

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ  
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

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

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

*БОЛДИНСКИЕ  
ЧТЕНИЯ  
2011*

САРАНСК  
2011

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
Б79

Редакционная коллегия:

Ольга Глубко, Г. Л. Гуменная, Ю. А. Жулин, Н. Л. Вершинина,  
Н. Д. Тамарченко, М. Г. Уртминцева, Н. М. Фортунатов (отв. ред.)

Художник

**Энгель Насибулин**

Б79 **Болдинские чтения 2011** / Гос. лит.-мемор. и природ.  
музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино»; [ред. кол. : Оль-  
га Глубко и др. ; отв. ред. Н. М. Фортунатов]. — Саранск,  
2011. — 276 с. : ил.  
ISBN 978-5-7493-1588-2

«Болдинские чтения 2011» продолжают расширять состав зарубежных пуш-  
кинистов, знакомя читателя с различными исследовательскими методами. В изве-  
стных уже рубриках появились новые акценты: «Проблемы поэтики» на этот раз  
отмечены преобладающим интересом к структуре пушкинских произведений и  
общеэстетическим концепциям законченности — завершенности. По-прежнему ши-  
роко представлен раздел «Творческие параллели», сохраняется культурологическая  
страница, ставшая для сборника традиционной. В рубрике «Пушкин в школе»  
печатаются аналитические работы ученых-практиков, преподавателей пушкинско-  
го наследия в современной отечественной среднеобразовательной школе. Раздел  
«Пушкин в кругу искусств» представлен музыкой. Но сборник, что уникально для  
академических изданий, сам становится уже во второй раз своего рода произведе-  
нием искусства: его оформление принадлежит выдающемуся графику-пушкинисту  
с мировым именем Энгелю Насибулину.

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-7493-1588-2

© Государственный литературно-мемориальный  
и природный музей-заповедник  
А. С. Пушкина «Болдино», 2011

## ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ



ДЕНКА КРИСТЕВА  
(Болгария)

### «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина в контексте неофициальной истории и мифов петербургского царства

В изучениях «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» сложился фольклористический подход к тексту, а в связи с ним устойчивость его расположения в исследовательской рубрике «Сказки Пушкина». Установлен основной источник сюжета о наказанной зависти — «Белоснежка» братьев Гримм<sup>1</sup> в контаминации с русскими сказочными сюжетами «Мертвая царевна», «Волшебное зеркальце», а также и с украинским вариантом «Золотокосая Ялена»<sup>2</sup>; исследуется близость к фольклорному повествованию и народной культуре<sup>3</sup>.

Наряду с этой ведущей исследовательской линией намечается осмысление текста, которое ставит его в литературно-биографический контекст. В. Непомнящий определяет «Сказку о мертвой царевне» как самый неканонический текст среди всех литературных сказок Пушкина с точки зрения жанра и определяет ее как сказку поэму о верности<sup>4</sup>. Т. Зуева интерпретирует ее как иносказание о поисках дома в соотношении с биографическим контекстом. Существенно при этом уточнение об отличии мотива о соперничестве двух красавиц в пушкинской сказке от традиционного в русском фольклоре противо-

<sup>1</sup> Ситовский В. В. «Руслан и Людмила» (к литературной истории поэмы) // Пушкин и его современники. Вып. IV, 1906, С. 82; Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. АН СССР, Ин-т литературы, 1936. С. 148

<sup>2</sup> Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина. Москва, «Просвещение», 1989, С. 94 — 95.

<sup>3</sup> Медриш Д. Путешествие в Лукоморье: Сказки Пушкина и народная культура. Волгоград, «Перемена», 1992. С. 66 — 74; Зуева Т. В. Цит. соч.

<sup>4</sup> Непомнящий В. Поэзия и судьба. Москва, «Советский писатель», 1983. С. 164 — 167.

поставления «мачеха — падчерица», которое никогда не имеет в своем основании мотива физической красоты. Зуева считает, что назидательный смысл сказки о соперницах-красавицах адресован его молодой жене Наталии Николаевне<sup>1</sup>.

Суммируя нам известные подходы к «Сказке о мертвой царевне», можно отметить отсутствие попыток ее отнесения к контексту болдинского творчества Пушкина 1833 года, например, в серийном издании «Болдинских чтений»<sup>2</sup>. Сказка оказалась обойденной вниманием в линиях исследования диалогических междутекстовых связей, общности мотивов, символизирующей тенденции, интерпретации основных политических сюжетов в петербургском периоде русской истории. Можно настаивать на том, что сюжеты самозванства и бунта, аморализма властолюбия и беспощадности обороны трона, противопоставления «потомственное дворянство — новая знать» обуславливают диалогические связи между произведениями Болдинской осени 1833 года. Они предстают как вариации идеологической и художественной формы «повести о петербургской истории», насыщенной символическими смыслами.

Замечание С. Фомичева о том, что сказка в творчестве Пушкина начала 1830-х годов — «не только традиционный народно-поэтический сюжет, но, в определенном смысле, своеобразный угол зрения на действительность»<sup>3</sup> получает доказательства в исследованиях Г. Макогоненко и М. Эпштейна, которые рассматривают сюжет второй сказки («О рыбаке и рыбке»), написанной в Болдине осенью 1833 года, в связи с петербургской историей.

Г. Макогоненко дополняет известное толкование о наказанной в соответствии с народной моралью алчности, как и интерпретацию Непомнящего о противопоставленности преходящего — вечному. Г. Макогоненко предлагает версию иносказательного рассказа о происхождении «новой аристократии» в XVIII веке и о возможности его афористического описания пословицей из грязи в князи<sup>4</sup>. М. Эпштейн обнаруживает общее смысловое ядро в «Медном всаднике» и в «Сказке о золотой рыбке», связанное с петровской темой в русской истории. Эпштейн рассматривает варьирование мотива «овладение морской стихией» в трагической и комической ипостасях властниче-

---

<sup>1</sup> Зуева Т. В. Цит. соч. С. 90 — 91.

<sup>2</sup> Болдинские чтения. Горький, Нижний Новгород: Волго-ятское книжное изд. Выпуски 1976 — 2009.

<sup>3</sup> Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л.: «Наука», 1986. С. 190.

<sup>4</sup> Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833 — 1836). Л.: «Художественная литература», 1982. С. 131 — 142.

ства, а поговорку о «разбитом корыте» («сидеть у разбитого корыта») как пророчество и метафорическое описание конца петербургской истории России в 1917 году<sup>1</sup>.

Интерпретации Макогоненко и Эпштейна относят «Сказку о рыбаке и о золотой рыбке» к литературной символизации явлений петербургской истории в Болдинской практике 1833 года. Такой результат дает все основания считать, что в этот творческий период Пушкин активизирует потенциал фольклорных жанров — сказки, пословицы — для метафоризации истории через народную точку зрения. Подобное представление утверждает синхронное освоение эстетики романтизма. Например, Новалис рассматривает волшебную сказку как наиболее продуктивную форму для откровения истории и понимает действие в ней как прообраз того, что происходит в настоящем или чему предстоит случиться<sup>2</sup>. О концепции Новалиса, основанной на понимании символической и суггестивной энергии слова, Пушкин мог знать через Жуковского, увлеченного немецким романтизмом. Как показывает исследование И. Виноцкого, Жуковский зашифровывает представления о современной политической реальности в сюжетах античной литературы и средневековых баллад<sup>3</sup>.

Сказанное провоцирует интерес к «Сказке о мертвой царевне» и к возможности отыскать логику, организующую рефлексию над петербургской историей в сказочном сюжете. Ответ может расширить толкование текста как стихотворной обработки популярного фольклорного — русского и европейского — сюжета о победе любви и верности над завистью. Это определяет задачи настоящей статьи: отнести «Сказку о мертвой царевне» к текстовому окружению болдинского творчества 1833 года, в котором она возникла, и отнести к сказке как к определенному явлению петербургской истории.

Для проверки предлагается гипотеза о том, что «Сказка о мертвой царевне» — иносказание об устранении царского наследника как устойчивом сюжете в истории петербургского царства и сопутствующем переосмыслении представлений образа власти-матери утверждением идеи о «власти-мачехе».

<sup>1</sup> Эпштейн М. Медный всадник и Золотая рыбка. Поэма — сказка Пушкина // Знамя, 1996. С. 204 — 215.

<sup>2</sup> Новалис. Фрагменты. Электронный ресурс, код доступа: <http://philologos.narod.ru/tets/novalis.htm>

<sup>3</sup> Виноцкий И. Дом Толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение Жуковского. Москва, ИЛО, 2006.

Поскольку идет речь о теме — табу, гипотезу можно проверить путем реконструкции (насколько это возможно) этого сюжета в поле неофициальной истории и народной культуры к 1830-м годам, а также уточнением круга знаний Пушкина о нем.

Какими знаниями о табуированной неофициальной истории Дворца — Царского Дома мог бы располагать Пушкин к осени 1833 года? Предварительный просмотр сведений показывает, что они группируются как знание неофициальных исторических документов и знание слухов, молвы, устных рассказов, что может помочь предпринимаемому здесь их упорядочению.

В качестве придворного историографа с зимы 1832 года, как это известно, Пушкин работает с секретными материалами в Государственном архиве параллельно над историями Петра I и Пугачева. В созданном Николаем I Секретном хранилище сосредоточены все документы, связанные с венценосной фамилией Романовых, с борьбой вокруг трона. По словам Иконникова (1891), это материалы, связанные с «особыми внутренними событиями и с самыми важными происшествиями в империи»<sup>1</sup>. Пушкин — первый литератор, который получает доступ к Секретному делу царского сына Алексея Петровича (1718), к Делах Тайной канцелярии Петра I. Какие записи он сделал — неизвестно, так как материалы, им собранные в Архиве, не сохранились<sup>2</sup>. В письмах и в автобиографических записках, по объяснимым причинам, он не упоминает никаких фактов, кроме предельно лаконичных сообщений о работе «по Пугачеву» или «Петру I».

Несомненно, к этому времени Пушкин и русское общество заняты темой о насильственной смерти законного наследника короны по воле Владетеля. Прямым следом этого интереса является запись в Дневнике 1833 года, сделанная сразу после приезда из Болдино в Санкт-Петербург. 29 ноября в связи с постановкой французской труппы и интерпретацией темы смерти детей Эдуарда, погубленных его братом, Пушкин отмечает: «Вчера играли здесь «Les enfants d'Edouard», и с большим успехом. Трагедия, говорят, будет запрещена. Эжери удивляется смелости применений. Блай их не заметил. Блай, кажется, прав»<sup>3</sup>.

В подготовительных материалах к «Истории Петра I» Пушкин отмечает версию об отравлении по воле Петра I первородного цар-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Фейнберг И. Незавершенные работы Пушкина. М.: «Советский писатель», 1955. С. 119.

<sup>2</sup> Там же. С. 120.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти тт. Т. IX. М.: «Правда», 1981. С. 22.

ского сына — царевича Алексея<sup>1</sup>. В Анекдотах (в значении короткого исторического рассказа, по жанровому канону XVIII века), которые Пушкин собирает в 1833 — 1835 годах, показателен рассказ, который содержит знание о насильственной смерти Иоана VI Антоновича, убитого стражей в Шлиссельбургской крепости в 1764 году при попытке капитана Мировича освободить царственного узника и устранить узурпировавшую трон Екатерину II. Известно сочувственное отношение Пушкина к Петру III — жертве Екатерины — в общем контексте оценки ее «жестокости», прикрытой «под личиною кротости и терпимости»<sup>2</sup>.

Возможно, что Пушкин знал и о Секретном деле «Таракановой» от 1775 года, как и о беспокойствах Николая I в связи с ним в условиях нестабильности трона после декабря 1825 года. Николай I интересовался Делом и торопил сбор сведений в связи с обвинениями его в самозванстве. Они вполне могли быть основаны на рассказах о убийстве при Екатерине II последней русской законной наследницы трона — дочери Императрицы Елизаветы Петровны и внучки Петра I. Архивные розыскания Нины Молевой свидетельствуют о спешных докладах, которых император требует один за другим от графа Блудова после 1827 года<sup>3</sup>. В Царском селе в 1830 году Пушкин общается с арзамассцем Блудовым, который находится в тесных дружеских отношениях с Жуковским. Особенно важно, что Блудов руководит работой Пушкина в Архиве<sup>4</sup>. Следы о сюжете «Таракановой» Пушкин мог бы видеть в случае знания корреспонденции между Екатериной II и графом Алексеем Орловым, кому Императрица поручает «схватить побродяжку» и доставить в Петербург особу, объявившую в Европе права на корону. Косвенным следом об этом интересе являются записки Пушкина об Алексее Орлове в разговорах Н. К. Загряжской (1833 — 1835): «Орлов был в душе цареубийцей, это было у него как бы дурной привычкой»<sup>5</sup>.

Источником знания о погублении царской дочери при пособничестве графа Алексея Орлова и по воле Екатерины II может быть исключительно популярный петербургский городской рассказ об умертвлении в Петропавловской крепости царственной княжны Таракано-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. VIII. С. 281.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. VII. С. 174 — 175.

<sup>3</sup> Молева Н. Архивное дело №... Рассказы. М.: «Советский писатель», 1984. С. 163 — 164.

<sup>4</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: «Современник», 1984. С. 325.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. VII. С. 270.



вой — дочери императрицы Елизаветы Петровны<sup>1</sup>. Можем предполагать активность его функционирования в связи с представлением о самозванстве «царей — немцев русских на престоле» — Екатерины II и ее наследников, утверждаемом в декабристской поэзии и в листовках о Самозванце Голштейн — Готторпском, разбрасываемых по Петербургу после 14 декабря<sup>2</sup>.

Устойчивость сюжета об умертвлении наследницы короны в петербургской истории подтверждают слухи, распространенные в связи со смертью императрицы Елизаветы Алексеевны в мае 1826 года. Речь идет о устном рассказе о убийстве вдовы императора Александра I на возвратном пути из Таганрога в Петербург. Рассказ распространен в дворцовой среде камерфрейлиной Елизаветы Алексеевны — княгиней В. М. Волконской<sup>3</sup>. Пушкин мог бы знать этот дворцовый слух, например, через Жуковского, как узнает о сожжении Дневников Императрицы (по распоряжению Николая и императрицы — матери Марии Федоровны), которые она вела с 1792 до 1826 года. Пушкин отражает этот факт в своем Дневнике в декабре 1833 года<sup>4</sup>.

Шепот молвы во Дворце распространяет версию о гибели Елизаветы Алексеевны по воле Императрицы — Матери Марии Федоровны и об ее устранении с дороги Николая I до его коронации в августе 1826 года<sup>5</sup>. Можно комментировать, что сюжет слухов и их распространение находят основание в соперничестве между двумя императрицами (Марии Федоровны и Елизаветы Алексеевны)<sup>6</sup>, в неприязненном отношении Императрицы — Матери к Елизавете Алексеевне и в известности этого конфликта в Дворце<sup>7</sup>. Размышления Пушкина вокруг этого конфликта находят отражение в параллельной работе над «Медным всадником» в четверостишии, санкционированном Николаем I:

*И перед младшею столицей  
Померкла старая Москва,*

---

<sup>1</sup> Синдаловский Н. А. История Санкт-Петербурга в преданиях и легендах. СПб: «Норинт», 1997. С. 126.

<sup>2</sup> Панченко А. М. «Народная модель» истории в набросках Толстого о Петровской эпохе // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. Л.: «Наука», 1979. С. 84.

<sup>3</sup> Молин Ю. А. Анализ версий смерти императрицы Елизаветы Алексеевны // Сборник трудов четвертой конференции АРСИИ им. Г. Р. Державина. Санкт-Петербург, 2006.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. I. С. 24.

<sup>5</sup> Молин Ю. А. Цит. соч.

<sup>6</sup> Благово Д. Рассказы бабушки из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком. Серия «Литературные памятники». — Л.: «Наука», 1989. С. 112.

<sup>7</sup> Шебунин А. Н. Пушкин и «Общество Елизаветы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып. 1]. М. — Л.: АН СССР. Ин-т литературы, 1936. С. 71.



Как перед новою царицей  
Порфиросная вдова<sup>1</sup>.

О важности этого четверостишия для Пушкина свидетельствует повторение его записи в Дневнике 14 декабря 1833 года после того как он получил обратно рукопись «Медного всадника» с замечаниями Императора-Цензора<sup>2</sup>. Едва ли случайна и дата записи — 14 декабря, особенно в сопоставлении с датой 11 декабря, когда Пушкин отмечает, что получил рукопись. В общем контексте неофициальных рассказов о дворцовой политике эта записка приобретает смысл поминания обеих вдов в контексте декабристского мятежа после восшествия на престол Николая I.

Согласно комментарию Н. Измайлова, «Николай I нашел, по-видимому, неприличным напоминания о ... «семейных» делах царской фамилии и перечеркнул все четверостишие»<sup>3</sup>. А. Осповат анализирует проекцию этих отношений в сравнении между двумя столицами — старой Москвой и новой — и считает, что Пушкин показывает соперничество между двумя городами и двумя вдовами — Порфиросной Марией Федоровной и Елизаветой Алексеевной — как соревнование между двумя божественными особами<sup>4</sup>.

В целях настоящей работы важна возможность реконструкции с большей определенностью периода 1826 года до смерти Елизаветы Алексеевны в мае и его «насыщенность» идеей напряженности между фигурами обеих цариц.

Знание о неприязненном отношении Марии Федоровны и Николая I к Елизавете Алексеевне может оказаться активным особенно после показаний Пестеля от 13 января 1826 года перед Следственной комиссией, работающей во главе с Николаем I. Показания подтверждают симпатии декабристов Тайного «Елисаветинского общества» к Елизавете Алексеевне и особенно заговор Ф. Глинки против Александра I с целью передать власть молодой Императрице<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. III. С. 261.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. IX. С. 24.

<sup>3</sup> Измайлов Н. В. «Медный всадник» А.С. Пушкина. История замысла и создания, публикации и изучения // А. С. Пушкин. «Медный всадник». Издание подготовил Н. В. Измайлов Серия «Литературные памятники». Л.: «Наука», 1978. С. 266 — 267.

<sup>4</sup> Осповат А. Из Пушкинского комментария. — Реферат доклада. / Т. Ф. Теперик, Д. В. Сичинава, В. А. Мильчина. Гаспаровские чтения. РГГУ, Москва, 12 — 14 апреля 2007 // Новое литературное обозрение. 2007. № 86.

<sup>5</sup> Шибунин А. Н. Цит. соч. С. 56.

Перечисленные обстоятельства и сведения, отнесенные к устной и неофициальной истории времени, являются предпосылкой текстуализировать слухи о смерти Императрицы при помощи сказочной схемы о царице-мачехе и ее опыте убить ненавистную падчерицу — царскую дочь.

Дополнительным основанием для такой текстуализации слухов может быть поэтизация Елизаветы Алексеевны в кругу литераторов «Елисаветинского общества», в литературном быту дворян. В центре поэтического воображения женской идеальности, воплощенной в Императрице — мотив непревзойденной, небесной красоты: «Краса земных царей» (Ф. Глинка, К бюсту венценосной благотворительницы; А. Пушкин, К Н. Я. Плюсковой: Я, вдохновенный Аполлоном, / Елисавету втайне пел / Небесного земной свидетель). Именно эта деталь литературного портрета Елизаветы Алексеевны могла бы поддерживать занятый Пушкиным прециозный мотив о соперничестве между красавицами царицей-мачехой и падчерицей, нетипичном для русского фольклора.

Дворцовый экзотический слух идентичен «страшному рассказу» романтизма с таинственным полночным убийством. Молва во Дворце оказывается поддержанной синхронной народной легендой о трех упавших звездах над дворцом венценосного семейства в Таганроге осенью 1825 года и их истолкование как знак о смерти Александра I, императрицы Елизаветы Алексеевны и их нерожденного наследника<sup>1</sup>. В своих воспоминаниях А.И. Михайловский-Данилевский записывает: во втором часу по полуночи, что многие жители Таганрога видели над дворцом три звезды, которые расходились, потом соединились в две вместе, и наконец, одна из них упала, и за нею исчезла другая<sup>2</sup>.

Приведенные материалы свидетельствуют об изоморфизме между сюжетами слухов/неофициальных рассказов о Дворце в конце 1820 — х годов и популярным европейским и русским сказочным сюжетом об умертвленной царской дочери по воле царствующей мачехи, который привлекает внимание Пушкина.

Если добавим и записку в Дневнике Жуковского 1834 году<sup>3</sup> по поводу разговоров с Пушкиным о царубийстве по воле Екатерины II — с примером судьбы Петра III, — можно сделать вывод, что представ-

---

<sup>1</sup> Викторова К. Дело о «Гавриилиаде» // Наука и религия. 1996. № 2.

<sup>2</sup> Цит. по: Грачева И. «Нельзя молиться за царя Ирода...» Об исторической драме А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Наука и жизнь. 1998. № 12. Электронный ресурс, код доступа: <http://наука.relis.ru/00/9800/0081200.shtml>

<sup>3</sup> Иезуитова Р. В. Пушкин и «Дневник» В. А. Жуковского // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII. Л.: «Наука», 1978. С. 231.

ленный здесь круг слухов реконструирует цареубийство как проблему, которая пронизывает идеологические представления Пушкина в 1830-е годы.

Становится очевидным еще и то, что «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» расположена в силовом поле угасающей в этот период сакрализации монарха<sup>1</sup>. Представления об этом явлении можно расширить констатацией подрыва формулы «Мать Отечества», как элемента просветительских сценариев о добродетельной власти императриц Елизаветы Петровны и Екатерины II. Эта формула оказывается подчеркнута активизированной после 1826 года в связи с именем Марии Федоровны в рамках династического мифа Николаевского правления — об идеальной царской семье как олицетворении единой нации<sup>2</sup>. Поговорка «Счастье — кому мать, а кому мачеха» может быть метафорическим описанием неофициальной истории Дворца в варианте «власть — кому мать, а кому мачеха», а в «маленьких» рассказах о неофициальной истории искать реализацию метафоры.

Если после наблюдений над сведениями, связанными с такими каналами коммуникации, как слухи и неофициальные рассказы о Дворце, вернуть «Сказку о мертвой царевне» в окружение текстов, среди которых она была создана, становится очевидным диалог сюжетной линии «царица — мачеха — устранение царевны» с представлениями о нестабильности царского престола, о беспощадной обороне власти в «Истории Пугачева» и в «Медном всаднике», с идеей аморализма властолюбия в «Пиковой даме». «Сказка о мертвой царевне» окажется связанной и с поэмой «Анджело» с точки зрения практики творческого освоения широкораспространенных слухов — об отшельничестве Александра I<sup>3</sup>.

Внимание Пушкина к сказке об устранении и умерщвлении царевны предстает как часть болдинской рефлексии о прошлой и настоящей истории с интересом к устойчивому политическому сюжету в петербургском царстве — гибели законных наследников короны. Художественная форма сказки востребована в целях зашифрованности

<sup>1</sup> Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблема переводимости. М.: 1987. С. 134.

<sup>2</sup> Уортман Р. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. I. От Петра Великого до Николая I. М.: ОГИ, 2004. С. 325 — 335.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Идейная структура поэмы «Анджело» // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя; Статьи и заметки 1960 — 1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство — СПб. 1995. С. 240 — 242.

рассказа на тему — табу. Осмысление исторического сюжета в рамках народной модели мира и власти обнаруживает метафоризацию представлений об отраве властолюбия (понимания зависти и соперничества как губительных сил).

В контекст утасяющей сакрализации власти, представленной в образе «мачехи», Пушкин включает на правах контрапункта живую силу народной влюбленности в идеал праведного царя и кроткой царицы. Материалом для размышлений в этой связи являются текстовые отличия «Сказки о мертвой царевне» от сюжета «Белоснежки» братьев Гримм. Речь идет о таких отличиях, которые, как нам представляется, ориентированы на интуицию читателя пушкинской эпохи в сюжетной линии о богатырях, королевиче Елисее и оживающей царевне.

На наш взгляд, Пушкин символизирует всенародное обожание русского царя в переработке оригинального мотива о семерых карликах в Гриммовской сказке. Заметна подмена утвержденным в русском фольклоре образом — символом народной силы и величия — семи богатырей, влюбленных в царскую дочь. Представляется, что нарушение Пушкиным социальной иерархии сказочной модели «цари-карлики», отражает сценарии русского Дворца в сентиментально-романтический период, связанный с идеалом привязанности сердец между Царем и Царицей — «Благословенным Ангелом на троне» Александре I и «Кроткой царицей» Елизаветой Алексеевной — и их подданными<sup>1</sup>. Возникает искушение припомнить поэтическую влюбленность в императрицу молодого Пушкина и лицеистов<sup>2</sup>, поэтов «Елисаветинского общества», придворных поэтов. Общий тон поэтических признаний о влюбленности в неземное совершенство Елизаветы — царицы красоты (Карамзин, Жуковский, Пушкин, Ф. Глинка) оказывается поддержанным документами повседневной жизни и литературного быта первой четверти XIX века, свидетельствующими о восхищении перед «неописанной красотой совершенно ангельского лица»<sup>3</sup>. Представительны текстовые записи стихотворных посвящений Императрице Пушкина, Карамзина в литературных альбомах<sup>4</sup>, как и

---

<sup>1</sup> Уортман Р. Цит. соч. С. 258 и след.

<sup>2</sup> Видова О. Души неясный идеал.../Наше Наследие. № 79 — 80. 2006. Электронный ресурс, код доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7931.php>

<sup>3</sup> Благово Д. Цит. соч. С. 70.

<sup>4</sup> Альбом А. М. Горчакова — РО ИРЛИ, фонд 244, опись 1, № 422, л. 1; Альбом С. А. Урусовой — РО ИРЛИ, фонд 244, опись 8, № 106; Альбом П. И. Шаликова — РО ИРЛИ, Отдельные поступления, № 4786/XXIV б. 183.

<sup>5</sup> Альбом П. И. Шаликова — РО ИРЛИ, Отдельные поступления, № 4786/XXIV б. 183, л. 2 об., л. 14.

практика литературно-бытового сочинительства на эту тему<sup>5</sup>. Во всяком случае, широкоразделяемые представления о «царице кроткой, красе земных царей» (Ф. Глинка), с «небесной, приветной красой» (Пушкин), как и детали, связанные с немецкой принцессой, растущей во дворе Марии Федоровны, соизмеримы с портретом сказочной красавицы:

*...царевна молодая,  
Тихомолком расцветая,  
Между тем росла, росла,  
Поднялась и расцвела,  
Белолица, черноброва,  
Нраву кроткого...<sup>1</sup>*

Не совпадает с оригиналом и образ жениха в сказке Пушкина — королевич Елисей. Молитва, предшествующая его странствию в поисках царской дочери, — «помолясь усердно богу» — ставит героя в связь с христианской культурой и активизирует семантику имени Елисей: «Бог спасет»<sup>2</sup>. Во всяком случае, едва ли случайно совпадение между сюжетными ходами в сказке — странствие принца (королевича) Елисея в поисках невесты (Отправляется в дорогу / За красавицей — душой, / За невестой молодой); возвращение жизни царской дочери в пещере — и библейскими рассказами о пророке Елисее. Их объединяют мотивы «добросердечность, милосердие и миротворство»: Елисей известен по библейскому преданию чудом возвращения жизни в пещере (IV Царства, 8—37) и возвращением жизни после отравления (IV Царства, 38—41).

Имя Елисей не только расширяет традиционный сказочный образ «добротного царя» добавлением значения «праведность», но отсылает и к образу «ангелоподобного» Александра I, «Спасителя Европы», к массовому представлению о нем как о покорителе Елисейских полей в 1815 году. Идеализация сказочной царевны в тексте Пушкина (девица-красавица, нраву кроткого, засветила богу свечку) соотносима с образом Императрицы Елизаветы Алексеевны, распространенным в литературном быту. Русская литература запомнила «царицу кроткую, красу земных царей», а согласно версиям слухов, она последовала за

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. III. С. 327.

<sup>2</sup> Библейская энциклопедия архимандрита Никифора. Иллюстрированная полная популярная Библейская энциклопедия. М.: 1891. С. 226.

Александром I в поисках праведнического идеала. К 1833 году Пушкин мог бы знать дворцовую молву о привязанности между Александром I и Елизаветой Алексеевной в последние месяцы жизни. Пушкину могли быть известны и слухи о мнимой смерти и отшельничестве Александра I и Елизаветы. Этим слухам предшествовала еще одна тема — табу о разыгранном в 1826 году спектакле-инсценировке погребения Александра<sup>1</sup>. Во всяком случае, путешествие Пушкина в Россию могло бы дать возможность узнать о популярном среди народа неверии в смерть Благословенного царя-ангела и Кроткой царицы. Об активности этих представлений в рассматриваемый период свидетельствует легенда (около 1834 года), согласно которой Елизавета Алексеевна — монахиня Вера Молчальница в Тихвинском монастыре. В 1834 году, в дни чествования памяти Александра I воздвижением Александровской колонны в Санкт-Петербурге разпространяются многократно комментированные очередные легенды: Александр I жив, он появился в Сибири и ведет жизнь отшельника, приняв имя Федора Кузьмича<sup>2</sup>.

Как эту, который конструирует представление об Императрице, странствующей среди обыкновенного народа, а наряду с тем конкретизирует историческое время, можно читать отрывок о забавах братьев-богатырей:

*Выезжают погулять,  
.....  
Руку правую потешить,  
Сорочина в поле спешить,  
Иль башку с широких плеч  
У татарина отсечь,  
Или вытравить из леса  
Пятигорского черкеса...<sup>3</sup>*

Упомянутые реалии конструируют представления о присвоении Кавказа в конкретное историческое время царями Александром I и Николаем I.

Приведенные наблюдения заставляют вспомнить точку зрения М. Азадовского о литературно-идеологической ориентации сказочных

---

<sup>1</sup> Барятинский В. В. Царственный мистик (Император Александр I — Федор Кузьмич). Репр. изд. 1912. «Сказ», 1990.

<sup>2</sup> Барятинский В. В. Цит. соч.: Мироненко С. В. Страницы тайной истории самодержавия. Политическая история России первой половины XIX столетия. М.: «Мысль», 1990. С. 97.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Цит. соч. Т. III. С. 331.



текстов Пушкина, спровоцированной спором между «Московским телеграфом» и «Литературной Газетой» о праве различных социальных групп говорить от имени нации. Ученый считает, что сказки Пушкина являются вмешательством в этот спор, а поэт отстаивает право аристократа быть голосом «третьего сословия»<sup>1</sup>.

Мнение Азадовского может быть дополнено с учетом современных реконструкций активного строительства в 1830-е годы русской национальной идеологии и мифологии<sup>2</sup> в контексте сценария о монархии как единой нации — семье<sup>3</sup>. Особенно важен учет роли, возлагаемой в этот период на Пушкина, — быть национальным поэтом<sup>4</sup>.

Заботы прекрасной царевны-хозяйки в доме богатырей и гармония в нем — метафора России и дворцовой идеологии, построенной на семейственном идеализирующем мифе:

*...хозяйюшкой она  
В терему меж тем одна  
Приберет и приготовит,  
Им она не прекословит,  
Не перечат ей они...*

Публикация «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» в «Библиотеке для чтения» в 1834 году была ориентирована на широкую читательскую аудиторию. Сказку о любви и верности в царском доме можно воспринять как участие в идеологическом строительстве образа идеальной власти обращением к народному идеалу любимых владетелей.

Приведенные наблюдения над «Сказкой о мертвой царевне и о семи богатырях» обнаруживают смысл сказочной модели как вариации идеологической и художественной формы «петербургской повести», построенной на народной точке зрения. Сказочное иносказание предстает как диалог двух смысловых потоков, связанных с тайной политической историей власти — мачехи и с официальной идеологией — побеждающей любви и верности в царском доме. Такие выводы дают основание считать, что «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» является неотъемлемой частью болдинской рефлексии над петербургской политической историей.

<sup>1</sup> Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. АН СССР, Ин-т литературы, 1936. С. 135 — 136.

<sup>2</sup> Напр.: Киселева Л. Н. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. 2. Москва, 1997.

<sup>3</sup> Уортман Р. Цит. соч.

<sup>4</sup> Киселева Л. Н. Пушкин и Жуковский в 1830-е годы (точки идеологического сопряжения) // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999. Материалы и исследования Под ред. Д. Бетеа, А. А. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М.: 2001. С. 171 — 185.



М. П. ШУСТОВ  
(Нижний Новгород)

### Сказочно-пушкинская традиция в русской литературе XIX века

Когда говорят о фольклоризме в литературе, обычно выделяют в литературных произведениях те или иные фольклорные элементы, а точнее реминисценции из определенного фольклорного жанра: сказки, предания, легенды, песни и т.д. Однако, проблему «сказочности», о которой много говорят и пишут в настоящее время, нужно искать не только в текстовой оболочке, но прежде всего в ее структурном оформлении.

Следует, наверное, согласиться с утверждением Е. Мелетинского, что наибольшее влияние на литературный художественный текст оказала все-таки народная сказка (по сравнению с другими фольклорными жанрами).

А. С. Пушкин один из первых осознает и открывает для себя художественные возможности сказочного жанра. Он восстановил, а точнее, создал в литературе сказочную традицию. Так, например, пушкинская поэма «Руслан и Людмила» повлияла на лубочные издания анонимных авторов, которые пишут свои произведения, опираясь не только на названную поэму, но и на другие сказки Пушкина, подвергая их значительной правке.

Прямая фольклоризация пушкинских сказок стала заметной только спустя 100 лет после их написания, с 30-х годов XX века. Об этом пишет В. И. Чернышев, выделяя среди сказок, записанных в пушкинских местах, варианты сказок о золотой рыбке<sup>1</sup>. Правда, следует заметить, что еще А. Н. Афанасьев включил в свой знаменитый сборник «Сказку о рыбаке и рыбке», очень похожую на пушкинскую. Однако Т. В. Зуева считает, что взята она не из фольклора, а, скорее всего, из какого-то лубочного издания, об этом говорит ее «олиграфический стиль»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сказки и легенды пушкинских мест. М. — Л., 1950. С. 294.

<sup>2</sup> Зуева Т. В. Сказки А. Пушкина. М., 1989. С. 142.

Сказку о золотой рыбке записывают и сегодня на территории Нижегородской области.

Кроме этой сказки, в фольклорных текстах встречаются (правда, намного реже) «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о мертвой царевне». Так, например, в 1936 году в г. Лисках Воронежской области А. М. Новиковой был записан от 108-летней Пелагеи Никитичны Гладченко народный вариант «Сказки о царе Салтане», она называлась «О царе Салтане», и в ней были практически сохранены все герои из пушкинской сказки: ткачиха, повариха, баба-Бабариха, Лебедь. А Гвидон превратился в Федона.

Заслуга А. С. Пушкина заключалась не только в том, что он, пропитавшись самым духом народной сказки, проникнув в тайну ее неповторимой художественности, создал образцовый тип новой литературной сказки, а в том, что поэт, освоив сказочную структуру, сделал ее фундаментом авторской художественности. Об этом свидетельствуют все его прозаические произведения, начиная с повести «Пиковая дама».

Преодолевая традиционную «замкнутость» фольклорной сказки, Пушкин переводит фольклоризм в новое качество, выводя его за пределы формальных границ жанров и стилей. Сказочная традиция, которую очень хорошо освоил поэт, начинает влиять на способ его художественного мышления.

Начальные тенденции такого мышления обнаружили уже в 1830-е годы в «Повестях Белкина», затем опыт сказочника в полной мере проявился в «Капитанской дочке».

