» и художественный конкурс «Читая Пушкина...» для школьников Н. Новгорода. В день приезда А.С. Пушкина в Н. Новгород 2 сентября проводятся встречи пушкинистов. Регулярно 30 октября отмечается День памяти профессора-пушкиниста В.А. Грехнева, *проходят заседания литературных клубов «Светелка», «Среда поэта», музыкальные гостиные, заседания Пушкинского клуба, а также Украинского общества.*

Сотрудники музея приняли участие в литературно-публицистических чтениях «Диалог поэтов» к 170-летию приезда А.С. Пушкина в Казань.

**Проведен ряд мероприятий** в музее А.С. Пушкина к 200-летию **В.И. Даля**, мероприятиями, посвященными создателю знаменитого словаря, отмечено 130-летие со дня смерти В.И. Даля:

заседание литературного клуба «Светелка», открытие и подведение итогов выставки-конкурса «В.И. Даль в Н. Новгороде», встреча в школе 168 «Даль в Н. Новгороде», в 25 гимназии – встречи на тему: «Нравственный подвиг В.И. Даля», «Духовный подвиг В.И. Даля» и, наконец, –

День В.И. Даля в музее А.С. Пушкина

Мероприятия, связанные с пушкинскими датами, доступны для всех категорий посетителей: День Лицея, участие в мероприятиях фестиваля «Болдинская осень», встречи с участниками «Болдинских чтений», «Праздник Болдинской осени».

Написан проект «О, сколько нам открытий чудных» на премию города Н. Новгорода в номинации «Социально-значимые проекты». В музее А.С. Пушкина состоялся прием для лауреатов Пушкинской премии Нижегородской области, участниками которого стали: Нижегородское телевидение, Оперный театр, Союз писателей.

Проведены гостиные в музее А.С.Пушкина:

– «Пушкин и мы»; «Музей А.С. Пушкина – пути развития»; «Город над вольной Невой»; «Венок Пушкину»; «Пушкин на нижегородском ТВ»; «Загадки «Времен года» Чайковского»; «Мы из Оренбурга»; «Сочельник», «Рождественские встречи: «Метель» Пушкина и Свиридова», «Научи меня, Боже, любить» (читает Е. Дертева, аккомпанирует И. Блинов), «Жанр, победивший время» (студия Н.А. Алмазовой) и концерты: старинной музыки преподавателей Нижегородского хорового училища (М. Болотина, М. Саминская), ансамбля народной музыки «Демество» под руководством Т.Л. Татариновой, вокальной студии ДК им. Свердлова, ансамбля средневековой музыки «Univercalia in ge». Нижегородского хорового училища «Бытовая камерная музыка от средних веков до наших дней», концерт, посвященный Г.Ф. Генделю «Музыка барокко».

Музей продолжил традицию проведения пушкинских выставок:

- «Пушкиниана Ирины Федосовой»
- «Нижний Новгород глазами Пушкина» – работы резчика по дереву Ю. Прокофьева
- «Пушкин в живописи Г. Гришина»
- «Святые пушкинские места» – Акварели Ольги Ельниковой
- Болдинские акварели В. Хазова
- «Пушкинский Гурзуф» – живопись И.И. Еськова
- «Пушкинские места России» – живопись И.И. Еськова
- «Путь вышний» – старый Симбирск в открытках
- «Традиции» – выставка даров нижегородцев музею А.С. Пушкина
- «Мы все по Пушкину родня...»
- Выставка работ Дмитрия Арсенина и учеников пушкинской школы «Изограф»
- Ко дню приезда А.С. Пушкина в Н. Новгород выставка «пушкинская коллекция из собрания А.И. Дудельзака»
- Ко дню приезда А.С. Пушкина в Н. Новгород – выставка книг Нижегородской государственной областной детской библиотеки

• **Выставка «Капитанская дочка» А.С. Пушкина в иллюстрациях и материалах**

• **Выставка живописи Полины Балашовой «В мастерской художника»**

• **Выставка бытовой вышивки конца XIX в. – середины XX в. «Неторопливая прелесть бытования».**

Прошли презентации книг: «**Выбранные места из мифов о Пушкине**» В.Ю. Белоноговой, «**Летняя сказка**» выпускницы литературной школы «Зеленая лампа» Ж. Николаевой, книги «**Болдинское чтение**», посвященной талантливому литературоведу Евгению Хаеву. Проведено празднование 80-летия поэта, переводчика, собирателя книжной пушкинианы Г.В. Бедняева.

Читался курс лекций по музеологии для студентов IV – V курсов педагогического университета на базе музея А.С. Пушкина.

Постоянно используются в работе созданные сотрудниками музея викторины по экспозиции музея А.С. Пушкина и по сказкам А.С. Пушкина, интеллектуальная игра «Знаешь ли ты Пушкина?», кроссворд «Пушкин», проводится работа по созданию **Центра музейной педагогики**. Был проведен конкурс-викторина «**Путь вышний**», посвященной 205-летию со дня рождения А.С. Пушкина..

Ведется постоянная работа на основе договора с гимназией №25 имени А.С. Пушкина, реализуется совместная программа «**Пушкинское золотое кольцо**», организована работа школы экскурсоводов, регулярно проводятся пушкинские музейные уроки.. Беседы о Н.М. Карамзине сопровождались демонстрацией передвижной выставки «**Карамзин**», которая экспонировалась в гимназии №25. В 2003 году к Международному дню музеев проведена гостиная для членов пушкинского клуба («**Мир искусства и гимназисты пушкинской гимназии**»).

В музее Пушкина разработана структура лектория для школьников и студентов, состоящая из 12 циклов: «**Нижний Новгород пушкинской поры**» «**То в коляске, то верхом...**», «**Лермонтовский факультатив**», «**Далевский факультатив**», «**Что такое Лицея?**», «**Дуэли и дуэлянты**» и др.

Особой популярностью пользовался прочитанный в 2003-2004 учебном году на базе музея А.С. Пушкина с использованием материалов фондов музея факультатив «**Филологический детектив, или тайна болдинской осени**» (расследование вел доктор филологических наук, почетный профессор ННГУ, член Союза писателей России **Николай Фортунатов**).

Вот далеко не полный перечень увлекательных и познавательных тем цикла:

*«Род мой один из самых старинных дворянских». (Ошибка болдинской рукописи).*

*История рода Пушкиных – история Древней Руси и России).*

*«Он в Нижний Новгород спешит, в Отчизну Минина». (Загадка «нижегородской строфы» в главе «Путешествие Онегина» (исключенной из текста романа). Гаврила Пушкин и великий гражданин России Козьма Минин).*

*«В это дело вмешался старый дуэлист». (Как Пушкин оказался в Большом Болдине? Сват Пушкина и противник на несостоявшейся дуэли – граф Федор Толстой (Американец)).*

Выбранная необычная форма занятий, высокая эрудиция, профессионализм и лекторское мастерство профессора Фортунатова вызвали живейший интерес школьников, которые в конце факультатива написали оригинальные рецензии, подчеркивающие необходимость и важность встреч с настоящими учеными на музейной базе для молодежи.

В музее А.С. Пушкина постоянно проводится большая и серьезная работа с социально незащищенными слоями населения, с детскими домами (детский дом № 4 показал спектакль «Моцарт и Сальери»), с пожилыми людьми и инвалидами, оказывается благотворительная помощь районным муниципальным центрам социальной помощи, в том числе для ветеранов Украинского общества.

*Л.В. Зарубина*  
(*Нижний Новгород*)

ДУХОВНОЕ ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ  
СРЕДСТВАМИ МУЗЕЙНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
(на примере музея А.С. Пушкина:  
филиал государственного литературно  
мемориального музея Н.А. Добролюбова)

В настоящее время в обществе существует большой разрыв между образованием, культурой и духовным воспитанием человека, что заставляет искать новые, более эффективные подходы, формы работы, активно влиять на социальные процессы.

Можно наблюдать, что у большей части нашего подрастающего поколения не сформировано желание регулярных встреч с музеями и памятниками. А ведь именно музеи обладают высокой степенью эмоционального воздействия на человека, что в детском возрасте является определяющим в освоении знаний, в формировании собственной картины мира. Именно поэтому музейное образование сначала воздействует на душу, а потом несет информацию.

Особое место в решении данной проблемы отводится наследию А.С.Пушкина, так как созданные им произведения поднимают вопросы, которые современны и актуальны для нашего общества. Кроме того, именно музейные средства, и в частности элементы музейной педагогики позволяют привлечь еще больший интерес к имени А.С. Пушкина, дают возможность более активного и личностного восприятия информации.

Центральное место в духовно-образовательной деятельности музея А.С. Пушкина занимает цикл занятий «Там вместе с ним все дни прекрасны...» (Пушкин и его эпоха под увеличительным стеклом). Курс рассчитан на среднее и старшее звено школы, построен на материалах,

рассказывающих о личности А.С. Пушкина, наиболее интересных страницах его биографии, его произведениях и особенностях эпохи первой трети XIX века.

Цикл занятий «Там вместе с ним все дни прекрасны...» имеет следующую структуру:

1. Пушкин в Нижнем Новгороде.
2. Костюм пушкинской поры.
3. А.С. Пушкин и В.И. Даль.
4. Дуэли – правила и участники.
5. Нижегородские корни Пушкина.
6. Пешеходная прогулка по пушкинским местам Н.Новгорода.

Разработчики курса учитывали сложность материала и поэтому занятия цикла идут в порядке от более простого к трудному. Первая встреча всегда происходит в экспозиции музея, где ребята отправляются в путешествие по старому Нижнему вместе с А.С.Пушкиным. На улице прохладно – начало сентября, поэтому, выходя из гостиницы, мы надеваем плащ (крылатку), цилиндр, берем в руки трость и отправляемся на ярмарку, в Нижегородский кремль, на обед к нижегородскому губернатору М.П. Бутурлину и т.д. Затем занятия могут проходить и в музее, и в учебном классе школы.

Тема «Костюм пушкинской поры» самая яркая и запоминающаяся, так как мы разбираем два вида костюма: дворянский и крестьянский, смотрим цветные увеличенные иллюстрации, держим в руках ткани, кружева середины XIX века и примеряем крестьянскую одежду.