В реалистическом стиле «Пиковой дамы» значительную роль занимает фантастика, хотя она и не сказочная. Тем не менее, как убедительно доказала это Н. И. Петрунина, мир реальных человеческих страстей Пушкин воссоздает на фольклорно-сказочной основе<sup>1</sup>. Из сказки, пишет исследовательница, усваивается сюжетный мотив «загробного дарителя», все персонажи повести «сопоставимы со сказочными»: Герман — герой, старая графиня — вынужденный даритель, Чекалинский — антагонист героя, Лизавета Ивановна — невеста-помощница.

В «Повестях Белкина» также просматривается волшебнo-сказочная конструкция фабул и сказочных мотивов. Так, например, в «Барышне крестьянке» — подменная невеста, в «Станционном смотрителе» — похищение красавицы, в «Метели» — исполнение предсказания.

<sup>1</sup> Петрунина Н. И. Пушкин и традиции волшебнo-сказочного повествования. К поэтике «Пиковой дамы» // Русская литература, 1980, № 3. С. 30 — 50.

Совершенно в ином соотношении с волшебной сказкой оказывается пушкинская поэма «Медный всадник». Исследователь фольклоризма А. С. Пушкина Д. Н. Медриш пришел к выводу, что поэма, с одной стороны, опирается на сказочную традицию, с другой, отталкивается от нее. Поэтому «смысл «Медного всадника» к противопоставлению сказки не сводится, но именно в процессе этого противопоставления раскрывается»<sup>1</sup>.

Просматривается определенное сходство мотива чудесного города в «Сказке о царе Салтане» и «Медном всаднике». Д. Н. Медриш пришел к выводу, что чудесный город выходит из «замкнутого» мира сказки, перемещаясь в конкретную историческую реальность. То же самое происходит и с героем пушкинской поэмы — жителем Петербурга Евгением. Пожалуй, только волшебная сказка могла допустить переплетение одической и сказочной традиции, отмеченное в «Медном всаднике» Медришем. Впрочем, подобное переплетение наблюдалось в пушкинском прологе к поэме «Руслан и Людмила». Таким образом, «русский дух» поэт находил не только «в преданиях старины глубокой» и в идеальном образе исторического прошлого, но и в лучших картинах современной ему деревенской и городской жизни: лесной терем в пушкинской сказке, величественный Петербург в поэме.

Одним словом, сказочные конструкции определили и сформировали художественное своеобразие пушкинских произведений, прежде всего — повествовательно-прозаических, таких как «Пиковая дама», «Повести Белкина», «Капитанская дочка».

Иными словами, исчерпав к середине 30-х годов XIX века сказку как особый литературный вид, Пушкин делает ее катализатором своего повествовательного стиля.

Сказочная традиция, открытая и переосмысленная А. С. Пушкиным, подхватывается его последователями. Причем подхватывается и развивается также довольно своеобразно, развитие это движется по двум направлениям.

Первое — создание вслед за А. С. Пушкиным литературной сказки. Вначале создание авторской сказки на базе фольклорного варианта. Это не что иное, как авторская стилизация фольклорной сказки с оглядкой на А. С. Пушкина. И лучшим автором такой стилизации является П. П. Ершов с его знаменитой сказкой «Конек-горбунок».

---

<sup>1</sup> Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 151, 157.

Хотя, являясь искусным стилизатором народной сказки, П. Ершов никогда не опускался до простого подражания ей. Если кому писатель и подражал, то это А. С. Пушкину.

Однако, создавая вслед за Пушкиным литературную сказку, писатели значительно ее модернизируют, расширяя жанровые возможности нарождающегося нового литературного жанра. Писатели отказываются от фольклорной основы, ориентируясь уже не на сказочные мотивы и героев, а на внутреннюю сказочную структуру. Так появляются «нефольклорные сказки» А. Погорельского и В. Одоевского.

Реконструкция сказочного жанра на чисто литературной основе приводит к появлению сказки-аллегии Вагнера и Салтыкова-Щедрина. У Вагнера сказочная мечта превращается в ее отрицание, а сама сказка — в антисказку. Салтыков-Щедрин, еще в большей степени отходя от сказки, трансформирует чисто сказочные приемы в литературные.

Таким образом, нетрудно заметить, что в плане создания литературной сказки русская литература следует по пути, намеченному А. С. Пушкиным, расширяя и обогащая его.

Второе направление — введение сказочных элементов в художественную ткань литературных произведений. По горячим следам А. С. Пушкина практически почти в одно и то же время с его сказками Н. В. Гоголь использует сказочную поэтику в своих «Вечерах на хуторе близ Диканьки»<sup>1</sup>. Казалось бы, гоголевская «прививка» сказки к литературному древу должна была послужить новым этапом в стилизованном развитии русской литературы, однако этого не случилось. Тем более, что сам Гоголь отходит от сказочного источника. В письме М. П. Погодину от 1 февраля 1833 года он категорически отказывается от продолжения «Вечеров» в сказочно-фольклорном стиле. И с нескрываемым раздражением добавляет: «Вы спрашиваете об Вечерах Диканьских. Черт с ними! Я не издаю их [...] Я даже позабыл, что я творец этих Вечеров, и вы только, напомнили мне об этом [...] Да обречутся они неизвестности! Покамест что-нибудь увесистое, великое, художественное не изойдет из меня»<sup>2</sup>.

Правда, гоголевская традиция сочетания сказочного и реального подхватывается и развивается в романах Вельтмана, но превращается, к сожалению, в неприкрытое и плоское оригинальничанье.

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в моей книге «Сказочная традиция в русской литературе XIX века». Н. Новгород, 2000. С. 128 — 146.

<sup>2</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. в 8 томах. Т. 8. М., 1984. С. 56.

Почти через полвека русская литература восстанавливает второе направление в освоении сказочно-пушкинской традиции. Наибольшего успеха в этом плане добиваются Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко, И. А. Бунин и А. М. Горький.

В отличие от А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстой начинает свое художественное творчество как реалист и лишь, спустя какое-то время, постепенно втягивается в жанровое поле сказки. Нормативной поэтикой сказочного жанра Толстой овладевает в 50 — 60 годы XIX века.

Создавая специальную школу для крестьянских детей, Толстой более внимательно присматривается к самому жанру народной сказки. В результате появляются его удивительные народные рассказы, которые стоят в стороне от «традиционной» русской прозы того времени и «большой» литературы самого Толстого и, по сути, являются толстовскими литературными сказками. Причем, постепенно из литературных сказок они превращаются в психологическую новеллу (например, рассказ «Корней Васильев» и др.). Тем не менее, сказочная поэтика является в них основополагающей. Поэтому жанр сказки становится своеобразным катализатором толстовского художественного стиля.

У В. Г. Короленко реальное проникает в вымышленное, благодаря жанру народной сказки, причем, используя сказочную основу, писатель синтезирует ее с преданием и легендой. Жанровые признаки сказки в итоге превращаются в короленковских произведениях в специфические стилевые приемы.

Таким образом, в 80 — 90-е годы XIX века в русской литературе под влиянием сказочной традиции складывается определенная стилевая тенденция.

Безусловно, она затрагивает и творчество И. А. Бунина. Он один из первых писателей конца XIX века вводит сказочную поэтику в ткань своих произведений. Наследуя традиции своих предшественников, Бунин создает сказку-аллегория, синтезируя со сказкой, вслед за В. Г. Короленко, легенду и притчу. В отличие от Толстого и Короленко, Бунин не пытается создать своей литературной сказки. Сказка и легенда начинают в его творчестве играть роль инструмента, с помощью которого писатель пытается проникнуть в тайну русского характера, становясь в какой-то степени прорицателем своего времени, предсказав задолго до революции ее кровавую обратную сторону, секрет которой коренится опять-таки в тайниках русской души.

Развиваясь в русле сказочной традиции, проза Бунина практически включает в себя особый склад сказочного мышления, мелоди-

чность и очаровательную красоту подлинного народного языка. Поэтому в бунинских рассказах не диалог, а внутренний монолог становятся своеобразной формой речевой стилистики, которая и подчеркивает разнообразные формы выразительности и авторской экспрессии.

А. М. Горький занимает особое место среди русских писателей конца XIX века. Горькому был известен не только опыт Пушкина, Ершова, Даля, но и опыт их последователей: Гоголя, Толстого, Короленко, Бунина. Именно это и помогает Горькому синтезировать народную и литературную сказку на фольклорной основе. При этом сказочная форма становится основой горьковского литературного рассказа, который с натяжкой можно назвать литературной сказкой.

Осваивая чисто сказочные приемы, Горький вначале пытается их «олитературить», вводя в свою «сказку» либо фигуру персонажа-рассказчика («Макар Чудра»), либо мифических персонажей («Девушка и смерть»). Опыт А. Н. Толстого помогает писателю использовать сказочную поэтику вне сказочного сюжета и жанра.

С другой стороны, опираясь на опыт Пушкина, Горький создает «сказку», продиктованную ему самой жизнью, — босяцкую («Емельян Пиляй», «Дед Архип и Ленька»). Причем, если Пушкин, усваивая сюжеты своих сказок, условно сказочное действие насыщает конкретными деталями, то Горький сказочную мечту превращает в реальность. В итоге, расширяя жанровые границы сказки, он на ее основе вырабатывает самобытную стилистическую систему. В результате традиционные сказочные приемы превращаются в неотъемлемую часть горьковской художественной системы.

Таким образом, продолжая жанровые поиски своих предшественников, Горький соединяет в одно целое сказку и литературный рассказ. Одновременно, расширяя жанровые границы сказки, Горький «ломает» привычные традиционные формы рассказа, поэтому основополагающее значение начинает играть уже не жанр как таковой, а своеобразный сплав, или смешанная структурная форма. Примером такой синтетической жанровой структуры может послужить рассказ «Коновалов».

Жанровая неординарность «Коновалова» налицо. С одной стороны, его начало чисто документально (газетное сообщение), с другой, новеллистично по своему характеру. Концовка рассказа создает контраст между безликостью газетной хроники и ее содержанием. За пределы документально-очерковой структуры рассказ выводит его философская направленность.

Заслуга Горького заключается в синтезе фольклора и литературы. Самое главное, что писатель заимствует у сказки принцип «живого

стиля», а не только ее жанрово-стилевые каноны. Основное достоинство горьковских рассказов — живая разговорно-народная авторская речь.

Пожалуй, Горький, как никто другой из его современников-писателей, вслед за Пушкиным обладал особым чувством сказочности, которое благотворно повлияло на его нравственное ощущение мира и позволило ему пропеть настоящий гимн Человеку.

Именно благодаря, в первую очередь, Горькому сказочная традиция и, прежде всего опыт Пушкина в создании реальной сказки, переходят в современную литературу и влияют как на формирование жанра литературной сказки, так и на зарождение нового оригинального художественного стиля писателей XX — XXI века.







О. И. ФЕДОТОВ  
(Москва)

ДВЕ МАДОННЫ (в сонетах Мицкевича и Пушкина)

1

Культ Мадонны приобрел особую популярность в европейской средневековой поэзии: с одной стороны, он был продуктом экстагического обожания Богоматери, с другой — рыцарского служения

25

Прекрасной Даме. Знаменитое стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», 1828, со значением — как тайная характеристика князя Мышкина — прочитанное Аглаей в романе Ф. Достоевского «Идиот», превосходно передаёт психологическую феноменологию средневекового рыцарства, с его религиозным фанатизмом, полной отрешённостью от мира сего, иступлённостью чувства, пароксизмами бескорыстного благородства и ... изрядной долей безумия.

Культ Богородицы, которую традиционно называли по-итальянски *madonna* — сокращённо *mia donna*, т.е. моя госпожа, по-французски *Notre Dame*, по-английски *Our Lady*<sup>1</sup>, в светском своём варианте постепенно принял форму поклонения Прекрасной Даме, по большей части жене или возлюбленной сюзерена. В условиях придворной культуры она постоянно находилась в фокусе мужского внимания, присутствовала на турнирах, одаривая победителей поощрительной улыбкой, цветком или шарфом. К ней обращены восхищённые взгляды всех присутствующих, галантные комплименты, высокопарные любовные признания. Чувства, которые она вызывала, не было необходимости скрывать, ибо они были предусмотрены этикетом как некое ритуальное действие. В сущности, они были не менее целомудренны, чем чувства пушкинского «рыцаря бедного» (почему глумливое выражение беса «не путёмде волочился/ Он за матушкой Христа» всерьёз как-то не воспринимается). Конечно, были и исключения, случалась любовь настоящая, страстная, грешная, с самыми роковыми последствиями (например, описанная Данте история Паоло и Франчески). Но, в основном, любовь к Прекрасной Даме переживалась и воспринималась как принятая норма, как признак хорошего тона, как обязательный ритуальный акт куртуазного поведения.

В эпоху Возрождения Прекрасная Дама, наполнившись живым гуманистическим содержанием, отразилась в гениальных творениях Данте Алигьери и Фр. Петрарки, Рафаэля и Леонардо да Винчи. Если лирическая героиня «Новой жизни» и Беатриче «Божественной комедии», а также — в ещё большей степени — Лаура сонетов Петрарки сохраняют освящённое традицией обожествление возлюбленной, то смуглая леди сонетов Шекспира являет собой воплощение женской земной красоты. В этом же направлении двигался Ронсар, каждой из трёх лирических героинь своих сонетов присвоивший конкретные черты и даже имена своих реальных возлюбленных.

---

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Мария // Мифологический словарь. М., 1990. С. 338.

В XIX веке образ Мадонны преемственно отозвался в сонетном творчестве Мицкевича и Пушкина.

Пушкин с горячим сочувствием встретил на Петербургской земле польского изгнанника. Между ними установились тесные дружеские отношения. Впоследствии они перевели несколько произведений друг друга, обменялись книгами: Пушкин подарил Мицкевичу свою поэму «Полтава», польский поэт ответил ему томиком Байрона с дарственной надписью: «Bajrona Puszkiniowi poswieca wielbicel obodwoch A. Mickiewicz»<sup>1</sup>. Почти наверняка предметом их разговоров были и крымские впечатления, поскольку маршруты путешествия того и другого частично совпадали. Образ польского мятежника, заброшенного немилосердной судьбой на чужбину, запечатлелся в таких хрестоматийных произведениях Пушкина, как «В прохладе сладостных фонтанов...», 1828, «Путешествие Онегина», 1830, «Медный всадник» (примечание №3), 1833, особенно ярко в стихотворении «Он между нами жил...», 1834, и косвенно в «Египетских ночах», 1835. В этом же ряду можно рассматривать три сонета 1830 года: «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета...»), «Поэту» («Поэт! Не дорожи любовью народной...») и «Мадонна» («Не множеством картин старинных мастеров...»).

Третий из перечисленных сонетов обнаруживает максимальное число генетических и типологических аллюзий не только с сонетами Мицкевича, но и породившими их итальянскими первоисточниками. Образы Дантовой Беатриче и Петрарковой Лауры, в которых вполне обыкновенные земные женщины силой экстатически переживаемой любви преобразились в Мадонну, т.е. Богородицу, модифицировались и у Мицкевича, и у Пушкина в обожествляемый предмет любовного обожания.

В 1829 г. Пушкин воплощает эту идею в балладе «Жил на свете рыцарь бедный», прямо, без обиняков предоставляя своему герою право влюбиться в Марию-Деву непосредственно, вернее, в некую ее заместительницу — то ли в живописный или скульптурный образ «на дороге у креста», то ли в живую девушку, поразившую его воображение... Разве это так важно? Ведь влюбился же выживший из ума идадьго в скотницу, отождествив ее с Дульцинеей Тобосской!

<sup>1</sup> Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание). СПб., 1910. С. 183.

В «Мадоне» речь идет о вполне реальной женщине, возлюбленной и будущей жене поэта Наталье Николаевне Гончаровой, поразительно похожей на белокурую Мадонну<sup>1</sup>, изображенную на картине Пьетро Вануччи по прозвищу Перуджино, учителя Рафаэля, которую Пушкин, по его признанию, непременно бы купил, если бы она не стоила 40 000 рублей<sup>2</sup>. Но исполнение своего желания он видит в милости Творца, ниспославшего ему взамен живую Мадонну — «чистейшей прелести чистейший образец». Таким образом, для реализации сравнения хватило одной только мифемы «Мадонна».

Примерно также поступает в своих любовных сонетах и Мицкевич. Мифема «Лаура» (мифологизировавшееся имя дамы сердца Петрарки) появляется уже в заголовке первого сонета «К Лауре». Ее дополняют сопутствующие мотивы ангела, небес и Бога («Zdało sie ze ja aniol po imieniu wital,/ I w zegar niebios chwile zbawienia zadzwonił...» — «Как будто ангел по имени приветствовал,/ И в небесные часы прозвонил спасение»; «Tylko wyznaj ze Bog mi poslubil twa dusze» — «Только узнай, что Бог обручил мою душу с твоей»).

В III любовном сонете героиня не имеет имени, но поскольку автор обращается к ней с интимным «ты», как и в первом сонете, можно предположить, что это та же самая женщина с условно-поэтическим именем «Лаура», тем более, несмотря на ее простоту, «сразу видно, что вошла королева»; как только она вошла, все, как в храме, смолкло, так бывает на балу, все останавливаются, вопросительно смотрят друг на друга: «Ja wiem, rzecze poeta, aniol przelatyl» / Uczcili wszyscy goscia — nie wszyscy poznali.» — «Я знаю, говорит поэт, ангел прилетал / Почтили все гости — не все узнали».

В IV сонете воспроизводится ночное свидание в лесу; жанровая сценка завершается диалогом, в ходе которого лирический герой снова называет героиню «земным ангелом», ставшим уже «ангелом небесным». В дальнейшем героиня еще трижды поименована как Лаура

---

<sup>1</sup> В письме к Н. Н. Гончаровой от 30 июля 1830 г. Пушкин писал: «Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой Мадонной, похожей на Вас как две капли воды; я бы купил её, если бы она не стоила 40 000 рублей» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти. т. Т. VХ. М.; Л., С. 299, 814 — 815). Ср. свидетельство А. О. Россет, по словам которой именно её муж обратил внимание Пушкина на то, что его невеста — вылитая «Мадонна» Перуджино. (Смирнова — Россет А. О. Воспоминания. М., 1984. С. 169.

<sup>2</sup> Согласно другой версии, «белокурой Мадонной», вдохновившей поэта, могла быть так называемая «Бриджоутерская мадонна» Рафаэля, которая после смерти её владельца была привезена в Петербург и выставлена на продажу в магазине И. Слёнина на Невском. См.: Кока Г. М. Пушкин перед «Мадонной» Рафаэля // Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л., 1967. С. 38 — 47.

(I, VIII, X), но характер ее каждый раз разнится: в VI сонете («Утро и вечер») беспечная кокетка интересуется, отчего это так грустно смотрят «И месяц, и фиалка, и ты, мой любимый?», в VIII сонете поэт обращается к Неману, реке своего детства и юности, в зеркале вод которого любовалась своим отражением гордая красавица, заплетая волосы цветами; наконец, в X сонете («Благословение») воспевается собственно Лаура, прекрасная итальянка XIV века, поскольку Мицкевич предлагает свою интерпретацию — может быть самого характерного сонета Петрарки, 47-го («Benedetto il giorno...»).

Введение в первую часть московского сборника двух сонетов Петрарки, вернее, достаточно вольных их переложений, в высшей степени концептуально. Накануне выхода книги сонетов польского поэта редактор «Вестника Европы» М. Т. Каченовский, которому предстояло дать цензорское разрешение на ее выход в свет, опубликовал перевод статьи французского критика Ф.-Б. Оффмана «Спор литераторов о стихотворениях Петрарки», высмеивавшего стиль великого итальянского лирика за чрезмерное увлечение каламбурной игрой слов и антитезами. Как вспоминал К. А. Полевой, Мицкевич отнесся к этой статье крайне негативно, произнеся в одном из московских салонов пылкий панегирик в адрес певца Лауры: «Во-первых, статья Гофмана есть только выборка из Сисмонди, который холодным умом судил о самом нежном и страстном из поэтов. Нигде идеальная страсть к женщине не выражена с такой силою и с таким разнообразием, как в сонетах Петрарки. Из каждого воспоминания о любви своей он создал поэтическую песнь! И как все это выражено, с каким неподдельным чувством! <...> Нет поэзии на свете, если это не поэзия!»<sup>1</sup>.

Трактовка Мицкевичем лирической героини вполне сопоставима с им же самым охарактеризованной трактовкой Лауры автором «Canzoniere». С другой стороны, он, конечно же, ориентировался и на Байрона, навсегда сохранившего, как ему казалось, в отличие от «мраморного» Гете, «живое воспоминание о той, которой поклонялся в молодости. Кого бы он ни воспевал, она всегда была перед его глазами. Первая возлюбленная отразилась в характере всех героинь его поэзии. Он не создавал другие натуры не потому что не мог, — не хотел заниматься их изучением. Байрон пронес образ своей любимой, может быть, менее прекрасный, но более верный, даже с со-

<sup>1</sup> Полевой Н. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 210.

хранением физических недостатков...»<sup>1</sup>. С. С. Ланда справедливо полагает, что «большую часть этих наблюдений Мицкевич мог бы вполне отнести к себе. <...> Даже отдельные сонеты, связанные своим происхождением с другими женщинами («К Лауре»), в процессе последующей над ними работы стали соотноситься с Марилей Верещак. Правда в чувственном насыщении жизненными реалиями «любовных сонетов» образ Марили был осложнен позднейшими переживаниями и размышлениями»<sup>2</sup>. Соглашаясь с наблюдениями ученого, можно лишь добавить, что такова диалектика любовных переживаний и их воплощения у подавляющего большинства поэтов лирического склада. Впрочем, Мицкевич сосредоточен на ней как никто другой, о чем прямо говорит от лица Пилигрима в одноименном сонете:

*Tak daleki! tak rozna wabi mie poneta;  
Dlaczegoz rostargniony wzdycham bezustanku,  
Do tej ktora kochalem w dni moich poranku?*

*Ona w lubej dziedzinie, ktora mi odjeta,  
Gdzie jej wszystko, o wiernym powiada kochanku;  
Depscac swieze me slady czyz o mnie pamietaj?*

Буквальный перевод: «Так я далеко! Так различны приманки, которые меня привлекают;/ Для чего же, разлученный, вздыхаю неустанно / О той, которую любил на утре моих дней? //

Она в любимой отчизне, которая у меня отнята,/ Где ей все говорит о верном возлюбленном;/ Топча мои свежие следы, помнит ли она обо мне?»

Иными словами, та, которую поэт любил «на утре своих дней», поглощает в себя всех остальных женщин, которые встречались ему на жизненном пути. Вот почему она получает общее условно-поэтическое имя «Лаура», вот почему Мицкевич последовательно и целенаправленно нивелирует ее «чувственный, насыщенный жизненными реалиями» образ.

Пушкинская «Мадона», запечатлевшая образ возлюбленной в свернутом виде, не позволяет проследить отмеченную закономерность на достаточно репрезентативном фактическом материале. К счастью,

---

<sup>1</sup> Mickiewicz Adam. Dzieła. T.V. cz.I. Warszawa — Krakow 1950. S. 243.

<sup>2</sup> Ланда С. С. Указ. соч. С. 294.



с ней явно циклизуются «соседние» произведения, в числе которых стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»; одни исследователи датируют его 19 января 1830 г., другие — 1831 г. Пушкиным стихотворение не публиковалось. В некоторых списках оно имеет заголовок «К жене», уточняющий его адресат и позволяющий рассматривать в одном ряду с «Мадонной». Если бы не парная рифмовка, его можно было бы интерпретировать как опрокинутый сонет, на что намекают четырнадцать строк, их графическое членение: 6+8 и переключка в зачине с «законным» сонетом «Поэту» («не дорожу — «не дорожи»). Поэт обращается «к деликатной запретной теме, используя прием антитезы, <...> являет перед читателем свой идеал женщины: противопоставляет вихрь, исступление, пламенность, откровенность страсти «вакханки молодой» сдержанности, стыдливости милой «смирenniцы», побеждаемым лишь «долгими молениями», «восторгом» любящего человека. В выражении интимнейшей темы Пушкин достиг высокой художественности: здесь все гармонично, трепетно, целомудренно и естественно»<sup>1</sup>. То же самое можно сказать и о написанном в это же время стихотворении «Когда в объятия мои...», в котором «стихов таинственный напев» сочетается с горячей страсти лирического героя и целомудрием на этот раз безымянной Мадонны.

В этих и других циклизующихся с ними стихотворениях лирический герой с искренним, неподдельным раскаянием замечает всех прежних возлюбленных той единственной, настоящей и неповторимой, которую Бог, наконец, даровал ему, «ниспослав» «на <...> закат печальный», т.е. под вечер жизни, святу ю всепоглощающую любовь.

Таким образом, Пушкин движется в направлении прямо противоположном тому, который обозначен в сонетах Мицкевича. Был ли в том прямой умысел или так уж сложились судьбы того и другого? Бог весть!

\* \* \*

Пушкин написал всего три сонета. Однако их значение для дальнейшей эволюции отечественной сонетианы трудно переоценить. Пушкин как всегда фантастически лаконичен. В трех жемчужинах, которые остались на берегу после того, как отхлынула сонетная волна

<sup>1</sup> Финаева В. Н. «Нет, я не дорожу любовным наслаждением...» // Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. М., 1999. С. 106.



1830 года, поэт выразил бесконечно разнообразный сплав своего поэтического и жизненного опыта: история европейского и отечественного сонета, поэтическое credo и пламенное признание в любви земной женщине, одухотворенной божественной красотой. Великий русский поэт не взялся за перевод сонетов Мицкевича по многим причинам: не владел языком оригинала, не чувствовал себя авторитетным мастером сонетной формы, вообще не имел склонности к переводу как таковому, предпочитая «подражания» и «вольные импровизации на тему». Но главная причина, очевидно, в другом: Пушкину необходимо было откликнуться на поэтические идеи Мицкевича полемически, а для этой цели перевод — не самый удобный повод. Пушкинские сонеты вместе с другими его произведениями, в которых так или иначе отразился благородный облик польского поэта, позволяют говорить о конгениальности обоих пилигримов Крыма, которые раньше своих народов научились понимать друг друга без переводчиков.

На исходе 1826 года, как раз после того, как поэты встретились в октябре впервые, w Drukarni Московского университета Nakładem Autora была отпечатана книга на польском языке «Sonety Adama Mickiewicza». Это событие не осталось незамеченным. Первая славянская книга, составленная исключительно из сонетов, вызвала настоящий шквал литературной полемики, переводов, подражаний и поли-

---

<sup>1</sup> Ланда С. С. «Сонеты» Адама Мицкевича // Мицкевич Адам. Сонеты. Л.: Наука, 1976. С. 225 — 226, 258, 283 — 300. Федотов О. И. «Сонеты» А. Мицкевича как каталогизатор книги сонетов в русской традиции // Морской вектор в судьбах России: история, философия, культура. IV Крымские Пушкинские Чтения. Материалы. Симферополь, 1994; Книга сонетов и Крым // И. С. Шмелев и русская литература XX века. III Шмелевские Крымские Чтения. Алушта, 1994; Мицкевич и русский сонет 20 — 30-х гг. XIX в. // Литература и религия: Шестые Международные Крымские Пушкинские Чтения. Симферополь, 1996; Сонет А. Мицкевича «Вид с гор Козловских» в переводе Лермонтова // Лермонтовский сборник. Ставрополь, 1997; Пилигримы у Чатырдага (или Почему звезды Мицкевича у Лермонтова заворачивают с востока на север?) // Пилигрима Крыма — 97 (Путешествия по Крыму, путешественники о Крыме): Международная научная конференция. Материалы. Симферополь, 1998; Встреча у Чатырдага, или толерантность художественного перевода (три варианта сонета Мицкевича Widok gor ze stepow Kozlowa на русском языке) // Filologia polska VII. Historia i teoria literatury. Czestochowa 1998. S. 65 — 76; Иван Козлов — переводчик «Sonetow» Мицкевича // Славянскія літаратуры? канстэксте сусветнай. Матэрыялы V Міжнароднага навуковага канферэнцыі, прысвечанай 80 — годдзю Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Мінск 2001. Частка 2. С. 263 — 271; Жанровый «диалог через века» в переводческих работах Адама Мицкевича и Осипа Мандельштама // Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy. Tom II. Prace interdyscyplinarne. Czestochowa 2003. — S. 141 — 149; Сонеты Адама Мицкевича «Алушта днём» и «Алушта ночью» в русских переводах // И. С. Шмелёв и литературный процесс XX — XXI вв.: итоги, проблемы, перспективы. X Крымские Международные Шмелёвские чтения: Сб. материалов научн. конф. М.: Русский архив, 2004. С. 210 — 216.

тических спекуляций<sup>1</sup>. Сборник опального польского поэта надолго приковал внимание к классической строфе Данте, Петрарки, Камюэнса и Шекспира. Образ его автора мифологизировался как образ поэта высокой романтической настроенности, вольнодумца и виртуозного мастера сонетной формы. Его творчество получило поистине европейский резонанс, а имя заняло почетное место рядом с именем Байрона.

Многие русские поэты обратились к сонетам польского мастера как переводчики. Среди них были П. Вяземский, И. Дмитриев, А. Илличевский, И. Козлов и мн. др<sup>1</sup>. Первый из них, пять лет проживший в Варшаве и в известной мере овладевший польским языком, перевёл значительную часть сонетов Мицкевича прозой. Такое решение было принято им не для облегчения принятой на себя творческой задачи, а для того, чтобы донести смысл любовных и крымских сонетов как можно точнее. К тому же он опирался на авторитетную традицию поэтического перевода во Франции, где иноязычные стихи перекладывались слегка ритмизованной прозой. Наконец, как ему представлялось, поскольку польский и русский языки принадлежат к языкам близкородственным, параллельное чтение польского стихотворного текста и его прозаической интерпретации по-русски для адекватного восприятия более чем достаточно. Как бы то ни было, но именно прозаический перевод Вяземского значительно расширил круг русских читателей сонетов Мицкевича на польском языке и позволил другим поэтам, как выразился скромный первопроходец, «осветить своими именами желаемую дружбу между русскими и польскими музами»<sup>2</sup>.

Среди русских переводчиков «Сонетов» Мицкевича не оказалось, однако, А. А. Дельвига, самого авторитетного мастера сонета в тогдашней русской поэзии, а также Е. А. Боратынского и А. С. Пушкина, которых Вяземский персонально приглашал «одеть волшебными красками своими голое его начертание», «выразить языком живым и пламенным то, что он передал на языке мертвом и бесцветном»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: Ланда С. С. «Сонеты» Адама Мицкевича // Мицкевич Адам. Сонеты. Л.: Наука, 1976. С. 225 — 300.

<sup>2</sup> «Московский телеграф», 1827. Ч. 14. № 7. С. 204.

<sup>3</sup> Там же.

Г. А. ГУМЕННАЯ  
(Нижний Новгород)

**«Русские» баллады Жуковского  
и «Дивный сон» в «Гавриилиаде» Пушкина**

Б. В. Томашевский писал, что «Гавриилиада» художественно «лежит в стороне от большой дороги романтических лет»<sup>1</sup> Пушкина. Это мнение учёного было скорректировано Л. И. Вольперт, указавшей на переключки текста поэмы с европейской традицией байронизма и собственной романтической лирикой поэта периода южной ссылки<sup>2</sup>. Доводы в пользу того, что произведение является следующим шагом в развитии поэтической системы Пушкина в сравнении с его доромантическим творчеством, были выдвинуты затем в нашей статье<sup>3</sup>. Они были поддержаны пушкинистами<sup>4</sup>. Дополнением к существующим аргументам могут стать наблюдения над тем, как автор «Гавриилиады» учитывает в своей поэме литературный опыт В. А. Жуковского.

\* \* \*

Для современников имя Жуковского нерасторжимо связано с началом отечественного романтизма. Особенно необычным и привлекательным казался им мир иррационального, нашедший своё воплощение в балладах поэта. По свидетельству Ф. Ф. Вигеля, в выборе Жуковского поначалу «увидели нечто чудовищное»: «Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною <...>; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешено-страстную Людмилу со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Т. 2. М., 1990. С. 61.

<sup>2</sup> Вольперт Л. И. О литературных истоках «Гавриилиады» // Русская литература. 1966. № 3. С. 95 — 103.

<sup>3</sup> Гуменная Г. А. Ирония и традиция в художественном целом «Гавриилиады» Пушкина // Литературное целое и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 59 — 66.

<sup>4</sup> См., например: Сидяков Л. С. Поэма «Гавриилиада» в эволюции стихотворного эпоса А. С. Пушкина // Сюжет и время. Коломна, 1991. С. 75 — 78.

отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма»<sup>1</sup>. Далее мемуарист замечает: «Всё тянуло его к неизвестному, незримому и им уже сильно чувствуемому»<sup>2</sup>. Сам поэт осознавал это качество своих баллад и шутливо отметил тяготение к чудесному в заключительных строках «Светланы» (1808 — 1812):

*Улыбнись, моя краса,  
На мою балладу;  
В ней большие чудеса,  
Очень мало складу»<sup>3</sup>.*

По мысли А. С. Янушкевича, баллады Жуковского 1808 — 1814 гг. (первый период балладного творчества) стали универсальной формой выражения художественных поисков поэта, «своеобразным поэтическим эквивалентом его романтической эстетики»<sup>4</sup>. Интерес к балладам был обусловлен не только тем, что они способствовали становлению и утверждению романтизма в русской литературе, но и тем, что они повлекли за собой волну художественного экспериментирования, связанную с обновлением жанровой и стилевой системы поэзии начала XIX века.

Выделяемая исследователем группа «русских» баллад этого периода оказывается особо значимой, поскольку именно в ней наиболее ощутимы попытки обработки национально-исторического материала, попытки воссоздать «не букву, а дух волшебного мира русских поверий и сказок»<sup>5</sup>.

К мотивам двух из этих баллад — «Громобоя» и «Вадима», которые вместе составляют «старинную повесть в двух балладах» под названием «Двенадцать спящих дев», Пушкин обратился уже в первой завершенной поэме — в «Руслане и Людмиле».

В начале четвертой песни «Руслана» автор называет Жуковского «чудесным гением» поэзии, «северным Орфеем», «наперсником, пестуном и хранителем» своей «ветреной» музыки. Он признается, что «летит» вслед ему в собственной «повести <...> забавной». Однако,

<sup>1</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. М., 2000. С. 264.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 24.

<sup>4</sup> Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 92.

<sup>5</sup> Янушкевич А. С. В мире Жуковского. С. 91.

отмечая общее восхищение творением «певца таинственных видений» («...нас пленили, ужаснули, // Картины тайных сих ночей, // Сии чудесные виденья...» [здесь и далее разрядка наша. — Г. Г.]), сам использует находящиеся у всех на слуху («Друзья мои, вы все слышали...») образы «старинной повести» травестийно.

Мир, в который помещены персонажи первой поэмы Пушкина, не является принципиально новым в сравнении с миром «русских» баллад Жуковского: это та же условная Древняя Русь<sup>1</sup>. Меняется только точка зрения на этот мир, что сказывается в лирических отступлениях и в принципах изображения персонажей.

Е. Е. Лопатина показала, что травестирование баллад Жуковского было спровоцировано самим их автором. По верному наблюдению исследовательницы, в таком подходе к балладным текстам слышны отголоски арзамасской смеховой культуры: участники литературного общества «Арзамас» брали себе прозвища из «мученических» баллад Жуковского, и они, эти прозвища, стали «конденсатором лейтмотивных образов, мотивов и даже отдельных знаковых лексем (например, «Вот», «Чу»)»<sup>2</sup>.