Следующие темы более сложные, они так же хорошо иллюстрированы, но здесь мы постоянно вспоминаем первое занятие, возвращаемся к предметам экспозиции, раскрываем волшебную возможность предметов быть символом и знаком своего времени. Общение с конкретными предметами на наш взгляд особенно важно для ребят, так как через предмет они накапливают чувственные ощущения, которые запомнятся намного дольше, чем информация об этом предмете.

В конце каждого занятия школьники работают с листами активности, с помощью которых закрепляют пройденный материал. А в качестве общего закрепления проходит пешеходная прогулка по городу, «по пушкинским местам».

В качестве пропедевтического курса к циклу «Там вместе с ним все дни прекрасны...» для младших школьников в музее разработаны заня-

тия по народной культуре, ядро которых составляют сказки А.С. Пушкина. По «Сказке о рыбаке и рыбке» мы изучаем русские жилища (землянка, изба, хоромы, терем, палаты), по сказкам «О попе и работнике его Балде», «Сказке о мертвой царевне» – обычаи и быт наших предков, понятия добро и зло и т. д.

В 2004 году по инициативе дирекции музея Н.А. Добролюбова был проведен цикл лекций (абонемент) для учеников старших классов «Филологический детектив: А.С. Пушкин на Нижегородской земле». Автор и ведущий, профессор Нижегородского государственного университета Н.М. Фортунатов, обращаясь к школьной программе и используя материалы фондов (рассказ о пушкинской генеалогии) и экспозиции музея (тайна трех карт в «Пиковой даме», предметы дорожных путешествий, современники поэта и др.), дал учащимся представление о различных возможностях филологического анализа, включающего в себя не только литературный, но и краеведческий аспекты. Жизнь Пушкина, его духовный мир, поэтические поиски стали основой для увлекательного разговора с детьми. Самостоятельные практические задания вызвали ответную реакцию: собственная родословная (как продолжение темы об интересе Пушкина к истории своего рода), попытки реконструировать поиск поэта (стихотворение «Два чувства дивно близки нам...») и др. Любопытны отзывы детей, отражающие ход работы их мысли. «Меня поразил способ анализа произведений Пушкина... Он заключается в совмещении нескольких произведений (как лирических, так и драматических) и известных фактов жизни с целью узнать новые подробности его творчества и биографии» (Ефимова Анна, 9 класс). «Я даже не думала, что «Капитанская дочка» так близка к истории, то есть места, где происходило действие, поэт буквально «вымерял своими шагами»... Спасибо за то, что мы научились по-новому смотреть на знакомый город: вдруг за углом прячется маленькое открытие!» (Панфилова Мария, 9 класс). «В этом году ученики нашей школы ездили на беседы в музей Пушкина, в том доме, где он останавливался во время посещений нашего города... Во время занятий я весь погрузился в девятнадцатый век, в то время, когда жил А.С. Пушкин и когда честь зачастую ценилась больше, чем богатство. Именно Честь, наряду с Любовью, и стала тем, ради чего жил, творил и погиб Пушкин...» (Байдаков Георгий, 9 класс).

Таким образом, А.С. Пушкин продолжает вести наших ребят во взрослую жизнь с определенным багажом нравственных и культурных

ценностей, служит ориентиром в окружающем мире, таком непредсказуемом и изменчивом. Одна из задач пушкинского музея – помочь им в этом.

В 2004 году музею исполняется 5 лет. Мы растем, и вместе с нами растут наши воспитанники.

# *Пушкини и библиотеки*



## А.С. ПУШКИН И ФЕНОМЕН ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ

Пушкин и книга, Пушкин и чтение, Пушкин и читательская культура. На эти темы написано множество увлекательных работ. Выделю самые свежие примеры. Например, книгу, автором которой является А.И. Рейтблат – многолетний сотрудник Российской государственной библиотеки<sup>1</sup>, а также статью «Пушкин, любовь и... библиотека», принадлежащая видному библиотековеду Ю.Н. Столярову<sup>2</sup>. В ней автор отвечает на вопрос, почему великий поэт, начиная с 1829 года, перестает передавать в Императорскую Публичную библиотеку обязательный экземпляр изданий своих сочинений. Виной всему послужил драматический поворот в его отношениях с Анной Олениной, отец которой, как известно, в то время возглавлял знаменитую библиотеку.

И тем не менее, несмотря на нарушение строгих правил одной из первых наших публичных библиотек, не только биография поэта, но и посмертная его судьба, судьбы его прямых потомков оказались тесно переплетены с библиотеками. Старший сын поэта Александр Александрович передал в Румянцевский музей (прообраз нынешней главной библиотеки страны) рукописи отца и упросил младшую сестру передать туда же переписку родителей. В год столетнего юбилея поэта рукописи были переданы в Пушкинский Дом, где и хранятся поныне.

Младший сын Григорий Александрович к столетию отца продал Михайловское для «устройства в нем Дома престарелых литераторов и библиотеки-читальни им. А.С. Пушкина». Наконец, дочь поэта Мария Александровна Гартунг фактически стала матерью-основательницей московской библиотеки с читальней, размещающейся ныне в красивом особняке начала XIX в., неподалеку от дома, где родился А.С. Пушкин. А внук Григорий Александрович Пушкин с 1933 по 1940 гг. был сотрудником

---

<sup>1</sup> Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Ист.-социол. очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: Новое лит. обозр., 2001. — 328 с.

<sup>2</sup> Столяров Ю.Н. Пушкин, любовь и... библиотека //Библиотекосведение, 1999, №3, С.5-23.

Румянцевской библиотеки – в те годы Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина.

Сегодня только в России имя Пушкина носят около полутора сотен библиотек (точных данных нет даже в Министерстве культуры Российской Федерации – трудно учесть маленькие сельские филиалы). Их усилиями, как и трудом тысяч других библиотек России, каждодневно осуществляется процесс воспроизводства духовной культуры, символом которой, как известно, в нашей стране выступает Пушкин.

В обыденном сознании библиотеку нередко ассоциируют с местом, где «выдают книжки». Между тем феномен современной публичной библиотеки состоит в том, что, сочетая функции хранителя культурной памяти народа, зафиксированной в печатных, а ныне и в электронных документах, структурируя и продвигая информацию, способствуя, таким образом, передаче знаний, она в эпоху воцарившегося прагматизма отстаивает культурные ценности как главную составляющую национального духовного наследия. Вне сферы этих ценностей существование человека перестает быть человеческим. Не случайно сегодня все чаще вспоминают сформулированное А.Леви-Строссом определение культуры как системы табу. Таким образом, в начале третьего тысячелетия появляется потребность в реинтерпретации просветительских традиций публичной библиотеки, которые 10-15 лет тому назад, казалось, были окончательно сброшены «с корабля современности».

Зримым выражением этих традиций становится отбор и оценка информации, не только с позиций функциональности, например, релевантности запросов, но и этических, правовых, эстетических и других требований. Речь, конечно, не идет о запретах по идеологическому принципу – все это наши библиотеки уже «проходили». Но безбрежное пространство Интернет, как и море пошлой макулатуры, выпускаемой издательствами «однодневками», вновь остро ставит перед культуртрегерами проблему квалифицированной, убедительной и тактичной помощи в выборе информации, в том числе книги. Тем более, когда речь идет о детях, молодежи.

Мы вновь возвращаемся к проблеме, остро звучащей еще в пушкинские времена, и, как известно, задевавшей поэта: о противопоставлении «высокой» и «массовой» культуры. Одно из свойств публичной библиотеки, отличающее ее от других культурных институтов, открытость – отсутствие цензов: по политическому, сословному, религиозному, возрастному, имущественному, половому и прочим признакам. Помноженная на универсальный характер ресурсов, в первую очередь, книжных фондов (а

ныне и других носителей информации), такая открытость выражается формулой «все для всех».

Поэтому получается так, что с одной стороны, выдвигая просветительские задачи, библиотека работает на интеллектуальную «подпитку» людей, помогает формировать культурную элиту. С другой – без элементов массовой культуры, идет ли речь о книгах Б.Акунина, А.Марининой или «розовых» романах, современной публичной библиотеке не обойтись. Эти книги пользуются успехом у читателей. Безусловно, они выполняют столь важную в наше трудное время релаксационную роль, успокаивают, отвлекают, развлекают, помогают людям преодолеть «социальную усталость». Есть и другие доводы...

Культурологи считают, что во все времена масс культура реализует принцип дополнительности, когда нехватка информации в одном канале связи с избытком заменяет ее в другом. Массовая культура демократична: рассчитанная на коммерческий успех, в лучших своих образцах (выделим это обстоятельство особо) она нередко становится «мостиком» (вспомним теорию Н.А. Рубакина) к культуре высокой.

И все-таки дихотомия: свобода доступа к информационным ресурсам, с одной стороны, и задачи просветительства, приобщения людей к лучшим образцам культуры, – как дамоклов меч висит над публичной библиотекой. «Свобода», как мы знаем, одно из ключевых слов в судьбе и творчестве Пушкина. Насколько реализуется этот основополагающий демократический принцип в деятельности современной публичной библиотеки? Не входит ли он в противоречие с заявленными отбором и оценкой?

Для решения этого вопроса талантливые библиотекари России на протяжении последней сотни лет разрабатывали и оттачивали специфический инструментарий. В различные периоды истории библиотечного дела он назывался по-разному: «руководство чтением», «воспитание читательской культуры», «развитие культуры чтения» и т.д., предавался анафеме (полтора десятилетия назад) и вновь брался на вооружение практиками. После того, как был убран идеологический «привкус» этого инструментария, стало очевидно, что основу всех применяемых средств составляет обучение читателя свободе самостоятельного, осознанного, целенаправленного выбора книги, любого другого источника информации. Имеются в виду при этом целевые установки, связанные со всем многообразием духовных интересов – учебной, работой, отдыхом, развлечениями.

Библиотекарь-профессионал не навязывает свои представления о книжном и/или информационном мире, разделяя на «хорошую» или

«плохую» части. Он создает, а при необходимости умело имитирует (в работе с детьми или растерявшимися взрослыми) ситуацию самостоятельного выбора, помогает пользователю при возникновении запроса советом, консультацией, и, конечно же, различными формами библиографической и фактографической рекомендации.

Значительная часть рекомендаций носит косвенный характер, что особенно важно для молодежи, подростков, любящих демонстрировать свою самодостаточность. Приоритет при этом отдается игровой стилистике, например, широко распространенным книжным выставкам-викторинам, выставкам-кроссвордам, всевозможным конкурсам: книжным, театральным, художественно-изобразительным и др. Все они с разной степенью полноты ориентированы на внимательное, медленное, вдумчивое прочтение художественной классики, и всех тех изданий, которые составляют ее историко-литературный контекст.

Стихия игры подчас становится базисной в работе с подростками. Так, уже более десяти лет в Центральной детской библиотеке им. Гайдара столицы действует краеведческий клуб, для которого каждый год выбирается новая тема, связанная с историей культуры Москвы. Например, по окончании года, посвященного теме «Николаевская Россия» в уже упоминаемой знаменитой Пушкинской библиотеке столицы прошел грандиозный бал, участники которого – юные члены клуба – демонстрировали свои глубочайшие познания не только творчества поэта, но и пушкинской эпохи, начиная от выбранных на Мосфильме костюмов до исполнения балльных танцев, а также сочиненных юными талантами стихотворений и музыкальных пьес в стилистике конца XVIII – начала XIX вв.

Аналогичные балы библиотеки проводят совместно с филармониями и театрами в Татьянин день – 25 января. Обычно инсценируют бал Татьяны Лариной, подготовка и участие в котором для молодежи становится экзаменом на знание знаковой системы дворянской культуры первой четверти XIX в. Без звучания пушкинских строк такой бал представить невозможно.

Даже вполне традиционные формы библиотечной рекомендации сегодня реализуют в игровой форме. Назовем библиографические пособия, составленные в виде ярких, с использованием компьютерной графики, остроумных закладок и буклетов. «Смеховая культура» (определение М.М. Бахтина), которой так безукоризненно владел наш великий поэт, сегодня становится важнейшим инструментом приобщения к культуре чтения, в том числе классики. Она служит противоводием против засушенного

словесниками-неудачниками образа отечественной литературы. Страну обошла фраза, высказанная не без доли цинизма одним из первых ее лиц: «Меня классикой ударили в школе на всю жизнь».

Игра, инсценирование как одно из свойств современной культуры проявляет себя через воссоздание в библиотеках литературно-музыкальных салонов, имитацию тех, которые были свойственны Золотому и Серебряному веку. Они направлены на «поэтизацию бытового поведения», воссоздание тех его форм, которые воплощают идеализированные представления о прошлом. По мнению психологов, такого рода «культурная ностальгия» по прошлому является реакцией на многолетние пробелы в изучении реалий жизни дореволюционной России, и, прежде всего, ее «высокой» культуры. Одновременно это, по словам одной из посетительниц такого салона, «глоток свежего воздуха в душном мире поп-культуры»<sup>3</sup>.

Важнейшее средство влияния на самостоятельный выбор книги – это созданное совместно с дизайнером комфортное библиотечное пространство, все элементы которого воспринимаются как целостность и ориентированы на то, чтобы вызвать интерес к чтению, желание взять книгу в руки.

Внутрибиблиотечное пространство, имитирующее эстетику пушкинской эпохи, выступает средством приобретения культурного опыта. Реализации этой цели, например, способствует сам внешний облик мемориальной по своей стилистике столичной библиотеки имени А.С. Пушкина, а также интерьеры одноименной детской библиотеки истории и культуры Петербурга, известной в кругах интеллигенции северной столицы. Впервые попавшему сюда человеку трудно понять: это библиотека или музей? А, по сути, это и то и другое.

Синтез собственно библиотечного и музейного начал не случаен. У него мало зарубежных аналогов. На новом витке исторического развития с поправками на сегодняшний день воспроизводится модель, хорошо известная в пушкинские времена, когда коллекции редкостей графа Румянцева, Шереметевых, Демидовых включали «вещные» мемории и книги.

Глобализация информационных потоков, объективно ориентированная на унификацию, стирание самобытности национальных, в том числе местных культур, вызывает у человека потребность сохранить «овеществленную», материализованную социальную память, своего рода «осколки»

---

<sup>3</sup> Матлина С.Г. Возрождая утраченное... Несколько слов о салонной жизни // Библиотека, 2000, №11, С.64-68.

стремительно уходящего прошлого. Отсюда проистекает одна из важнейших особенностей современной культуры, которую Ж.Деррида, Ж.Бодрийяр, Ю.Кристева более двух десятилетий назад охарактеризовали как тотальную музеефикацию, архивацию, реставрацию.

Некнижные коллекции, в частности, экслибрисов, медалей, нагрудных знаков и др., связанные с именем Пушкина и представленные в фонде библиотеки г. Белгорода столь значимы, что уже неоднократно выставлялись в самых престижных залах, включая музей на Мойке в Петербурге. Здесь работают научные сотрудники, с учеными степенями, что само по себе – свидетельство качества музейной деятельности. Что касается сочетания вещных меморий и книги, то пушкинскими библиотеками страны накоплен уникальный опыт их совместного продвижения к посетителям. Кстати, он во многом перекликается с практикой самых именитых пушкинских музеев страны, где книга на равных сосуществует и взаимодействует с другими экспонатами. Это обеспечивает возможность максимально приблизиться к воссозданию творческого образа поэта и пушкинской эпохи как целостности.

Но в отличие от музеев и других культурных институтов, у библиотеки имеется одно преимущество – постоянное участие в организации диалога. С легкой руки М.М. Бахтина он утверждается как ключевое слово современной культуры. Библиотечный диалог многогранен: читатель взаимодействует с автором книги через время и пространство, библиотекарь-культуртрегер с рядовым посетителем, пользователи друг с другом, с приглашенными в библиотеку интересными собеседниками. К тому же библиотечный диалог ориентирован на «живое», непосредственное общение как на оптимальный способ передачи социального опыта, нравственных ценностей, расширения культурного пространства личности. В этом контексте светлое, животворное творчество Пушкина становится одним из средств преодоления социального отчуждения современного человека, «приговоренного к одиночеству» (Э.Фромм).

В библиотечном деле имеется еще один дискурс, связанный с именем Пушкина. Современные отечественные библиотеки (в отличие от западных аналогов) являются воплощением женского начала. Напомним, что само слово «библиотека» женского рода (в отличие, скажем, от музея). Благодаря образам пушкинских героинь женщина, как отметил Ю.М. Лотман в своих знаменитых «Беседах о русской культуре», становится не просто романтическим идеалом, но воплощает собой многогранную личность.

Это означает иную, чем у мужчины, психологическую структуру, мотивацию, нацеленность на становление человека. «Женский мир»— это книжный мир, ибо в семье ребенка приобщает к книге и к чтению женщина.

Исследования выявляют особую значимость для библиотеки «женского начала» или, как говорят социологи, «гендерного» фактора. И если, допустим, в школе с ее жесткой запрограммированностью на посещение уроков и усвоение предметов, этот фактор рассматривается во многом негативно, то в библиотеке, особенно детской, все обстоит иначе. Как указывалось выше, библиотека – это свободный выбор, но не только книги: времени и мотива посещения, а также формы поведения – играть, познакомиться с видеозаписью нового фильма, выставкой рисунков, послушать приглашенных музыкантов... Одним из воплощений выбора – добрым другом, который не только подберет нужные документы, но и при случае нос малышу вытрет и по душам с одинокой старушкой поболтает,– становится женщина.

Сегодня обновляющаяся публичная библиотека меняет свой имидж.

Привлекательной население современной России считает библиотеку, воплощающего Образ теплого, уютного очага, хранителем которого выступает женщина. Этот образ соответствует национальным архетипам<sup>4</sup>, в частности, классическому сюжету русских сказок об Иване-царевиче и Василисе Премудрой или Марье-Моревне. Именно в их традициях создана пушкинская «Сказка о царе Салтане». Женщина находит выход из труднейших ситуаций и, в конце концов, выстраивает Дом, где всем уютно и хорошо.

Вопреки прогнозам о смерти книги, женщины-библиотекари сегодня воссоздают российские традиции литературоцентризма. Они без лишнего пафоса продвигают пушкинские творения как эстетически и этически выстроенную модель Вселенной.

---

<sup>4</sup> Мильдон В.И. «Сказка ложь...» (вечно женственное на русской земле) //Вопросы философии, 2001, №5, С.132-148.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ  
РЕГИОНАЛЬНЫЙ ФОНД  
«НАСЛЕДНИКИ И НАСЛЕДИЕ А.С. ПУШКИНА»  
(цели. задачи. деятельность)

Я очень рада, что принимаю участие во II международной научной конференции «XXXI Болдинские чтения» в программе библиотечной секции.

Библиотека им. А.С. Пушкина в Москве для нас, потомков – родной дом. Мы безгранично благодарны директору Ольге Макарьевне и всем сотрудникам за внимание к нам, за те прекрасные часы и дни, которые проводим в библиотеке.

Идея создать свой фонд созрела давно, т.к. в канун 200-летия со дня рождения Александра Сергеевича фонды под именем поэта росли, как грибы. Имя Пушкина для них было и щит и меч. Но когда все фонды (а их насчитывалось около 16) были приглашены в нашу библиотеку, чтобы обсудить программы, трудности в работе и планы на будущее, ни один из них не представил сколько – нибудь конкретных предложений. Как раз в это время пошла большая работа по созданию фонда потомков Александра Сергеевича, живущих в Москве: «Наследники и наследие А.С. Пушкина», президентом которого выбрали меня.

Одним из первых начинаний фонда была помощь в создании книги о потомках Пушкина. Владимир Леонидович Полушин, член Союза писателей России, приступил к написанию книги под названием «Потомки великого древа» о московских потомках и о многих других, проживающих как в бывшем Союзе, так и за границей. Эта книга нашла место в коллекции отдела редких книг и рукописей, посвященной Пушкину, в Нижегородской библиотеке им. В.И. Ленина.