Не без влияния «провокаций» Жуковского и отклика на них в среде арзамасцев к 1819 году, времени, когда появляется баллада Пушкина «Русалка», у младшего поэта сформировалось собственное отношение к балладному миру и к балладной структуре. Непременным атрибутом этого отношения становится лёгкая ироническая игра с материалом (пушкинская «Русалка» — игра на том же поле, что и баллада Жуковского «Рыбак», которая является переложением произведения Гёте в том же жанре<sup>3</sup>). Справедливым и точным представляется заключение А. И. Журавлёвой о том, что среди пушкинских баллад «Песнь о вещем Олеге» стала «едва ли не единственной «серьёзной» балладой, без тонкой иронии по отношению к жанру, без игры и стилизации, без элементов пародии, которые в явном или скрытом виде ощутимы во всех других балладах Пушкина»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> О влиянии поэзии Жуковского на планы создания «Руслана и Людмилы» см.: Назарова Н. А. К истории создания поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 1. М.; Л., 1956. С. 216 — 221.

<sup>2</sup> Лопатина Е. Е. Поэзия В. А. Жуковского в истории русской пародии. Автореферат кандидатской диссертации. Томск, 2007. С. 12.

<sup>3</sup> Эткин Е. Г. Любовь к Русалке (Гёте — Жуковский — Пушкин) // Эткин Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 528 — 538; Гуменная Г. А. Баллада «Русалка» // Лирика А.С. Пушкина: комментарий к одному стихотворению. М., 2006. С. 47 — 52.

<sup>4</sup> Журавлёва А. И. «Песнь о вещем Олеге» Пушкина // Пушкин и его современники. Псков. 1970. С. 90.

В «Гавриилиаде», написанной уже в кишиневский период творчества, поэт ставит перед собой другие задачи. Он создаёт произведение, где пародирует эпос как таковой, сводя многопесенное эпическое повествование к одной песни и воссоздавая при этом основные особенности структуры эпической поэмы (запевка, эпилог, многоплановое повествование, отступления, вещий сон, вставная новелла, соединение «чудесного» с реальным)<sup>1</sup>. Сюжет поэмы травестирует сюжет Благовещения, в ней синтезирована христианская и языческая образность. Пушкин стремится также овладеть тоном непринужденной беседы, который затем будет реализован в «Евгении Онегине» (автохарактеристика «Онегина» в письме к Дельвигу от 16 ноября 1823 г. как «новой поэмы», где он «забалтывается донельзя»<sup>2</sup>; — в черновых вариантах посвящения «Гавриилиады» муза названа автором «резвой болтуньей» — I, 203).

При обращении к христианской и языческой образности перед создателем поэмы встаёт проблема изображения чудесного. Для её решения он использует опыт того, как чудесное дано в балладах Жуковского, много размышлявшего над проблемой в период интенсивного самообразования, в 1800-е годы, предшествовавшие созданию им балладного жанра. В «Конспекте по истории литературы и критики» Жуковский утверждает значимость правдоподобного изображения чудесного: «Чудесное тем приятно, что оно представлено поэтом как существование. Поэт сам ему верит и заставляет верить других»<sup>3</sup>. По его мнению, «Чудесное должно украшать, разнообразить, но не быть главным предметом. <...> Изобретая чудесное, он [поэт — Г. Г.] не должен следовать одному своему воображению, но сообразоваться с верою и суеверием своей земли или того места, которое служит театром представляемого им действия. Чудесное не может помрачить *натурального*; напротив, оно его возвысит, только должна быть сохранена приличность»<sup>4</sup>.

В «Двенадцати спящих девах» Жуковского чудесное пронизывает весь рассказ о событиях и окрашено мистическими тонами. Не случайно в лирическом прологе ко всему произведению, навеянном посвящением к первой части гётевского «Фауста», говорится о стремле-

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Цит. соч. С. 60.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937 — 1949. Т. XIII. С. 75. Далее произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римской, а страницы арабской цифрами.

<sup>3</sup> Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 50.

<sup>4</sup> Жуковский В. А. Эстетика и критика. С. 68 — 69, 87 (курсив автора).



нии сердца в запредельное, в «оный таинственный свет», а в эпитафии ко второй части автор цитирует Шиллера: «Верь тому, что сердце скажет, // Нет залогов от небес: // Нам лишь чудо путь укажет // В сей волшебный край чудес».

В первой части «старинной повести» раскаявшийся грешник Громобой ждёт, «чтоб чудо совершилось», и таким чудом становится явление ему святого угодника:

*И вдруг... как будто ветерок  
Повеял от востока,  
Чуть тронул дремлющий листок,  
Чуть тронул зыбь потока...  
И некий глас промчался с ним...  
Как будто над звездами  
Коснулся арфы серафим  
Эфирными перстами<sup>1</sup>.*

Соприкосновение с иррациональным — явление святого — необыкновенно, но чудесное дано в узнаваемых очертаниях, через сравнение неизвестного с известным («как будто...»). Оно проявляет себя в едва уловимых изменениях привычного мира («чуть...») — и мир становится уже таинственно преображенным.

Во второй части чудесное окрашивает все приключения и подвиги Вадима, а в эпилоге, когда после описанных событий «промчались веки вслед векам», на месте упокоения проводивших свою жизнь в молитвах о грешнике-отце инокинь знаком чуда спасения Громобоя от мук ада становится необычайное виденье:

*На месте оном — в светлый час  
Земли преображенья —  
Когда, прослышав утра глас,  
С звездою пробужденья,  
Востока ангел в тишине  
На край небес взлетает  
И по туманной вышине  
Зарю распростирает,  
Когда и холм, и луг, и лес —*

---

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 2. С. 102.



Всё оживленным зрится  
И пред святилищем небес,  
Как жертва, всё дымится, —

Бывают тайны чудеса,  
Невиданные взором;  
Отшельниц слышны голоса;  
Горе хвалебным хором  
Поют; сквозь занавес зари  
Блестит крест; сляканы  
Из света зрятся алтари;  
И яркими венчаны  
Звездами девы предстоят  
С молитвой их святые,  
И серафимов тьмы кипят  
В пылающей пучине<sup>1</sup>.

Событие приурочено к переходному времени суток — от ночи к утру. Чудесное виденье пространственно удалено: ангел взлетает «на край небес», хвалебный хор отшельниц слышится «горе», пространственная вертикаль подчеркнута противопоставлением «туманной вышины» «и холму, и луку, и лесу». Даль понимается поэтом именно универсально, как всепреображающая стихия времени («промчались веки вслед векам») и пространства, побуждая вспомнить высказывание Новалиса: «В отдалении всё становится поэзией: далекие горы, далекие люди, далекие обстоятельства. Всё становится романтическим»<sup>2</sup>.

Картина видения подтверждает справедливость утверждения о том, что романтики предпочитали законченному и замкнутому становящееся и движущееся<sup>3</sup>. Зыбкость, подвижность картин, переходность чувств и состояний — ключ к эстетике таинственного, чудесного в балладах Жуковского.

В «Гавриилиаде» чудесное виденье созерцает Мария. В «дивном сне» ей дано увидеть невозможное для взора обыкновенного смертного:

*Пред нею вдруг открылся небосклон  
Во глубине своей необозримой;*

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 2. С. 134.

<sup>2</sup> Цит. по: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 26.

<sup>3</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 25.

*В сиянии и славе нестерпимой  
Тьмы ангелов волнуются, кипят,  
Бесчисленны летают серафимы,  
Струнами арф бряцают херувимы,  
Архангелы в безмолвии сидят,  
Главы закрыв лазурными крылами, —  
И, яркими одеян облаками,  
Предвечного стоит пред ними трон.*  
(IV, 122)

Эпизод выполняет в поэме сразу несколько функций: вводит в повествование эпическое чудесное и воспроизводит один из необходимых элементов эпопеи — вещей сон.

Однако в традиционном эпическом произведении, например в «Энеиде», ставшей образцом для многочисленных подражаний, чудесное пластически-вещественно. Так, появление пары голубок является для Энея знаком того, что его мать, богиня Венера, рядом и готова прийти ему на помощь<sup>1</sup>. Монстры царства мёртвых — сторукий Бриарей, Лернейский дракон, Гарпии, трехтелые великаны и другие существа в подобном же роде — изображены зримо и конкретно, они представляются герою настолько несомненными, что тот готов вступить с ними в бой:

*Меч Эней обнажил, внезапным страхом охвачен,  
Выставил острый клинок, чтобы встретить натиск чудовищ,  
И, не напослать ему многомудрая дева, что этот  
Рой бестелесных теней сохраняет лишь видимость жизни,  
Ринулся он бы на них, пустоту мечом рассекая<sup>2</sup>.  
Боги загробного мира выпускают троянского героя и сопровождающую его Сивиллу из Элизия через ворота снов:  
Двое ворот открыты для снов: одни — роговые,  
В них вылетают легко правдивые только виденья;  
Белые створы других изукрашены костью слоновой,  
Манной, однако, из них только лживые сны высылают.  
К ним, беседа, вел Анхиз Сивиллу с Энеем;  
Костью слоновой блестя, распахнулись ворота пред ними,  
К спутникам кратким путём и к судам Эней возвратился<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> Вергилий. Собрание сочинений. СПб., 1994. С. 223. (Перевод С. Ошерова под ред. Ф. Петровского)

<sup>2</sup> Вергилий. Цит. соч. С. 226.

<sup>3</sup> Вергилий. Цит. соч. С. 240.

«Смерть и брат её Сон» — явления одного порядка для Вергилия. Именно это обстоятельство задаёт ракурс изображения происходящего с Энеем. При этом римский поэт не только не забывает указать на материал, из которого изготовлены ворота снов — рог и слоновая кость, но и точно обозначает его качества — белизну и блеск слоновой кости.

Образная система дивного сна Марии построена по другим принципам. Обилие глаголов на малом текстовом пространстве («волнуются», «кипят», «летают», «бряцают» и др.) формирует впечатление подвижности и динамичности картины горнего мира, которая дана в далекой пространственной перспективе разверзшегося небосклона. Это обстоятельство, а также переключки словесных формул: «И серафимов тьмы кипят» — «В сиянии и славе нестерпимой // Тьмы ангелов волнуются, кипят», — всё это побуждает увидеть в эпизоде отголоски финала «Двенадцати спящих дев», художественных обретенных Жуковского в области поэтики романтического.

В то же время, в отличие от серьезности картин балладного мира Жуковского, в пушкинской поэме ощутима ирония — в едва уловимой утрировке описания (его своеобразная перенапряженность, «перенаселенность» бесплотными духовными существами), в игре смысловых оттенков слова (таковой становится, например, возможность оксюморона: «нестерпимое» сиянье «тьмы ангелов»). Оправданием иронии является, с одной стороны, общая художественная задача автора в «Гавриилиаде» — травестирирование эпоса.

С другой стороны, пародийность отзвуков «русских» баллад Жуковского в «дивном сне» Марии отражает сформировавшееся у Пушкина игривое, ироническое отношение к балладному жанру как таковому. Когда поэт ставит перед собой цель серьезного начертания чудесного виденья, он даёт его через образ, идущий из другого источника — лирики Жуковского, где в стихотворении «Лалла Рук» запечатлен «Гений чистой красоть».



Е. Н. ЕГОРОВА  
(Москва)

### О ранних стихотворениях Пушкина

Известно, что Пушкин начал писать стихи рано — лет с шести-семи. Тогда же он стал захлёб читать книги из отцовской библиотеки на французском языке и, возможно, из библиотек князя Б. В. Голицына в усадьбе Вязёмы и графа Д. П. Бутурлина в Москве. По свидетельству сестры Ольги, первые поэтические опыты Пушкина были на французском языке. Юный поэт писал басни, эпиграммы, импровизировал пьески, а в возрасте 9 — 10 лет сочинял не только короткие стихотворения, но и целые поэмы. Этому способствовала вся литературная атмосфера дома Пушкиных, где собирались лучшие московские авторы начала XIX века: дядя В. А. Пушкин, Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, В. Н. Измайлов, Н. В. Сущков. Писатель М. Н. Марков вспоминал, как однажды в саду у Бутурлиных юного поэта окружили девушки, жившие у графини А. А. Бутурлиной, прося что-нибудь записать им в альбомы. Пушкин смутился, а когда кто-то с ненужным пафосом прочёл его детское четверостишие, воскликнул по-французски: «О Господи !» — и в волнении убежал в библиотеку<sup>1</sup>.

Почти наверняка юный Пушкин пробовал писать и по-русски, особенно в возрасте 10 — 11 лет, когда с успехом занимался русским языком с образованными священниками А. И. Беликовым и А. И. Богдановым. Как известно, на вступительных экзаменах в лицей Пушкин показал по этому предмету лучший результат: «очень хорошо».

Ольга Сергеевна Павлищева, сестра поэта, по памяти сообщила П. В. Анненкову два ранних поэтических опыта на французском языке. Вот что записал Анненков<sup>2</sup>: «Любимым его упражнением сначала было импровизировать маленькие комедии и самому их разыгрывать перед сестрою, которая в этом случае составляла всю публику. Однажды как-то она освистала его пьеску «L' Escamoteur» <«Похититель»>. Он не обиделся и сам на себя написал эпиграмму:

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1. С. 44 — 45.

<sup>2</sup> Там же. С.33.

*Dis moi, pourquoi l'Escamoteur  
Fist-il siffle par le parterre?  
Helas! c'est que le pauvre auteur  
L'escamota de Moliere»<sup>1</sup>.*

Можно предположить, что с произведениями Мольера юный Пушкин познакомился ещё до того, как научился бегло читать: по свидетельству Ольги Сергеевны, Надежда Осиповна и Сергей Львович Пушкины читали вслух детям занимательные книги, а «отец в особенности мастерски читал Мольера». Скорее всего, юный Пушкин к 9 — 10 годам уже знал все произведения великого французского драматурга и актёра. О влиянии Мольера на творчество Пушкина написано немало статей<sup>2</sup>, но нас здесь интересует частный вопрос: какая пьеса (или пьесы) послужили источником детской комедии «Похититель»?

Мотив похищения присутствует в нескольких пьесах Мольера. Опустим две из них, где о похищении только упоминается: «Дон Жуан, или Каменный гость» и «Школа мужей». В «Господине де Пурсоньяке» и «Лекаре поневоле» в отдельных эпизодах речь идёт о мнимом похищении невест, в «Скупом» (сюжет этой комедии перекликается с маленькой трагедией Пушкина «Скупой рыцарь») есть эпизод инсценировки сыном похищения ларца с драгоценностями у скупого отца и последующем «обмене» его на невесту. А в комедии «Шалый, или Всё невпопад» используется мотив похищения: влюблённый Леллий всё время пытается похитить свою возлюбленную, прекрасную невольницу Селию, с помощью хитрого и находчивого слуги Маскариля, но своей прямоотой и честностью сводит на нет интриги последнего. Из четырёх пьес только эта написана в стихах, а Ольга Сергеевна упоминала именно о стихотворных опытах юного Пушкина, но не о прозаических. Поэтому, на наш взгляд, скорее всего именно пьеса Мольера «Шалый, или Всё невпопад» могла послужить основным источником раннего опыта Пушкина «Похититель», хотя не исключено одновременное использование им мотивов из других пьес: произведения очень талантливых детей обычно представляют собой подражание сразу нескольким источникам.

<sup>1</sup>

*Скажи, за что «Похититель»  
Освистан партером?  
Увы! За то, что бедняга сочинитель  
Похитил его у Мольера.*

<sup>2</sup> См., например: *Томашевский Б. В. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Вып. 1. С. 115 — 133.*

С юных лет Пушкин испытывал в своём творчестве также осязаемое влияние Вольтера<sup>1</sup>. Ольга Сергеевна в воспоминаниях упомянула о другом раннем произведении Пушкина — большой поэме. По свидетельству сестры<sup>2</sup>, Александр «уже лет 10 от роду, начитавшись порядочно, особенно «Генриады» Вольтера, написал целую героико-комическую поэму песнях в шести «L’Iliade» <«Толиада»>, которой героем был карла царя-тунеядца Дагоберта, а содержанием — война между карлами и карлицами. Она начиналась так:

*Je chante ce combat, que Toly remporta,  
Ou inaint guerrier perit, ou Paul se signala,  
Nicolas Maturin et la belle Nitouche,  
Dont la main fut ie prix d’une horrible escarmouche<sup>3</sup>.*

Поэму постигла печальная участь: «Гувернантка подстерегла тетрадку и, отдавая её гувернёру Шеделю, жаловалась, что m-t Alexandre занимается таким вздором, отчего и не знает никогда своего урока. Шедель, прочитав первые стихи, расхохотался. Тогда маленький автор расплакался и в пылу оскорблённого самолюбия бросил свою поэму в печку». По версии, изложенной Л. Н. Павлищевым со слов своей матери О. С. Павлищевой, юного поэта оскорбил не Шедель, а другой гувернёр — Русло, сам писавший стихи. Завистливый Русло безжалостно осмел «всякое слово этого четверостишия», чем и довёл мальчика-Пушкина до слёз. А позавидовать было чему, несмотря на не совсем точную рифму в первом двустиишии.

В «Генриаде» Вольтера воспеты подвиги французского короля Генриха IV Наваррского (1553 — 1610) и его борьба с католической реакцией, во главе которой стоял герцог Генрих Де Гиз (1550 — 1588). Маленький Пушкин переносит действие почти на тысячу лет назад — ко двору короля Дагоберта I (ок. 605 — 639) и «перелицовывает» трагическое произведение в комическое: вместо короля и клерикалов

---

<sup>1</sup> Существует ряд исследований по этому вопросу. См., например: Заборов П. Р. Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VII: Пушкин и мировая литература. Л., 1974.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. — СПб.: Академический проект, 1998. С. 33.

<sup>3</sup>  
*Пою сей бой, в котором одолел Толи,  
Где отличился Поль, где воин не один погиб,  
Николу Матюрена и прекрасную Нитуш пою,  
Коей рука — награда победителю в лихом бою.*

главными героями становятся королевские карлики и карлицы. Само перечисление их имён говорит о том, что не только о «боях» писал юный поэт, но и об интригах. Король-герой «Генриады» в «Толиаде» подменяется королём-тунеядцем.

Всё это наводит на мысль, что не только Вольтеру подражал юный Пушкин. По всей вероятности, он уже тогда был знаком с запрещенной к постановке пьесой И. А. Крылова «Поддипа, или Триумф»<sup>1</sup>. Это остроумная сатира на русское общество времён Павла I не была опубликована и ходила в списках. Крылов не только гротескно изобразил персонажи в их бытовой приниженности, представив царедворцев «счастливыми трутнями», но и использовал комический приём: «подменил» царский дворец крестьянским двором. В первой же сцене царица Поддипа в разговоре со своей девкой Чернавкой вспоминает, как с наречённым, князем Слюняем, воровала огурцы с чужих огородов. Картавый и шепелявый князь Слюняй, обладатель деревянного меча и большой голубятни, признаётся царице: «Я так юбью тебя... ну пусце еденцу». Государственные обязанности царя Вакулы чаще всего сводятся к еде: «Я разве даром царь? Слышь, лёжа на печи, я и в голодный год есть буду калачи». Немецкий принц Триумф, восплававший любовью к Поддипе и возмущённый её отказом, повел на царство Вакулы своё войско, но завоевание начал с того, что съел обед царя. Солдафонские замашки принца Триумфа напоминают увлечение императора Павла I военной муштрой.

В 1815 году в стихотворении «Городок» Пушкин назвал И. А. Крылова «шутником бесценным», а самой шуткокомедии посвятил такие строки:

Тут вижу я — с Чернавкой  
Поддипа слёзы льет,  
Здесь князь дрожит под лавкой,  
Там дремлет весь совет;  
В трагическом смятенье  
Пленённые цари,  
Забыв войну, сраженья,  
Играют в кубари...

<sup>1</sup> Крылов И. А. Сочинения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1984. Т. 2. С. 184 — 220.



Итак, детская эпиграмма на собственную подражательную пьеску «Похититель» и всего четыре строчки из детской поэмы Пушкина «Толиада» свидетельствуют не просто о начитанности юного поэта, но и его исключительной талантливости и творческой изобретательности. Уже в детстве и раннем, долицейском отрочестве Пушкин начал оттачивать своё перо, осваивая приемы литературного мастерства, а не просто подражал известным авторам.



В. В. ЦОФФКА  
(БОЛЬШИЕ ВЯЗЕМЫ)

### К вопросу об африканском происхождении А. С. Пушкина. Антропологический аспект

«Дайте на небо Африки мне посмотреть,  
Ничего, что оно не родное».

*Расул Гамзатов «Жизнь»*

Известно, что Африка — не только колыбель человечества, но и прародина великого русского поэта А. С. Пушкина.

Но начнём со старого анекдота, чтобы высветлить проблему доклада: в тесном московском троллейбусе к выходу продвигается пожилая женщина и видит стоящего перед нею спиной африканского студента:

— Негр, вы выходите на следующей остановке?

— Я не негр, я — эфиоп!

— Эфиоп, — продолжает разговор женщина, — вы выходите?!

Молчание...

Как видно, в бытовом языке эфиопы делают различие между собой и неграми. Антропология подтверждает, что это разные расы.

В «Энциклопедическом лексиконе» (1835 г.), напечатанном в типографии А. Плюшара, с которой был знаком Пушкин, читаем: «Все Абиссинцы высоки ростом и нисколько не похожи на негров; напротив того, имеют прекрасные глаза и зубы, длинные волосы, красивый нос, редкую бороду и сильные мускулы. Притеснение сделало их хитрыми и лукавыми, и хотя они христиане, но не усердно следуют предписаниям религии.

В Абиссинии живёт много жидов, фаласиян. Абиссиния прежде всего управляема была одним королём, который назывался негусом, а теперь разделена между пятью государями и рас (главами), из коих Тигрейский есть важнейший. Резиденции их суть: Гондарь, Симан, Гюот, Бегемдар и Аксум»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Энциклопедический лексикон» Том первый. А — АММ» СПб., 1835. С. 568 (В типографии А. Плюшара).

«Словарь языка Пушкина» строго различает слова «араб» и «арап», причём указывается, что форма мужского рода «араб» женского рода не имеет, т.е. нет формы «арабка». Значение слова — житель или уроженец Аравии, аравитянин. Слово «араб» было употреблено Пушкиным всего три раза, прилагательное «арабский» — 8 раз, «арап» — 52 раза<sup>1</sup>. От себя добавим, что родина арабов — Аравийский полуостров.

Что касается слово «арап — арапка», то так обыкновенно называли в пушкинское время негров и мулатов. Это своего рода эвфемизм слова «негр». «Зачем твой дивный карандаш рисует мой арапский профиль», — писал Пушкин в стихотворении «Ревность араба».

В завершающий период своей жизни советский поэт Евгений Долматовский неоднократно переиздавал свои «Записки поэта» под названием «Было». Одна из глав воспоминаний была посвящена проблеме африканского происхождения поэта. Долматовский не был филологом, это видно уже по первой строке: «Пушкин... обобщал, называя своего африканского предка «арапом» и «негром»». По всем данным Ибрагим из неоконченного романа (Абрам Иванович (?!) Ганнибал) был эфиопом, т.е. жителем абиссинского нагорья, не арабом и не негром<sup>2</sup>. Какая наивность сказали бы мы, — ведь «арап» и «негр» это слова — синонимы, просто первое слово является эвфемизмом и заменяет второе. Слово «араб» к Пушкину не имеет никакого отношения.

К сожалению, не так считал Е. Долматовский, но в его воспоминаниях приводится важное свидетельство советского этнографа Марии Вениаминовны Райт, которая писала: «Эфиопская раса занимает промежуточное место между экваториальной (или австралонегроидной) и европеоидной (или евразийской) большими расами; цвет кожи — от светло коричневого до темно шоколадного; волосы чаще всего курчавые, но менее спирально завитые, чем у негроидов; рост бороды слабый или средний, губы умеренно толстые.

По чертам лица эфиопская раса гораздо ближе к европеоидной. Так ширина носа варьирует в большинстве случаев от 35 до 37 мм, а носовой указатель — от 69 до 70 мм, уплотнительная форма встречается редко».

---

<sup>1</sup> «Словарь языка Пушкина» Том первый. М., 1956. С. 44.

<sup>2</sup> Долматовский Евгений. «Было». Записки поэта. М., 1983, глава «Под небом Африки моей».

Мы еще вернемся к этим рассуждениям. А пока обратимся к программной статье о Пушкине, которая принадлежит нашим ведущим пушкинистам — С. Г. Бочарову и И. З. Сурат<sup>1</sup>. Они пишут, что прадедом Пушкина по материнской линии был Абрам Петрович Ганнибал, сын абиссинского князя. Сравним это положение с началом словарной статьи о Ганнибале Н. А. Малеванова в БРЭ<sup>2</sup>. В этой статье автор относит место рождения пушкинского предка к городу Лагон в Северной Эфиопии, попутно настаивая на том, что прадед Пушкина — сын эфиопского князя, впрочем, он утверждает, что существуют и другие версии А. П. Ганнибала.

Помню что в Институте восточных языков при МГУ им. Ломоносова, где мы учились после окончания университета, нам внушали мысль, что ни в коем случае эфиопов нельзя называть абиссинцами; такое прозвище их оскорбляет как жителей бывшего колониального государства, принадлежавшего Италии. Вправе ли мы их называть абиссинцами? Помнится, что по этому поводу было специальное разъяснение посольства Эфиопии в Москве, в котором они просили называть их эфиопами.

Дело осложняется тем, что в русском языке бытование этого слова коннотативно, ибо оно обросло добавочными значениями с оценочной негативной характеристикой человека — дурак, болван, дурень, идиот, т.е. превратилось в бранное слово. В просторечии на периферии основных, главных значений и как устаревшее оно может означать и арапа, и негра, и чернокожего. С этой точки зрения прав Н. А. Малеванов, назвавший прадеда Пушкина сыном эфиопского князя, — правильно с филологической стороны, но не правильно с точки зрения существа дела.

Удивительно, но по отношению к экзотическому предку Пушкина голоса москвичей и петербуржцев разделились: москвичи указывают на Эфиопию как на место рождения Ганнибала, петербуржцы ориентируются на Центральную Африку, на северный Камерун, где и расположен город Логон, который сам А. П. Ганнибал называет местом своего рождения. Следует подчеркнуть, что первым, кто предложил истинное местонахождение родины прадеда Пушкина был В. В. Набоков, который и дал импульс научному поиску.

Это неожиданное установление истинной африканской прародины Пушкина, видимо, не всеми экспертами-пушкинистами было призна-

<sup>1</sup> Бочаров С. Г., Сурат И. З. *Пушкин*. — «Русские писатели». 1800 — 1917. Биографический словарь. Том 5. П-с. М., 2007, С. 189 — 216.

<sup>2</sup> Малеванов Н. А. Словарная статья «Ганнибал Абрам Петрович». — БРЭ. Том 6. Восьмеричный путь — германцы. М., 2006. С. 286 — 387.

но: Если В. Д. Рак в «Пушкинской энциклопедии» (2009)<sup>1</sup> в статье «Арап Петра великого» (1827) признает, что прототипом героя романа царского арапа Ибрагима является негритянский предок по материнской линии Абрам Петрович Ганнибал (ок. 1696 — 1781), сын владельца небольшого африканского (находившегося на севере нынешнего Камеруна), княжества Лагон (Логон), то В. С. Листов в «Онегинской энциклопедии»<sup>2</sup> в статье об Африке очень осторожно говорит о сильно мифологизированной биографии прадеда Пушкина по материнской линии, не углубляясь в нее: ученый не употребляет слова «негр», считая его оскорбительным, а говорит о чернокожем предке, не конкретизируя страну, из которой был вывезен черный мальчик, ни город, ни княжество, где он родился, — об африканской прародине поэта — ни слова!

Как показали исследования последних лет в лице африканского ученого Дьедоне Гмамманку, автора новейшей версии о происхождении А. П. Ганнибала, родиной последнего, как мы уже писали об этом, является город Лагон (или Логон) в Центральной Африке, находящейся ныне на границе двух государств — Камеруна и Чада. Недаром на пушкинские торжества в Нижний Новгород приглашаются сразу два посла этих стран, — отчего возникают международные осложнения между этими послами и послом Эфиопии в Москве.

Впервые свою версию о происхождении А. П. Ганнибала несколько лет тому назад изложил Д. Гмамманку на одной из конференций, которую проводил Советский фонд культуры в Москве; затем он воплотил свою идею в книге «Абрам Ганнибал, черный предок Пушкина»<sup>3</sup>, ныне исчезнувшей с книжных полок магазинов.

Как пишет дипломат и журналист А. Букалов в своем скрупулезном исследовании «Пушкинская Африка»: «Абиссинская версия, что вполне естественно, овладело не только умами российских пушкинистов, но и самих эфиопов». Они, как и следовало ожидать, в штывы встретили «чадскую» гипотезу Д. Гмамманку и выразили готовность представить доказательство эфиопского происхождения Абрама Ганнибала. Что ж, легенды рушатся с трудом, подождем...»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Рак В. Д. «Арап Петра Великого». — «Пушкинская энциклопедия». А-Д. Вып. 1. А-Д. СПб., 2009. С. 71 — 80.

<sup>2</sup> Листов В. С. «Африка». — «Онегинская энциклопедия». Том 1. (А-К). М., 1999. С. 71.

<sup>3</sup> Гмамманку Дьедоне «Абрам Ганнибал, черный предок Пушкина». М., «Молодая гвардия», ЖЗЛ. 1999.

<sup>4</sup> Букалов А. Пушкинская Африка. СПб., 2006. С. 254.

Что касается работы академика Д.Н. Анучина «Пушкин. Антропологический этюд» (1899)<sup>1</sup>, то мы находим ее противоречивой, тенденциозной, — недаром В. Набоков назвал автора «журналистом, занимающимся антропологией»!

В конце концов мы обратились в Музей антропологии МГУ им. Ломоносова, к ведущему современному антропологу Илье Васильевичу Перевозчикову, автору учебника «Антропология» (1999), написанного совместно с Е. Н. Хрисанфовой, с вопросом о том, кем был Пушкин по материнской линии, вернее, его прадед А. П. Ганнибал, — эфиопом или негром, ибо только образованные, культурные, знающие люди различают эти понятия, для простолюдинов они могут быть одинаковыми по значению.

В беседе и по книге, некоторые главы которой автор ксерокопировал для нас<sup>2</sup>, выяснилось что существуют три основные расы африканской зоны негроидов, между которыми имеются промежуточные типы. Мы их не принимаем пока во внимание.

В экваториальную расу входят все популяции к югу от тропика Рака в Африке, а также некоторые группы населения Индонезии, Новой Гвинеи, Меланезии и все аборигенное население Австралии.

Ведущий признак экваториальной расы — темный цвет кожи. Зоны обитания в климатографическом отношении: саванны, тропические леса, пустыни, океанические острова.

Темнокожие и низкорослые группы живут в экваториальных тропических лесах. Светлокожие и высокорослые группы сосредоточены в пустынях и саваннах.

В Африке живут люди, исходный цвет кожи которых — черный. Он появляется благодаря пигменту меланину, который вырабатывается под действием ультрафиолета; темный цвет защищает от ультрафиолета.

Если люди были бы белые, они не выдержали бы; 20 тыс. лет потребовалось бы для того, чтобы черные люди превратились в белых.

Переходя на север, мы видим, что пигмент исчезает.

Люди низкого роста появляются там, где ели рис; люди высокого роста ели мясо.

Африканские негроиды включают в себя три малые расы, одну из которых — негрскую малую расу — мы рассмотрим и сравним с

<sup>1</sup> Анучин Д. Н. Пушкин. Антропологический этюд. М., 1899 («Русские ведомости», № № 99, 106, 114, 120, 127, 134, 143, 163, 172, 180, 193, 209).

<sup>2</sup> Перевозчиков И. В., Хрисанфова Е. Н. Антропология. 2-е изд., переработанное и дополненное. М., 1999. С. 282 — 285.

эфиопской малой расой, которая локализована в Восточной Африке (Эфиопское нагорье и Африканский Рог).

Популяции негрской малой расы — самые многочисленные в Африке. Они обитают в саванне и прилесной зоне. Классическая характеристика негроидов восходит именно к особенностям негрской расы.

Цвет кожи темный и очень темный. Цвет глаз темный, как у всех остальных жителей экваториальной области. Волосы сильно курчавые и спирально завитые. Нос широкий в крыльях, с низким и плоским переносьем. Губы толстые, слизистая часть как бы вывернута. Сильный альвеолярный прогнатизм. Третичный волосяной покров средний и слабый. Глазная щель широко открыта, глазное яблоко несколько выступает вперед. Межорбитальное расстояние большое. Длина тела средняя или выше средней. Корпус относительно короткий, конечности длинные, особенно предплечье и голень. Кисть часто длинная и узкая. Таз относительно небольшой. Поясной лордоз сильный.

Что касается эфиопской малой расы, то она локализована на стыке европеоидов и экваториалов. Цвет кожи варьируется в пределах различных коричневых оттенков. Цвет волос и глаз темный. Волосы обычно курчавые, узковолнистые. Третичный волосяной покров ослаблен. Нос, как правило, прямой, с довольно высоким переносьем и неширокий. Лицо узкое, губы средней толщины. Длина тела средняя и выше средней, телодвижения долихоморфные...» (По записи беседы с И. В. Перевозчиковым, уточнения взяты из его книги, страницы указаны в сноске).

Даже при самом грубом сравнении негрской малой расы и эфиопской становится ясно, что Пушкин как тип является представителем именно первой группы. Должно быть это своеобразие поэта особенно остро ощущали художники, скульпторы, лепившие его фигуру, голову и лицо.

По мысли комментатора романа «Евгений Онегин» А. Тархова<sup>1</sup>, в произведении два Пушкина: один — действующее лицо собственного романа, повествователь; второй — творец, создатель всего огромного художественного мира романа в стихах. Автору-повествователю Пушкин отдает мечту об Италии, заповедной стране искусства и поэзии; самому себе как творцу романа, демиургу Пушкин оставляет побег на свою «вторую родину» — Африку и прямо отождествляет себя со своим далеким предком, подчеркивая кровное родство с прадедом:

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах. Вступительная статья и комментарии А. Тархова. М., 1980. С. 8 — 9 и 222.



Придет ли час моей свободы?  
Пора, пора! — взываю к ней;  
Брожу над морем, жду погоды,  
Маню ветрила кораблей.  
Под ризой бурь, с волнами споря.  
Когда ж начну я вольный бег?  
Пора покинуть скучный брег  
Мне неприязненной стихии  
И средь полуденных зыбей,  
Под небом Африки моей.  
Вздыхать о сумрачной России,  
Где я страдал, где я любил,  
Где сердце я похоронил.

*(«Евгений Онегин». Глава первая, строфа I).*

Недаром В. Набоков назвал эту строфу «монологом прадеда поэта», ибо Африка — его родина, а родина Пушкина — Россия. Пушкин унаследовал от прадеда не только существенные внешние данные, но и вспыльчивый нрав, африканский характер: для поэта острота секса зависела от его африканского характера и никогда не проходила. Он умер с ней.





Н. Л. ВАСИЛЬЕВ  
(Саранск)

### А. С. Пушкин и Л. А. Якубович: биографические и творческие контакты

Л. А. Якубович (1808 — 1839), может быть, не слишком заметная фигура в окружении Пушкина<sup>1</sup>, однако она заслуживает специального внимания.

Поэт был сыном А. Ф. Якубовича, издателя знаменитого сборника «Древние русские стихотворения», в 1800-х гг. служащего Московского почтамта<sup>2</sup>. По материнской линии являлся племянником лицейского товарища Пушкина, писателя М. Л. Яковлева и его брата, тоже литератора, П. Л. Яковлева, в свою очередь племянников А. Е. Измайлова. Таким образом, он был не только щедро одарен литературными генами, но и от рождения «виртуально» вхож в окружение и творческую планиду своего современника.