По инициативе В.Л. Полушина и поддержке потомков Пушкина в 1998-1999 гг. создается фильм «Зимняя элегия», съемки которого проходили в Москве, Лопасне, Санкт-Петербурге, Михайловском, Петрозаводске.

Дружба с Полушиным началась в Москве, когда он учился в Литературном институте, а в 1990 г. работал в Тирасполе.

В тот год в Молдавии было не спокойно. Главкомандующим 14 полка был Александр Иванович Лебедь. Светлая ему память! А.И. Лебедь – блестящий боевой генерал с нежной душой, любящий А.С. Пушкина. Когда генерал стал губернатором Красноярского края, мы были приглашены на праздник «Пушкинские дни на берегах Енисея». За много лет потомки Александра Сергеевича, живущие в Москве, Подмосковье, Санкт-Петербурге, Иркутской области, Хабаровском крае, Полтаве, собрались вместе в Красноярске. Это была сказка, истинно народный праздник, а когда Александр Иванович с трибуны своим хорошо поставленным голосом провозгласил: «Пушкин жил, Пушкин жив, Пушкин будет жив!», – все встали.

После просмотра фильма «Машка, Сашка, Гришка и Наташка» студии Ленфильм, мне легко рассказать мою родословную.

Все потомки, живущие в Москве, помнили его старшего сына – «рыжего Сашку», как с любовью называл его отец. От первого счастливого брака с Софьей Александровной Ланской (племянницей П.П. Ланского) появилось на свет 11 детей, среди которых мой дедушка Григорий Александрович. Таким образом, мой дедушка является внуком Александра Сергеевича, я – праправнучка Александра Сергеевича.

В ближайшее время одной из основных задач фонда будет восстановление Лопасненской усадьбы и некрополя Пушкиных в городе Чехове.

Этот дом может о многом рассказать. Здесь были слышны голоса детей Александра Сергеевича и Натальи Николаевны. Краеведам города очень хочется доказать, что и Александр Сергеевич здесь бывал, но подтверждающих документов пока нет. Здесь нашли приют и ласку внуки Александра Сергеевича, а мой отец Григорий Григорьевич проживал в нем 18 лет.

Усадьбу на реке Лопасне называли Зачатье – по церкви, а церковь – по храмовой иконе Зачатия Святой Анны. Здесь похоронены наши предки: старший сын Пушкиных – Александр Александрович, его жена – Софья Александровна; внуки Александра Сергеевича – Григорий Александрович, Сергей Александрович; правнуки – Сергей Григорьевич, Софья Воронцова-Вельяминова.

Все, что связано с именем Александра Сергеевича для нас дорого и свято.

У нас сложились теплые и дружеские отношения со школой №353 им. А.С. Пушкина в Москве, гуманитарным центром «Преодоление», с учебно-воспитательным комплексом №1800 «Искусство и экономика» им. А.С. Пушкина, обществом «Пушкинист» г. Чехова, московским городским Дворцом детского творчества, с музеем А.С. Пушкина в Таллинской русской школе.

## БИБЛИОТЕКА А.С. ПУШКИНА КАК ЦЕНТР ОБЩЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ (традиции и современность)

В 1899 году Московская городская Дума постановила: «День столетия со дня рождения А.С. Пушкина увековечить сооружением здания народной аудитории с читальней при ней в местности близкой к дому, где родился поэт». 15 мая 1900 года в Москве открылась общедоступная библиотека-читальня им. А.С. Пушкина.

Инициатором этой идеи и первой попечительницей библиотеки стала старшая дочь Пушкиных Мария Александровна Гартунг.

С первых дней своего открытия библиотека вела разнообразную массовую работу, в которой основной акцент был сделан на проведении публичных чтений для малограмотной части населения. Состав лекторов и лекции, которые они читали, контролировал обер-полицмейстер. На чтениях присутствовало от 100 до 500 слушателей, а перед лекциями часто раздавали конспекты. Таких конспектов в 1911 году было роздано 28322 экземпляра. Библиотека также стала культурным центром по пропаганде Пушкинского наследия. В ее стенах выступали Илья Эренбург и Василий Гроссман, Иракий Андронников и Натан Эйдельман. Сохранились стенограммы лекций, прочитанных в 1935 году Викентием Вересаевым, Мстиславом Цявловским, Винокуром и Дмитрием Благим. Собран уникальный Пушкинский фонд, который мы стараемся пополнять новыми поступлениями.

Я сказала это для того, чтобы подчеркнуть, что работа с книгами Пушкина и литературой о жизни и творчестве поэта были прерогативой не только последних лет, а велась на протяжении всего времени существования библиотеки.

За последние годы мы пересмотрели формы библиотечной работы и наряду с традиционными (читательские конференции, музыкальные и литературные вечера, обзоры, беседы, презентации новых книг) ввели в

практику и совершенно новые формы и методы пропаганды Пушкинского наследия.

Издание и презентации книг о Пушкине, проведение приемов и ассамблей, вернисажи художников-пушкинистов, участие в съемках документальных фильмов, организация встречи всех Пушкинских фондов и обществ, интеллектуальные игры и конкурсы, театральные представления и фестивали – вот далеко не полный перечень наших дел.

В год празднования 200-летия со дня рождения А.С. Пушкина библиотека провела несколько мероприятий со словом «впервые в Москве»: званый вечер «В кругу друзей» для библиотек России, носящих имя А.С. Пушкина, финал общегородского конкурса «Мой Пушкин» среди средних специальных учебных заведений, 3-й Всероссийский конкурс на лучшую научную и прикладную работу молодых ученых и специалистов в области библиотечного дела (совместно с библиотечно-благотворительным фондом).

Возрождая традиции, в библиотеке открыли специализированный Пушкинский читальный зал, где представлено около 1500 экземпляров произведений А.С. Пушкина и литературы о его жизни и творчестве (в том числе и прижизненные издания поэта).

Ежегодно отмечается День рождения поэта, Крещение и День памяти А.С. Пушкина. В соборе Богоявления в Елохове, где был крещен маленький Саша, проходит панихида, затем в библиотеке – концерты духовной музыки.

Традиционными стали балы в честь Н.Н. Пушкиной «Моя мадонна» с участием потомков Пушкиных и Гончаровых, празднование Дня лица (19 октября).

Для Москвы стали традиционными «Дни исторического и культурного наследия». В 2003 году библиотека стала официальной площадкой Комитета по культуре Москвы.

В прошлом году в Басманном районе отмечалось торжественное событие – 350-летие немецкой слободы. Мы прочитали массу литературы о правилах проведения торжеств в те времена и в апреле месяце открыли в районе празднование этого события Ассамблеей в честь юбилея Немецкой слободы, на которой было все: трапеза, танцевальная музыка, литературно-музыкальная композиция и приветствие Петра I, духовой оркестр, песни и пляски цыган. Были организованы книжные, иллюстрированные и археологические выставки. А танцевальный вечер открыли сотрудники библиотеки, как и положено на балах, полонезом.

Особо чтит библиотека память первой попечительницы – М.А. Гартунг, старшей дочери Пушкиных.

В библиотеке экспонируется постоянная выставка, посвященная ее жизни, в вестибюле встречает гостей портрет Марии Александровны работы заслуженного художника России Е.А. Устинова, а к 170-летию со дня ее рождения библиотека оформила альбом.

Ежегодно в день рождения М.А. Гартунг, 19 мая, сотрудники библиотеки, потомки Пушкиных, читатели и представители общественности посещают некрополь Донского монастыря, где покоится ее прах.

Библиотеку посещают различные группы читателей, среди них: учащиеся школ, лицеев, колледжей Москвы и Подмосковья, студенты вузов, библиотекари, представители ветеранских организаций.

И, конечно, во всех наших начинаниях, проведении встреч и мероприятий нам очень помогают потомки Пушкина, проживающие в Москве.

Библиотека работает со многими общественными и государственными организациями, например, Всероссийским музеем А.С. Пушкина в Петербурге, Государственным музеем А.С. Пушкина в Москве, Российским и Московским фондами культуры, Академией Российской словесности, Международным Пушкинским фондом, обществом потомков декабристов, Комитетом межрегиональных связей правительства Москвы, Комитетом образования, шефствует над экипажем килекторного судна «Александр Пушкин» Балтийского флота.

Ежегодно участвуем в пушкинских и гончаровских чтениях, проходящих в Михайловском, Больших Вяземах, Лопасне, Яропольце.

За последние годы укрепилась дружба библиотеки с Пушкинским лицеем г. Таллина (Эстония), музеем-заповедником Михайловское, общественным фондом «Мужество и героизм», который шефствует над детскими колониями и другими организациями и объединениями.

С 1996 года библиотека сотрудничает с общественной организацией инвалидов «Гефест». Ежегодно проводятся выставки глухонемых художников. Выставки пушкинской тематики вызывают особый интерес.

Работа по пропаганде Пушкинского наследия – основное, но не единственное направление в работе библиотеки. В планах многочисленные мероприятия самой разнообразной тематики от знаменательных и памятных дат до участия в культурной программе города и района.

Вся работа по пропаганде пушкинского наследия, несомненно, укрепляет авторитет библиотеки, расширяет творческие связи с государственными учреждениями, общественными организациями и фондами.

## МУЗЕИФИКАЦИЯ БИБЛИОТЕК КАК ТЕНДЕНЦИЯ БИБЛИОТЕЧНОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ на примере работы Пушкинской библиотеки-музея централизованной библиотечной системы г. Белгорода

Многочисленны пушкинские музеи, рассказывающие о местах, где жил и останавливался поэт. Еще больше насчитывается библиотек, которые носят имя А.С. Пушкина.