С 1821 по 1826 г. Л. Якубович учился в Благородном пансионе при Московском университете, где сблизился, в частности, с будущим карикатуристом, сотрудником журнала «Искра» Н. А. Степановым<sup>3</sup>. Входил в кружок С. Е. Раича, вспоминая в 1854 году: «...под моим руководством вступили на литературное поприще некоторые из юношей, как то: г. Лермонтов, Стромиллов, Колачевский, Якубович, В. М. Строев. <...> по субботам, собирались они в одном из куполов, служивших моею комнатою и пансионскою библиотекою»<sup>4</sup>. Л. Якубович мог повлиять и на творческое становление М. Ю. Лермонтова<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд. — Л., 1988. С. 524 — 525.

<sup>2</sup> См.: *Безъязычный В. И.* А. Ф. Якубович — редактор и первый исследователь сборника Кирши Данилова // Книга. Сб. XXV. — М., 1972. С. 152 — 165; Костин А. А., Якубович Андрей Федорович // Словарь русских писателей XVIII века — СПб., 2010. Вып. 3. С. 461 — 463.

<sup>3</sup> См.: *Сахаров И. П.* Записки // Рус. архив. 1873. № 6. Стб. 954; Вацуро В. Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 57 — 58.

<sup>4</sup> Автобиография С. Е. Раича // Рус. библиофил. 1913. № 8. С. 32 — 33.

<sup>5</sup> См.: *Бродский Н. Л., М. Ю. Лермонтов:* Биография. Т. 1. — М., 1945. С. 110 — 111, 122 — 125, 133 — 138, 144, 345; Леонидов Н. Л., Якубович Лукьян Андреевич // Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981. С. 642.

В эти же годы завязалась его дружба с А. И. Полежаевым<sup>1</sup>. В круг близких знакомых обоим входили Ф. А. Кони и В. И. Соколовский<sup>2</sup>.

После окончания пансиона Л. Якубович жил то в Туле, куда переехали его родные, то в Москве, где останавливался у своего друга С. И. Терпигорева; общался и с И. П. Сахаровым, в то время студентом Московского университета<sup>3</sup>.

Первые стихи Л. Якубовича появляются в печати с 1828 года в «Атенее» М. Г. Павлова, затем в «Галатее» С. Е. Раича. Они отмечены конфликтностью лирического героя с «глупцом или невеждой», романтической концепцией творчества, философичностью, нотками демократизма, фольклорными элементами, лаконичностью — чертами, присущими в основном и последующей его поэзии. Отдельные произведения поэта навеяны пребыванием в конце 1820-х гг. в Одессе, на Кавказе. Сотрудничает он в это время и с А. Г. Ротчевым, объединяясь с ним на почве ориентализма<sup>4</sup>.

С Пушкиным поэт познакомился в Москве, о чем сообщал 22 января 1831 года П. И. Вонярянской: «Я познакомился с <...> Пушкиным, который на днях женится. Напрасно говорят, что в нем не видно поэта, — решительно скажу вам: весь гений, все пламя жреца муз горит в его прекрасных глазах. Я читал «Годунова» раз 30 сряду, — превосходно. Я без ума восхищен им — вот поэзия, вот жизнь, вот сила!»<sup>5</sup>.

В том же году Л. Якубович переехал в Петербург. Сотрудничал в «Литературной газете» («Филомела: Из Гете», «Старик: Из Саади», «Газель: Из Гафиза», «Лошадь и собака: Басня», «Утро на юге»), «Северных цветах на 1832 год», изданных Пушкиным и О. М. Сомовым в память А. А. Дельвига («Иран: Из Гафиза», «Музыка», «Мольба», «Украинские мелодии», «Леший», «Зима»), «Современнике» (1836, т. 4 — «Предназначение», «Урал и Кавказ», «Подражание Саади»; 1838, т. 9 — «Черкес»); причем в четвертом томе пушкинского журнала имелось редакционное примечание к публикациям поэта: «Из собрания стихотворений, которое на днях выйдет из печат-

---

<sup>1</sup> См.: Сахаров И. П. Указ. соч. Стб. 955; Письма Полежаева к Л. А. Якубовичу / Публ. Т. Г. Динесман // Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1, ч. II. С. 608 — 614; Васильев Н. А. А. И. Полежаев и русская литература. — Саранск, 1992. С. 113 — 114.

<sup>2</sup> См., например: Сатин Н. М. Воспоминания // Русские пропилеи. М., 1915. С. 200 — 201; Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 98.

<sup>3</sup> Сахаров И. П. Указ. соч. С. 952 — 953.

<sup>4</sup> См.: Бродский Н. А. Указ. соч. С. 135; Леонидов Н. А. Указ. соч.

<sup>5</sup> См.: Киселев — Сергенин В. С., Л. А. Якубович // Поэты 1820 — 1830 годов: В 2 т. — Л., 1972. Т. 2. С. 258.

ти». По свидетельству И. И. Панаева, «гордился тем, что Пушкин всегда выпрашивал у него стихов для своих изданий»<sup>1</sup>.

Л. Якубович опубликовал и рецензию на книгу Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», в которой процитировал пушкинское «Письмо к издателю «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» — с комментарием: «Рецензент, будучи совершенно согласен с знаменитым поэтом, радуется, что великий талант, умея постигать все прекрасное, отдает и полную справедливость юному таланту»<sup>2</sup>, — то есть выступил в качестве литературного посредника Пушкина...

Есть отдельные «сближения» и между произведениями писателей. По мнению Р. В. Иезуитовой, ориентация Л. Якубовича на восточные мотивы связана с влиянием Пушкина («Подражания Корану», «Из Гафиза» и т.д.), те или иные черты поэтики классика встречаются в его стихотворениях «Утро на юге» (1829), «Нету броду...» (1831), «Леший» (1832), «Желание» (1832) и др.<sup>3</sup>. Более того, исследователь считает, что Л. Якубович, не просто испытал воздействие «пушкинской школы», но и «как поэт сложился в ее недрах»<sup>4</sup>.

С другой стороны, стихотворение Л. Якубовича «Поэту» концептуально предвосхищает одноименное пушкинское, датированное 7 июня 1830 года, ср.: «...Орган небес, Пророк избранный, / Тебе ли нужны похвалы?» (Якубович)<sup>5</sup>; «Поэт! не дорожи любовью народной» (Пушкин). Примечательно также, что в поэзии Л. Якубовича нет внешних знаков внимания к творчеству Пушкина, а следовательно и стремления выглядеть в глазах читателей представителем его «школы» или хотя бы дружески связанным с ним.

После закрытия «Литературной газеты» Л. Якубович печатался преимущественно в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду», сблизившись, соответственно, с окружением А. Ф. Воейкова, а позже и А. А. Краевского<sup>6</sup>. Не прерывал, однако, связей с О. М. Сомовым, вместе с которым был 3 апреля 1832 года у А. В. Никитенко<sup>7</sup>. Посещал литературный салон В. И. Карлгофа и его жены<sup>8</sup>. Являлся участником вечеров у Н. В. Кукольника, где собиралась музыкальная

<sup>1</sup> Панаев И. И. Указ. соч. С. 66.

<sup>2</sup> Лит. прибавления к Рус. инвалиду. 1831. 3 окт. С. 625.

<sup>3</sup> Иезуитова Р. В. Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VI. — Л., 1969. С. 81 — 87.

<sup>4</sup> Там же. С. 87.

<sup>5</sup> Атеней. 1829. № 19. С. 86.

<sup>6</sup> См.: Сахаров И. П. Указ. соч. С. 951 — 952, 956; Панаев И. И. Указ. соч. С. 96.

<sup>7</sup> Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. 1. — М., 1955. С. 116.

<sup>8</sup> Панаев И. И. Указ. соч. С. 93.

богема; сохранился шуточный рисунок П. А. Степанова, запечатлевший Л. Якубовича в обществе М. И. Глинки, Н. В. Кукольника, С. А. Соболевского, А. С. Даргомыжского и др., датируемый зимой 1838 — 1839 гг. (кажется, единственный графический «портрет» поэта)<sup>1</sup>.

Л. Якубович сотрудничал и в таких изданиях, как «Телескоп», «Молва», «Библиотека для чтения», «Московский наблюдатель», «Сын отечества и Северный архив», «Отечественные записки», альманахах «Сиротка» (М., 1831), «Цинтия» (М., 1831), «Русский альманах» (СПб., 1832), «Альциона» (СПб., 1833), «Осенний вечер» (СПб., 1835) и др. Литературная востребованность поэта, использование им малых лирических форм дали повод для анекдота: «Без его стишков не обходился почему-то ни один журнал, ни один альманах. Надеждин рассказывал <...> что, когда он был издателем «Телескопа», фактор типографии <...> явился к нему однажды с просьбой дать ему оригинала на полстранички для замещения пробела. <...> — Да нет ли хоть Якубовича на затычку <...>»<sup>2</sup>.

Избавляясь от романтических штампов, Л. Якубович эволюционировал в сторону метафизичности, в духе поэзии Ф. И. Тютчева (натурфилософия, лирическая фрагментарность), что, возможно, объясняется их общими интеллектуальными корнями, влиянием С. Е. Рачича<sup>3</sup>. Изредка обращался к историческим фактам, интерпретируя их в патриотическом ключе, — «Дуб в Петергофе», «Русская сабля (Найденная на Куликовом поле)», «Старый русский замок». В стихотворении «Гроза» (1831) откликнулся на польское восстание в сходном с Пушкиным («Клеветникам России», «Бородинская годовщина») осудительном тоне, хотя и более сдержанно, отвлеченно: «Распадается на части / Крепко скованный булат; / Вопреки уму и власти — / Восстает на брата брат»<sup>4</sup>.

В 1833 году поэт непродолжительное время служил<sup>5</sup>. Постоянно бедствовал, поскольку «от литературы не получал ничего <...> и кое-как поддерживал свое существование уроками русского языка»; «...все его состояние состояло из шинели, сюртука и нескольких книг.

---

<sup>1</sup> См.: Рудакова Е. Прижизненные изображения Глинки // М. И. Глинка: Сб. ст. — М., 1958. С. 256 — 257.

<sup>2</sup> Панаев И. И. Указ. соч. С. 92 — 93.

<sup>3</sup> См.: Кузнецова Е. Лукьян Андреевич Якубович // Поэты тютчевской плеяды. — М., 1982. С. 312 — 314, 388 — 389 (примеч.)

<sup>4</sup> Лит. прибавления к Рус. инвалиду. 1832. № 87. С. 695.

<sup>5</sup> См.: Сахаров И. П. Указ. соч. С. 953; Киселев-Сергенин В. С. Указ. соч. С. 259.

Тысячи рублей, присылаемых ему отцом, было недостаточно. Маленькая комнатка на чердаке, в Семеновском полку, зиму и лето нетопленная, была его приютом для ночлега. <...> Железное здоровье его начинало расстраиваться<sup>1</sup>. Современники отмечали, например, такие черты Л. Якубовича: «наивный <...> всегда имевший в запасе своей памяти разного рода новости журнального дела»; «философ в душе, беззаботный и беспечный <...> жил вне всякой сферы», «...был дружен со всеми; да уж коли он, бывало, кого разлюбит, так всюду его преследовал. Неправды не любил и до гроба не мог терпеть Полевого Николая — за старую московскую ссору. Ненавидел и Брамбеуса: полячишка, черная душонка, — говаривал он. Странное дело, что он дружен был с А. Ф. Воейковым»<sup>2</sup>.

Контакты Л. Якубовича с Пушкиным вновь активизируются с возобновлением последним журналистской деятельности. 15 января 1837 года М. Л. Яковлев обратился к Пушкину: «Племянник мой, много — известный тебе человек, желает тебе помочь в издании «Современника». — Малый он с понятием, глядит на вещи прямо, суждение имеет свое, не дожидая, что скажет *такой-то*; а всего более трудол<люб>ив. С такими качествами может он быть тебе полезен *трудами*, а ты ему *деньгами*. Завербовали его покамест Краевский с братиею, да, кажется, хотят его надуть; не велят даже и подписываться в статьях прозаических. По-моему, уж если работать за деньги, так лучше для «Современника», нежели для «Инвалида»<sup>3</sup>. На самом деле Пушкина связывали с А. А. Краевским, несмотря на литературную конкуренцию, партнерские издательские отношения, в том числе и касающиеся первых томов «Современника», материальная же база журнала была крайне скудной и не позволяла редактору выплачивать гонорары своим сотрудникам<sup>4</sup>.

24 января 1837 года Л. Якубович провел несколько часов в гостях у Пушкина, о чем сообщает И. П. Сахаров, подчеркивая доверительные отношения писателей: «С Пушкиным у них (о Л. Якубовиче. — Н. В.) была дружба неразрывная. Пред смертью Пушкина приходим

<sup>1</sup> Сахаров И. П. Указ. соч. С. 953; Панаев И. И. Указ. соч. С. 94.

<sup>2</sup> Бурнашев В. П. Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные собрания // Рус. вестник. 1871. № 9. С. 629 — 630; Сахаров И. П. Указ. соч. С. 953, 955.

<sup>3</sup> См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. — М., 1997. Т. XVI. С. 217.

<sup>4</sup> См.: А. А. Краевский и В. Ф. Одолевский — Пушкину / Публ. и примеч. Ю. Г. Оксмана // Литературное наследство. Т. 58. — М., 1952. С. 289 — 296; Черейский Л. А. Указ. соч. С. 212 — 213.



мы, я и Якубович, к Пушкину. Пушкин сидел на стуле; на полу лежала медвежья шкура; на ней сидела жена Пушкина, положив голову на колени к мужу. Это было в воскресенье, а через три дня уже Пушкин стрелялся. Здесь Пушкин горячо спорил с Якубовичем и спорил дельно. Здесь я слышал его предсмертные замечания о «Слове Игорева полка» — и только при разборе библиотеки Пушкина видел на лоскутках начатые заметки. Тогда же Пушкин показывал мне и дополнения к Пугачеву, собранные им после издания. Пушкин думал переделать и вновь издать своего Пугачева<sup>1</sup>. Менее точны воспоминания Н. И. Иваницкого, в то время студента Петербургского университета<sup>2</sup>: «Он [Пушкин] начал даже получать безыменные письма, в которых поздравляли его с рогами и пр. Это окончательно взорвало Пушкина, и он вызвал Дантеса на дуэль, в среду 27 января... Якубович рассказывал после при мне у Никитенки, что он в этот самый день был у Пушкина с Сахаровым часу во 2-м. Пушкин был очень сердит, и беспрестанно бранил Полевого за его «Историю»: ходил взад и вперед по кабинету, хватал с полки какой-нибудь том «Истории» Полевого и читал для выдержки... Якубович и Сахаров ушли от него в 3-м часу, а в 4-м он поехал вместе с секундантом, старым своим лицейским товарищем, инженерным майором, Данзасом — стреляться...»<sup>3</sup>.

Неожиданная гибель Пушкина потрясла А. Якубовича, по свидетельству Е. А. Карлгоф, тоже отметившей близкие отношения писателей как всем известный факт: «Если мне показалось, что на похоронах Пушкина не довольно выразилось горе, то это потому что вокруг меня находились люди, которые не в состоянии были что-нибудь сильно чувствовать. Но беспредельна была скорбь между литераторами, которые были близки покойному. Жуковский, князь Вяземский, Вильегорский были неутешны. Якубович (поэт издавший том очень звучных стихотворений) почти с ума сошел. Он два раза приходил к нам в таком отчаянии, что напугал меня; притом же он с горя прибегнул к русскому утешению и это увеличило еще более его возбужденное состояние»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Сахаров И. П. Указ. соч. С. 955. Ср.: Абрамович С. А. Предыстория последней дуэли Пушкина: январь 1836 — январь 1837. СПб., 1994. С. 250; Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. / Сост.: М.А. Цявловский, Н. А. Тархова. М., 1999. Т. 4. С. 581.

<sup>2</sup> См.: Черейский А. А. Указ. соч. С. 168.

<sup>3</sup> Пушкин в воспоминаниях и дневнике Н. И. Иваницкого // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XIII. СПб., 1910. С. 32 — 33.

<sup>4</sup> Жизнь прожить не поле перейти: Записки неизвестной \*\*\* // Рус. вестник. 1881. № 9. С. 156.

Тем не менее именно А. Якубович написал самый известный некролог на смерть классика: «Сегодня, 29-го января, в 3-м часу по полудни, Литература Русская понесла невознаградимую потерю: Александр Сергеевич Пушкин, по кратковременных страданиях телесных, оставил юдольную сию обитель. Пораженные глубочайшею горестию, мы не будем многоречивы при сем извещении: Россия обязана Пушкину благодарностию за 22-летние заслуги его на поприще Словесности, которые были ряд блистательнейших и полезнейших успехов в сочинениях всех родов. Пушкин прожил 37 лет: весьма мало для жизни человека обыкновенного, и чрезвычайно много в сравнении с тем, что совершил уже он в столь краткое время существования, хотя много, очень много могло бы еще ожидать от него признательное отечество»<sup>1</sup>.

Некролог имел большой общественный резонанс, что отметил 1 февраля 1837 г. А. В. Никитенко: «Похороны Пушкина. Это были действительно народные похороны. Всё, что сколько-нибудь читает и мыслит в Петербурге, — всё стеклось к церкви, где отпевали поэта. <...> Церковь была наполнена знатью. Весь дипломатический корпус присутствовал. Впускали в церковь только тех, которые были в мундирах или с билетом. <...> Возле меня стояли: барон Розен, <В. И.> Карлгоф, Кукольник и Плетнев. <...> Тут же, по обыкновению, были и нелепейшие распоряжения. Народ обманули: сказали, что Пушкина будут отпевать в Исаакиевском соборе, — так было означено и на билетах <...>. В университете получено строгое предписание, чтобы профессора не отлучались от своих кафедр и студенты присутствовали бы на лекциях»; «Греч получил строгий выговор от Бенкендорфа за слова, напечатанные в «Северной пчеле»: «Россия обязана Пушкину благодарностию за 22-летние заслуги его на поприще словесности» (№ 24)»; «Краевский, редактор «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду», тоже имел неприятности за несколько строк, напечатанных в похвалу поэту»<sup>2</sup>; «Я получил приказание вымарать совсем несколько таких же строк, назначавшихся для «Библиотеки для чтения»»; «И все это делалось среди всеобщего участия к умершему, среди всеобщего глубокого сожаления. Боялись — но чего?»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Сев. пчела. 1837. № 24 (30 янв.).

<sup>2</sup> Лит. прибавления к Рус. инвалиду. 1837. № 5 (30 янв.). Автором этого некролога являлся В. Ф. Одоевский.

<sup>3</sup> Никитенко А. В. Указ. соч. Т. 1. С. 196 — 197.

Благодаря журналистской оперативности Л. Якубовича и его гражданской позиции, многие в России узнали о гибели Пушкина. К. А. Полевой вспоминал: «В Москве пронеслись слухи о дуэли и опасном положении Пушкина, но мы не слышали и не предполагали, что он был уже не жилец мира. Утром <...> принесли с почты «Северную пчелу» <...>. Взглянув на это роковое известие, брат мой изменился в лице <...> И рыдания прервали его слова»<sup>1</sup>. Ср. также статью Н. А. Полевого «Сочинения Александра Пушкина» с упоминанием о трагическом «известии, подписанном поэтом Якубовичем», где «Якубович извещал русских о смерти Пушкина: настоящая сцена могильщика в «Гамлете»...» (Рус. вестник. 1842. Т. 5. С. 48)<sup>2</sup>, и письмо друга Пушкина в юношеские годы, адресата двух его посланий («К Каверину», «Надпись к портрету Каверина»), упомянутого в главе I «Евгения Онегина», П. П. Каверина к П. А. Вяземскому 25 февраля 1837 г. — «Смерть Пушкина поразила меня. Как рано он умер для своей славы! И неужели он не достоин, чтобы об нем кто-нибудь сказал более, чем то, что мы, провинциалы, читали в «Пчеле» и «Петербургских ведомостях»»<sup>3</sup>.

В том же году вышла единственная книга Л. Якубовича — «Стихотворения» (СПб., 1837), «расхватавшая в две недели», как писал Ф. В. Булгарин, назвав автора «одним из самостоятельных поэтов-мыслителей, пламенным, отважным лириком»<sup>4</sup>. Критика встретила ее в целом доброжелательно: «...душа поэта вмещает в себе весь мир поэзии <...>», «...г. Якубович не был подражателем Пушкина <...>», «В г. Якубовиче соединились все необходимые стихии хорошего поэта: самобытность, мысль, полнота чувства и образованный вкус»<sup>5</sup>.

В начале 1838 г. Л. Якубович серьезно заболел<sup>6</sup>. Летом 1839 г., по рекомендации врачей и делам наследства он отправился к родным

---

<sup>1</sup> Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. 3-е изд. СПб., 1998. Т. 2. С. 68.

<sup>2</sup> Цит. по: Пушкин. Письма: В 3 т. / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 508.

<sup>3</sup> Пушкин в неизданной переписке современников <...> // Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 140. Имеется в виду и краткое сообщение о смерти Пушкина в «С. — Петербургских ведомостях» (1837. 31 янв. № 25).

<sup>4</sup> Ф. В. [Ф. Булгарин] Объявление [анонс «Сборника на 1838 г.»] // Сев. пчела. 1838. 16 апр. С. 311.

<sup>5</sup> См.: Сев. пчела. 1837. 29, 30 апр. — с подписью «Т» (Н. Ф. Туровский?); Лит. прибав. к Рус. инвалиду. 1837. 8 мая. Ср., однако: Библиотека для чтения. 1837. Т. 22 (Лит. летопись. С. 37). Т. 23 (Лит. летопись. С. 4).

<sup>6</sup> Сахаров И. П. Указ. соч. С. 954.

в Калужскую губернию, где и умер. В обширном некрологе, написанном — предположительно Ф. В. Булгариным — с большой симпатией к умершему и знанием мельчайших деталей его биографии, говорилось: «На днях получили мы печальное известие из Калуги, что там скончался известный наш русский поэт, Лукьян Андреевич Якубович. Он с лишком год хворал и не трудился более для литературы»; «Литература наша обязана Якубовичу несколькими прекрасными стихотворениями <...>»; «...он занимал одно из почетных мест между современными русскими стихотворцами»; «...отличался глубоким чувством самоотвержения в пользу ближнего, любви к человечеству и примерною честностию»; «...имел иного странностей, которые, по доброте его характера и прямотушию, ему охотно прощали. Всеми, кто знал Якубовича коротко, он был любим и уважаем»<sup>1</sup>. Эта характеристика поэта помогает объективировать и отношение к нему Пушкина.

Таким образом, Л. Якубович являлся одним из самых искренних почитателей своего современника, близким ему по литературной позиции, вместе с тем сохранявшим творческую независимость, что, по видимому, и вызывало симпатии к нему Пушкина, начиная со времени их знакомства в Москве и заканчивая последними встречами в домашнем кругу классика, в тяжелый для него период душевных потрясений и во многом разочарований в прежних дружеских связях...



<sup>1</sup> Сев. пчела. 1839. 28 нояб. С. 1074.

И. В. КУДРЯШОВ  
(Арзамас)

**Речь о Пушкине Ф. М. Достоевского в оценке  
Г. И. Успенского (на материале цикла «Волей-неволей»)**

Цикл Г. И. Успенского «Волей-неволей (Отрывки из записок Тяпушкина)», опубликованный в первых четырех номерах «Отечественных записок» за 1884 год, является закономерным продолжением целого ряда работ писателя, вызванных известной реакцией Успенского на знаменитую речь Ф. М. Достоевского о Пушкине, произнесенную на заключительном заседании Общества любителей российской словесности в 1880 году.

Полемика Успенского с Достоевским открывается публицистической статьей писателя «Праздник Пушкина (Письма из Москвы — июнь 1880)», написанной непосредственно под впечатлением прослушанного выступления Достоевского. Статья Успенского содержит достаточно подробный комментарий к выступлению Достоевского и акцентирует внимание читающей публики на имеющиеся в речи писателя противоречия. В очерке «Секрет», появившемся в «Отечественных записках» в том же 1880 году под заглавием «На родной ниве», Успенский вновь подверг критике противоречивость суждений Достоевского, на этот раз в форме пародии, построенной на диалогах между автором речи о Пушкине и различными представителями русской публики, вплоть до пушкинской Татьяна. Тремя годами позднее, в очерке «В ожидании лучшего» (1883), Успенский снова возвращается к Пушкинской речи Достоевского, в этот раз в связи с нападками на нее К. Н. Леонтьева. В центре этой работы Г. И. Успенского — нравственные идеалы Достоевского и Толстого. Уже в начале следующего 1884 года «Отечественные записки» начинают публиковать цикл «Волей-неволей», который, как уже нами отмечалось, становится продолжением полемики с Достоевским, чьи идеи о «всечеловечности» русского человека получили широкое распространение и укрепились в общественном сознании.

С годами интерес публики к Пушкинской речи Достоевского усиливался. По мере того как росло национальное самосознание русского общества, дискуссии вокруг проблем, поднятых Достоевским, разгора-

лись все с большей силой — настолько животрепещущ, жизненно важен для всего общества был круг вопросов, затронутых писателем.

Появление цикла «Волей-неволей» лишь внешне (сюжетно) обусловлено впечатлениями Успенского от похорон И. С. Тургенева и от парижской надгробной речи французского историка и филолога Ж.-Э. Ренана, который охарактеризовал сердце Тургенева как всечеловеческое, лишенное «узости эгоизма». Сущностно же (идейно) цикл «Волей-неволей» непосредственно соотносится с проблемой национальной идентичности и обращен к Пушкинской речи Достоевского. На этот раз, полемизируя с Достоевским, писатель обращается к привычному для него очерковому циклу, в котором предпринимает попытку представить собственную непротиворечивую концепцию национального бытия и дать свой ответ на ключевой вопрос именно Пушкинской речи Достоевского о задаче, «лежащей в русском человеке».

Создание цикла «Волей-неволей», таким образом, было подготовлено целым рядом работ Успенского о национальной идентичности русского человека и, еще раз акцентируем на этом внимание, продолжило спор писателя с Достоевским. Вне данной установки рассматриваемый нами цикл как бы повисает в некоем вакууме, при этом существенно затрудняется понимание всей глубины идейного содержания произведения и его значения в истории отечественной философской мысли.

Утверждение Достоевского, что свойства русского человека лишены узости национального эгоизма и потому определяют его всемирное, всечеловеческое предназначение стать «братом всех людей», «всечеловеком», в цикле «Волей-неволей» Успенского принимает полемичную форму вопросов, которые задает себе герой Тяпушкин и на которые он ищет ответы, главным образом, *в себе*, в своей биографии: «Что ж, в самом деле, я-то, Тяпушкин, за фигура такая? Человек я или зверь? А сердце мое: точно ли оно *самоотверженное* или, напротив, каменное, железное, бесчувственное? *«Всечеловеческое»* оно или «всеволчь»? Эти вопросы давно терзали и мучили меня, не только по отношению к себе лично, а и вообще *относительно русского человека* (Выделено мной. — И. К.)»<sup>1</sup>.

Обратим внимание, что своеобразной отсылкой к Пушкинской речи Достоевского, свидетельствующей о продолжающейся полемике, служит также и фамилия героя Успенского — *Тя-пушкин*, — ведь

<sup>1</sup> Успенский Г. И. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1956. С. 60.



именно Пушкин, выразивший наиболее полно и совершенно душу русского народа, по мнению Достоевского, есть «пророчество», то есть указание относительно предназначений этого народа в жизни всего человечества. Вопрос об автобиографичности образа Ивана Тяпушкина остается дискуссионным. На наш взгляд, этот вопрос в контексте основной проблематики цикла имеет третьестепенное значение, так как Тяпушкин, безусловно, образ собирательный, более того, он предельно типизирован автором и предстает на страницах произведения как тип *русского человека «неопределенного положения»*, чья сознательная жизнь пришлась на 60 — 80-е годы позапрошлого века: «Я человек, — характеризует себя Тяпушкин, — неопределенного положения, неопределенного звания, человек случайных средств, человек случайного «встречного» общества, человек неуравновешенного нервного развития»<sup>1</sup>. К тому же он — человек, вынашивающий «любимую идею, что известному поколению русского общества обязательно было «пропасть» во имя чужого дела, чужой работы, пропасть волей-неволей, потому что к этому его привела вся всечеловеческая жизнь и вся всечеловеческая мысль (Выделено мной. — И. К.)»<sup>2</sup>. Полная созвучность самохарактеристики Тяпушкина идее Достоевского о том, что русскому человеку предопределено наполнять свое существование только страданием за чужое горе, готовностью принести себя в жертву во имя «всечеловеческого счастья», в противном случае он обречен быть страдальцем и самомучеником, в соединении с известной долей скепсиса и иронии героя собственно и составляют завязку того этико-философского конфликта, который лежит в основании записок Тяпушкина.

Неслучайно, что именно страдальцем и самомучеником, скитальцем, не находящим себе места, предстает Тяпушкин в начале цикла: «Последние месяцы настоящего года я, за неимением места, провел так: поживешь в Петербурге, устанешь — поедешь в деревню к приятелю; там поживешь, устанешь, поедешь в Петербург... и так четыре месяца подряд мькался я и туда и сюда, уставал, уставал и уставал... и, наконец, до такой степени измучился, что одно время думал о неизбежности смерти, вследствие неотразимо надвигавшегося на меня психического расстройства, грозившего умопомешательством. Но, к счастью, вдруг как-то напал на мысль — писать опять ту же ненаписанную повесть...»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 8.

<sup>3</sup> Там же. С. 8 — 9.



Успенский, относившийся к Пушкинской речи Достоевского как к «проповеди тупого, подневольного, грубого жертвоприношения»<sup>1</sup>, в цикле «Волей-неволей» развенчивает идею о «всечеловечности» русского сердца. Герой записок, задавшийся вопросом о своем русском сердце — «всечеловечское» оно или «всеволчье», — анализирует собственную прожитую жизнь в неразрывном единстве с условиями подлинной русской жизни, оказывающими на всякого человека одинаковое воздействие: «Все мы, от последнего сторожа до Тургенева и далее, живем и воспитываемся решительно одними и теми же условиями русской жизни»<sup>2</sup>. Следовательно, делает вывод Успенский, все представители русского этноса (по крайней мере в своем основании) обладают одними и теми же «свойствами национальности». Но реальное положение дел таково, что условия пореформенной русской жизни сформировали у русского человека «эгоистическое сердце», не имеющее ничего общего с лишенным узости эгоизма «всечеловечским сердцем», о котором «под овации» на Пушкинском празднике говорил Достоевский. По мнению Успенского, российская жизнь — «это неволя, это безличное подчинение чему-то неведомому и непременно грубому, жестокому», вопреки человеческому достоинству. Такие условия породили «душевное общественное расстройство», нравственную болезнь всего общества, которую писатель ярко и образно обозначает как «атрофия сердца». Люди с «атрофированными сердцами», или «бессердечные люди», которых так много на страницах цикла «Волей-неволей», предстают исключительно жертвами «несообразности» русской жизни. Цикл изобилует яркими примерами «несообразностей» национальной жизни, под которыми писатель понимает неизбежные бессмыслицы и бессвязицы, всецело и на протяжении всей жизни окружающие русского человека. Неизбежность бесчеловечной российской действительности, довлеющая над всеми бессовестность, неотвратимость умерщвления «сердца и ума» всякой личности — таковы ужасающие реалии воссоздаваемой писателем картины национального бытия.

От полной атрофии сердца Ивана Тяпушкина спасает проснувшееся в нем еще в детстве «жалостливое чувство», породившее внимание к горю, причем, обратим внимание, не к собственному, а к эфемерному чужому горю. На страницах цикла герой приходит к идее Достоевского о необходимости самопожертвования во имя «чу-

<sup>1</sup> Успенский Г. И. Полн. собр. соч. Т. 6. М.-Л: АН СССР, 1953. С. 430.

<sup>2</sup> Успенский Г. И. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1956. С. 61.

жого общего», но на деле оказывается, что жертвовать нечем, что «маленькое зверущее сердце» способно только на «тупое, подневольное, грубое жертвоприношение»: «...убавляй себя для общего блага, для общей справедливости, для умаления общего зла. Чего ж мне было убавлять себя, когда *меня совсем не было?* (Выделено мной. — И. К.)»<sup>1</sup>.

Существенное различие взглядов Успенского и Достоевского состоит именно в оценке способности русского человека к делу во имя «всемирного, всеобщего, всечеловеческого счастья». Узость, эгоистическая неразвитость, омертвление русского «маленького зверущего сердца» не позволяют, по мнению Успенского, говорить сколь-либо серьезно о какой бы то ни было будущности русского человека, тем более о его мировом предназначении. Всечеловечность и готовность к самопожертвованию русского человека не оцениваются писателем как исключительно национальное достоинство, как жертвенный подвиг во благо всечеловеческого счастья, а воспринимается как историческая национальная обязанность, которая, правда, позволяет некоторым отечественным мыслителям спрятаться за высокопарными словами от осознания необходимости для представителей всего русского общества быть просто человеческими и самоуважающими людьми: «То, что называется у нас всечеловечеством и готовностью самопожертвования, вовсе не личное наше достоинство, а дело исторически для нас обязательное, и не подвиг, которым можно хвалиться, а величайшее облегчение от тяжкой для нас необходимости быть просто человеческими и самоуважающими»<sup>2</sup>. Несообразность устремлений русского человека в том и состоит, по мнению Успенского, что «личное» не сопряжено с «общим» в поиске «массового счастья»: «...от этого общего дела к моему личному делу — нет дороги, нет даже тропинки. Я стремлюсь погибнуть во благо общей гармонии, общего будущего счастья и благоустройства, но стремлюсь потому, что лично я уничтожен; уничтожен всем ходом истории, выпавшей на долю мне, русскому человеку. Личность мою уничтожили и византийство, и татарщина, и петровщина: все это надвигалось на меня нежданно-негаданно, все говорило, что это нужно не для меня, а *вообще* для отечества, что мы *вообще* будем глупы и безобразны, если не догоним, не обгоним, не перегоним... Когда тут думать о *своих* каких-то правах, о достоинстве, о человечности отношений, о чести... (Выделено Г. И. Успенским. — И. К.)»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 78.

<sup>2</sup> Там же. С. 100.

<sup>3</sup> Там же. С. 96.

Спасительный выход писатель видит в органичном соединении личного и общенационального, мирового в деле нравственного совершенствования человеческих отношений. Именно в этом герой цикла «Волей-неволей» Иван Тяпушкин находит единственный «оригинальный» смысл своего существования, смысл своего слова и «смысл жизни вообще»: «И не готовым, не шаблонным, а оригинальным оказывался только один путь — обновление самого себя реальной работой для реальной справедливости в человеческих отношениях... Что именно должно выйти — я не знал, но знал, что именно отсюда только и выйдет смысл моего существования, и смысл моего слова, и смысл, и серьезность жизни вообще (Выделено мной. — И. К.)»<sup>1</sup>. Простота, точность и емкость определения Успенским целеполагания человеческой жизни вообще, по-нашему убеждению, явилось результатом в том числе и достаточно обширной полемики писателя с Достоевским о сокровеннейших свойствах русского сердца.

Мессианские рассуждения Достоевского о всечеловечности и способности к самопожертвованию русского человека во имя устранения противоречий «великого арийского племени» диаметрально противоположны гуманистическим призывам Успенского к человеку вообще, и к русским людям в частности, стать человеческими и уважающими себя *на деле*, во благо установления высоких нравственных, справедливых отношений в своей среде.

Таким образом, исследование цикла «Волей-неволей» в контексте спора Успенского с Достоевским открывает новые грани прочтения текста писателя и позволяет дополнить общую картину поисков национальной идеи в аспекте духовной самоидентификации отечественной словесности второй половины XIX века.



<sup>1</sup> Там же. С. 105.

ЛЮДМИЛА ДИМИТРОВ  
(Болгария)

«Татьяна Репина» — «Русалка» Чехова

В а с и л и с а:  
Ты что кричишь! Меня не испугаешь!  
Мне выходцы из гроба только страшны,  
А грозного царя я не боюсь.

А. Н. Островский «Василиса Мелентьева»

В истории русской драмы XIX века среди самых интригующих и невыясненных загадок, почти превратившихся в мифы, — загадки об оригинальности и авторстве сюжетов — так называемые «чужие» мотивы<sup>1</sup>, о началах и концах отдельных пьес, о продолжениях и дописании незаконченных текстов, о принципах их трансформации в иной вид сценических произведений, главным образом — оперы и балеты. И если большинство этих проблем исследователи обычно связывают с литературой первой половины века (прежде всего с творчеством Пушкина и Гоголя), то в действительности они встречаются и позже, в период, более полно отраженный в документах, а потому легче восстанавливаемый, — 80-е и 90-е годы XIX века. В драматургии Чехова, например, есть хотя бы одно произведение, проблематичность генезиса которого я бы сформулировал вопросом, которым заканчивается любая загадка: *что это такое «Татьяна Репина»?* Мой интерес к ней продиктован фактом, что коммуникативное поле этого драматургического опыта Чехова маргинализировано настолько, насколько вообще возможно говорить о маргинализации чеховской драмы. В наше время постмодернистская тенденция предлагает возникновение все большего количества римэйков, интерпретирующих свободно и чаще всего ассоциативно классические сюжеты драматурга, тогда как в этом случае речь идет о тексте, написанном им самим как сознательное подражание одноименной пьесе его самого близкого друга Алексея Сергеевича Суворина. Может быть, именно по той

---

<sup>1</sup> Вопрос о том, «дарит» ли Пушкин Гоголю идею о «Ревизоре», — классический, но не менее важно задаться вопросом, возможны ли вообще подобные «подарки».

причине, что в сознании было живо представление о том, что текст целиком инспирирован чужим текстом и плотно придерживается его, произведение долгое время оставалось незамеченным или же привлекало внимание главным образом академического литературоведения, а его театральные интерпретации более чем скромны. Да и его позднее обнаружение — во время, когда сцена уже конституировала представительные пьесы Чехова, есть другое неблагоприятное обстоятельство о вписывании его в их корпус. Встречаются и прецеденты: изданный в 2006 году в Мюнхене сборник, полностью посвященный изучению произведения, несомненно вносит определенный вклад, но он странным образом фетишизирует его, превращает в своеобразный центр раннего творчества Чехова, каким оно, безусловно, не является. Мое внимание направлено на далеко не безобидную в литературном отношении «шутку-дразнилку» самого известного русского драматурга, однако меня привлекла возможность мотивировать свою точку зрения, что именно этой своей попыткой автор выходит «на большую дорогу», которая приводит его к открытию (нащупыванию) канонического сюжета в русской драматургии и к вписыванию в него. Тот же самый сюжет, который позже Чехов снова разрушит и таким образом займет свое собственное место в драматургическом каноне России XIX века.

## РАССВЕЛО ВОКРУГ ОДНОГО СЮЖЕТА

Если допустить, что Чехов написал «Татьяну Репину» спонтанно, как сам он утверждает, вдохновленный иррационально одноименной пьесой своего друга, очень рискованно и поспешно делать заключения. Да, по всей вероятности, таким и было само «написание», «заполнение» страниц. Семиотическая кодификация текста, однако, указывает на совершенно различную логику творческого процесса, о которой говорит изобилие интертекстуальных компонентов, ловко, даже виртуозно вплетенных в драматический нарратив<sup>1</sup>, и весьма скрупулезно обдуманых, чтобы быть спонтанными. В своих воспоминаниях и отзывах современники часто направляют свое внимание на фигуру Суворина и его драму и чуть ли не убеждают в полной соотносимости-зависимости между ней и чеховской более скромной по объему «названной сестрой». Мне кажется, в действительности все значитель-

<sup>1</sup> Потому что для этого произведения «диалог» — понятие весьма условное.

но более сложно, более неоднозначно, и я склонен воспринять текст Суворина только лишь как провокацию-толчок для оригинального проявления Чехова, кажущегося окутанным «свадебной» вуалью начатого его другом совсем не оригинального сюжета. Но поскольку М. П. Чехов номинирует произведение своего брата как продолжение Суворинской «Татьяны Репиной» и окончательный конец истории, смею сомневаться в убедительности подобной точки зрения, которая сводит художественный акт Антона Павловича чуть ли не к чему-то подобному искусственной пересадке «апендикса», говоря по-медицински. А анатомическая практика чаще предпринимает удаление такого нефункционирующего органа. Как объяснить себе подобное расхождение, и о чем собственно идет речь?

Год 1889. Отдельным изданием выходит пьеса Суворина, написанная три года назад (1886) и названная первоначально «Охота на женщин». Цензура не одобряет этого заглавия, и автор вынужден заменить его другим — «Женщины и мужчины»; на этот раз, однако, вариант не понравился ему самому, и через некоторое время появляется окончательный заголовок «Татьяна Репина», причем текст переработан полностью, так что по его собственному утверждению «нет почти страницы, которая бы осталась в том виде, в каком она была напечатана» (Суворин 1889, 9). В 1887 — 1888 гг., между первой и второй версиями суворинской «комедии в четырех действиях», Чехов пишет свою первую большую «драму в четырех действиях» — «Иванов», которая вышла в том же 1889 г. и в которой несомненно ощущается влияние «Татьяны Репиной»: факт, замеченный всеми друзьями, критиками и театрами, но не Сувориным (!). В тот период Чехов уже известный рассказчик, искушенный все больше театром и ищущий свое драматургическое амплуа, независимо от того, что первые его пьесы резко расходятся с веселой, шуточной, юмористической атмосферой его первых рассказов. Ему нужна не столько модель для подражания, сколько концепт для усвоения, позволяющий экспериментальные проспекции. Пока что самый близкий к нему живой авторитет — именно Суворин. В этом смысле влияние «Охоты на женщин» на «Иванова» сводится главным образом к внешним сюжетным заимствованиям и персонажным покрытиям (характеристикам).

«Татьяна Репина» следует непосредственно за «Ивановым», но, как уже было сказано, она имеет «конфиденциальный» характер, документированный в следующих двух высказываниях. 5-го марта 1889 г. Чехов благодарит Суворина за взятую на себя обязанность выслать ему иностранные словари с обещанием об ответном жесте:



«За словари я пришлю Вам подарок очень дешевый и бесполезный, но такой, какой только я могу подарить Вам. Ждите». И на следующий день посылает «подарок», сопровождая его примечанием: «Сочинил я его в один присест, спешил, а потому вышел он у меня дешевле дешевого. За то, что я пользовался Вашим заглавием, подавайте в суд. Не показывайте его никому, а, прочитавши, бросьте в камин. Можете бросить и не читая»<sup>1</sup>. Занимая персонажей из суворинского произведения, сохраняя дословно и их имена, Чехов продолжает с того места, где кончается действие у Суворина, импровизируя (и спекулируя) на казусе, что произошло бы с городским бонвиваном Сабининым, из-за которого прельщенная им Татьяна покончила жизнь самоубийством, и эта смерть потрясла общество. Модус «прельщенная и покинутая» Чехов решает в псевдоинфернальном плане, допустив в церковь во время ритуальной церемонии свадьбы Сабинина с Олениной появление неизвестной дамы в черном, создающей зловещую аллюзию на мертвую Репину. А сам свадебный ритуал, в буквальном смысле взятый из православного служебника, занимает три четверти текста произведения. Еще первые критики, писавшие о произведении, выражают недоумение относительно вызывающего смущение решения драматурга. Они имплицитно сомневаются в оригинальном генезисе чеховской драматургической поэтики и открывают дорогу для далеко не формальной полемики о новоконституирующемся статусе драмы конца XIX — начала XX веков через трансформацию классических сюжетных моделей. Можем ли в таком случае допустить, что, превращая пьесу Суворина в пресуппозицию своей, Чехов *делает в чужом (драматическом) пиру похмелье, интегрируя дословно тексты из церковной канонической практики (чужое слово), тем самым отыскивая свое собственное место в театральном дискурсе?* Я ставлю этот вопрос из-за провокации конкретной истории, попадающей среди русских архетипных сюжетов, в интерпретацию которой включается и сам Чехов.

Во всех своих последующих пьесах, снимая с «повестки дня» брачный ритуал, драматург продолжает развивать архетип «жертва любви». Что именно объединяет эти его искания? Можно ли говорить об общем протосюжете?

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. XII. М., 1937. С. 365



## СЛУЧАЙ ЕВЛААЛИИ КАДМИНОЙ

Формально пьеса Суворина воссоздает историю реальной личности — актрисы Евлалии Павловны Кадминой (1853 — 1881), современницы обоих драматургов, которая, отчаявшись от того, что любовник бросил ее, обручившись с женщиной с более выгодным материальным положением, 4 ноября 1881 г., во время представления пьесы А. Н. Островского «Василиса Мелентьева» в Харькове, повторила судьбу своей героини, кончив жизнь самоубийством прямо на глазах у публики, на сцене, поглотив яд (растертый в порошок порох со спичек). Актриса была любимицей публики, и ее смерть вызвала невероятный общественный скандал с продолжительным откликом, в том числе и литературным — список художественных и критических произведений, посвященных ее трагической участи, пополняется непрерывно, насчитывая более пятнадцати.

Чехов не был знаком с актрисой лично. Это не имеет особого значения, как бы мы ни восприняли пьесу по отношению к четырехактной комедии Суворина: как пятое действие, эпилог, пародию, продолжение или финал. В большей степени меня интересует вопрос о том, насколько она обладает автономностью и в каком литературоведческом аспекте подобный тезис может оказаться работающим. Если абстрагироваться от ее «суворинского» генезиса и даже — еще более радикально — отграничить ее от «мифа» о Евлалии Кадминой, заодно со всем поддерживающим его текстовым корпусом, можно увидеть произведение Чехова в другом контексте, в иной функциональной парадигме, гораздо более оригинальной и провокативной по отношению к возникновению русского варианта особо модной в те времена новой драмы. Независимо от того, откуда Чехов берет повод создать свое произведение, он обладает смелостью импровизировать с продуктивным сюжетом из своей родной драматургии — то, в чем с этого момента и далее он будет убеждаться все больше. Этот сюжет произведен от архетипного мотива *женщина — жертва несчастной любви*, и в классической русской драме XIX века его основополагающий прототекст — такая же одноактная драма не менее странной судьбы: пушкинская «Русалка» (1832). Любопытен факт, что сама Кадмина исполняла роль русалки в опере Даргомыжского по пьесе Пушкина, выступала и в роли двух других знаменитых героинь, покончивших жизнь самоубийством, разочаровавшихся в любимых мужчинах: Катерины в «Грозе» Островского и Офелии в шекспировском «Гамлете». Исполняя их роли, актриса воплощает их пример, а когда сама находится в неблагоприятной личной ситуации, случай

предоставляет ей возможность сыграть очередную отчаянную женщину — Василису Мелентьеву. В перспективе драматургии Чехова, однако, важно отметить, что в лице Татьяны Репиной впервые введен образ провинциальной актрисы — жертвы несчастной любви, то есть вне профессиональных обстоятельств, который позже кульминирует блестящим образом — сложно и неоднозначно — в лице Нины Заречной в «Чайке».

### АНАТОМИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОДАРКА

История обеих «Татьян Репиных» весьма неожиданным образом вписывается в русскую литературную традицию сделанных (обмененных) «подарков». Ей предшествовало любопытное приглашение, отправленное Чеховым к Суворину. После того, как они уже осуществили свои драматургические дебюты соответственно с «Ивановым» и «Охотой на женщин», в октябре 1888 г. Чехов предлагает своему другу, чтобы они вместе написали пьесу «Леший», но через месяц Суворин отказывается. 8-го января следующего года Чехов возобновляет свое предложение, но на этот раз не так конкретно: «Давайте летом напишем по второй пьесе! Теперь у нас есть опыт»<sup>1</sup> (II, III, 1975, 135). Интересно отметить, что независимо от разницы в возрасте, (Суворин старше Чехова на целых 26 лет, и в то время ему 55), опыта у них нет. В драматургии оба они — начинающие, а, судя по цитированным отрывкам из писем Чехова, он кажется более настойчивым и последовательным на театральном поприще. Даже может создаться впечатление, что его «Татьяна Репина» является шагом, предназначенным скорее всего придать смелости Суворину как драматургу, чем соизмеряться с его достижением (отбросить, превзойти или пародировать его). Спровоцированный посредственным сценическим произведением, будущий мировой драматург проявил сильную настойчивость в развитии художественного потенциала заложенной в нем проблематики в принципиально новый, хотя и содержащий сильные реминисцентные мотивы, сюжет.

Михаил Павлович Чехов — один из первых толкователей произведения, кто, пытаясь очертить функциональные аспекты художественного замысла, приходит к заключению, что пьеса — «продолжение суворинской «Татьяны Репиной»<sup>2</sup>. Действительно, действие у Сувори-

<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Чехов М. П. Об А. П. Чехове. Воспоминания. Новое слово, № 1.

на кончается смертью Репиной, а женитьба Сабина с Олениной, которая у Чехова занимает почти все действие, логична и допустима, но до нее так и не доходит дело. Именно на этой отсутствующей сцене (или акте) делает ставку Чехов с предпринятым «дописанием». Но его парадоксальная находка состоит в том, что, воссоздав подробно ритуал бракосочетания согласно канону православной церкви, он включает гораздо более существенный — а с определенного момента и навязчиво эксплицитный — мотив *несостоявшейся, разторгнутой свадьбы*, и тем самым перекодифицирует семиозис драматического события. Это прямым образом реферирует к идентичным трафаретным подступам относительно пушкинской «Русалки». Важно то, что именно отсутствие финала у Пушкина оберегает трагедийную матрицу сюжета, который имплицитно потенциально о мелодраме, но не развертывает его. Случай с чеховским «продолжением» в известной степени противоположен. Его «Татьяна Репина» не осуществляет, а, скорее, срывает настрой читателя, пародируя конвенциональную мелодраматическую интерпретацию мотива *жертва несчастной любви*, как и происходившие все чаще после смерти Кадаминой подражательные самоубийства со стороны других обманутых женщин. И — что феноменально в поэтике его ранней драматургии — *он строит композицию не только наподобие беловика «Русалки», но сочетает ее с мотивами из отпавших сцен, оставшихся в черновиках.*

Параллельно трансформационным процессам в создании драматургии 80-х и 90-х годов XIX века под влиянием модернистских тенденций и особенно явления «новая драма», в литературных кругах России проходят необъявленные официально дебаты о «новых формах», спровоцированные попытками дописать «Русалку». Совсем не случайно и сам Суворин чуть позже включается знаково в эти дебаты, издав в 1900 г. целый сборник статей и рассуждений, посвященных фальсификации «Русалки» Д. П. Зуевым<sup>1</sup>. Этот факт недвусмысленно говорит как о популярности пушкинской пьесы в конце классического для русской литературы века, так и о действительной интенции Чехова вокруг приподнесенного Суворину «подарка». В таком случае нельзя ли мотивировать тезис о том, что одноактная «Татьяна Репина» возникает тогда, когда в дискурсной фактуре сюжета, предложенного в одноименной четырехактной комедии его

---

<sup>1</sup> См.: Суворин А. С. Подделка «Русалки» Пушкина. Сборник статей и заметок. СПб, 1900.

друга, Чехов фиксирует возможность самостоятельного произведения, основанного на архетипных мотивах несостоявшейся свадьбы, восходящих к «Русалке»? Мотивы, которые, однако, в пушкинском тексте не мыслились как финал.

#### МЕРТВАЯ ПРОБУЖДАЕТСЯ

Так же, как и пушкинская «Русалка», произведение Чехова называет женский персонаж, который, несмотря на то, что кончает жизнь самоубийством, продолжает в какой-то форме участвовать в действии. Но в то время как и утопление дочери мельника, и ее превращение в русалку у Пушкина проистекают «на глазах» у зрителя, то при «поднятии занавеса» у Чехова брошенная и отчаявшаяся актриса уже мертва. В этом смысле как необходимую, но отсутствующую историю своего сюжета он проецирует на суворинский: Татьяна Репина — действующий персонаж только у Суворина, и в последней сцене четвертого действия она умирает. В одноактной пьесе-«подарке» она (вроде бы) «возвращается» с того света и таким образом берет на себя функцию пушкинской героини после ее перевоплощения в демоническое существо. Так как посмертное бытие русалки «гарантировано» фольклорно-балладной жанровой конвенцией, то у Чехова ситуация представлена как своеобразное «превращение в оборотня»: одновременно потрясающая для персонажей и комическая для зрителей. И еще одна подробность. История пушкинской пьесы и то, как она достигает до нас, сложна, и о ней писали не раз. В этом контексте часто проблематизировано и заглавие, предложенное Жуковским и позже окончательно воспринятое; но так или иначе, независимо от того, как именно пушкинисты воспринимают историю заглавия, комментированный текст известен Чехову именно как «Русалка». В образе гидры он распознает русский вариант шекспировской Офелии и таким образом, через «перенесенный» (вытолкнутый) гамлетизм в драматургии и в искусстве XIX века, включается в интерпретацию сюжета, который приобрел определенный фольклорно-архетипный и национально-идентификационный оттенок. Здесь вроде бы имеют место рассуждения над жанровым кодом одноактной драмы. Своим художественным жестом автор «Чайки» виртуозно демонстрирует разграничивание — даже в теоретической перспективе — между *дописанием* данного произведения и его *продолжением*. Своей смертью в последней сцене героиня, именем которой Суворин озаглавил свое произведение и в этом смысле реализовал предписание ее статуса как главного дей-

ствующего лица, ставит абсолютный конец классическому драматургическому действию. С этого момента и далее Чехов в сущности «надставляет» в бутафорно-мистическом измерении эту законченную пьесу, чьи перспективы для реалистического продолжения исчерпаны, и таким образом — парадоксально! — спекулирует не столько на суворинском, сколько на пушкинском каноническом сюжете «Русалки», понимая в перспективе его драматургической продуктивности<sup>1</sup>. Даже если бы это прозвучало неожиданно, моя точка зрения, что через «Татьяну Репину» Чехов все еще бессознательно конструирует свой вариант отсутствующего финала «Русалки» (модус *дописания*), закладывая местами и мотивы из черновиков и отпавших сцен. Таким образом, он предстает и художественным толкователем пушкинского текста, которым он будет интересоваться до самого конца своего собственного драматургического творчества. Именно «Русалка» и есть то произведение, которое в русскую драматургию XIX века вводит архетип *женщины, жертвы любовной страсти*. Но Чехов первым осознает ее виртуальный финал как основу для самостоятельного драматургического произведения, которое потенциально может быть развернуто в широком диалогическом формате. Семь лет спустя автор наконец предложит русскому театральному репертуару свою успешную попытку, синтезирующую его открытия в области этого сюжета, а именно шедевр «Чайка». Реконструируем интуитивные находки начинающего драматурга.

Сакральный ритуал церковного бракосочетания протекает на фоне профанной распри, даже скандала, вызванного трагическими персонажами, некоторые из которых хорошо знакомы нам по «Ревизору»: губернатор (власть), прокурор (суд), государственные чиновники. Новые актеры и, разумеется, священники — представители церковной институции, которая вообще отсутствует у Гоголя. Но гораздо более важно то, как мне кажется, что *именно этой пьесой Чехов совершает свою сущностную трансформацию из драматурга гоголевского типа в драматурга пушкинского*. Подчинив комедийных лиц из «Ревизора» (и даже из «Женитьбы», чей сюжет хотя бы номинативно ближе к сюжету «Татьяны Репиной») зловещей тайне случающегося, имплицитированного в «Русалке», он выбирает соизмеримость с драматургическим мышлением автора «Маленьких трагедий».

---

<sup>1</sup> О каноничности пушкинской «Русалки» см.: *Дмитров*: Да будешь шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона. 2006. С. 117 — 165.

Реминисценции из пушкинской драмы можно сделать и по поводу введенного украинского контекста, который в сознании и Пушкина, и Чехова несет подчеркнутую трагичность.

#### А НЕСЧАСТЛИВЫЕ СЕМЬИ ПОХОЖИ?

Каузально пушкинская «Русалка» сводится к расторжению одной неравноценной социальной связи и созданию новой, на этот раз равноценной, но по-своему несчастной семьи, в которой нелюбимую тайну о прошлом супруга очень трудно сохранить. В своей одноактной драме Чехов интерпретирует свадебную сцену из «Русалки», в то время как суворинская комедия имплицитно аллюзии с «досвадебным» процессом. Но и тот и другой драматург, толкуя Пушкина, более прямо и недвусмысленно воспринимают поступок князя Сабина как поступок злодея. Что порождает эту категоричность?

В данном случае Чехов подражает Суворину и снимает психопрофиль его героя (Сабина), который несоизмеримо более однозначен, чем персонаж Пушкина. А параллельно стереотипному сохранению списка действующих лиц ему удается уплотнить основные персонажные соответствия между «Русалкой» и двумя «Татьянами Репиными», делая основных из них видимо производных пушкинским. Это: *князь* — Петр Сабинин; *дочь мельника* — Татьяна Репина; *княгиня* — Вера Оленина; *сват, дружок* — Котельников; *сваха, слуга* — голоса из толпы; *хор девушек* — отцы Иван, Николай, Алексей, дьякон и дьячок. В процессе работы над своей импровизацией, а возможно, еще и до этого, Чехов приходит к более глубоким, вполне оправданным контакциям между отдельными сюжетными мотивами с «Русалкой», которые были ему подсказаны — что самое любопытное — именно текстом Суворина. Укажу на самые яркие из них.

Очень часто пьесу Пушкина толкуют как драму мести. У Суворина до мести по отношению к обманщику в прямом смысле дело не доходит, независимо от того, что в психологическом плане Сабинин вряд ли мог бы остаться равнодушным к смерти Репиной. Именно здесь находим первое основание для продолжения его сюжета по аналогии с пушкинским, и Чехов делает ставку в основном на эффект мести, хотя и (на самом деле) мнимой. В монологе дочери мельника после ее разлуки с любимым и непосредственно перед тем, как броситься в воду, преобладает чувство унижения из-за социальной неполноценности, выраженной как в обиде из-за безразличия князя, так и в озлоблении по отношению к его (ничего не подозревающей) невесте:



Родимый, он уехал. Вон он скачет! —  
И я, безумная, его пустила,  
Я за полы его не уцелилась,  
Я не повисла на узде коня! (...)  
Видишь ли, князья не вольны,  
Как девицы, не по сердцу они  
Берут жену себе... а вольно им,  
Небось, подманивать, божиться, плакать  
И говорить (...)  
Им вольно бедных девушек учить  
С полуночи на свист их подыматься  
И до зари за мельницею сидеть.  
Им любо сердце княжеское тешить  
Бедами нашими, а там прощай,  
Ступай, голубушка, куда захочешь,  
Люби, кого замыслишь. (...)  
Да кто ж его невеста? на кого  
Он променял меня? уж я узнаю,  
Я доберусь. Я ей скажу, злодейке:  
Отстань от князя (...)  
И мог он,  
Как добрый человек, со мной прощаться,  
И мне давать подарки — каково! —  
И деньги! выкупить себя он думал,  
Он мне хотел язык засеребрить,  
Чтоб не прошла о нем худая слава  
И не дошла до молодой жены. (...)  
Так бы я  
Разорвала тебя, змею-злодейку,  
Проклятую разлучницу мою!

У Суворина несколько раз звучат подобные мотивы. Когда в конце второго действия Репина пытается выяснить отношения с новой содержанкой недавнего своего любовника в его присутствии, она произносит следующее: «Я ворвалась к вам... вы гоните меня... Он ваш... Богатую невесту предпочел...»<sup>1</sup> А в 4 явлении последнего чет-

---

<sup>1</sup> Суворин А. С. Татьяна Репина. Комедия в четырех действиях. Издание второе. СПб. 1889. С. 101



вертого действия в ее отчаянные слова все более настойчиво прокрадывается мотив мести: «Я не способна мстить. Я думала убить его, но это только на минуту... (...) У кого есть душа, тот не может спокойно жить после убийства. (...) Знаете кого я понимаю? Тех крестьянок, которые вешаются на воротах своего любовника. Уж если судить, то лучше осудить себя самое. Пусть видят, что честнее и лучше, пусть видят все... Пусть и он почувствует, пусть все честные люди будут клясть его, преследовать, указывать на него, как на мучителя, как на убийцу... О, такое мщение я понимаю...»<sup>1</sup>. В диалоге звучит и мысль о детях как факторе полноценности семьи: «*Репина*. Вы очень любите детей? *Кокошкина*. Да как же их не любить? Когда детей нет, любовь не полна»<sup>2</sup>. Подобные размышления можно воспринимать как перифраз реплики княгини в «Русалке», отправленной к кормилице: «Когда б услышал бог мои молитвы / И мне послал детей! К себе тогда б / Умела вновь я мужа привязать...».

Разумеется, в 1889 г. все еще нельзя утверждать, что при написании этих сцен Суворин имел в виду драму Пушкина, — интерес к ней он засвидетельствует через одиннадцать лет, когда издаст сборник по поводу ее фальсификации Д. П. Зуевым. Вполне возможно, однако, что он уже учился драматургической технике на ее примере, да и время совпадает с оживленными дебатами о произведении в кругах русских писателей и интеллектуалов. Одна реплика в этом отношении мне кажется весьма показательной. После того как Сабинин узнает об отравлении Репиной, он реагирует именно как князь, который осознает, что сумасшествие мельника является следствием его же поступка: «*Князь*. И этому все я виною!»; «*Сабинин*. Все я, все я это наделал!»<sup>3</sup>. А конкретная тема, на основании которой Чехов делает продолжение, перекликающаяся со свадебной сценой в «Русалке», введена Репиной в последнем явлении третьего действия, когда она разговаривает с Котельниковым, Патронниковым, Кокошкиным и актрисой непосредственно перед появлением Сабинина: «*Репина*. А я бы из гроба встала... Я бы вам такое сказала... проклятие!... Привидением бы стала ходить, грозить и пугать...»<sup>4</sup>.

Припоминаю, что из всех шести сцен «Русалки», Чехов сосредотачивает внимание в основном на одной — второй, «Княжеский дво-

<sup>1</sup> Там же, С. 144 — 145.

<sup>2</sup> Там же, С. 106.

<sup>3</sup> Там же, С. 162.

<sup>4</sup> Там же, С. 134.

рею», где проходит свадебное празднество князя. В ней ритуал бракосочетания не является главным, он только лишь обозначен, а в большей степени акцент поставлен на бытовых (трапеза, угощение гостей) и языческих элементах (обсыпание молодых хмелем и угощение их жареным петухом как нарекание о плодородии и полноте). Священник отсутствует. В этом смысле важна не сама свадьба, а провал действия с помощью знаков скрытого (тайного) присутствия брошенной князем женщины, так как все боятся, что она может появиться и раскрыть его нечестность. В сцене она присутствует в основном как голос, оставаясь физически невидимой. Чехов переносит действие своей пьесы в православный храм, где фактура диалога предположена каноническими текстами, которые читаются священниками на свадьбе; снова много гостей, церковь буквально переполнена народом, но так же, как и у Пушкина, акценты переставлены — важным оказывается не обрядовое таинство, а появление (на этот раз физическое) мертвой Репиной как inferнальное знамение, угрожающее прагматичному плану Сабина о браке по счету. То есть, организуя пространство в перспективе «центр-периферия», оба драматурга семиотически активизируют периферию, изолируя — временно, но эффективно — центр: «О. Иван. (...) Прошу вас потише! Вы мешаете нам совершать таинство! Не ходите по церкви, не разговаривайте и не шумите, а стойте тихо и молитесь богу. Так-то. Надо страх божий иметь». Если предположить, однако, что, выводя «мертвую» на сцену, Чехов доразвивает (визуализирует) пушкинский мотив, усиливая (даже пародийно) ощущение ужаса и потрясения, следует признать, что его решение совсем не оригинально. Так как в черновиках именно на свадебной сцене Пушкин также предвидел физическое появление на сцену перевоплотившейся в русалку утопленницы.

В чеховской пьесе первое упоминание о даме происходит почти в самом начале, когда часть гостей все еще приезжает и в толпе слышится следующее: «Господа, пропустите даму! Вы, madame, не пройдите здесь». Но сама она едва вмешивается в действие во время монотонного чтения отца Ивана:

О. И в а н. (...) Глагола им Иисус: наполните водоносы воды, и наполниша их до верха. И глагола им: почерпите ныне и принесите архитриклинови...

*Слышится стон.*

В о л г и н. Кескесе? Задавили, что ли?  
В т о л п е. Тссс! Тише!

*Стон.*

У Пушкина встречается почти дословная ремарка: «Молодые целуются. Слышен слабый крик». Едва ли случаен факт, что стон — реакция на упоминание воды: русалка — водяное существо, и на свадьбу князя приходит из реки. На фоне безобразного шума и неводержанных разговоров среди присутствующих Сабинин интуитивно обращает особое внимание единственно на разнесшееся стенание и тут же спрашивает у Котельникова: «Кто это сейчас стонал?», на что, всматриваясь в толпу, кум ему отвечает: «Что-то такое движется... Какая-то дама в черном... Должно быть, дурно... Повели...». Оставляя в сторону контраст — дама в черном, невеста — в белом, что придает не только символическим, но и смехотворным эффектом случающемуся, следует сказать, что диалог в «Русалке» решен полностью в нарастающей тревожной перспективе. В «Татьяне Репиной» напряжение травестийно, так как здесь, в отличие от пушкинского сюжета, никто не сочувствует жениху. Вот как продолжается история у Чехова:

С а б и н и н. Ничего... О боже мой... Татьяна Петровна здесь... Она здесь...

К о т е л ь н и к о в. Ты с ума сошел!

С а б и н и н. Дама в черном... это она. Я узнал... видел...

К о т е л ь н и к о в. Никакого сходства... Только что брюнетка и больше ничего.

Д ь я к о н. Господу помолимся!

К о т е л ь н и к о в. Не шепчись со мной, это неприлично. Публика следит за тобой...

С а б и н и н. Ради бога... Я едва на ногах стою. Это она.

*Стон.*

(...)

С а б и н и н (*Котельникову*). Пошли сказать жандармам, чтоб не впускали никого.

В беловике пушкинского текста князь и конюший обмениваются следующими репликами:

К н я з ь.

(...)

*Встает изо стола и говорит тихо конюшему.*

Она сюда прокралась.  
Скорее выведи ее. Да сведай,  
Кто смел ее впустить.

*Конюший подходит к девушкам.*

К н я з ь (*садится, про себя*).  
Она, пожалуй,  
Готова здесь наделать столько шума,  
Что со стыда не буду знать, куда  
И спрятаться.

К о н ю ш и й.  
Я не нашел ее.

К н я з ь.  
Ищи. Она, я знаю, здесь. Она  
Пропела эту песню.

Г о с т ь.  
Ай да мед!  
И в голову и в ноги так и бьет —  
Жаль горек: подсластить его б не худо.

*Молодые целуются. Слышен слабый крик.*

К н я з ь.  
Она! вот крик ее ревнивый. (*Конюшему*).  
Что?

К о н ю ш и й.  
Я не нашел ее нигде.

К н я з ь.  
Дурак.

В отпавших частях сцены, однако, сохранившихся как черновики, мотив поразительно напоминает случающееся у Чехова:

Д р у ж к о.  
Уж эти девушки — никак нельзя им  
Не попроказить. Статочнo ли дело  
Мутить нарочно княжескую свадьбу.

*Слышен крик.*

Ба! это что? да это голос князя!

*Девушка под покрывалом переходит через комнату.*

Ты видела?  
С в а х а.  
Да, видела.  
К н я з ь (*выбегает*).  
Держите!  
Гоните со двора ее долой!  
Вод след ее, с нее вода течет.  
Д р у ж к о.  
Да, так, вода. Юродивая, видно,  
Нечаянно сюда прокралась. Слуги,  
Над ней смеясь, ее звать окатили.  
К н я з ь.  
Ступай, прикрикни ты на них, как смели  
Над нею издеваться и ко мне  
Впустить ее. *Уходит*.  
Д р у ж к о.  
Ей богу, это странно.  
Кто там? *Входят слуги*. Зачем пустили эту девку?  
С л у г а.  
Какую?  
Д р у ж к о.  
Мокрую.  
С л у г а.  
Мы мокрых девок  
Не видели.  
Д р у ж к о.  
Куда ж она девалась?  
С л у г а.  
Не ведаем.  
С в а х а.  
Ох, сердце замирает.  
Нет, это не к добру.  
Д р у ж к о.  
Ступайте вон  
Да никого, смотрите, не выпускайте<sup>1</sup>.

Амбивалентная знаковость архетипа свадьба-смерть в тексте Чехова проиллюстрирована еще ярче диалогом между Сабининым и Котельниковым, который звучит почти как прямое продолжение-перифраз пушкинского:

С а б и н и н (*Котельникову*). Пошли сказать жандармам, чтоб не выпускали никого...

К о т е л ь н и к о в. Кого же еще не выпускать? Церковь и так битком набита. Молчи... не шепчи.

С а б и н и н. Она... Татьяна здесь.

К о т е л ь н и к о в. Ты бредишь. Она на кладбище.

Если доверять обоим собеседникам, что она и «здесь», но и «на кладбище», в контексте картезианской логики можем допустить, что «здесь» контаминирует локус «кладбище» гораздо в большей степени, чем отстаивает сепарированное пространство «храм», в котором совершается таинство. Даже более того — темной атмосфере незаметно удается подчинить светлую — присутствующие замечают стеснительный метаморфоз, происшедший с невестой : «*Кокошкин*. Вера бледна как смерть. (...) *Кокошкина*. (...) На ней нет лица». В момент своей свадебной инициации Оленина неузнаваемая, «стертая», неживая. Многозначительная реплика «На ней нет лица» совсем не случайна. Она позволяет прочесть ее как идиому («она страшно побледнела»), но и буквально, отсылая ко времени между смертью и 40-м днем, когда дух мертвого все еще бродит здесь, на белом свете, но уже потерял свой земной образ. На этом фоне многолюдной толпой в храме овладели страх и суеверие, и она предпринимает «параллельный» обряд — об изгнании злых духов. Истерия нарастает непрерывно до того момента, когда Котельникову удается «нейтрализовать» ее с помощью понятия-диагноза, которое не только объясняет ее, но и предлагает выход из нее: «галлюцинация». Галлюцинация — психический процесс, при котором видишь или слышишь нереальные звуки и картины, участвуешь в нереальных сценах. А как указывается в специализированной литературе, такое возбуждение достигается в различных случаях, но преимущественно после принятия психотропных веществ или *после отравления*, — в чем д-р Чехов, очевидно, хорошо разобрался. Разумеется, не Чехов — открыватель сугестивного эффекта отравления и галлюцинации на сцене, но он, безусловно, первый драматург, который пытается показать эти состояния после научно мотивированного анализа целостного поведения, проявляющего подобные симптомы людей, и предвидеть и проследить их возможные дальнейшие действия. В сравнительно позднем своем письме коллеге медицинского факультета, невропатологу Г. И. Россолимо от 11 октября 1899 г. он пишет следующее: «Условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от

---

<sup>1</sup> Цит. по: Пушкин А. С. Полное собрание сочинения. Т. VII. Драматические произведения. М., 1937. С. 317 — 319.

яда так, как она происходит на самом деле». Но несмотря на то, что десять лет отделяет письмо от «Татьяны Репиной», оно написано в то время, когда Чехов уже задумал «Трех сестер» и еще намеревался сохранить отравление как драматический ход. З. С. Паперный цитирует его записки, в которых встречается следующее примечание по поводу «Трех сестер»: «Кулыгин, узнав, что Маша отравилась, прежде всего боится, как бы не знали в гимназии». Предвиделось, чтобы Маша произнесла совсем конкретную реплику: «Я отравилась»<sup>1</sup>. Как нам известно, позже Чехов отказывается от этой идеи и сохраняет мотив только как внешнюю перипетию: как бы ни было приятно подполковнику Вершинину находится в веселой компании у Прозоровых, он должен был немедленно уехать после известия: «Жена опять отравилась. Надо идти. Я пройду незаметно. Ужасно неприятно все это. (Целует Маше руку)».