Пушкинская библиотека-музей города Белгорода занимает, как нам кажется, своеобразное положение в системе подобных учреждений. История ее создания тесно связана с именем Заслуженного художника России Станислава Степановича Косенкова (1941-1993), который был ярким представителем искусства 70-х годов XX века и искусства переходного времени – следующего десятилетия. Русская классическая литература была одной из любимых тем его творчества. Художником созданы прекрасные иллюстрации к произведениям Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова. А в последнее десятилетие своей жизни С.С. Косенков пришел к Пушкину, и вклад его в Пушкиниану очень значителен: иллюстрации к поэмам «Руслан и Людмила», «Цыганы», десятки рисунков, отдельные станковые листы портретов Пушкина, а также экслибрисы и памятные знаки. Станислав Степанович говорил: «Пушкин заставил меня пересмотреть все». Это нашло отражение не только в его творчестве, но и в общественной деятельности. И не случайно С.С. Косенков стал инициатором создания Пушкинского общества в г. Белгороде. Программа деятельности общества была определена им в выступлении на вечере, посвященном А.С. Пушкину, который проходил 10 февраля 1989 г. в Белгородском Фонде культуры: «Главное – это просвещение самих себя, – близких и дальних – творчеством, словом Пушкина. И дело здесь, конечно же, не в количестве проведенных массовых мероприятий. Давайте просто общаться – ведь у каждого есть свое сокровенное, связанное с этим именем. Это поможет более

глубокому постижению не только наследия великого Поэта, но и русской классической, современной литературы. Потом... У нас в городе есть улица Пушкина, да еще с двумя соборами, давайте позаботимся о ней, приведем в достойный вид, а потом установим бюст поэта. Давайте со временем при Пушкинском обществе постоянную библиотеку, обширную библиографию изобразительной, музыкальной Пушкинианы, создадим фонд художественных ценностей». И в качестве первого экспоната для будущей библиотеки он передал в Фонд культуры одну из своих работ «Соперники в искусстве брани» из цикла «Руслан и Людмила». Эта работа занимает теперь почетное место среди других его работ в Пушкинской библиотеке, которая была открыта в 1992 году и стала, как и мечтал об этом художник, «Пушкинским Домом» в Белгороде.

Учитывая уникальность хранящихся здесь коллекций и материалов, в 1997 году Пушкинская библиотека получила официальный статус библиотеки-музея. С этого времени мы стали работать с музейным фондом на основе всех инструктивных требований. Для упорядочения состава основного фонда и учета музейных ценностей была введена ставка хранителя, оборудовано изолированное и специализированное хранилище.

Сегодня белгородскому «Пушкинскому Дому» действительно есть, чем гордиться и, в первую очередь, отделом редких книг, которых за семь лет собрано более двухсот. Среди них «Письма русского путешественника», написанные старшим другом Пушкина Николаем Михайловичем Карамзиным и изданные в 1803 г. в частной типографии С.Селивановского. Книга содержит множество автографов и книжных знаков бывших владельцев, по которым можно проследить почти двухсотлетнюю историю этого издания. Пушкинской библиотеке «Письма русского путешественника» подарил в 1998 году последний владелец бесценного раритета, собиратель редких книг В.Малеванный.

Большой интерес представляет и сочинение Ксенофонта Полевого «Михаил Васильевич Ломоносов», вышедшее еще при жизни Пушкина в 1836 году и опубликованное им впервые в журнале «Современник», несмотря на то, что взгляды и художественные вкусы Пушкина и Полевого часто не совпадали. Здесь же, в отделе редких книг, хранится и книга произведений князя П.Вяземского – одного из самых близких друзей Пушкина. Она издана в 1887 году председателем Археографической комиссии С.Шереметевым и считается крайне редко встречающимся изданием. В том же 1887 году к 50-летию со дня гибели поэта вышло семитомное собрание сочинений Пушкина, подготовленное П.Морозовым.

Долгое время оно считалось наиболее авторитетным и неоднократно переиздавалось. В Пушкинской библиотеке оно представлено третьим изданием, вышедшим в 1903 году.

Большой удачей считаем приобретение книги «Силуэты русских писателей», написанной Ю.Айхенвальдом в начале XX века. К сожалению, его произведения не печатались в России более семидесяти лет. Имя этого литературоведа было незаслуженно забыто, а ведь блестящему переводчику, философу, педагогу Ю.Айхенвальду еще до революции была присуждена Пушкинская премия.

Не менее любопытны и редки издания, вышедшие в 1920-30-е годы и к 100-летней годовщине со дня гибели поэта. Назову в первую очередь книгу «Спутники Пушкина», написанную В.Вересаевым в 1923 г. и вышедшую под названием «Неизданный Пушкин», Полное собрание сочинений А.С. Пушкина под редакцией В.Брюсова (1920 г.), «О смерти Пушкина» А.Полякова (1922 г.), «Квартира, где умер Пушкин» М.Беляева (1930 г.), Пушкинский календарь за 1937 год и многие другие. В фондах Пушкинской библиотеки есть издания А.С. Пушкина, вышедшие в годы Великой Отечественной войны. А литературная Пушкиниана, выпущенная в 1960-90-х гг., насчитывает более 5 тыс. экземпляров. Здесь же хранятся многие издания «Пушкинского Дома», многочисленные исследования и материалы, а также все выпуски «Временников пушкинской комиссии».

Большую ценность представляют материалы из периодики: более тридцати тысяч газетных и журнальных вырезок, охватывающие почти шестидесятилетний период в истории Пушкинианы, начиная с 1937 года. Это настоящее сокровище, которое дает возможность получать обширнейшие сведения по самым разнообразным вопросам современной пушкинистики.

Наиболее значительные даты в жизни и творчестве Пушкина отмечены памятными медалями. Медальерная Пушкиниана представлена в белгородском собрании очень внушительно: это около ста медалей, выпущенных в разное время. Среди них первая пушкинская медаль – рельефная миниатюра с портретом Пушкина, выпущенная в 1862 году академиком И.Чукмасовым к 25-летию со дня гибели поэта; медаль к 100-летию со дня рождения Пушкина, выполненная медальером М.Скудновым, медаль, посвященная 100-летию основания Царскосельского Лицея (1911 г.), и самая большая пушкинская медаль диаметром 150 мм, отлитая во Франции из бронзы по модели художника М.Салмана.

Составная часть коллекции Пушкинианы – филателия. В Пушкинской библиотеке хранятся все марки, посвященные Пушкину, вышедшие в России. Среди них и первая марка, положившая начало почтовой Пушкинианы, вышедшая в 1937 году. Ее автор В.Завьялов взял за основу портрет Пушкина, гравированный Т.Райтом в 1837 году, а фоном – раскрытую книгу и лиру с оборванными струнами. В дальнейшем многие даты со дня рождения и гибели поэта были отмечены марками многих почтовых ведомств Румынии, Венгрии, Чехословакии, Польши. Они также представлены в белгородском собрании.

Говоря об изобразительной Пушкиниане, следует немного остановиться на экслибрисе, который в Пушкинской библиотеке-музее представлен наиболее полно, эта коллекция насчитывает около 600 экземпляров. В этих графических миниатюрах жизнь и творчество поэта запечатлены известнейшими российскими, зарубежными художниками и художниками-любителями в различных техниках: ксилографии, линогравюры, офорта, гравюры на оргстекле. Это работы П.Шиллинговского, А.Остроумовой-Лебедевой, В.Фаворского, Е.Голяховского, Э.Окаса, П.Уппиаса. Представлены и мастера современного экслибриса А.Калашников, Е.Синилов, П.Стрижак, а также художники-белгородцы С.Косенков и Г.Каневский. Заслуженный художник России С.С. Косенков является автором книжных знаков Пушкинского общества и Пушкинской библиотеки.

Названные выше отдельные экспонаты и книги из Пушкинской библиотеки-музея дают возможность представить богатство наших фондов: это 13 тыс. экз. книг, около 700 произведений изобразительного искусства, около 1 тыс. предметов декоративно-прикладного искусства (статуэтки и сувениры с изображением поэта, медали, значки, вымпелы, грампластинки и многое другое). Основу нашего собрания составила коллекция пушкиноведа, кандидата технических наук, научного сотрудника Пушкинской библиотеки-музея Гелия Федоровича Цхая (1931-2003), использовавшего свою коллекцию для организации выставок, проведения Пушкинских уроков и вечеров.

Для нашей библиотеки-музея стал очень важным вопрос о развитии научной функции, поэтому в штатное расписание вошли должности научных сотрудников, что дало возможность привлекать работников высшей научной квалификации. Например, доктор наук, лауреат Государственной премии, профессор А.И. Ильин занимается исследованием по теме «Эволюция укреплений средневекового Белгорода»; им были выполнены гра-

фические реконструкции по трем крепостям Белгорода, написаны исторические справки по этой теме, а также выполнены различные копии карт г. Белгорода XVI-XVIII вв. Научным сотрудником, кандидатом филологических наук С.А. Колесниковым подготовлены методические разработки по изучению пушкинского наследия, а пушкиноведам Г.Ф. Цхаем – календарь пушкинских дат с историческими аннотациями. Активная выставочная деятельность дала возможность оценивать крупные экспозиции как научные исследования: «Медальерная пушкиниана», «Пушкиниана в экслибрисе», «Пушкиниана в филокартии» – вот далеко не полный перечень тем наших выставок.

Уверенность в наших силах привела нас к мысли о возможном сотрудничестве с крупнейшим пушкинским музеем страны – Всероссийским музеем А.С. Пушкина г. Санкт-Петербурга, и мы вышли с этим предложением к руководству музея. Учитывая неординарность нашей библиотеки и возможности экспозиционной площади, было подписано соглашение о культурном сотрудничестве с этим авторитетнейшем музеем. И из фондов музея на Мойке, 12 в Белгород, в Пушкинскую библиотеку – музей, были направлены выставки «Близ Конюшенного мосту...», «Пушкинская Россия», «В садах Лицея», «Евгений Онегин» в иллюстрациях». Эти выставки дали возможность существенно пополнить знания белгородцев в области пушкинианы.

Отдельно нужно сказать и о методе нашей собирательской работы – он является по преимуществу общественным. Чаще всего это дарения. Много даров мы получили от Всероссийского музея А.С. Пушкина – дублетные значки, гравюры, книги, афиши и многое другое безвозмездно передается в наш фонд. Однако есть и приобретения: так, мы приобрели интереснейшую коллекцию пушкинских экслибрисов, прекрасные художественные фотографии пушкинских мест и некоторые произведения изобразительного искусства.

К 200-летию со дня рождения поэта в Пушкинской библиотеке-музее открылась постоянно действующая экспозиция «И с вами снова я». В подготовке проекта принимали участие лучшие белгородские художники. Здесь проводятся встречи с поэтами, пушкинские уроки и вечера. Седьмой год работают программы «Встречи с Пушкиным» и «В мире литературы и искусства». В рамках программ – проведение пушкинских уроков по пяти разделам: «Жизнь и творчество А.С. Пушкина», «Дворянская культура и быт первой половины XIX века», «Пушкинские музеи», «Пушкин и коллекции», «Белгородская Пушкиниана». Каждая школа, ин-

ститут, колледж, даже детский сад могут выбрать любую из 36 тем, послушать интересное сообщение специалиста, посмотреть посвященные выбранной теме коллекционные материалы, фильм-экранизацию, документальный или мультипликационный фильм по мотивам произведений А.С. Пушкина. Так библиотека и музей ориентируются на познавательный процесс, передают знания подрастающему поколению путем взаимодействия музейных предметов и книг.

Позволю высказать свое мнение, что при библиотеках возможно открытие музеев, но только там, где имеются соответствующие возможности. Отсутствие системы фондохранения музейных предметов и их регистрации приводят к исчезновению памятников истории и культуры из музейного оборота, а также к злоупотреблениям и кражам. Библиотечные работники умело используют самые разнообразные формы просветительской работы с посетителями и создают особенный психологический климат, что дает возможность сохранить оптимальную модель общественного музея, а музейную деятельность сделать приоритетной для всех, кому дорого национальное достояние, памятники истории и культуры нашей страны.

## «С ИМЕНЕМ ПУШКИНА»

### Работа центральной районной библиотеки им. А.С. Пушкина по программе «Пушкиниана»

Творческое наследия Пушкина настолько велико, а жизнь его так удивительна и многогранна, что дает библиотекарям огромную возможность много и интересно работать, доносить до читателей строки поэта, обогащать свой собственный внутренний мир. Поистине жизнь и творчество Пушкина – неисчерпаемый источник вдохновения, о чем, мы надеемся, свидетельствует и наш скромный опыт.

66 лет назад, в 1937 году, на рабочей окраине города Горького была создана библиотека, названная именем великого русского поэта Пушкина, столетие со дня гибели которого исполнилось в том далеком и тревожном году. О том, как строилась работа библиотеки в предвоенные годы нам известно мало. Мы знаем только, что в фонде библиотеки были произведения Пушкина.

С 1978 года библиотека им. А.С. Пушкина – центральная библиотека Московского района. Сохранившие отчеты и планы работы ЦБС дают нам возможность представить, как работали библиотеки системы с пушкинским наследием. Уже в ноябре 1979 года в библиотеке прошел районный конкурс обзоров «Его имя носит наша библиотека», второе место в конкурсе заняла библиотечарь ЦРБ им. А.С. Пушкина С.Ф. Корзунова, представившая обзор на тему «А.С. Пушкин в изобразительном искусстве».

- Интересно вспомнить Пушкинские дни, которые проходили во всех библиотеках ЦБС в феврале 1987 года: вечера памяти Пушкина, премьеры книги «Письма А.С. Пушкина к жене», Пушкинские чтения для старшеклассников – вот лишь малая часть проведенных мероприятий.

К 50-летию библиотеки был сформирован фонд литературы о Пушкине, стала создаваться Пушкинская картотека. В 1989 году в библиотеке состоялась встреча с актрисой Горьковского ТЮЗа Ольгой Треймут, сыг-

равшей за свою долгую творческую жизнь немало ролей в пушкинском репертуаре театра.

Таким был начальный этап работы библиотеки с Пушкинским наследием, которая с каждым годом велась все более вдумчиво и разносторонне.

Входя в нашу библиотеку, сразу понимаешь, что пришел в библиотеку имени Александра Сергеевича Пушкина. В вестибюле читателей встречает портрет поэта и стенд, содержащий информацию о его жизни. В материалах стенда есть информация о Пушкинском дне России и девиз, под которым трудится коллектив библиотеки: «Мы с именем этим живем, мы именем этим гордимся». В помещениях абонента и читального зала постоянно действуют выставки, раскрывающие пушкинское наследие. В фойе и в читальном зале – портреты писателя. Наружная реклама библиотеки сообщает читателям о ежегодных Дне лица, Дне памяти Пушкина и Пушкинском празднике.

Никто не проходит мимо стендов «Генеалогическое древо Пушкина» и «Храмы в жизни Пушкина». Летом в библиотеке появилась реклама Электронного пушкинского каталога.

С 1993 года все библиотеки ЦБС работают по программе «Пушкиниана».

В настоящее время Центральная библиотека Московского района – Лауреат городского конкурса «Пушкин в памяти поколений», Областного конкурса «Два века с именем Пушкина». Статьи о работе библиотеки с пушкинским наследием опубликованы в журналах «Библиотека» (в 1998 году вышла статья В.В. Страховой и Т.В. Кучеровой «Неисчерпаемый источник вдохновения») и «Мир библиографии» (в 1999 году журнал опубликовал исследование Т.В. Кучеровой «А.С. Пушкин в жизни и творчестве П.А. Флоренского»). В «Панораме библиотечной жизни области: опыт, новые идеи, тенденции развития» (Н.Новгород) не раз писали о нашей работе с наследием великого поэта.

Как же строится работа по программе «Пушкиниана»?

Не было года, когда бы в библиотеке не проводились мероприятия, посвященные жизни и творчеству Пушкина. Работники библиотеки всегда были заинтересованы в том, чтобы наследие Пушкина стало близким нашим читателям, преподносили материал интересно, творчески, не традиционно.

Накоплен фонд методико-библиографических пособий, ведется усиленное комплектование фонда, выпускаются информационные и реко-

мендательные списки литературы, проводится разнообразная массовая работа, создана обширная «Пушкинская картотека», где отражены сведения о книжном фонде библиотеки, материалы из сборников и периодики (включая местную печать).

В настоящее время с помощью автоматизированной системы МАРК создается Электронная пушкинская картотека, в которой насчитывается 2334 записи. Информацию можно найти по 1.700 ключевым словам и по 788 персоналиям, она собрана из 179 источников.

В библиотеке создана «Пушкинская картотека» (фотографии, плакаты, буклеты, цветные иллюстрации из журналов и т.д.). Собираются диапозитивы, видеозаписи документальных и учебных фильмов о жизни и творчестве поэта. Все перечисленное позволяет делать выставки и стендовые экспозиции красочными и информативными, а устные выступления перед читателями – яркими и иллюстрированными.

Стало доброй традицией проводить в библиотеке **ежегодные «Пушкинские праздники»**, на которые собираются читатели, библиотекари района и города, представители творческой интеллигенции.

Приведем темы некоторых праздников.

**Первый праздник состоялся в 1993 году.** Он носил общее название «Дорога к Пушкину» по одноименному вокальному циклу поэта В.Гоцуленко, презентация которого состоялась на празднике.

**Второй праздник** состоялся через год, в день 195-летия со дня рождения Пушкина. Он был посвящен теме «Неизвестный Пушкин».

**В 1998 году Пушкинский праздник собрал в стенах библиотеки наших коллег из ЦБС города и области, так как состоялась Областная презентация библиотек, носящих имя А.С. Пушкина.**

**1998 год был особенно активным в плане работы по теме – в ЦБС был проведен Фестиваль «Пушкиниана-98».**

В программу Фестиваля вошли:

– **конкурс массовых мероприятий**, в которых принимали участие почти все сотрудники ЦБС;

– **«Мастер-класс»** для слушателей Областных курсов повышения квалификации работников культуры Нижегородской области, в программу которого были включены консультация по работе к юбилею Пушкина, серия показательных массовых мероприятий (Час краеведческой библиографии, Кроссворд с комментариями, Час интересных сообщений).

– **творческая встреча с коллективом ЦРБ им. А.С. Пушкина ЦБС Балахнинского района Нижегородской области.**

С Балахнинской ЦБС мы подружились 5 лет назад и сейчас готовим совместный проект «Пушкинский треугольник Нижегородской области», цель которого создание единой электронной базы и объединение читателей-пушкинистов.

В ряду праздников особое место занял юбилейный Пушкинский бал, прошедший в библиотеке в год празднования 200-летия со дня рождения поэта в 1999 году. Бал длился 8 часов. За это время гости бала увидели выступления профессиональных и самодеятельных артистов, цыганского хора.

В этом году мы провели 11-й праздник, посвященный теме «Пушкин и Петербург».

По просьбе читателей в 2004 году, 6 июня будет проходить мероприятие на тему «Пушкин – патриот России». Эта тема объявлена нами заранее, и уже сейчас читатели (обращаю ваше внимание – именно читатели) активно собирают материал по теме.

Не могу не сказать о наших замечательных читателях. Среди них первая – Стефания Мариановна Пилярская, участница Всероссийской викторины «Ай, да Пушкин!». Стефания Мариановна – увлеченный пушкинист, исследователь. В 2002 году она написала исследование «Лошади в жизни и творчестве А.С. Пушкина». Оно было издано тиражом 20 экземпляров в нашей библиотеке. Издания отправлены в разные города России друзьям Стефании Мариановны – пушкинистам. То, что в библиотеке напечатан труд их товарища по увлечению, вызвало очень бурную реакцию. Оказалось, что в нашей стране живут никому не известные люди, искренне и глубоко любящие творчество Пушкина, исследующие отдельные его аспекты, пишущие о нем, желающие, чтобы и их скромные литературные труды увидели свет пусть даже и не в родном городе. Думаем, что это направление работы очень перспективно для библиотеки, носящей имя Пушкина, и может вылиться в значительный проект.