#### ОСВИСТЫВАНИЕ

В первом варианте пьесы Суворина («Охота на женщин») намечается идея, которая остается неосуществленной. Согласно ей, Сабина публично наказали освистыванием на улице («А молодежь хочет сделать ей овазию на улице и освистать Сабина с его невестой»). Автор, однако, изымает ее из окончательного текста, но в своей одноактной импровизации его соавтор Чехов реализует ее после окончания свадебной церемонии. Реплика оповещает: «Через минуту слышится с улицы пронзительный свист. Народ малу-помалу выходит из церкви». Далее не остается ничего другого, кроме того, чтобы «сестра офицера Иванова» раскрыла свое отравление перед удивленным взглядом священников, произнесла зловещее проклятие: «Все должны отравиться... (...) Она в могиле, а он... он... В женщине оскорблен бог... Погибла женщина...». Но еще перед тем как мы подумали, что действие приобретает феминистический оборот, автор спешит уточнить важную подробность, хотя и после того, как он вписал указание об абсолютном конце драмы — «занавес»: «а все остальное предоставляю фантазии А. С. Суворина». В этом смысле «освистывание» возможно и как знак неодобрения (маргинальности) самого текста, заявление о том, что воспринимающие не могут отвести ему соответствующее место ни в хрестоматиях, ни в каноне, — ироническая самооценка тому, что большая дорога драмы может быть и най-

<sup>1</sup> Паперный З. С. Записные книжки Чехова. М. 1976. С. 40.



дена ощупью, но в этой конкретной попытке автор лил воду из мельницы «Русалки», или скорее всего *делал в чужом (драматическом) пиру похмелье*, «загребая» у Пушкина, Суворина, Островского и добавляя (как можно больше) — то популярные, то экспериментально новые — различные русские и западноевропейские литературные «приправы». Но в конечном счете, — не будем забывать, — все они процежены сквозь оригинальный творческий «фильтр» Чехова.



А. Л. БЫКОВА, С. Н. ПЯТКИН  
(Арзамас)

### «Пушкинианство» Сергея Есенина: «осенний сюжет»

В одной из своих сравнительно недавних работ «Пушкин в жизни человека Серебряного века» зарубежный литературовед Ирина Паперно, кажется, впервые в филологической науке предприняла попытку концептуального подхода к освещению проблемы «пушкинианства» в русском культурном сознании начала XX века. При этом исследовательница сделала акцент на том, как образ Пушкина оказывал влияние на жизненное поведение деятелей русской культуры первой трети прошедшего века, внутренне согласуясь с ключевым для понимания эстетики литературного творчества этой поры принципом «жизнетворчества».

«...характерная для всего периода 1900-х — 1930-х годов творческая ориентация современного поэта на Пушкина получила выражение не только в использовании, в поэзии, пушкинской поэтической традиции (так называемое «поэтическое пушкинианство»), но и в следовании, в повседневной жизни, пушкинской традиции поведения — в последовательной ориентации поведения на образ «Пушкина в жизни» и на литературные образы из произведений Пушкина. Это явление можно назвать «жизненным пушкинианством»<sup>1</sup>.

Героями у И. Паперно являются, в основном, видные литературные деятели, которые в русле центральных парадигм постсимволистской эпохи давали оценку и истолкование пушкинскому житетворчеству, эксплицируя при этом — в той или иной степени — как опыт собственной творческой биографии, так и биографий своих современников. В этом отношении вполне закономерным и, наверное, оправданным выглядит то, что в цитируемой статье внимание сосредоточено исключительно на представителях интеллектуально-филологической «ветви» русской поэзии 20-х — 30-х годов: Белом, Брюсове, Ходасевиче, Ахматовой, Кузмине, Цветаевой...

---

<sup>1</sup> Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism: from the Golden Age to the Silver Age / edited by Boris Gasparov, Robert P. Hughes and Irina Paperno. Berkely, 1992. P. 19.

Однако, хотя и концептуальный потенциал исследования И. Паперно таков, что он дает возможность изучения феномена «жизненного пушкинианства» в более широком — в плане «именного» представительства поэтов постсимволистской эпохи — историко-литературном контексте, всё-таки досадным промахом воспринимается в этой неординарной по своей идее работе отсутствие даже имени Сергея Есенина. Поэта, чья прижизненная литературная репутация — «наследник Пушкина наших дней» — прошла, как говорится, испытание временем и, по сути дела, стала одним из устойчивых определений научного есениноведения в оценке вершинных произведений Есенина 20-х годов.

Вместе с тем в отечественном литературоведении «жизненное пушкинианство» Есенина как научная проблема практически никогда не ставилось. Как, впрочем, не получила и должного внимания более значимая, на наш взгляд, проблема — творческого преломления «жизненного пушкинианства» Есенина в его поэзии. В данном случае уместно говорить лишь о так называемом первом приближении есениноведения к осмыслению этого явления, начало чему положено статьей Э. Б. Мекша «Пушкин в жизни Есенина»<sup>1</sup>.

Названная работа представляет собой тщательно выверенный свод мемуарной литературы о Есенине, где четко просматривается «пушкинский сюжет» в духовно-творческой эволюции Есенина: от его юношеского максимализма по отношению к Пушкину в самом начале поэтического пути («Что мне Пушкин!.. Разве я не прочел Пушкина? Я буду больше Пушкина...»<sup>2</sup>) до едва ли не молитвенного преклонения перед Пушкиным в 1924 — 25 годах («Пушкина Есенин боготворил. Однажды он попросил меня проводить его к дому, где жил и умер великий поэт. Около исторического дома мы остановились. Есенин снял шапку и, обернувшись ко мне, тихо спросил: «Может, перекреститься, а?»»<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> Справедливости ради нужно отметить, что о «жизненном пушкинианстве» Есенина в контексте житетворчества поэта впервые в есениноведении было сказано Н. И. Шубниковой-Гусевой, а несколько позднее — Л. А. Киселевой. Однако предметом специального изучения данное явление у названных исследователей все-таки не стало. К тому же в их работах, в отличие от статьи Э. Б. Мекша, «пушкинский сюжет» в поэтической судьбе Есенина представлен фрагментарно. См. подробнее: Шубникова-Гусева Н. И. «Я хожу в цилиндре не для женщин...»: Рязень как обряд в жизни и творчестве Есенина // Литературная учеба, 1998. № 4 — 5 — 6. С. 124 — 151; Киселева Л. А. Контуры «пушкинского мифа» в житетексте Есенина // Пушкин и Есенин. Есенинский сборник. Новое о Есенине. Вып. 5. М., 2000. С. 66 — 74.

<sup>2</sup> Ясинская З. И. Мои встречи с Сергеем Есениным // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 259.

<sup>3</sup> Кошечкин Сергей. Разговор со Всеволодом Рождественским о Есенине // Автограф. 1995. 21 сентября — 4 октября. С. 2.

Судя по этому «сюжету», симптоматичная атрибутика «жизненного пушкинианства» Есенина (медный перстень на большом пальце правой руки, цилиндр и крылатка), его «пушкинская традиция поведения» («На прощанье целуем друг у друга руки: играем в Пушкина и Баратынского»<sup>1</sup>) заметнее всего проявляется в 1923 году, после возвращения поэта из заграничной поездки.

В это же время возникает бурный и недолгий роман Есенина с актрисой Камерного театра Августой Миклашевской; роман, в который причудливым образом также вплетена жизненная коллизия есенинского «пушкинианства». Так, по воспоминанию Миклашевской, в день своего рождения «Есенин вышел к нам в крылатке и широком цилиндре, какой носил Пушкин. Вышел — и сконфузился. <...> Взял меня под руку, чтобы идти, и тихо спросил: «Это очень смешно? Но мне так хотелось быть хоть чем-нибудь на него похожим»<sup>2</sup>.

Подобного рода «маскарад» Есенина невольно рождает в памяти примечательные эпизоды его «театрального» поведения периода вхождения в большую литературу, с характерными подробностями запечатленные все в тех же воспоминаниях о поэте. И здесь также просматривается свой особый сюжет, герой которого — «златокудрый юноша» с тальянкой в крестьянской поддевке и сафьяновых сапогах, именующий себя «баяшником соломенных суёмов»<sup>3</sup>. По справедливому утверждению Н. И. Шубниковой-Гусевой, «ряженье, маскарад, переодевание являются частью его <Есенина> эстетической программы, средством вживания в образ. Новая маска влияла на психологическое состояние поэта и давала ему ощущение свободы»<sup>4</sup>.

Следуя логике этого суждения, необходимо признать, что если образ «златокудрого юноши», «пастушка Леля» как жизнетворческая модель поведения Есенина 1915 — 1917 годов полностью совпадает с образом лирического «я» в его ранней поэзии, то и есенинская ориентация поведения на образ «Пушкин в жизни» неминуемо должна отразиться в лирическом герое стихотворений 1923 года.

<sup>1</sup> Грузинов И. В. Есенин // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 355.

<sup>2</sup> Миклашевская А. Л. Встречи с поэтом // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 86.

<sup>3</sup> Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М., 1995 — 2002. Т. VII. Кн.1. С. 79. (Далее тексты Есенина приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.) Так «отрекомендовал» себя Сергей Есенин в дарственных надписях на своей первой книге стихов «Радуница» Ю. Балтрушайтису, М. Горькому, Я. А. Сакеру, Д.В. Философову.

<sup>4</sup> Шубникова-Гусева Н. И. Диалог как основа творчества Есенина // Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М., 1997. С. 138.

Как известно, в это время Есениным создается лирический цикл «Любовь хулигана», посвященный по завершении Августе Миклашевской. Об этом произведении и пойдет дальше речь, акцентированная на том, в каком образом и в каких формах «жизненное пушкинианство» Есенина творчески преломляется в художественном сознании цикла «Любовь хулигана». И здесь мы особо хотим выделить такое явление, которое можно для лаконичности и определенной смысловой точности назвать «осенним сюжетом».

В преддверие разговора подчеркнем, что характер пушкинского присутствия в творческом мире Есенина 1910-х годов может быть определен как диалог-соперничество новейшего поэта с предшественником. Наибольшей остроты этот диалог достигает в поэме «Пугачев» (1921). Так В.В. Мусатов в одной из своих работ убедительно доказывает, что Есенин, почти прямо следуя в своей поэме канве пушкинской «Истории пугачевского бунта», воплощает, в целом, «не-пушкинскую» идею, прежде всего причин поражения крестьянского восстания<sup>1</sup>. Есенин здесь сознательно полемизирует с Пушкиным, считая, как это запомнил со слов поэта И. Розанов, что «Пушкин во многом был не прав. <...> ...многое Пушкин изобразил просто неверно»<sup>2</sup>. Сходная позиция, правда, не лишенная критического отношения к самому себе, присутствует и в эпистолярной этике этих лет. Так, например, в письме к Р. В. Иванову-Разумнику, датированному маем 1921 года, когда и создается «Пугачев», Есенин пишет: «Я очень много болел за эти годы, очень много изучал язык и к ужасу своему увидел, что ни Пушкин, ни все мы, в том числе и я, не умели писать стихов» (VI, 12).

В определенной мере характер пушкинского присутствия в творчестве Есенина начала 20-х годов приобретает новые формы. Так, во «Вступлении» сборнике «Стихи скандалиста», изданном в Берлине в 1923 году, репетиции книги «Москва кабацкая», куда изначально и входил цикл «Любовь хулигана», читаем: «Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и потому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков, нечистых слов нет. Есть только нечистые представления. Не на мне лежит конфуз от смело произнесенного мной слова, а на читателе или на слушателе. Слова — это граждане. Я их полководец. Я веду их. Мне очень нравятся слова корявые.

---

<sup>1</sup> Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. [А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский]. М., 1992. С. 89 — 101.

<sup>2</sup> Розанов И. Н. Воспоминания о Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 439.

*Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия» (V, 221).*

Здесь, как говорится, на поверхности лежит весьма очевидное сближение с III, IV и V строфами пушкинской поэмы «Домик в Коломне», содержательно-образной основой которых является та же, что и у Есенина, развернутая метафора «поэт — полководец слов».

Нельзя не сказать в этой связи и еще об одном сближении, часто цитируемом есениноведами. В книге В. Эрлиха «Право на песнь» есть любопытный эпизод, где Есенин как будто бы признает, что «Москва кабацкая» написана им под влиянием Пушкина. Действительно, пушкинский стихотворный отрывок, фигурирующий в воспоминаниях Эрлиха, — «*На большой мне, знать, дороге // Умереть Господь судил*» — дает основания предполагать, что в стихотворении Есенина «Да! Теперь решено. Без возврата...» (1922 г.), входящем в книгу «Москва кабацкая», перефразированы строки из «Дорожных жалоб» Пушкина. Ср.: «*На московских изогнутых улицах // Умереть, знать, судил мне бог*» (I, 167).

Однако сцена, воссозданная в книге Эрлиха и относящаяся приблизительно к июлю-августу 1924 года, примечательна тем, что Есенин здесь признает пушкинское присутствие в «Москве кабацкой», так сказать, постфактум: «Как ты думаешь? Под чьим влиянием я находился, когда писал «Москву кабацкую»? Я сперва и сам не знал, а теперь знаю». Смеем утверждать, что, перечитывая «Дорожные жалобы» Пушкина (в тексте Эрлиха отмечено, что книга Пушкина у Есенина «открыта как раз на этих строках»<sup>1</sup>), Есенин, скорее всего, сам удивляется такому, в общем-то, неожиданному сходству. Отсюда и желание поделиться этим открытием со своим приятелем. В то же время довольно трудно представить, что такое совпадение — чистая случайность.

Пушкин, как это мы и пытались показать, постоянно находится в художественном сознании Есенина 1921 — 23 годов на пике его творческой активности, становясь, к тому же, и неким знаком «творческого перестроения» поэтического мироощущения Есенина. И полемическое позиционирование собственной художественно-философской самодостаточности у Есенина этих лет по отношению к Пушкину отнюдь не может исключать того, что новейший поэт в результате перманентного диалогического соприкосновения с творчеством предшественника, пусть не всегда или не до конца осознанно, заимствует

<sup>1</sup> Эрлих Вольф. Право на песнь // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 164, 165. Курсив наш. — С.П.

из его произведений образы, мотивы или художественно-образные формулы, которые, органично входя в новые контексты, «теряют» свое авторство и исходный смысл.

В данном случае, вероятно, нужно говорить о пушкинском влиянии, которое в определенной мере просто не осознается Есениным как таковое. С другой стороны, можно предположить, что это влияние, как и все возможные другие, скрывается Есениным, поскольку того требует характерная для этого времени декларируемая исключительность собственной творческой индивидуальности.

Вместе с тем, духовный кризис Есенина, о котором пишут многие его исследователи, анализируя «кабацкие стихи» в контексте жизни и творчества поэта, является следствием мучительного осознания Есениным несостоятельности собственной недавней роли «пророка», признанием утопичности своей веры в крестьянский рай «Инонии» и одновременно — пониманием жизнетворческой ограниченности своей новой «маски» «поэта-хулигана» на фоне трагически необратимых процессов национальной истории, «умертвляющих всё живое» (VI, 362).

Поэтому и неизбежный поиск Есениным новой жизнетворческой «программы», позиции, оправдывающей и внутренне объясняющей его присутствие в мире как поэта, наверное, и не мог дальше идти вне направления к уже выраженным в слове классическим моделям национального мира. И «тайный ход» пушкинских мотивов в творчестве Есенина периода «Москвы кабацкой», на наш взгляд, контурно намечает это направление, в развитии которого полемика с Пушкиным уступает свое место вначале даже не диалогу в его художественно обогащающей функции, а безграничному доверию к великому поэту-предшественнику.

Подобно тому, как Есенин примеряет на себя пушкинскую крылатку и тем самым демонстрирует свое «преображение» в жизни, преодоление в ней кризисного рубежа, так и авторское «я» цикла, пытаясь выйти из затянувшегося духовно-творческого кризиса, ориентируется в этом стремлении на жизнетекстовые доминанты поэтической судьбы Пушкина, свидетельствующие о схожем кризисном состоянии и содержащие в себе «способы» преодоления этого состояния.

Одной из таких доминант и является названный нами выше «осенний сюжет», объединяющий собой большую часть стихотворений цикла «Любовь хулигана»<sup>1</sup>. В первых четырех произведениях цикла

---

<sup>1</sup> Цикл «Любовь хулигана» был сформирован поэтом в книге «Москва кабацкая», где в него были включены: «Заметался пожар голубой...», «Ты такая ж простая, как все...», «Пускай ты выпита другим», «Дорогая, сядем рядом...», «Мне грустно на тебя смотреть...», «Ты прохладой меня не мучай...», «Вечер черные брови насопил...».



образ осени устойчиво сочетается с мотивами спасения и ожидания благотворных перемен в судьбе лирического героя («*Это золото осеннее, // Эта прядь волос белесых — // Все явилось, как спасенье // Беспокойного повесья*»; «*О, возраст осени! Он мне // Дороже юности и лета...*»); устойчива здесь и колоративная гамма с доминантами золотого и синего цветов, подчеркивающих состояние гармонии и душевного просветления субъекта речи и характерных в таком значении для лирики Есенина 10-х годов<sup>1</sup>.

Вместе с тем эта, или сходная ей, семантика образа осени является очевиднейшим исключением в художественном мире поэта. В результате сплошной выборки, осуществленной из академического собрания сочинений С. А. Есенина в семи томах (девяти книгах), нами было установлено, что в поэзии Есенина до 1923 года словесно-образная тема осени встречается 28 раз, а диапазон ее значений весьма стабилен и выражается в следующих мотивах: *прошедшей юности и естественного итога человеческой жизни; душевной утраты и усталости; жертвенной насильственной смерти; неотвратимости возмездия человеку, бросившему вызов природным основам бытия*. После «Любви хулигана» образ осени в качестве основного смыслового компонента входит в словесно-символическую парадигму, выражающую те же мотивы.

Симптоматично, что, создавая свою поэтическую биографию, Есенин отказывается от реальной даты рождения, приходящейся на осень (21 сентября по ст. ст.), становясь «внуком купальской ночи» (23 июня по ст. ст.). Кстати говоря, именно лето как природно-временное пространство, наделенное по преимуществу мелиоративными значениями, преобладает в поэтическом календаре Есенина.

Таким образом, «осенний сюжет» в большей части стихотворений цикла «Любовь хулигана», проникнутый атмосферой покоя и душевного просветления, в какой-то степени нарушает внутреннюю логику художественного творчества Есенина. На наш взгляд, здесь веско дает о себе знать еще одна своеобразная «стратегия» «пушкинианства» Есенина: выравнивание не только жизненного поведения, но и своей поэтической биографии «под Пушкина». И преобразование лирического «я» в этом свете, активизирующее его творческие потенциалы, выявляя при том качественно новые стороны поэтического дарования

<sup>1</sup> См., например: Соколова А. Ф. Колоративная лексика в поэзии Есенина (К понятийной характеристике словаря поэта) // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Учен. зап. Свердловского и Шадринского гос. ин-тов, №161, Шадринск: 1971. С. 132 — 163.

(«А теперь вот растут слова // Самых нежных и кротких песен» (I, 189)), вполне оправданно может быть соотнесено с одной из доминант пушкинского житнетекста, отражающей особый и легко узнаваемый характер художественного осмысления образа осени поэтом-предшественником Есенина. Семантика «осеннего сюжета» у Есенина в своем описательном виде представляется нам тождественной идейно-тематическому содержанию пушкинского отрывка «Осень», а в лаконичной форме может быть словесно передана емким и в какой-то мере традиционным определением небывалого расцвета творческого духа поэта — «болдинская осень».

Художественное решение «осеннего сюжета» в цикле органично сочетается с мотивом прощания с хулиганством спасенного любовью к женщине поэта. В этом плане показательным, в первую очередь, то, что «Любовь хулигана» Есенина является его первым крупным поэтическим произведением о любви<sup>1</sup>. В начальном стихотворении цикла это и предстает как откровение лирического «я», связанное воедино с твердым решением переменить свой образ жизни: «В первый раз я запел про любовь, // В первый раз отрекаюсь скандалить» (I, 111), что, художественно варьируясь, пройдет через весь цикл, определяя его основное идейно-тематическое звучание. И в таком опыте поэтического представления чувства любви к женщине в качестве всемогущей силы, спасающей поэта и пробуждающей его к новой жизни, а также дарующей ему источник подлинного творческого вдохновения, «просвечивает» еще одна из легко узнаваемых житнетекстовых доминант пушкинской судьбы.

Особо оговорим, что в данном случае слишком большой натяжкой будет вроде бы уместное утверждение, что воскрешающая сила любви, воспетая Пушкиным, например, в стихотворениях «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...») и «На холмах Грузии...», как поэтическая тема художественно осмысливается Есениным на материале собственной жизни. При таком векторе движения есенинского сознания к Пушкину и неизбежно возникающем здесь творческом диалоге осязаемо бы обозначились в цикле «Любовь хулигана» не просто пушкинские мотивы и образы, но и очевидные текстовые параллели как художественное закрепление, предметное воплощение этого диалога. Именно такую картину мы наблюдаем в целом ряде лирических про-

---

<sup>1</sup> По свидетельству И. Розанова, Есенин в 1921 году в разговоре с ним горячо утверждал: «...у меня почти совсем нет любовных мотивов. «Маковые побаски» можно не считать, да я и выкинул большинство из них во втором издании «Радуницъ». Моя лирика жива одной большой любовью — любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве». — *Розанов И.Н.* Воспоминания о Сергее Есенине. С. 440.

изведений Есенина («На Кавказе», «Стансы», «Письмо к сестре», «Воспоминание» и некоторых других), созданных в последние полтора года жизни поэта. Атрибутировать же диалог подобного плана в цикле «Любовь хулигана» фактически невозможно, поскольку пушкинское присутствие в нем имеет качественно иную и этимологию, и морфологию. Для Есенина в этот период важны не сами по себе близкие по настроению произведения Пушкина, заключающие определенный авторский опыт художественно-философского восприятия бытия, а то, что в этих произведениях воплощена реальная биография поэта, отражающая его высочайшую способность к достижению гармонии в своем творческом мире при любых жизненных обстоятельствах.

В контексте цикла «Любовь хулигана» доминанты пушкинского житетекста, связанные с темами «преображающей любви» и «осеннего пробуждения творческих сил», являются точкой опоры авторского сознания Есенина, но не его содержанием, причем точкой опоры, выбранной, по сути дела, поэтом априорно. За ней или в ней не стоит искать глубокого и творчески осмысленного проникновения Есенина в духовный мир Пушкина как явления национально-художественной событийности. Здесь, еще раз повторимся, сказывается безграничное доверие Есенина к Пушкину как поэту, воплотившему в себе знание извечных законов гармонии. И рубежные состояния этого знания, образующие доминанты пушкинского житетекста, Есенин в качестве неких готовых рецептов берет за основу собственного житетекста в попытке творческого «прорыва» к обретению гармонии между своим поэтическим «я» и катастрофически изменяющейся действительностью.

На наш взгляд, рецептом такого же рода является и «жизненное пушкинианство» Есенина, особым образом сближающее его судьбу в период «творческого перестроения» с поэтической судьбой Пушкина. Однако это сближение кардинальным образом пока еще не изменяет внутреннего строя и ценностных ориентаций лирического героя Есенина. Показательно, что в финале цикла «Любовь хулигана» «осенний сюжет» обретает привычное есенинское звучание: *«Вот так же отцветем и мы // И отшумим, как гости сада»* (I, 196), а тема «воскрешающей любви» даже отдаленно не напоминает чувственного мира пушкинской любовной лирики: *«И любовь, не забавное ль дело? // Ты целуешь, а губы как жесть. // Знаю, чувство мое незрело, // А твое не сумеет расцвести»* (I, 198).

И в то же время этот сюжет, равно как и эта тема, становится точкой отсчета на пути постижения Есениным Пушкина как «русской судьбы», на пути к собственной «болдинской осени».

Е. Е. ПРОЦИН  
(Нижний Новгород)

**Стихотворение А.С. Пушкина «К \*\*\*»  
(«Я помню чудное мгновенье...»)  
в рецепции поэтов «лианозовской школы»**

Основные линии рецепции классической традиции во «втором авангарде» известны. Это преимущественно акмеизм для ленинградской поэтической школы и футуризм, а также творчество обэриутов для московских авторов. Казалось бы, наследие XIX столетия может проявлять себя в таких условиях лишь имплицитно, т.к. неподцензурная поэтика 1950 — 60-х годов подчас радикально не обнаруживает подобной подоплеки. Но надо заметить, что обращение к какой угодно традиции, которую нельзя назвать ангажированной социально-политической спецификой XX века, является для этого периода эстетически значимым и результативным. Несмотря на весь свой авангардизм и позднейший постмодернизм в отечественном изводе, неподцензурные поэты вполне по-акмеистски ищут для себя подходящие имена в самых разных традициях, понимая это соотношение прежнего и настоящего с позиций личного со-отношения и со-общения. Такой откровенно индивидуальный (т.е. вне оценок в контексте эстетической платформы какой-нибудь литературной школы или течения) подход приводит на практике к принципиально вариативной рецепции. Пример с поэтами «лианозовской школы» (само название условно, это не автомаркировка) это успешно подтверждает. Более того, легко выявляемый у подобных авторов культурный контекст «серебряного века» и литературы 1920-х — 30-х годов может одновременно коррелировать и с классическим наследием, порождая своеобразную неоавангардистскую культурологию.

Вместе с тем, границы подобного культурологического контекста вполне обозримы. Надо учитывать, что «лианозовская школа» регламентирует поэзию «факта», и в этом случае намного более актуальной задачей становится попытка максимального расширения самого понимания того, что можно назвать «эстетическим событием», и, наверное, поэзия Всеволода Некрасова интересна здесь более всего в своем минималистском изводе. Главная идея минимализма — превра-

щение *всякого* высказывания в художественное, в данном случае для этого оказывается пригодным любой словесный материал, специфическим образом реорганизованный и во множестве случаев фиксируемый на бумаге как визуальный объект.

Рассмотрим с этих позиций тексты Игоря Холина, Генриха Сапгира и Всеволода Некрасова, напрямую отсылающие к стихотворению Пушкина «Я помню чудное мгновенье...», и обозначим разнообразие подобной рецепции. Стоит предварительно отметить, что к середине XX века само имя Пушкина становится максимальным штампом в расхожем понимании, классически автоматизируется, что, конечно же, ничуть не умаляет его творчества, речь идет лишь об официальном статусе «первого русского поэта» со всей советской спецификой семантизации слова «первый». Любопытно, что первичная рецепция по этому поводу обнаруживается в раннем тексте основателя «лианозовской школы» Евгения Кропивницкого, написанном явно под впечатлением празднования 100-летия смерти Пушкина в 1937 году, от которого и можно отсчитывать утверждение советского мифа о Пушкине:

#### ОДА ПУШКИНУ

*Поэт всеобъемлющий — и нет,  
Нет поэта равного.  
Слава, слава славному —  
Из поэтов главному!  
Слава многоликому  
Пушкину великому!*

Совершенно ясно, что этот текст, производящий наивно-дилетантское впечатление, не носит никакого пейоративного характера, что это никакое не замаскированное антивосхваление. Имя Пушкина фигурирует тут весьма факультативно, оно легко заменяемо на любое другое при учете абсолютно безликих гимнических восклицаний, что могут быть экспонированы на кого угодно, начиная с того же Сталина. Как видно, ирония Кропивницкого направлена не на сам объект, а на понимаемый пародийно принцип стиля, точнее антистиля, мертвого штампа. Любопытно, что подобный метод, явно предвосхищающий поэтику концептуализма, применяют позднее и другие лианозовцы. Однако использование цитат из стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» может быть откомментировано не только и не столько в этом смысле. Дело тут не в художественных достоинствах, но ста-

туса архиклассических цитат, что уже не воспринимаются никоим образом как тексты, имеющие уникальный эстетический характер. Подчеркнем, что рефлексия над массовой рецепцией художественного творчества крайне показательна для «второго авангарда» и прямо отсылает нас к традиции авангарда первого, прежде всего к общеизвестным декларативным заявлениям футуристов о принципиальном исключении классики из современной поэтической парадигмы. Однако футуристский тезис не простейшая одномерная негация прежнего художественного опыта, он оказывается связанным как в русском, так и западном вариантах, именно, говоря по-формалистски, с «остранением» художественного явления, выведением его из автоматизма восприятия, под которым понимается прежде всего его массовокультурная специфика.

Обратимся к тексту Игоря Холина:

\* \* \*

*Я мню двое венье  
Передо вилась ы*

На первый взгляд, его понимание однозначно. Холин вполне по-футуристски иронизирует над классической гармонией стиха, резко деформируя противопоставленный всем остальным уровням фонетический уровень текста, и якобы приходит к деструктивной квазизвуке. Как бы уничтожая, «стирая» отдельные элементы пушкинских строк, он добивается поистине крученыховских результатов, но на самом деле все может быть и совсем иначе. Если Крученых педалирует принципиальную тавтологическую, на его взгляд, примитивность классической гармонии (достаточно вспомнить выразительные примеры из «Сдвигологии русского стиха»), то Холин демонстрирует, что совершенно хрестоматийный текст, т.е. текст, стершийся для восприятия, воспринимающийся как само по себе разумеющееся сообщение, начинает звучать принципиально постклассически. Знаменательно, что последним фонетическим элементом в тексте Холина оказывается «ы», знаменитый гласный русского авангарда, что крайне символично в данном контексте.

Таким образом, ироническая позиция Холина может быть обозначена более точно. Это не значимая сама по себе деформация классической гармонии, но демонстрация разрыва между уникальной ситуацией «чуда», что неоднократно разбиралось в пушкинистике, и та-



ким восприятием хрестоматийного факта, что приводит к почти полному игнорированию этой уникальности. Своеобразное насилие над фонетикой и семантикой пушкинского стихотворения позволяет вывести его из автоматизма восприятия, как бы заново привлечь наше внимание и, как ни странно, задуматься над, казалось бы, *по умолчанию* понятным текстом.

Стоит отметить, что такое понимание текста Холина не может быть единственно возможным. Теория минимализма обозначает примат восприятия над эксплицированным внешним смыслом, и поэтому можно прочитать данный текст и как своеобразное высказывание металитературного характера, т.к. Холин совершенно игнорирует пушкинскую субъектно-объектную структуру. Из личных местоимений он оставляет только «я» из первой строки, однако местоимение «мной» пропущено вовсе (это вообще единственное полностью опущенное слово претекста), а «ты» превращено в асемантическое «ы». Т.е. можно интерпретировать это текст как метафору самого первоначального этапа создания стихотворного произведения; метафору того самого знаменитого поэтического «шума», довербального и досемантического этапа, из которого и вырастает образ с его семантикой. Такая интерпретация вполне возможна в силу той специфики восприятия, что сначала вынуждает нас как бы достраивать «недостаточный» текст Холина до оригинала, но потом все же вынуждает размышлять, что значит эта редукция и без отсылки к пушкинскому претексту.

Совершенно иных результатов достигает Генрих Сапгир:

Я помню чудное мгновенье  
и т.д.

(Пушкин)

Мгновенье  
Ты

Шли годы

Мгновенье  
Ты

Очевидно, что этот поэт в отличие от Холина сохраняет то, что можно назвать отсылкой к субъектному строю, хотя субъект здесь



явно опосредован и даже в какой-то степени синтетичен. С одной стороны, Сапгир оставляет *minimum minimumum* от текста Пушкина, актуализирует тем самым его метафизику, что сказывается в актуальности категории художественного времени, а это было важно и для самого Пушкина. Но Сапгир подверг тотальной редукции саму лирическую ситуацию, на что указывает откровенно иронический эпиграф, отменяющий в том числе и процессуальный характер художественного времени. Отсюда смысл может быть рассмотрен как множественный, хотя вхождение этого текста в цикл «Люстихи» вроде бы предполагает его рецепцию только в контексте глубоко личной лирики. Тем не менее, исходя из постулата о множественности значений минималистского текста, можно предложить следующее его понимание. Если отвлечься от соотношения значимого одномоментного и незначимого процессуального («мгновенье» как бытие, «шли годы» как формула пустого существования, отсутствия аксиологии), то уже неоднозначно, что бытие в таком случае становится категорией по отношению к другому. Образ «ты» явно неоднозначен. Можно воспринимать данный элемент («мгновенье ты») как инверсию вполне дискурсивного высказывания («ты-мгновенье»), и это радикально меняет понимание лирической ситуации. В таком случае текст примыкает к традиции философской лирики, и два совершенно одинаковых сегмента (надо отметить, что тут Сапгир отошел от буквы подлинника, заменив во втором случае пушкинское «пробужденье» все тем же «мгновеньем» из начала стихотворения) имеют разный смысл. «Шли годы» становятся формулой такого хронологического промежутка, который при всей своей обезличенности несколько не разрушает аксиологию человеческого бытия, сконцентрированного в первом «мгновеньи» рождения и втором «мгновеньи» смерти (а так и можно интерпретировать текст Сапгира в данном случае). Очевидно, что и в этом случае Сапгир явно вторит классической традиции, для которой аксиология (вплоть до генезиса поэтики декаданса) является чем-то неотменимым при всей ее неоднозначной проблематике.

Наконец, приведем известный текст Всеволода Некрасова:

\* \* \*

*Я помню чудное мгновенье  
Невы державное течение  
Люблю тебя Петра творенье  
Кто написал стихотворенье  
Я написал стихотворенье*

Очевидна первичная интерпретация текста. Это ничто иное как манифестация ключевого принципа концептуалистской стратегии, связанного с отменой «автора» и утверждением постклассического игрока в цитаты. Однако не менее очевидно, что подобной игрой дело совсем не ограничивается. Перед нами текст центонного типа, но это не полный центон, а то, что кажется как бы написанным самим Некрасовым (две последние строки), полемично по отношению к текстам Пушкина (лирическому «Я помню...» и лироэпическому «Медному всаднику») и порождает неустрашимую иронию. Но характеризовать этот текст как очевидный пример стратегии «скриптора» значит бесконечно обеднять даже не смысл, но сам принцип восприятия минималистского текста. Дело в том, что Некрасов именно отталкивается от *лирического* стихотворения Пушкина, вводя цитаты из «Медного всадника», и это превращает лирический элемент в элемент «пушкинского текста» русской литературы, конечно же, без этой операции просто никак не находимый в пушкинском лирическом первоисточнике. «Чудное мгновенье» становится здесь не дословным воспроизведением формулы, но начинает обозначать экспозицию ситуации, принадлежащей не только тексту, но и определенному внехудожественному ряду, что является нормой для некрасовских текстов. В этом случае перед нами как бы предстает взгляд заезжего гостя, непетербуржца (это можно подтвердить и другими текстами Некрасова, подобный взгляд на Петербург для него норма), для которого созерцание знаменитого петербургского ландшафта, действительно, некое событие эстетического толка в отличие от привыкшего ко всему взгляда коренного жителя. Таким образом, сам текст Некрасова, не включающий в себя ни одной по-настоящему конкретной визуальной детали, очевидным образом визуализуется, достраивается по законам рецепции минималистского текста. Т.е. мы сами преображаем набор цитат, каламбурически примыкающих друг к другу, в некую жизненную реалию. Иными словами, жизненная реалия даже начинает предстать цитации, ведь легко представить, как созерцание петербургских видов приводит к актуализации известных строк в сознании наблюдающего субъекта. Т.е., делая самый основной вывод, можно сказать, что формула «Я написал стихотворенье» будет здесь не просто и не столько иронической манифестацией творческого сознания, а обозначает специфику контекста смысловых интенций минимализма. Даже, кажется, лишь цитируя, автор добивается недвусмысленного эффекта, текст становится не тавтологичным, но именно *другим*, со своей собственной оригинальной семантикой.