У нас налажены связи со всеми библиотеками Нижегородской области, носящими имя Пушкина. И в каждой из них есть читатели, пишущие о Пушкине. Мы уверены, что «народная пушкиниана» имеет полное право на существование, и впредь будем делать все возможное для того, чтобы их труд не пропал втуне: по мере сил и технических возможностей будем издавать, пусть маленькими тиражами, их сочинения.

Библиотека имени А.С. Пушкина ЦБС Московского района Нижнего Новгорода имеет тесную связь с Международным клубом «Сила в дружбе». По линии этого клуба в 2001 году мы принимали в библиотеке деле-

гацию из столицы Чили города Сантьяго. В прошлое воскресенье, 14 сентября, библиотеку посетила группа интеллигенции из Бразилии. Готовясь к этой встрече, мы обнаружили интересный факт: оказывается, Александр Сергеевич очень любил и ценил бразильскую поэзию, а после смерти поэта в его столе нашли томик стихов бразильца Томаса Гонзаги. Поистине, «пока в России Пушкин длится, метелям не задуть свечу».

## ПУШКИНИАНА БИБЛИОТЕКИ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

В юбилейном пушкинском 1999 году Московским государственным университетом им. М.В.Ломоносова была издана книга «Университетская пушкиниана. Прижизненные публикации и издания А.С.Пушкина. Каталог». Это издание тиражом в 500 экземпляров не поступило в продажу, потому что ректор МГУ академик В.А.Садовничий принял решение подарить часть издания в вузовские библиотеки, в пушкинские музеи России и СНГ, зарубежья. Книги были разосланы, к каждому изданию прилагалось письмо В.А.Садовниченко с поздравлениями по поводу пушкинского юбилея. Годом позже это же издание было переиздано таким же тиражом уже для широкой продажи.

Что же из себя представляет собрание, которое мы называем «университетская пушкиниана»? Это 740 пушкинских прижизненных публикаций, включая дублетные. Издания, вышедшие отдельно, были описаны ранее, как известно, в 1978 году в одном из сборников, издаваемых Отделом редких книг и рукописей Библиотеки МГУ, который назывался «Из истории фондов Научной библиотеки Московского университета»<sup>1</sup>. В этот каталог вошли 46 экземпляров разных изданий поэта. С тех пор прошло достаточное количество времени. После произошедшей в 1992 году краже в Библиотеке МГУ, когда исчезли многие прижизненные издания поэта, но вскоре были возвращены на место, почти все книги поменяли внешний вид, поскольку нуждались в реставрации, что необходимо было отразить в новом каталоге, к тому же наша коллекция пополнилась еще несколькими экземплярами, полученными Библиотекой за прошедшее время; кроме этого необходимо было внести некоторые дополнения,

---

<sup>1</sup> Карпова Е.С. Прижизненные издания А.С.Пушкина в собрании Отдела редких книг Научной библиотеки Московского университета. // Из истории фондов Научной библиотеки Московского университета. М., 1978. С.49-71.

исправления, что вполне естественно для редкого издания, если таковое является объектом изучения.

Наш каталог в основе своей и по принципам построения соответствует известному каталогу «Пушкин в печати. 1814-1837. Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни» (Составители Н.Синявский, М.Цявловский. М., 1938). Открывает наш каталог, конечно же, первая пушкинская публикация в московском журнале «Вестник Европы» 1814 г., где в июльском номере на с.9-12 напечатано пушкинское стихотворение «К другу стихотворцу». Несомненную ценность представляют в нашей коллекции цензорские экземпляры, среди которых и оба издания поэмы «Братьев разбойников» 1827 года, и издание поэмы «Бахчисарайский фонтан» 1824 года, не говоря уже о журналах с цензорскими разрешениями, в которых опубликованы пушкинские произведения – это и «Телескоп» (ч.1, 1831), и «Галатей» (№ 2, 1829), и «Московский вестник» (ч.1, 1829 г.) и др.

В своем каталоге мы старались максимально описывать экземпляр, поэтому описаны иллюстрации, если таковые имеются, описаны автографы и разнообразные пометы, маргиналии, почти во всех случаях в каталоге воспроизводятся штампы, печати и экслибрисы экземпляров. Для нас это было важно, поскольку многие издания с пушкинскими прижизненными публикациями принадлежат частным книжным собраниям, среди владельцев которых и пушкинские современники, и выдающиеся профессора Московского университета, и известные представители русской культуры 19-20 вв. Так, например, альманах «Новые Аониды. На 1823 год», изданный в Москве, украшен надписью орешковыми чернилами на приплетном листе: «Его Высокопревосходительству Милостивому государю Ивану Ивановичу Дмитриеву От Общества Любителей Из. Словесности». Этот издание из книжного собрания семьи Дмитриевых. Имеются издания с пушкинскими публикациями и из библиотеки известного героя войны 1812 года генерала А.П.Ермолова, из библиотеки семьи Муравьевых.

В свое время некоторые экземпляры с пушкинскими автографами были переданы в Пушкинский Дом, хотя принадлежали книжному собранию семьи Дмитриевых. Как известно, Библиотека МГУ является одним из немногих крупных книгохранилищ в России, которое всегда сохраняло неделимыми частные книжные собрания и благодаря этому насчитывает на сегодняшний день более 50-ти. Пушкинский Дом любезно разрешил нам описать имеющиеся у них университетские экземпляры, которые и

вошли в наш каталог в раздел «Дополнения». Это издание поэмы «Руслан и Людмила» (1820) с дарственной надписью: «Его Высокопревосходительству Милостивому Государю Ивану Ивановичу Дмитриеву от Сочинителя», – эта надпись, как выяснилось позже, сделана не пушкинской рукой, вероятно, по поручению А.С.Пушкина; издание «Бориса Годунова» (1831) уже с пушкинским автографом: «Его Высокопревосходительству Милостивому Государю Ивану Ивановичу Дмитриеву от Автора»; часть I-ая «Истории Пугачевского бунта» (1834) тоже с автографом автора: «Его Высокопревосходительству Милостивому Государю Ивану Ивановичу Дмитриеву от Автора в знак глубочайшего почтения преданности и благодарности» (очевидно при переплете страницы было сильно обрезаны, поэтому некоторые окончания слов оказались отсутствующими).

В вышеуказанном каталоге 1978 г. отдельных изданий А.С.Пушкина владельческий конволют, содержащий главы «Евгения Онегина», описывается как издание с автографом автора. Действительно на форзаце 2а сделана запись орешковыми чернилами: «Le Février 1832», чуть ниже «От Автора А.Пушкин» и еще ниже: «P. Nathalie Chalikoff». Но как показала экспертиза, проведенная в Пушкинском Доме, эта запись сделана не автором.

Наши описания внесли некоторые важные для нас исправления в каталог Н.Синявского и М. Цявловского «Пушкин в печати. 1814-1837». Например, авторы в первом издании этого каталога (1914 г.) при описании первой главы «Евгения Онегина» (Спб., 1829) указали следующее: «Издания этого нет ни в Имп. Публ. Библ., ни в Имп. Акад. Наук, ни в Румянц. Муз., а в Историч. Музее – экземпляр дефектный: выдраны стр. VII-VIII, XIX-XXII и 2 нен. В библиотеке Имп. Москов. Университета экземпляр лучшей сохранности, но 2 нен. стр. и в нем нет». Оказалось, что речь идет о каком-то другом экземпляре, который, вероятно когда-то хранился в фондах Библиотеки университета, но на сегодняшний день мы имеем два экземпляра первой главы «Евгения Онегина», которые представлены в нашем каталоге и в которых имеются в наличии 2 нумерованные страницы.

В каталоге нашли отражение исключительно пушкинские прижизненные публикации, как мы уже говорили, что мы и считаем «университетской пушкинианой». Но термин «пушкиниана» уже давно воспринимается и понимается более широко. Поэтому и в Библиотеке университета хранится огромный пласт материалов, так или иначе связанных с именем

А.С.Пушкина; эти материалы, конечно же не вошли в данный каталог, но в сознании хранителей фондов являются частью университетской пушкинианы.

В таком случае хронологически начало нашей пушкинской коллекции должно быть определено датой 21 февраля 1750 года. Именно тогда было написано письмо пастором лютеранской церкви Петербурга Гилариусом Гартманом Геннингом к неизвестному лицу. В письме высказывается просьба подыскать студента со знанием французского языка в семью прадеда Пушкина Абрама Петровича Ганнибала. Вот отрывок из этого письма: «...имею честь сообщить, что здесь у одного известного знатного господина, а именно у его Превосходительства г-на генерал-майора де Ганнибала, супруга которого принадлежит к моей общине и у меня исповедуется и причащается, открылась служба, для которой требуется порядочный студент, особенно искусный во французском языке. Собственно этот господин является африканцем и урожденным негром, но обладает способностью к тем наукам, которые относятся к его форуму. <...> А поскольку г-н генерал был во Франции и, значит, является любителем французского языка, а также имеет хорошую библиотеку, то мог бы тот, кто хочет совершенствоваться во французском языке, доставить себе удовольствие частыми разговорами и от такого искусного француза, каким является г-н генерал...». Это письмо было получено в дар от наших немецких коллег и опубликовано в одном из сборников, издаваемых Отделом редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ<sup>2</sup>.

В книжном собрании Федора Евгеньевича Корша – известного филолога, переводчика, публициста и педагога, чья образованность и эрудиция по словам современников «изумляла всех, кому приходилось вступать с ним в общение», хранится интересный экземпляр издания малоизвестного норвежского поэта, где в конце приплетено несколько рукописных страниц с переводами Корша пяти стихотворений Пушкина на латынь. Корш только за время учебы в университете изучил санскрит, арабский, персидский, турецкий, иврит, не говоря уж о том, что он был непревзойденным переводчиком Мицкевича, Вазова, Петефи, Прешерна. И эти переводы, вероятно, являются частью работы Корша над пушкинскими переводами на латынь, изданные в 1886 году в Копенгагене. Переводы вошли в сборник «Stephanos» вместе с переложениями других русских поэтов на греческий и латынь.

---

<sup>2</sup> Прянишников Е.А. Новый документ об Абраме Петровиче Ганнибале и его семье. // Из коллекции редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ. М., 1981. С.72-80.