Таким, образом, соотношение классики и «второго авангарда» представляется весьма плодотворным процессом. Это не зачеркивание, но актуализация, казалось бы, давно не требующих комментирования художественных смыслов и порождение совершенно новых контекстов, что приводит к новой жизни хрестоматийных произведений, указывает не на поверхностную текстуальную игру, но на глубоко личный характер взаимодействий «классиков» и «современников».



## ПОЭТИКА



Ю. М. НИКИШОВ  
(Тверь)

### Белкин как писатель

Кто же такой — Иван Петрович Белкин? Какова его роль в повествовании?

Эти вопросы активно обсуждались, мнения исследователей поляризовались между признанием значительности образа Белкина и сведением его к пустой повествовательной фикции. Четкий обзор истории вопроса дан, в частности, в очерке С. Г. Бочарова «Пушкин и Белкин» (в его книге «Поэтика Пушкина», 1974). Сам исследователь попытался преодолеть коллизию наметившегося противостояния. По мнению ученого, «реальная двойственность пушкинского Белкина» составляет «самую сущность этого образа». Автор против резких альтернативных суждений, поскольку «в стремлении к определенности суждения о Белкине нельзя пожертвовать богатой неопределенностью Белкина, которая и входила в пушкинский замысел»<sup>1</sup>. Мысль о неопределенности образа Белкина многократно варьируется.

Исследовательская задача поставлена очень четко: «Разгадать художественную проблему Белкина и значит, очевидно, установить эту меру определенности — или меру неопределенности — образа Белкина»<sup>2</sup>. Согласимся, что эта задача не из простых. С. Г. Бочаров анализирует рассказ «биографа» и замечает, что «плотный помещик очень мало прозрачен, и Белкин сквозь него виден смутно»<sup>3</sup>. Биограф приводит портрет: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые. Волоса русые, нос прямой; лицом был бел и худощав».

<sup>1</sup> Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 132.

<sup>2</sup> Там же. С. 140.

<sup>3</sup> Там же. С. 141.

С. Г. Бочаров справедливо замечает: «Портрет, как и характер, это абстрактная внешность... «Средняя» русская внешность, характеризующая отрицательно отсутствием чего-либо выделяющегося и яркого...»<sup>1</sup>.

Прибавлю от себя, что подобный портрет язвительно осмеивается в «Дубровском». Здесь за обедом у Троекурова исправник оглашает «приметы Владимира Дубровского, составленные по сказкам бывших его дворовых людей»: «От роду 23 года, роста среднего, лицом чист, бороду бреет, глаза имеет карие, волосы русые, нос прямой. Приметы особые: таковых не оказалось». На это Троекуров изрекает: «Поздравляю, г-н исправник. Ай да бумага! по этим приметам немудрено будет вам отыскать Дубровского. Да кто ж не среднего роста, у кого не русые волосы, не прямой нос, да не карие глаза! Бьюсь об заклад, три часа сряду будешь говорить с самим Дубровским, а не догадаешься, с кем бог тебя свел. Нечего сказать, умные головушки приказные!» Но Троекуров и не догадывается, в какой степени он прав: Дубровский — неузнанный, под видом учителя-француза Дефоржа — присутствует на его (трехчасовом!) обеде.

Возвратимся к образу Белкина. Собрав убедительные факты в пользу трактовки образа Белкина как неопределенного, С. Г. Бочаров как-то незаметно уходит от поставленной задачи синтезировать полярные мнения и склоняется к одному из них: неопределенность начинает трактоваться как незначительность, фиктивность его присутствия в повестях.

Представление о писательском воображении Белкина можно почерпнуть из двух источников. Один — мнение ненарадковского соседа. Сосед прямо пишет о «недостатке воображения», а доказательство — воображения хватило вымыслить имена персонажей, а на топонимику уже не хватило, почему «названия сел и деревень заимствованы из нашего околodka...» Другой источник — свидетельство самого Белкина в «Истории села Горюхина»: «...я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живостию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения». С. Г. Бочаров берет на веру мнение ненарадковского соседа, а о белкинском свидетельстве упоминает мельком, в попутном подстрочном замечании, — и отводит его, ссылаясь на незавершенность «Истории». Но ведь повести — завершены!

Вывод С. Г. Бочарова чрезвычайно суров: «Этот неопределенно-широкий Белкин облакает прозрачно собою повести, дает им свою

---

<sup>1</sup> Там же. С. 142.

«атмосферу», композиционно ширит и обобщает их, не присутствуя в них «материально», не оставив своих следов»<sup>1</sup>. «Прозрачность» Белкина возводится в принцип, образ становится невидимым, и в конкретном анализе двух повестей («Выстрел» и «Станционный смотритель») Белкин практически исчезает, что приводит к некорректности прямого (без посредничества Белкина) общения Пушкина с рассказчиками И. А. П. и А. Г. Н.

Я категорически не согласен с утверждением, что Белкин в своих повестях не оставил «своих следов». Чтобы увидеть эти «следы», надо не доверяться сомнительным свидетелям вроде ненарадовского соседа, а просто открыть повести!

Белкин — не сочинитель, а пересказчик слышанных им «замечательных анекдотов». Вполне закономерен вопрос: какова степень активности Белкина в его пересказах?

Сразу следует отклонить однозначность ответа на этот вопрос: повести Белкина не однородны. Для начала выделим две из них (на них остановил внимание С. Г. Бочаров) — «Выстрел» и «Станционный смотритель». Кажется, здесь активность Белкина-писателя минимальна. Здесь сохраняется форма повествования от «я», причем это «я» не белкинское, это «я» свидетелей происходившего, соответственно подполковника И. А. П. и титулярного советника А. Г. Н. Однако многослойность рассказчиков еще более усложняется: в «Выстреле», кроме повествовательных связок основного рассказчика, включены, в форме прямой речи, рассказы Сильвио и графа, в «Станционном смотрителе» приводятся слова Вырина (в последнем случае ситуация усложнена: в форме прямой речи даны начало и концовка рассказа смотрителя, а основное содержание переведено в повествование от третьего лица).

А теперь восстановим бытовое правдоподобие: в какой степени запись Белкина близка устному рассказу? Заметим, что запись делается по памяти, не по свежему впечатлению (не так, как Титов записал устный рассказ Пушкина «Уединенный домик на Васильевском»), да и рассказчики суммируют в своем изложении события, разделенные годами. Впрочем, у нас нет возможности судить о том, насколько художественными были первичные рассказы. Остается

<sup>1</sup> Ср. в «Евгении Онегине» (о Татьяне):

Что ж? Тайну прелесть находила  
И в самом ужасе она:  
Так нас природа сотворила,  
К противуречию склонна.

фактом, что «замечательные анекдоты» были услышаны Белкиным «некогда», в пору, когда он не помышлял быть писателем, первичных записей он не вел. Что могла сохранить его память? Конечно, фабулу событий. Возможно, отдельные броские детали. Но в его пересказе событие предстает перед нами воочию, в первоизданном виде, в красках и звуках. Могло ли такое быть достигнуто иначе, чем при условии, что именно Белкин (благодарением Пушкина) известную ему фабульную канву («истину») украсил «живостью рассказа, а иногда и цветами собственного воображения»?

Но это только две повести, где сохранена форма первичного рассказа и активность Белкина (внешне) представляется минимальной: что услышал, то (и так) пересказал. Есть и более сложные ситуации.

Повести, созданные на основе рассказов девицы К. И. Т. («Метель» и «Барышня-крестьянка»), заставляют усомниться в компетенции первичного рассказчика. Ему, т.е. ей, (почему бы этого не допустить?) могла быть известна фактография, фабульная суть событий. Но здесь много подробностей, много эпизодов, происходивших без свидетелей.

Рассмотрим один из таких эпизодов. Владимир («Метель») отправляется на тайное венчание. «Дорога была ему знакома, а езды всего двадцать минут». Кучера Терешку со своей тройкой он отправил за невестой, а «для себя велел заложить маленькие сани в одну лошадь...» Он потерял дорогу, как только выехал за околицу в поле, «напрасно хотел снова попасть на дорогу», «старался только не потерять настоящего направления». Уже прошло более получаса, еще около десяти минут. Всё поле, пересеченное глубокими оврагами. Наконец, увидел, что едет «не в ту сторону». Остановился, решил взять вправо. Более часа он был в дороге. Лошадь чуть ступала. Полю не было конца. В стороне «что-то стало чернеть». Не Жадринская ли роща? Нашел гладкую дорогу. Но теперь роще не было конца. Лошадь совсем приустила. «Мало-помалу деревья начали редеть», выехал из лесу: Жадрина было не видать. Уже около полуночи, погода утихла. Увидел недалеко деревушку из четырех или пяти дворов. Постучался у первой избушки. «Далеко ли Жадрино?» — «Недалече; верст десяток будет». Договорился о провожатом; «парень вышел с дубиной и пошел вперед, то указывая, то отыскивая дорогу, занесенную снеговыми сугробами». «Пели петухи и было уже светло, как достигли они Жадрина».

Теперь подумаем: кому известны эти дотошно прописанные детали рокового путешествия? Можно было бы сказать — только Владимиру; но давайте примем во внимание его состояние: после чудовищ-



ного известия, полученного в Жадрине, все смешалось в его голове. Тут все подробности метельной ночи сольются в единый кошмар, в котором нет никакого смысла разбираться — вправо он повернул или влево. Оставалось бы предположить, что в уголке саней притаился кто-то невидимый, так ведь не усидеть было в санях, они опрокидывались поминутно. Отбросим шутку: детали путешествия воссоздает эпический рассказчик. Его специфика в том, что он все видел, все знает — и не снисходит удовлетворить интерес, откуда он это знает. Знание эпического рассказчика принимается как данность и не нуждается в мотивировке.

Кто этот искусный рассказчик? Девушка К. И. Т.? Вряд ли. В Белкине нет оснований предполагать феноменальную память, чтобы он дословно — и через годы — воспроизвел немалый по объему рассказ. Но здесь можно и должно видеть белкинскую живость рассказа и цветы его собственного воображения.

Аналогично строится «Барышня-крестьянка». Фабульная канва (по завершении события) могла стать известной, передаваться из уст в уста, каким-то образом дойти до девушки К. И. Т., а от нее к Белкину: как некие Ромео и Джульетта нашли способ познакомиться и даже подружиться вопреки воле враждующих родителей. А подробности?

Вот первая встреча Лизы-Акулины с Алексеем. Она наедине, без свидетелей. Опять можно предполагать, что и описания, и реальное наполнение разговора не могло бы быть передано буквально: все это **замещает** воображение Белкина. На этот раз рассказчик даже выходит за пределы эпической всеосведомленности, но и незримости и включает (по-пушкински!) элемент своего присутствия, что проявляется в некоторых знаках беседы с читателем. «Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя...». Тут изысканность сравнения, «след» цветов красноречия Белкина, выдает присутствие рассказчика; сравнение не стилизовано под восприятие героев, особенно героини, из-за плеча которой вроде бы и дается описание. Дальше больше. «Сердце ее (Лизы) сильно билось, само не зная почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши (!) проказы, составляет и главную их прелесть»<sup>1</sup>. Вот так интимность свидания! Описание индивидуального содержит экивок в сторону повторяемого универсального человеческого опыта. Тон присутствия рассказчика нарастает: «Она думала...

<sup>1</sup> Там же. С. 148.

но можно ли с точностью определить о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра? И так, она шла, задумавшись...». Тут уж не мельком, не намеком, а впрямую врывается непосредственный голос рассказчика. Кстати, тут комментарий важный: он устанавливает пределы воображения Белкина. Его достаточно, чтобы обрисовать место свидания, и первый диалог, и более или менее очевидные психологические состояния. Но рассказчик скромн и готов уступить пальму первенства неистощимой жизни. И еще выделим деталь: «Алексей (читатель уже узнал его)...» Эта ремарка в скобках принадлежит, конечно же, не девице К. И. Т. (нет оснований полагать и в ней тоже страсть к писательству: зачем бы ей уступать свои сюжеты кому-либо), но исключительно взявшемуся за перо Белкину. И еще: «Англоман (Григорий Иванович Муромский. — Ю. Н.) выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты». Это уж и вовсе профессиональный подход.

Да, в этих двух повестях активность Белкина-писателя значительно возрастает: по предложенной ему со стороны канве он узоры расшивает вполне самостоятельно. И уж совершенно феноменальной предстает повесть «Гробовщик».

Дело в том, что основное событие здесь — не реальное происшествие, но странный и страшный сон, приснившийся главному герою повести. Теперь учтем сопутствующие обстоятельства. Нрав Адриана Прохорова «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», гробовщик «обыкновенно был угрюм и задумчив» и уж никак не болтлив — это раз. Сон, который ему приснился, раскрывает кое-какие его плутни и его не красит — это два. Натерпевшись страху во сне, гробовщик обрадован, что видение мимо прошло, а жизнь входит в обычную колею; о сне можно забыть и никогда его не вспоминать, гнать воспоминание, буде появится — это три. Из всего этого следует заключить, что гробовщик о своем сне никому и никогда не рассказывал. Если принять это за факт (альтернативы отклоняются приведенными рассуждениями), тогда правомерно задать вопрос: кто и как подсмотрел «тайный» сон Адриана Прохорова?

Пробуя ответить на него, мы выходим на парадокс. Ряд исследователей приходит к выводу: Белкин — литературная фикция, вроде бы он есть, а фактически его нет. Рассудим иначе: Белкин-то есть, а вот его информатор в «Гробовщике», приказчик Б. В., — литературная фикция. «Гробовщик» формально встроен в ряд повестей-пересказов, но это — полностью сочиненная повесть, никак не пересказ. Человеку, будь он семи пядей во лбу (что в приказчике Б. В. предпо-

лагать затруднительно), не дано подсматривать чужие сны. Но есть люди, которым доступно и такое: это эпические повествователи. И они (достаточно широко!) пользуются своей привилегией — не пояснять, не мотивировать особой своей способности всеведения. Если надо для пользы дела, они и чужие сны увидят. У Пушкина и прецедент был: он вместе с Татьяной ее «чудный» сон синхронно и адекватно увидел и подробно пересказал (Татьяна тоже своего сна никому не рассказывала, даже любопытство сестры не пожелала удовлетворить).

Есть все основания отклонить скептицизм ненарадовского соседа, полагавшего за Белкиным недостаток воображения. Напротив, признаем его способность и на живость рассказа, и на цветастость воображения.

Возвратимся к утверждению С. Г. Бочарова о неопределенности образа Белкина. Я склонен разделить это утверждение — при условии, если подходить к нему не метафизически, а диалектически. Если трактовать неопределенность как невозможность вынести позитивное суждение о Белкине — писателе и человеке, я не могу принять это понятие. Другое дело, если видеть образ Белкина в движении: образ действительно не сфокусирован, он виден и ярче и бледнее, на этой переменчивости ведется игра. В целом он значительнее, и крупнее, и талантливее, чем представлен в предисловии. При этом он скромнен, и это тот случай, когда скромность не украшает; она и самому человеку мешает шагать шире, и посторонним позволяет злорадствовать: скромный — а в сочинительство полез. Полез — и неплохо получилось. Не будем забывать, что за фигурой Белкина Пушкин. Поэт не пригибается до Белкина, не умаляет себя до Белкина. Пушкин поднимает Белкина — может, не до своей максимальной высоты, но достаточной, чтобы выпустить в свет первую книгу своей прозы. Пушкин щедрый человек; это он, а не мифические И. А. П., К. И. Т., А. Г. Н. и тем более Б. В. — действительный информатор Белкина.

Что **прибавляет** пушкинским повестям имя Белкина? Прежде всего оно придает книге композиционную цельность. Теперь это не собрание разрозненных повестей, а при всей многосоставности нечто единое.

В словаре Пушкина с ранних лет творчества было одним из ключевых, опорных и очень активных слово «судьба». Со временем наблюдается интересная трансформация: слово из активного применения вытесняется, но это ничуть не приводит к изменению концепции: Пушкин верит в судьбу, надеется на ее благосклонность, но и готов стоически выдерживать ее удары. Может быть, потому употребление слова становится реже, что Пушкин прибегает к табу, не искушая судьбу призывами к ней.

В «Повестях Белкина» слово «судьба» не избегается, но звучит приглушенно, сдвинуто на периферию. Сильвио полагает графа «вечным любимцем счастья». Белкин, переключая повествование на новый сюжетный эпизод, поручает «барышню попечению судьбы и искусству Терешки-кучера...». Родители, не видевшие во Владимире жениха для своей дочери, смирились, держат совет меж собою и некоторыми соседями и «единогласно» решают, «что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь...» Приступая к объяснению с Марьей Гавриловной, Бурмин произносит: «Теперь уже поздно противиться судьбе моей...» Смотритель, смиряясь, утешает себя поговорками: «Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать». В «Метели» по сходному поводу рассказчик обобщает: «Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание».

Итак, в повестях слово «судьба» не выпирает, прикрито поговорочной универсальностью, а между тем общее проявляет себя неожиданно и сугубо индивидуально. Судьба властвует над человеком, но наоборот, но судьба добрая, а не злая. Счастливые развязки и знаменуют благосклонность судьбы, знаком чего выступает редкий, а то и редчайший случай.

А теперь примем во внимание, что повести пишет поэт в критический момент своей жизни. Он принял решение поискать счастья на проторенных дорогах. Он все себе сказал о неудобствах предстоящей жизни и не слишком обольщается в ожиданиях: «Всякая радость будет мне неожиданностью» (Кривцову, 10 февраля 1831 года). Он отдает себе полный отчет в том, что семейная жизнь будет в корне отличаться от высверков, ярких, но коротких, его отношений с временными подругами. Он торопит свадьбу, а она словно бежит от него.

Такова жизненная нагота, которую поэт тем не менее принимает. Но так по разуму, а вопреки всему рождается, неудержимо разрастается безумная, неукротимая мечта. «Если брать, так брать — не то, что и совести марасть...»

*И может быть — на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.*

Будущей теще пишет, что надеется на привязанность ее дочери, но в глубине души на меньшее, чем любовь, не согласен. Все, видит поэт, складывается против его любви — тем упрямее он на ней настаивает.

«Повести Белкина» написаны удивительно вовремя (были бы они вообще написаны в иное время?). Сама их конструкция соответству-

ет настроению поэта. Собраны невероятные случаи: да, они редки, но случается же такое! Повести литературны, но и литературность опровергается — отсылкой, что рассказываются случаи из жизни. Упрямая надежда на возможность любви и счастья движет пером поэта.

Психологический подтекст «Повестей Белкина» почувствовала Анна Ахматова: «...к вопросу о счастье при самых невероятно неблагоприятных обстоятельствах, когда уже ни на что ни рассчитывать, ни надеяться нельзя, Пушкин подходит... в прозаической повести. Этим, по моему твердому убеждению, объясняются все happy end'ы или, вернее, «игрушечные развязки» «Повестей Белкина».

Созданные в дни горчайших размышлений и колебаний, они представляют собой удивительный психологический памятник. Автор словно подсказывает судьбе, как спасти его, поясняя, что нет безвыходных положений и пусть будет счастье, когда его не может быть, вот как у него самого, когда он задумал жениться на 17-летней красавице, которая его не любит и едва ли полюбит. <...>

Автор поэм со страшными и кровавыми развязками («Цыганы», «Полтава») и якобы жизнерадостного романа («Евгений Онегин»), где герой и героиня остаются с непоправимо растерзанными сердцами, внезапно с необычным тщанием занимается спасением всех героев «Повестей Белкина». <...>

Счастливые концы вовсе не характерны для прозы Пушкина. <...> ...дело вовсе не в прозе, а в том, как глубоко Пушкин запрятал свое томление по счастью, свое своеобразное заклинание судьбы, и в этом кроется мысль: так люди не найдут, не будут обсуждать, что невыносимо (см. «Ответ анониму»). Спрятать в ящик с двойным, нет, тройным дном: 1) А. П. 2) Белкин. 3) Один из повествователей. Так вернее. И пусть это будет тихая нестилизованная провинция, которую всегда так любил и так хорошо знал Пушкин. Тихая пристань!

И пусть это будет совсем как в жизни (проблема правдоподобия)<sup>1</sup>.

Замечательно сказано! И все-таки выделена лишь одна, пусть главная, лицевая сторона медали. Есть и обратная. Основной мелодии «Повестей Белкина» сопутствуют подголоски: тему счастья главных героев оттеняют драмы других персонажей.

Да, белкинский ларчик отнюдь не просто открывается, но ключик к нему подобрать все-таки возможно. Весь секрет в том, что это пушкинские повести — и повести Белкина.

<sup>1</sup> Ахматова Анна. О Пушкине. С. 169 — 171.

В. С. ЛИСТОВ  
(Москва)

### К истолкованию образа Лизаветы Ивановны из «Пиковой дамы»

Героиня «Пиковой дамы» Лизавета Ивановна на первый взгляд играет в пушкинской повести относительно скромную роль. На её вполне понятной склонности к Германну построен основной фабульный ход вещи. Образ приживалки в доме графини, кажется, может служить иллюстрацией к обмолвке Пушкина о том, что женщины характера не имеют. Вместе с тем именно характер Лизаветы Ивановны, на наш взгляд, многое определяет в повести и даёт некоторые возможности для истолкования сюжета.

Рассуждая формально, легко заметить, что повесть состоит из двух едва ли не равноправных слоёв — реального (посюстороннего) и фантастического. Между тем, провести отчётливую границу между ними трудно; об этом и пойдёт речь. По нашему мнению, Лизавета Ивановна как раз и занимает пограничное положение — между бытовым и inferнальным мирами. Этим определяется её роль в действии, предлагаемом автором.

#### 1

Барышню Лизавету Ивановну, воспитанницу графини \*\*\*, мы застаём в петербургском доме знатной старухи. Лизанька — домашняя мученица; вся её жизнь — в комнатах, в карете, на балу — цепь обид и унижений. Вздорная барыня ею помывает, управляющий не доплачивает ей жалованья, дворня грубит, а молодые люди в обществе не замечают бесприданницы.

В мире пушкинской прозы можно выстроить целую цепь действующих лиц, страдающих на такой манер. Достаточно вслед за героиней «Пиковой дамы» вспомнить Валериана из повести о царском арапе, его двойника безымянного сына казнённого стрельца или воспитанницу Лизу из «Романа в письмах». Отличительная черта всех названных персон — внесловность, несоответствие происхождения реальному положению в обществе.



Кажется, череду таких приёмов открывает у Пушкина арап Ибрагим, чей сильно мифологизированный образ украшает собой страницы первого прозаического опыта поэта. Молодой африканец — приёмный Петра Великого. Ибрагим, будучи роду царского («сын арапского салтана»)<sup>1</sup> становится воспитанником в российском царствующем доме. Можно заметить даже одну обычно ускользающую подробность: за руку боярышни Натальи Ржевской соперничают два приёмных — Валериан и Ибрагим, свой и чужой.

В «Пиковой даме» этот мотив тоже возникает, но с переменной ролей. Здесь воспитанница не субъект, а объект притязаний, некий приз, разыгранный в конечном счёте между Германном и сыном управляющего покойной графини \*\*\*. О самой Лизавете Ивановне читатель узнаёт немного; например, в истории с Германном она оказывается человеком весьма доверчивым, и это характерно роднит её с царским арапом. Напомним: исходно арап «от природы не ревнив — напротив: он доверчив» (XII, 157). Это можно равно отнести и к Отелло, и к Ибрагиму.

Простодушная Лизавета Ивановна не могут победить ни явные странности уличного поведения офицера, ни мазурочная болтовня Томского о чертовщине и злодействах Германна. Воспитанница твёрдо следует своему жизненному предназначению: найти благородного избавителя, выйти замуж, обрести независимое положение в обществе. Всё это окрашено в её сознании в мечтательные романтические тона, но в конце концов не выходит за пределы общепонятной достоверности.

Жизнь вокруг Пушкина была полна подобными сюжетами.

По признанию самого автора в Петербурге придворные читатели узнали в старой графине \*\*\* княгиню Наталью Петровну Голицыну (XII, 324), принадлежавшую к ветви древнего аристократического рода, хорошо Пушкину знакомого. Сам анекдот о тайне трёх выигрывающих карт Пушкин услышал от внука Натальи Петровны — Сергея Григорьевича Голицына («Фирса»). Быть может, с голицынским семейством в «Пиковой даме» связаны не только образ старухи-графини и легенда о тройке, семёрке и тузе.

Близкий знакомец Пушкина Филипп Филиппович Вигель (1786 — 1856) рассказывал в своих записках о дружбе собственных родителей

<sup>1</sup> *Пушкин* А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937 — 1949. Т. VIII. С. 25. Далее произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома римской, а страницы арабской цифрами.



с Сергеем Фёдоровичем Голицыным и его женой Варварой Васильев-ной, владельцами села Казацкое (Казачье) Киевской губернии. Тринадцатилетним мальчиком Вигель прожил несколько месяцев 1799 года в Казацком и потом в своих мемуарах оставил далеко не комплиментарные портреты хозяев. «Все члены семейства, в коем я жил, — пишет Вигель, — стояли на том, что знатный род и связи «заменяют заслуги и чины»<sup>1</sup>. Эта вера, продолжает мемуарист, была «прямо вывезена из Сен-Жерменского предместья» статскою советницей Натальей Петровной Голицыной. Вигель-мальчик ещё не слышал о тайне трёх карт, но её парижская тень уже витает над семейством Голицыных. Парижское предместье Святого Германа уже как бы вмешивается неблагоприятно в судьбу аристократической фамилии — «Пиковой дамы».

Завершая описание обитателей Казацкого, Филипп Филиппович отмечает и такую деталь: «Чтобы никого не пропустить из нашего деревенского общества, должен я назвать ещё два лица: отставного капитана Таманского, побочного сына князя Сергея Фёдоровича, и живущую у княгини русскую барышню, Прасковью Андреевну, которые ничтожества свои, во время пребывания моего в Казацком со-вокупили законным браком»<sup>2</sup>.

Случай совершенно рядовой и будничной. Бедной барышне-воспи-таннице приискивают мужа здесь же, в барском доме — из числа соб-ственных чад и домочадцев. Отставной офицер из незаконнорождённых сыновей барина — вполне достойная партия для бедной родственницы, приживалки. Мелкие подробности быта голицынского семейства Вигель потом мог рассказывать Пушкину. А мог и не рассказывать. Не в этом дело. Для нас гораздо важнее другое: со страниц записок встаёт бытовая история, вполне сходная с мотивом реальной, нефантастической развяз-ки «Пиковой дамы».

Допустим, мы ничего не знаем о парижской тайне Сен-Жермена, о за-гробном визите старой графини, о явлении её портрета на выпавшей роковой карте. Тогда вся повесть может быть написана пером Филиппа Филипповича Вигеля. В петербургском доме старой графини \*\*\* живёт воспитанницей Лизавета Ивановна, бедная романтически настроенная барышня. За нею ухаживает молодой офицер из немцев — Германн. Но эти ухаживания, сопровождаемые возвышенной перепиской, ни к

---

<sup>1</sup> Вигель Ф. Ф. Записки: В 2-х кн. Кн.1. М., 2003. С. 130

<sup>2</sup> Цит. соч. С. 129.

чему не ведут. Германн проигрывает своё состояние в карты, сходит с ума. Наследники умершей старухи выдают барышню за приличного молодого человека, сына бывшего управляющего графини \*\*\*... Всё...

История замужества приживалки ничуть не колеблет бытовой поверхности жизни. Когда на похоронах графини её родственник-камергер шепчет на ухо англичанину, будто Германн побочный сын покойной, то это удивительным образом напоминает о капитане Таманском, бастарде С. Ф. Голицына. Князь в действительности женит своего побочного сына на воспитаннице, а графиня \*\*\*, явившись призраком к своему мнимому отпрыску, пытается сладить такую же свадьбу. Тут тоже как бы обеспечивается счастье «двух ничтожеств». Выдумывая страницу из биографии родственницы, камергер даже не замечает явного неправдоподобия выдумки: старухе за восемьдесят, а Германну вряд ли больше тридцати — он не может быть её сыном.

Этим для нас бытовая параллель к образу воспитанницы — исчерпывается. Далее мы вступаем в широкое пограничье между условной реальностью и безусловной чертовщиной.

## 2

Уже на первый взгляд в пушкинской повести видны некоторые странности в поведении Лизаветы Ивановны. Например, чтобы под утро вывести из дому Германна, она должна пройти с ним мимо спальни мёртвой графини. Она боится и не идёт. Но, если б дело обернулось иначе, более счастливо, она должна была бы вести ночного гостя мимо спальни *живой* старухи, да ещё и страдающей бессонницей. Это можно объяснить и как простой житейский промах, и как подсознательный расчёт на сверхчеловеческие способности Германна. Мазурочная болтовня Томского о Германне как человеке с душой Мефистофеля должна была бы укрепить бедную воспитанницу в этом сознании. Да и взгляд со стороны это подтверждает. Если (наблюдение А. Магазаника) Германн проникает в дом графини через запертую швейцаром дверь<sup>1</sup>, то почему б ему и из дому не выйти таким же сверхъестественным образом?

Заметим попутно: Лизавета Ивановна, танцуя на балу, воображала себе Германна, ждущего её в девичьей спальне; поэтому реплика Томского о проникновении инженера «*в вашу комнату*» оказалась

<sup>1</sup> См.: Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. С. 41.

столь удачно направленной. Здесь, быть может, возникает некое подобие мотива сцены «Вечер» из первой части «Фауста»: Маргарита уходит из дому, а в её спальню тайно является Мефистофель<sup>1</sup>. Он предшествует Фаусту, и — понятно — его явление здесь есть звено другой драмы, не драмы пушкинской повести. Но само расположение обеих героинь на границе между бытом и inferнальными потёмками говорит о многом. Гётевской Маргарите душно и страшно в спальне, из которой только что ушёл Мефистофель; такие же духоту и страх должна ощущать и Лизавета Ивановна после ухода этого «чудовища» — Германна.

Американский славист Ростислав Шульц правдоподобно выявляет фаустовскую традицию во многих прозаических произведениях Пушкина. И не в последнюю очередь как раз в «Пиковой даме»<sup>2</sup>.

Неудовимая грань между человеческим и дьявольским, в сущности, сопровождает воспитанницу на протяжении всей её жизни при старухе, знавшей с нечистой силой. Развязка этого фабульного узла наступает в главке V, в сцене похорон графини \*\*\*. Тут находит прямое подтверждение догадка А.А. Ахматовой: петербургский «большой свет» есть «филиал ада, который наносит <...> непоправимые обиды Все <...> черти»<sup>3</sup>. Развязка этого дьявольского фабульного узла наступает для бедной воспитанницы в главке V, в сцене похорон графини \*\*\*. Покойница прищуривает глаз и насмешливо взглядывает на офицера. Из всех участников печального обряда это движение замечают только двое — Германн и Лизавета Ивановна. Падение в обморок одной и падение «об землю» другого обнажают явное присутствие inferнальных сил у гроба старой грешницы.

Иной узел вокруг воспитанницы завязан Пушкиным на почве наполеоновской легенды.

О внешнем сходстве Германна с Наполеоном болтает в мазурке всё тот же Томский. Потом это сходство поразит Лизавету Ивановну в самый миг расставания с виновником смерти графини \*\*\*. Понятно: параллель *Наполеон — Германн* можно обсуждать с разных сторон. Но нас она будет занимать лишь в русле истолкования образа Лизаветы Ивановны.

---

<sup>1</sup> Гете И.-В. Фауст. Перевод Б. Пастернака. М., 1969. С. 129.

<sup>2</sup> Шульц Р. Отзвуки фаустовской традиции и тайнописи в творчестве Пушкина. СПб., 2006. С. 407.

<sup>3</sup> Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 2-ое. Горький, 1984. С. 223.

Нам уже приходилось обсуждать ту заинтересованность, с которой Пушкин относился к историческим взглядам французских энциклопедистов XVIII века<sup>1</sup>. Поэта привлекало, в частности, соображение Д. Дидро и его последователей о том, что единые естественные законы одинаково действуют и в жизни частного человека, и в деяниях исторической личности. Поэтому и судить о частном человеке и об исторической личности (король, министр, папа и т.д.) надо на основании одних и тех же законов природы. Это хорошо прослеживается, например, в «Евгении Онегине», где Ларина умеет «самодержавно управлять» супругом, а заглавный герой как раз «глядит в Наполеонь».

Тот же ход — улавливать в частном, единичном событии черты большой истории — заметил в «Пиковой даме» покойный ныне И. А. Энгельгардт. Он указал, что реплика Германна «*Перестаньте ребячиться*», обращённая к уже бездыханной графине \*\*\*, исторически восходит к самому началу царствования Александра I. Растерянный, морально сломленный после убийства отца, наследник-цесаревич выслушивает призыв заговорщика, графа Петра Алексеевича Палена: *перестаньте ребячиться, идите царствовать*. В свою очередь, эта реплика опять-таки приводит нас к французским источникам. По свидетельству гувернера наследника-цесаревича С. А. Порошина, будущий император ещё мальчиком слышал застольный рассказ Никиты Панина о случившейся в Париже казни какого-то преступника. Этот преступник упирался, не хотел взойти на эшафот, и тогда палач крикнул ему: *перестаньте ребячиться!*<sup>2</sup>

Оказывается, смерть романтического императора Павла I в Инженерном замке и смерть неназванной, вымышленной графини в собственном её доме — сопровождаются одной и той же репликой, пусть и произнесённой в разных смысловых контекстах. Развитие этого странного сближения далеко увело бы нас от нашей темы. Отметим только ещё одну деталь: оба злодея — граф Пален и инженер Германн — из обрусевших немцев<sup>3</sup>.

«Германн немец», — сказано уже в первом диалоге игроков, открывающем «Пиковую даму». Иноплеменность, нерусская расчётливость героя здесь весьма обязывающие черты характера. Его хлад-

<sup>1</sup> Листов В. С. Новое о Пушкине. М., 2000. С. 82 — 89.

<sup>2</sup> Энгельгардт И. А. Личное сообщение.

<sup>3</sup> Манн Ю. «Пиковая дама А. С. Пушкина («Немецкий элемент» как фактор поэтики» // Манн Ю. Тургенев и другие. М., 2008. Листов В. Экранная проекция «Пиковой дамы» // «Киноведческие записки», 2008. № 88. С. 25 — 31.

нокровные притязания на деньги игроков — а шире сказать: на русские ценности — очевидная смысловая подоснова всей вещи. Никакие человеческие чувства не останавливают его на этом пути. Он готов даже принять условия призрака графини \*\*\* и жениться на Лизавете Ивановне, которую он не любит и которая по многим признакам ему не пара.

А теперь на одно мгновение оставим героиню пушкинской повести, мысленно перенесёмся в реальный 1808 год, в немецкий город Эрфурт. Император Александр Павлович, давно переставший ребячиться, встречается здесь с Наполеоном, чьи войска стоят уже недалеко от русских пределов. Бонапарта сопровождает старая лиса, министр Талейран, в данный момент заинтересованный в союзе с Россией. Он-то и подвигает императора французов на чисто политический брак — просить у русского монарха руки его родной сестры, великой княжны Екатерины Павловны. Но невеста, испуганная притязаниями чужака, узурпатора, — отказывает. Её в этом поддерживают и маменька, вдовствующая императрица Мария Фёдоровна, и всё русское общество. Пушкин не мог не знать этого эпизода из жизни Екатерины Павловны, которая покровительствовала Карамзину и в которой автор «Пиковой дамы» видел пример «женщины с умом необыкновенно возвышенным» (XII, 45).