Наша библиотека хранит небольшую часть коллекции Сергея Дмитриевича Полторацкого – известного библиофила и приятеля Пушкина. Это комплект «Санктпетербургских ведомостей» за 1764-1765, 1769-1773 гг. с небольшими лакунами. Собиратель периодических изданий получал от приятелей в дар многие экземпляры газет, среди таковых знакомых оказался и Пушкин. На некоторых форзацах или страницах «Санктпетербургских ведомостей» сохранились надписи «Его превосходительству генералу поручику Загряжскому», «Генералу Загряжскому». Эти газеты получал по подписке дед Натальи Николаевны Гончаровой – Иван Алексеевич Загряжский. В августе 1833 года Пушкин посетил имение своих родственников Ярополец и нашел в старой библиотеке нужные книги и газеты, которые переправил в Петербург. В 1836 году он подарил их Полторацкому. До сих пор многие экземпляры сохранились в бумажных владельческих обложках того времени, на которых сделаны надписи «2-ой экземпляр от Пушкина», «Получены от А. Пушкина 29 апреля 1836» и пр. В октябре 1877 года известный экономист и публицист профессор Московского Университета Иван Кондратьевич Бабст купил основную часть «Санктпетербургских ведомостей» из библиотеки Полторацкого и пожертвовал её в нашу библиотеку.

Университетская библиотека хранит дар современника поэта Ф.Ф.Вигеля – коллекцию гравюр и литографий. В этой коллекции имеется портрет А.С.Пушкина, известная гравюра Н.Уткина с оригинала О.Кипренского, которую украшает автограф самого поэта.

В университетскую пушкиниану включены и рукописные поэтические сборники. Подобного рода рукописная литература бытовала в студенческой среде. Разные по времени и содержанию они представляют собой определенный интерес. Эти рукописные сборники сохранили для нас списки «Евгения Онегина», на их страницах прочитываются многие стихотворения поэта.

Среди книг частного собрания В.В.Величко, поступившего в библиотеку в конце 20 века, сохранились не только прижизненные издания, но и более поздние, которые теперь уже тоже по праву считаются редкими – это, например, роскошное издание «Пиковой дамы» (Спб., 1911) с иллюстрациями А.Бенуа, «Евгений Онегин» (М., 1933) с иллюстрациями Н.Кузьмина, детские издания сказок Пушкина, проиллюстрированные художниками Т.Мавриной, В.Конашевичем.

Пушкин посетил Императорский Московский университет единственного раз, осенью 1832 г. Достаточно популярная фраза из письма поэта

к жене, Наталье Николаевне Гончаровой, о том, что он в Московском университете «оглашенный», позволяет говорить об определенном отношении Пушкина к университету. Но тем не менее именно Московский университет был, есть и остается центром изучения истории русской литературы, одной из ведущих исследовательских баз изучения творчества А.С.Пушкина. В университетских стенах выросло не одно поколение пушкинистов, в наших аудиториях звучали голоса известных пушкинове-дов, составивших гордость отечественной пушкинистики. Труды авто-графы Сергея Михайловича Бонди, Дмитрия Дмитриевича Благого, Николая Леонтьевича Бродского сохранились в библиотеке известного фило-лога Николая Каллининовича Гудзия, которая поступила в фонды Науч-ной Библиотеки МГУ после смерти владельца по завещанию и насчиты-вает более 13.000 томов. В его библиотеке есть своя пушкиниана, которая требует отдельного каталога и работа над которым уже ведется – так она обширна и значима. Н.К.Гудзий – автор ряда статей о Пушкине, редактор разных пушкинских изданий. В библиотеке Гудзия хранится около 3 ты-сяч оттисков, среди которых представлены многие работы известных пушкинистов как отечественных, так и зарубежных, с их автографами, дарственными надписями.

Таким образом можно говорить о том, что университетская пушки-ниана – это обширная и многогранная коллекция разнообразных материа-лов. На сегодняшний день нам удалось опубликовать и ввести в научный оборот самую ценную часть этой коллекции – прижизненные публикации и издания Александра Сергеевича Пушкина.

# СОДЕРЖАНИЕ

## Венок «Медному всаднику»

- Фортулатова В.А. (Нижний Новгород)**  
Разномодальность сущего и возможного в поэме  
«Медный всадник» ..... 5
- Сугино Ю. (Япония)**  
К вопросу о теме стихии в поэме Пушкина  
«Медный всадник» ..... 15
- Теплова Н.Е. (Канада)**  
Новый перевод «Медного всадника» в Японии ..... 22
- Никишов Ю.М. (Тверь)**  
Евгений против Петра в поэме Пушкина «Медный всадник» ..... 28
- Жилякова Э.М. (Томск)**  
«Медный всадник» А.С.Пушкина и баллады  
В.А.Жуковского 1830-х годов ..... 36
- Уртминцева М.Г. (Нижний Новгород)**  
Поэтика точки зрения в пластическом  
и словесном образе («Медный всадник»  
М.Фальконе и «Медный всадник» А.Пушкина) ..... 46

## Поэтика

- Доминик Милле – Жерар (Франция)**  
Немногословное обольщение: «Каменный гость» Пушкина ..... 53
- Фаустов А.А. (Воронеж)**  
Фрагмент в лирике Пушкина ..... 60
- Манолакев Христо (Болгария)**  
Повесть Пушкина «Пиковая дама» и вызов  
«открытого финала» ..... 69
- Бельтраме Франка (Италия)**  
Значение и функция эпиграфа к повести Пушкина  
«Капитанская дочка» ..... 75

|  |    |
|--|----|
| <b>Фортуатов Н.М. (Нижний Новгород)</b><br>Речь Достоевского о Пушкине как феномен формы ..... | 84 |
|--|----|

## Творческие параллели

|  |     |
|--|-----|
| <b>Орловска Алина (Польша)</b><br>«Нечистая сила» в ранней поэме Пушкина .....   | 99  |
| <b>Глушко Ольга (Польша)</b><br>О двух эпитафиях из «Недоросля» .....  | 108 |
| <b>Савинков С.В. (Воронеж)</b><br>Поэт и толпа (логика перехода от Пушкина к Лермонтову) .....   | 118 |
| <b>Васильев Н.Л. (Саранск)</b><br>А.С.Пушкин и Струйские: три луны русской поэзии<br>в творческом сознании классика .....                                | 127 |
| <b>Гуменная Г.Л. (Нижний Новгород)</b><br>Неучтенные источники петербургской темы у Пушкина .....  | 136 |
| <b>Альми И.Л. (Владимир)</b><br>«...Бывают странные сближенья...»: роман Ф.М.Достоевского «Бедные люди» и поэма А.С.Пушкина «Граф Нулин» .....           | 142 |
| <b>Меднис Н.Е. (Новосибирск)</b><br>«Стансы» («В надежде славы и добра...») и их отзвуки в русской литературе .....                                      | 157 |
| <b>Вершинина Н.Л. (Псков)</b><br>«Евгений Онегин» сквозь призму беллетристики 1840-1850-х годов (Пушкинский «след» в романе М.В. Авдеева «Тамарин»)..... | 166 |
| <b>Зусева В.Б., Тамарченко Н.Д. (Москва)</b><br>«Рецепция «Евгения Онегина» в «Даре» Набокова (мотивы, персонажи, жанр) .....                            | 176 |
| <b>Жаравина Л.В. (Волгоград)</b><br>Пушкинский «ключ» к прозе Варлама Шаламова.....  | 185 |

## Пушкин и музыка

*Лепилова Кветуше (Чехия)*

Чем виновата Татьяна А.С.Пушкина? («Из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки»)..... 195

*Соколов О.В. (Нижний Новгород)*

Георгий Свиридов как музыкальный интерпретатор Пушкина ..... 203

## Новое в интерпретации

*Кошелев В.А. (Великий Новгород)*

Онегин и «гроза двенадцатого года»..... 213

*Цоффка В.В. (Б.Вяземы)*

Пушкин и финны ..... 224

*Кошелев А.В. (Великий Новгород)*

П.Б.Козловский в пушкинском «Современнике» ..... 232

## Музееведение

*Терехов В.А., Дмитриевская Г.А. (Нижний Новгород)*

Пушкин на Лыковой дамбе (из опыта работы музея  
Н.А.Добролюбова по пропаганде пушкинского наследия) ..... 243

*Зарубина Л.В. (Нижний Новгород)*

Духовное воспитание школьников средствами музейной  
педагогики (на примере музея А.С.Пушкина) ..... 257

## Пушкин и библиотеки

*Матлина С.Г. (Москва)*

А.С. Пушкин и феномен публичной библиотеки ..... 263

*Пушкина Ю.Г. (Москва)*

Общественный благотворительный региональный фонд  
«Наследники и наследие А.С.Пушкина»  
(Цели. Задачи. Деятельность)..... 270

*Ковальчук О.М. (Москва)*

Библиотека А.С.Пушкина как центр общественных связей.  
(Традиции и современность)..... 273

|   |     |
|---|-----|
| <b><i>Богомолова С.Б. (Белгород)</i></b>  |     |
| Музеефикация библиотек как тенденция библиотечной специализации. На примере работы Пушкинской библиотеки-музея Централизованной библиотечной системы г. Белгорода ..... | 276 |
| <b><i>Новикова Л.А. (Нижний Новгород)</i></b>   |     |
| «С именем Пушкина». Работа центральной районной библиотеки им. А.С. Пушкина по программе «Пушкиниана» .....   | 282 |
| <b><i>Великодная И.Л. (Москва)</i></b>  |     |
| Пушкиниана библиотеки Московского университета .....  | 287 |

***Болдинские чтения***

***Под ред. Николая Михайловича Фортунатова***

Компьютерная верстка *М.С. Рапанов*

Подп. в печать 25.08.03. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Ус.печ.л. 18,6. Тираж 500 экз. Заказ 4-09-421.

Типография Вектор ТиС, Плр 060400 от 05.07.99  
Н. Новгород, ул. Б. Панина, д. 3а. тел. (8312) 35-69-61, 35-57-40.