Конечно, фабульные связи и особенности характеров героев пушкинской повести далеко не буквально повторяют собою события «большой истории». Германн, хотя и дважды сравнивается с Наполеоном, всё-таки не подстать великому злодею. И Лизавета Ивановна, хотя и близка по аналогии к положению великой княжны, но, конечно, не отличается необыкновенно возвышенным умом. Тем не менее, в драме, разыгранной героями повести, можно заметить очевидное единство определяющих мотивов, управляющих судьбами сих великих и малых сих. Другими словами, исторические наблюдения Дидро прослеживаются не только в «Онегине», но и в «Пиковой даме».

Последнее наблюдение: игра Германна, в которой прямо решаются его судьба и косвенно судьба бедной воспитанницы, совершенно точно повторяет собой безумие русского похода Наполеона в 1812 году: победоносное начало и конечный полный крах.

Затем падший безумец будет обитать в замкнутом пространстве острова Святой Елены. И мы, разумеется, воздержимся от прямого сравнения этого острова с номером петербургской Обуховской больницы, где содержится сумасшедший Германн...

Н. А. ВЕРШИНИНА  
(Псков)

### Проблема описательной образности в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

Проблема описательной образности в поэтике «Евгения Онегина» изначально обнаружила две, концептуально не сходящиеся стороны: 1) позитивную, акцентирующую «интерес подробностей», по суждениям некоторых критиков, составляющих «все достоинство этого прихотливого создания»<sup>1</sup>; 2) недоброжелательно критическую, не приемлющую места и значения, которые, по воле автора, данные «подробности» получили в романном целом. В описательной образности, возведенной самим поэтом в ранг «искусства»<sup>2</sup>, находили не только то, что Л. Н. Толстой позднее определил как «гармоническую правильность в распределении предметов»<sup>3</sup>, но и нечто прямо противоположное, лишённое убедительной мотивации и поэтому заслуживающее порицания как эстетически неправомерное.

Причиной разногласия (причем, нередко присутствующей в одном и том же отзыве) является, по нашему мнению, свойство, наиболее точно определяемое понятием альтернативности. В этом свойстве заключена одна из ведущих черт описательной поэтики Пушкина — отсюда неоднородность оценочных подходов к ней, их содержательный и методологический разброс, не затемняющий, что важно отметить, сути самой проблемы, но уточняющий и расширяющий ее диапазон. В. В. Розанов писал, что у Пушкина «нет осязаемой постоянной меры всем вещам», а есть «вообще правда, вообще прелесть»; но это «качества, а не имя предмета»<sup>4</sup>. Изучение показывает,

---

<sup>1</sup> Московский телеграф. 1833. Ч. 50. № 6. Цит. по: Пушкин в прижизненной критике. 1831 — 1833 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб., 2003. С. 246.

<sup>2</sup> «Их разговор благоразумный / О сенокосе, о вине, / О псарне, о своей родне / Конечно не блистал ни чувством / Ни [политическим] умом / Ни поэтическим огнем / Ни описательным искусством» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937 — 1949. Т. VI. С. 274. В дальнейшем все ссылки на это издание, кроме специально оговоренных случаев, даются в тексте с указанием страницы в скобках).

<sup>3</sup> Л. Н. Толстой о литературе: Статьи. Письма. Дневники. М., 1955. С. 144.

<sup>4</sup> Розанов В. В. Собрание сочинений: О писательстве и писателях. М., 1995. С. 43.



что, наряду с универсальностью, альтернативность — также «качество», если использовать слово В. В. Розанова. Им предположено и наличие «имени» предмета, говоря иначе, предметность в ее наличном выражении. «Одномерные» подходы (характерные для прижизненной критики), тяготея то к «качеству», то к «имени», отражали объективный характер описательной образности в «Онегине» и возможности ее восприятия в разных поэтических ракурсах. В результате не только каноническая «правильность» словесных рядов, но и видимые нарушения предметной иерархии могли осознаваться двояко: то как знак художественного «совершенства», то как «мистификация» и «балагурство», «непонятно-модная» пародия на собственный поэтический дар<sup>1</sup>.

Наиболее четко возможность альтернативного подхода к описательной образности в «Онегине» обозначил М. П. Погодин в статье о IV и V главах романа (1828). Показательна принятая критиком форма: представить не «собственные» суждения, а то, о чем толкует пестрый круг читателей: «и женщины, и девушки, и литераторы, и светские люди». В итоге несовпадение оценочных критериев становится фактом, лишь удостоверяемым беспристрастным рецензентом. Ключевым словом избирается «небрежность», сопутствующая покоряющей публику «легкости» письма. «До чего простирается разность в суждениях! — иронизирует критик. — Одним очень нравится небрежность, с которою пишется этот роман: слова льются рекою, и нет нигде ни сучка, ни задоринки. Другие, свысока, видят в этой натуральной небрежности доказательство зрелости Пушкина: поэт, говорят они, уже перестает оттачивать формы, а заботится только о проявлении идей; третьи <...> небрежность эту называют неучтивостью к публике <...>. — Четвертые толкуют о порче вкуса»<sup>2</sup>. Примечательно, что проблема такого рода получает заострение именно в пору зрелых поэтических исканий Пушкина. Применительно к предшествующим периодам вопрос формулировался однозначно: «Поэтика раннего Пушкина, — пишет Л. Я. Гинзбург, — <...> поэтика отбора и тонкого сочетания прекрасных слов»<sup>3</sup>.

В словесной образности зрелого Пушкина, действительно, появляется составляющая, которую условно можно определить как «нату-

---

<sup>1</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1828 — 1830. С. 235.

<sup>2</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1828 — 1830. С. 45.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. Я. О Лирике. Л., 1974. С. 222.



ральную небрежность». Она словно раздваивает меру оценки: «порядок» и его нарушения оказываются на одной эстетической шкале. Авторский выбор при этом не подчиняется представлениям читателей и критиков о «правильном» и «неправильном», о причинно обусловленном и появившемся, по выражению Ю. М. Лотмана, «из другого причинного ряда»<sup>1</sup>. Мысль исследователя относительно того, что «любой элемент структуры, выступающий в ее единстве в качестве относительно самостоятельного и художественно активного, поддается двухступенчатому описанию»<sup>2</sup>, подтверждается при изучении поэтики романа с точки зрения присущего ей свойства альтернативности.

Так, «уездной барышни альбом», несомненно, имеет «две упорядоченности»<sup>3</sup> — связанную со стационарным набором альбомной атрибутики (в черновиках: «В него порядком внесены» — 364), осененную «преданием» и «знаком дружбы верной» (85), и другую, олицетворяющую столь же постоянный «беспорядок» — дискурсивного, графического и иного типа (параллельный черновой вариант той же строки: «И в беспорядке внесены» (364. Везде курсив мой. — Н. В.).

То, что Татьяна, как с легкой усмешкой пишет автор, разгадывает по Мартыну Задеке

Мечтанья страшного значенье  
«азбучным порядком» (Курсив мой. — Н. В.):  
Слова: бор, буря, ведьма, ель,  
Еж, мрак, мосток, медведь, мятель  
И прочая. (108), —

имело предысторию, отраженную в вариантах и отмеченную комментаторами: «Слова записаны в беспорядке, и последовательность их дана предположительно». В результате выстраиваются другие ряды, например: «Бор, ров, топот <?>, серьги, сердце, шар, дом, дым» (395), где может показаться определяющим едва ли не «звуковой символизм» (Г. Г. Хазагеров). Непосредственность и опосредованность значений описательной образности образуют целокупность, не обязательно в полной мере уясняемую воспринимающим сознанием, но внятную автору.

Это в особенности относится к главе VII и в ней — к вызвавшему наибольшую полемику «описанию Москвы». Примечательно, что идея «поряд-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб. 2002. С.346.

<sup>2</sup> Там же. С. 199.

<sup>3</sup> Там же. С. 198.

ка» в двух его видах (если использовать выражение М. А. Максимовича, «наружном» и «внутреннем»<sup>1</sup>) здесь также налицо, следовательно, возмущение критиков и, в первую очередь, Булгарина тем, что «все описания состоят только из наименования вещей, из которых состоит предмет, без всякого распорядка слов»<sup>2</sup>, — было уже заложено в природе текста. Речь идет о строфе:

*Прощай, свидетель надшей славы,  
Петровский замок. Ну! не стой,  
Пошел! Уже толпы заставы  
Белеют; вот уж по Тверской  
Возок несется чрез ухабы.  
Мелькают мимо бутки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Куницы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.*

(155 — 156)

Применительно к этой строфе суждения о «беспорядке» и «упорядоченности» предметов отличаются наиболее характерным, понятийным и литературно-оценочным смещением.

Не принимая представленной Пушкиным «поэтической реальности» (как антипоэтической), Н. И. Надеждин, например, склонен объяснять скольжение авторского взгляда не «поверхностностью», а сознательно избранной повествователем точкой зрения. «Мельканье» — (столь раздражавшее Булгарина во всем строе главы, позволившее ему найти и в «описании бала» «то же поименование предметов без всякого порядка, как в описании Москвы и в выезде Тани из деревни»<sup>3</sup>), комментируется Надеждиным в духе «натуральной небрежности». «Смещение» предметов — это, прежде всего, опосредованный образ движения («Возок несется чрез ухабы»): «Не так ли

---

<sup>1</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1831 — 1833. С. 52.

<sup>2</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1828 — 1830. С. 235. (Курсив мой. — Н. В.)

<sup>3</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1828 — 1830. С. 236.

точно пестреет у нас в глазах, как если б мы в самом деле мчались по Тверской с Танею?<sup>1</sup>». В плане широком — это персонификация Москвы, ее метонимический «очерк», который критик воспринимает как целое, помещенное в «поэтический калейдоскоп»: «Не представляет ли это вавилонское столпотворение беспорядочных и бессвязных слов живой образ нашей доброй старушки?..»<sup>2</sup>.

С другой стороны, в прижизненной критике, а также в позднейшем литературоведении прослеживается тенденция отыскивать в этом фрагменте то, что А. П. Чудаков называет «тезой»<sup>3</sup>, то есть консолидирующим фактором в сфере разрозненной предметности. П. А. Плетнев говорит о «тоне» как о призме, при посредстве которой Москва выступает как единый образ<sup>4</sup>. В свою очередь, Ю. М. Лотман в комментарии к роману тщательно поясняет каждую поэтическую строку, из чего следует, что объединяющим началом выступает Тверская улица. Относящиеся с ней лица и предметы потому и находятся в одной и той же «раме», что имеют непосредственное отношение к Тверской, «одной из наиболее оживленных торговых улиц тогдашней Москвы»: «Мальчишки — рассыльные из магазинов»; «Бухарцы — так называли в Москве продавцов восточных товаров <...>»; «Мужики — здесь: уличные торговцы, разносчики уличных товаров»; «Казачи — здесь: конные рассыльные»<sup>5</sup> и т.п.

Однако «пестрота» смешения деталей при таком подходе все же не устраняется — в «торговую» тематику попадают совсем инородные слова, не отвечающие ни социально-сословной, ни этнографической, ни ландшафтно-географической классификациям. Главное же, что далеко не все предметные ряды выстраиваются по какому-то одному, объединяющему признаку: рядом с «мальчишками» все-таки трудно объяснить появление слова «фонари»; не ясен принцип, образующий ряд «Бухарцы, сани, огороды» (тем более, что имеются в виду огороды монастырские<sup>6</sup>); рядом с «бульварами» и «башнями» немотивированным выглядит слово «казаки» и т.д.

<sup>1</sup> Там же. С. 272.

<sup>2</sup> Там же. С. 273, 272.

<sup>3</sup> Чудаков А. П. К поэтике пушкинской прозы // Боддинские чтения. Горький, 1981. С. 57.

<sup>4</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1828 — 1830. Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2001 г. С. 231.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 — 1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 697.

<sup>6</sup> Там же.

Ю. М. Лотман считает, что в основе изображения «пестроты московских видов» лежит структурирующий принцип «контрастных соседств»: ««дворцы» — «лачужки», «монастыри» — «магазины моды», «будки» — «огороды», «львы на воротах» — «стаи галок на крестах». В то же время в отличие от Плетнева и Надеждина, он не усматривает возможности приобщения к дорожным впечатлениям не только читателя, но и самих героев: «Отстраненность повествователя в изображении московского пейзажа объясняется тем, что он лежит и вне «петербургского» мира Онегина, и вне «деревенского» мира Татьяны»<sup>1</sup>.

Но обращение к черновым вариантам строфы показывает, что разные истолкования подобных рядоположений проистекают из авторской позиции: первоначальные наброски строфы и белой текст являют два прямо противоположных подхода к организации поэтической предметности. Если применительно к окончательной редакции правомерно говорить о многих, в разной степени убедительных реакциях критики, то в отношении альтернативного (подготовительного) варианта целесообразно весит речь о безусловной, будто «по Булгарину» расчисленной «правильности». Используя известное пушкинское выражение, можно сказать, что перед нами «канва», по которой затем «вышиваются» романские «узоры». В первоначальной редакции строфа выглядела так:

*Возок летит через ухабы  
Мелькают [мимо] дети, бабы  
Солдаты, девки, мужики  
Бухарцы, немцы, казаки —  
Лачужки, лавки, огороды  
Дворцы, сады, монастыри  
Бульвары, бутки, фонари  
Аптеки, магазины моды  
Балконы, львы на воротах  
И стая галок на крестах*

(VI, 451 — 452)

Здесь налицо явные признаки регламентированной упорядоченности: люди отделены от неживой вещественности, явления разбиты на группы согласно сословной и даже национальной принадлежности:

---

<sup>1</sup> Там же. С. 698.

«Солдаты, девки, мужики», «Бухарцы, немцы, казаки». Пространство также поделено на области, имеющие границы и свой социальный статус: «Дворцы, сады, монастыри», «Бульвары, бутки, фонари». Важно здесь не то, что отдельные стихи без изменений перешли в беловой текст, а то, что в указанных перечислениях — сравнительно с беловым текстом — прослеживаются разные (альтернативные по отношению друг к другу) принципы словесного соединения.

Поэт был прав, отмечая в проекте предисловия к VIII и IX главам романа, что «охотно» бы «поверил» «приговору» журналов относительно VII главы, если бы он «не слишком уж противоречил тому, что говорили они о первых главах <...>» (539) Суть проблемы и состояла в том, что в краеугольных основаниях поэтики «Онегина» (от первой до последней главы) ничего не изменилось — напротив, как писал М. А. Максимович: «С каждой новой главою сей роман Пушкина становится драгоценнее по верности взгляда и представления описываемых предметов»<sup>1</sup>. Нет принципиальной разницы между описанием бала в главе I («Люблю я бешеную младость, / И тесноту, и блеск, и радость <...>» (17) и главе VII («Там теснота, волнение, жар, / Музыки грохот, свеч блистанье <...>» (161), хотя бы в плане смешения конкретной и отвлеченной лексики. Но поменялся угол зрения на то, что у самого поэта допускало «свободу» разных типов описания. Нериторическая логика, выступившая в последних главах «Онегина» с особенной рельефностью, противоречила определенности, которой критика искала и не находила в структуре текста: фактически здесь отсутствовали мотивации как в обращении к «характеристике» предмета, так и к его «наименованию», предполагающему лишь «указание» на тот или иной предмет<sup>2</sup>.

Заложенная в поэтике романа альтернативность не была осознана и в отношении дискурсивной стороны «Онегина», в связи с использованием в нем традиционных механизмов изложения — повествования и описания. Распределение предметов, по мысли критиков, должно было учитывать их принадлежность либо к сюжетной повествовательной коллизии, либо к сменяющим сюжет картинам, в которых «вещи» отводилась уже иная художественная функция. Характер авторской работы с текстом убеждает, что оба способа организации материала воспринимались Пушкиным как равноправные и в поэтическом отношении равнодостоинные. Выбор одного из них не означал разрыва с

<sup>1</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1831 — 1833. С. 52.

<sup>2</sup> Чудаков А. П. К поэтике пушкинской прозы. С. 55.

альтернативной творческой возможностью, в самом вторичном (невысказанном) варианте присутствовали следы отвергнутой поэтом, но не окончательно ушедшей из романного контекста проекции развития.

Альтернативность заявляет о себе, к примеру, в строфе XXVII первой главы «Онегина». В беловом варианте начало строфы, несомненно, задает тон и стиль описанию: «У нас теперь не то в предмете: / Мы лучше поспешим на бал...» (16). Именно то, что «в предмете», становится целью и содержанием изображенного, почти поглощая пунктирно намеченный в той же строфе сюжетный ход. Однако, судя по черновым наброскам, не исключались и повествовательные, событийные интенции той же строфы: «У нас иное на примете» (236. Курсив мой. — Н. В.). План обобщенно-поэтический, статический замещался неясным, интригующим читателя намеком на новый поворот в сюжете героя.

Другой пример. Обозначенная в черновых редакциях потенция сюжета, связанная с бедностью и трогательной незащищенностью избранницы Ленского — «богатого» соседа Лариных («Ребенок, дочь соседей бедных — » (287)) — в беловом варианте заслонилась описанием Ольги как героини «любого» романа. Описание такого рода, редуцируя собственно образ, до известной степени отождествляло его с понятием, «общим местом», даже жанровой модификацией: «Все было мило как роман» (289). (Сопоставим с подобными же перифразами, относящимися к Онегину: «Слов модных полный лексикон» (149) и в вариантах: «Он комментарий, толкованье» (441)). Однако стереотипность была снята переносом локуса трогающей сердце бедности в «зону» Татьяны, где он выполняет хотя и не сюжетно-образующую, но и не чисто описательную роль: «... Ты говорил со мной в тиши, / Когда я бедным помогала <...>» (67).

Поэт, по единодушному суждению современников, предпочитал описательную образность — с явной перифрастической окраской — «занимательности происшествий» (541) в их беллетристическом понимании. Но читатель мог заметить, что избранный Пушкиным способ воплощения задуманного нередко находился «на грани» двух, противоположных в смысле формальном, но совпадающих в весомости содержания самостоятельных систем. Поэтому деэпиграмма, по принятой тогда классификации, в «романе в стихах» соотносится со своим альтернативным аналогом — нравописанием. Предпочтение, отдаваемое тому или иному типу изложения, ограничивало не актуальные для автора в данный момент возможности дискурсивного развития того же локуса. Так, известное изображение отца Онегина: «Служа отлично-благородно, / Долгами жил его отец <...>» первоначально со-

держало «подробность», отсылающую к не нужной автору экспозиции, которая могла переместить «фоновый» образ в план сюжета: «Отец его вдовец богатый». «Monsieur l'Abbe» отводилась роль необходимого в «романах на старый лад» (и неуместного в замысле «Онегина») наставника-«наперсника»: «Мосье же стал наперсник нежный» (217)) и т.д.

Поэтике Пушкина присущи, как нам представляется, не оппозиционность и, лишь с оговорками — диалогизм, но начало, которое, по слову С. Г. Бочарова, можно считать «срединным»<sup>1</sup>, предопределяющим равноценность (а потому и альтернативность) упорядоченного и беспорядочного, поэтического и прозаического, общего и частного, высокого и низкого, конкретного и отвлеченного, повествовательного и описательного.

«Вариативность творческого процесса и альтернативность его путей, — пишет исследователь, — факт хорошо известный», соответственно, и «роман в стихах» — «непрерывная смесь реальности с возможностью»<sup>2</sup>. Перефразируя это высказывание, отметим, что объектом нашего внимания стала не поэтика реального и возможного, а полифункциональные проявления описательной образности, которую, по аналогии с «возможным сюжетом», правомерно назвать гипотетической. К описаниям в романе неприменимы понятия социально-типического или иллюстративно характеристического, даже если автор как будто дает для них основания. «Описательные стихи» отнесены создателем «Евгения Онегина» в область поэзии — наряду с «элегическими»<sup>3</sup>, и в этом состоит их единственная непреходящая цель.

<sup>1</sup> Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Его же. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 36. Характерно заключение Л. Я. Гинзбург (в связи с «настороженным отношением» поэта «к французскому романтизму 1820 — 1830 годов»): «Пушкин навсегда сохранил нелюбовь к сильным средствам» (Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 222).

<sup>2</sup> Там же. С. 18, 23.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XI. С. 145.





А. А. ФАУСТОВ  
(Воронеж)

### Наследники и избранники в мире Пушкина

Если не придавать слову «самозванство» чрезмерно расширительного значения (что периодически встречается в работах недавнего времени<sup>1</sup>), «подлинное» — и к тому же имеющее исторические прототипы — самозванство запечатлено в художественных текстах Пушкина, как известно, дважды — в «Борисе Годунове» (1825) и в «Капитанской дочке» (1836). И крайне показательны, что в обоих случаях действительные обстоятельства, провоцирующие возникновение этого явления, получают у Пушкина (хотя и в разных дозах) вполне определенную семантическую аранжировку, продолжение в ином — «сверхфабульном» — измерении смысла.

Благоприятствующие самозванству условия могут быть описаны как сбой в естественной цепи наследования (самодержавной) власти, сопровождающийся устранением законного преемника, имя и место которого как бы и оказываются вакантными. В «Борисе Годунове» — и это не раз замечалось — стихия самозванства разлита в воздухе. Воротынский в первой же сцене говорит с Шуйским о том, что на русский престол могли бы притязать и они (при этом герой характерно переворачивает евангельскую топику, к которой мы еще будем возвращаться: «...много званных, а мало избранных» [Мф. 22, 14; вариант — Лк. 15, 24]): «...ведь мы б имели право / Наследовать Феодору <...> // Не мало нас наследников Варяга...» [7; 8]<sup>2</sup>. Собственно, едва ли не главным самозванцем в трагедии — тем, кто руками своих слуг и в своих целях вызвал к жизни эту стихию и

---

<sup>1</sup> Ср., к прим.: Ильенко С. Г. Самозванство и случай как содержательно-интегрирующие доминанты художественно-стилевой основы «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» // Изв. Российского гос. пед. университета имени А.И. Герцена. 2005. № 5 (11). С. 100 — 112; Тульчинский Г. Л. Самозванство, массовая культура и новая антропология // Человек. 2008. № 1. С. 43 — 57.

<sup>2</sup> Здесь и далее пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994 — 1997. Ср. «<Заметки по русской истории XVIII века>» (1822), где Пушкин саркастически напишет о фаворитизме времен Екатерины II: «Много было званных и много избранных...» [11; 15].

первым воспользовался ее плодами, — выступает Борис Годунов, который разве что не принимает вместе с царским титулом имя Димитрия. И если решение народа должно было лишь симулировать законность восхождения героя на трон (по существу, Борис избирает себя сам, и на этот счет никто особых сомнений не питает), то передача державы сыну обставляется как акт, призванный теперь уже «всерьез» (хотя и задним числом) подтвердить легитимность свершившегося: «Я подданным рожден и умереть / Мне подданным во мраке б надлежало; / Но я достиг верховной власти... чем? / Не спрашивай. Довольно: ты невинен, / Ты царствовать теперь по праву станешь...» [7; 89].

Наложение на идею самозванства идеи искупительного наследования (в произведениях о Смутном времени обыгрываемое, пожалуй, еще — да и то отчасти — у А. К. Толстого) зеркально-симметрично той метафоризации облика «настоящего» самозванца — Григория Отрепьева, которая осуществляется и им самим, и его антагонистами (и это уже фабулой не мотивируется никак). Признавшись Марине Мнишек в том, кто он на самом деле, Самозванец гордо произнесет: «Тень Грозного меня усыновила, / Димитрием из гроба нарекла...» [7; 64]. Но еще задолго до этого момента то же — на свой лад — ощутит и Борис Годунов: «Кто на меня? Пустое имя, тень — / Ужели тень сорвет с меня порфиру, / Иль звук лишит детей моих наследства?» [7; 49]. Димитрий Самозванец предстает в трагедии воплощенным именем убитого царевича, призраком, усыновленным поднявшейся из гроба тенью царя<sup>1</sup>. Так что если один герой придает своему фактическому самозванству видимость истины, вручая перед смертью верховную власть сыну, то другой герой находит иллюзорное подтверждение своим царским правам в обретении — по ту сторону реальности — символического отцовства. (Впрочем, и Борису не чуждо было желание заручиться такой же поддержкой. В первом монологе после принятия венца новый царь вознесет весьма красноречивую мольбу, судя по всему, к покойному Феодору Иоанновичу:

---

<sup>1</sup> Ср.: Савинков С. В., Фаустов А. А. История и судьба в пушкинском «Борисе Годунове» // *Материалы Международной пушкинской конференции*. Псков, 1996. С. 164 — 168; Эмерсон К. «Борис Годунов» А. С. Пушкина // *Современное американское пушкиноведение*. СПб., 1999. С. 111 — 136; Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода. СПб., 2006. С. 174 — 185 (см., в частности, о параллелях между пушкинской трагедией и шекспировскими пьесами, в том числе «Генрихом IV», в художественном исследовании проблемы легитимации власти).

«Наследую и ангелу-царю!.. / О праведник! о мой отец державный! / Воззри с небес...» и пр. [7; 15].)

Поэтому вдвойне знаменательно, что в «Капитанской дочке», в которой ни один, ни другой механизм (само)легитимации не задействован, Пугачеву сначала в пространстве сна, а потом, до известной степени, и в пространстве яви достанется роль «второго» — архетипического — отца Петруши Гринева<sup>1</sup>. Самозванство у Пушкина нуждается в том, чтобы как-то вписать себя в череду поколений (даже если это не имеет никакого политического резона), и в обоих пушкинских произведениях о самозванцах подобное стремление ни к чему не приводит.

Но и в другой семантической плоскости, где наследуется уже не царская власть, а обыкновенное имущество, можно уловить — в качестве явной тенденции — сходную закономерность: логика преемственности и здесь по-своему подвергается отрицанию. Наиболее выразительный образчик этого — «Скупой Рыцарь» (1830): в кругозоре барона Филиппа наследник — персона не просто нежелательная, но целиком невозможная, а потому заглавный герой с радостью предпочел бы даже за чертой жизни участь неупокоенного мертвеца — «сторожевой тени», если бы это позволило ему сохранить в неприкосновенности свои сокровища (в самом начале монолога Барона уподобленные возлюбленной). Аналогичная диспозиция может реализовываться и в противоположной версии (по сути, задающей предварительные условия для развертывания сюжета скупости в возможном будущем). Так, в «Бахчисарайском Фонтане» (1823) Мария — дочь польского князя и главное украшение его пышного замка — окажется пленницей в ханском гареме (где и найдет свою гибель), а владения князя достанутся после его скорой смерти другому: «Скупой наследник в замке правит / И тягостным ярмом бесславит / Опустошенную страну» [4; 161]. В позднейшем же стихотворении «На выздоровление Лукулла. Подражание латинскому» (1835) осуществление близкого сценария передачи собственности будет приостановлено неожиданным «воскресением» адресата, изгнанием наследника (успешшего сполна проявить свою натуру: «Уже скупой его сургуч / Пятнал замки твоей конторы; / И мнил загресть он злата горы / Среди бумажных куч» [3; 404]) и советом поднявшемуся с одра болезни

<sup>1</sup> Впервые на это обратила внимание еще М. Цветаева. Ср.: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 199 — 201.

младому богачу обзавестись красавицей женой и потомством — чаемыми наследниками иного рода.

Регулярное появление в паре с материальными богатствами женской фигуры (в разной степени воплощенной и по-разному с ними связанной) дает своеобразный рефлекс в «Сказке о мертвой царевне...» (1833). И хотя лексически скупость в сказке не представлена, произведение это можно рассматривать как фемининный вариант истории о Скупом Рыцаре, только объектом наследования выступает здесь не золото, а красота или, вернее, статус самой прекрасной из смертных. Магистральная коллизия сказки заключается в нежелании царицы-мачехи признать в царевне свою преемницу, смириться с присутствием в мире той, которую избрало вместо нее волшебное зеркальце и которая теперь «...всех милее, / Всех румяней и белее» [7; 542 и др.]. И такое упорство, помимо прочего, *de facto* превращает царицу в самозванку. (Добавим, что некоторые явственные мотивно-тематические отражения сказки есть и в стихотворении «На выздоровление Лукумла...»: адресат его так же, как царевна, проходит через «временную смерть», но, пожалуй, особенно симптоматично другое. О пришедшем за героем страшном «заимодавце» говорится так: «Уж смерть являлась за тобой / В дверях сеней твоих хрустальных...» [3; 408]. При редкости «хрусталей» в пушкинских текстах эта подробность вдвойне воспринимается не столько в ее метафоризированном референтном значении (интерьер известного «Фонтанного дома»), сколько как отсылка к «хрустальному гробу» царевны.)

Другими словами, и сюжет самозванства, и сюжет скупости — в «основном» его варианте — предполагают у Пушкина узурпацию прав наследника (и на этой почве могут пересекаться). В одном случае присваивается имя истинного наследника, которое оказывается обреченным на призрачную «жизнь после смерти» и включается в чужую — подложную — биографию. В более же широком понимании можно говорить о захвате предназначавшегося наследнику места, и при этом предметом манипуляций может сделаться коммуникативное пространство в целом, строящееся прежде всего не вокруг имен собственных, а вокруг личных местоимений и во многом эквивалентных им имен — функций места (недаром даже при обозначении «авторства» реплик в пьесе Борис Годунов, будучи в первой сцене после избрания еще *Борисом*, затем становится *Царем*). В другом случае наследство обращается в нечто неотчуждаемое от владельца, готового распространить на принадлежащее ему — и здесь давняя юридическая терминология может быть использована чуть ли не

в буквальном смысле — «право мертвой руки». В результате передача того, что должно было бы достаться наследнику, всячески блокируется, и в «Скупом Рыцаре» или в «Сказке о мертвой царевне...» это запечатлено в сюжетном настоящем и крупным планом.

\* \* \*

Иная, дополнительная семантическая перспектива сопряжена еще с одним значением слова «наследник» у Пушкина — продолжатель чьего-нибудь дела, какой-нибудь деятельности<sup>1</sup>. Среди таких «продолжателей» центральное положение в пушкинских текстах занимают поэты, художники. В сатирическом послании «Моему Аристарху» (1815) лирическое «Я» объявляет себя *небрежным наследником* Анакреона, Шолье и Парни; в элегии «Любовь одна — веселье жизни хладной...» (1816) упоминаются *наследники Тибулла и Парни*; а в «Послании к Великопольскому...» (1828) адресат именуется *Персиевым наследником*. Открыто обыгрывается в первом из этих стихотворений и внутреннее значение слова «наследник» — тот, кто движется вслед за кем-нибудь, по чьему-нибудь следу: «Небрежный ваших рифм наследник, / За вами крадуся вослед...» [1; 118]. И такая «следовая» фразеология у Пушкина не единична, причем, как правило, употребляется она в контекстах полемических. К примеру, в послании «Князю А. М. Горчакову» (1814) лирическое «Я» иронически отказывается посвятить адресату оду, не рискуя «...в след Державину парить...» [1; 39]; в пародийной «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) лирический субъект возвещает: «...воспою / Во вслед пиита знаменита / Правдиву похвалу свою...» [2; 344]; а в стихотворении «<Гнедичу>» (1832) *прямой поэт*, пренебрегая напрашивающимися возвышенными предметами, избирает весьма сомнительный маршрут для своей фантазии: «...меж тем летает он / Во след Бовы иль Еруслана» [3; 286].

Подобная контекстуальная привязка заставляет как будто бы увидеть в формуле *в(о) след* жест в адрес классической традиции, и отчасти это действительно так. Еще у А. Д. Кантемира — в его «Сатире IV. О опасности сатирических сочинений. К музе своей» (1743) — нарратор, вспомнив Ювенала, Персия, Горация, Буало, скажет о себе: «...следы их топчу...»; а в примечаниях даст такое пояснение: «...им следую, им подражаю»<sup>1</sup>. Однако, насколько можно судить, в русской литературе

<sup>1</sup> Ср.: Словарь языка Пушкина. М., 1957. Т. 2. С. 734.

XVIII столетия «следовая» фразеология, имеющая метапоэтическую семантику, высокой частотностью не отличалась (хотя отразилась в кривом зеркале как ирои-комической поэмы: «И следую певцам, которые мне милы...»<sup>2</sup>; так и барковианы: «...иду за Пиндаром вследы...» и т.д.<sup>3</sup>). Преобладающей была иная парадигма — героическая, канонизированная уже М. В. Ломоносовым. В соответствии с ней, муза должна неотступно следовать за героями и их деяниями: «Спеши звучащей славе вслед...»<sup>4</sup>; само синтагматическое сцепление *следа* и *славы*, равно как и рифмовка *следа* и *победы* (в разных их грамматических формах), становится общим местом. Не менее значим тут и генеалогический аспект; между поколениями героев существует преемственность (иногда вплоть до своего рода метемпсихоза): «Хотя и млад монарх у нас, / Но славны он чинит победы, / В своих вступая предков следы...». И такое предпочтение поэтическому героическому, конвертирование одного в другое было программно закреплено во вступлении к поэме «Петр Великий» (1760): «Хотя вослед иду Виргилию, Гомеру, / Не нахожу я в них довольного примеру <...> / За кем же я пойду? вслед подвигам Петровым...»<sup>5</sup>. Петр функционально приравнивается к образцовым поэтам-предшественникам его воспевателя.

На рубеже XVIII — XIX веков положение дел меняется (и это тем более показательно, что по относительной частоте слова «наследник» элегическая / романтическая эпоха лишь не намного уступает классической — абсолютному лидеру — и существенно — в полтора-два раза — превосходит более поздние периоды<sup>6</sup>). Так, в начале карамзинского «Ильи Муромца» (1794) нарратор, изъясив нежелание, следуя Виргилию, черпать вымыслы у греков и римлян, метапоэтической плоскости не покинет и обратится за вдохновением к сказкам *покойных мамушек*. И с этой точки зрения пушкинское словоупотребление — не только пародийно-пародический диалог с традицией, но и сигнал новой литературной ситуации, смены ориентации с героя — на поэта. Характерна

<sup>1</sup> Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л., 1956. С. 110, 115.

<sup>2</sup> Майков В. И. Избр. произведения. М.; Л., 1966. С. 80.

<sup>3</sup> Барков И. С. Полн. собр. стихотворений. СПб., 2004. С. 306.

<sup>4</sup> Ломоносов М. В. Избр. произведения. Л., 1986. С. 85.

<sup>5</sup> Ломоносов М. В. Избр. произведения... С. 80, 280 — 281.

<sup>6</sup> В числовом измерении лингвостатистическая картина распределения относительных частот «наследников» по культурно-семиотическим эпохам русской литературы XVIII — начала XX веков выглядит так: 1) классический период —  $4.54 \cdot 10^{-5}$ ; 2) элегический / романтический —  $4.19 \cdot 10^{-5}$ ; 3) критический —  $2.72 \cdot 10^{-5}$ ; 4) реалистический —  $1.77 \cdot 10^{-5}$ ; 5) модернистский —  $3.22 \cdot 10^{-5}$ . Об этой стадийной типологии и базе данных (с указанием литературы) см.: Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 218.



едва заметная, но принципиально важная смысловая перестановка, совершаемая в «Ответе Катенину» (1828) (оставляем сейчас за скобками более широкий контекст распри с адресатом и связанный с нею цитатный слой послания<sup>1</sup>): «Тебе во след опять за славой» [3; 135]. Не во след за героической славой — как источником пиитического упоения, а во след за другим поэтом в поисках славы художнической.

\* \* \*

Такая перекодировка «профессиональной» принадлежности наследника как «продолжателя» (наблюдающаяся, в меньших масштабах, и у П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского, Н. М. Языкова и др.) осложнена у Пушкина одним семантическим моментом, не зафиксированным в «Словаре языка Пушкина». Послание «К молодой актрисе» (1815) открывается строками: «Ты не наследница Клероны... <...> / Жестокой суждено судьбой / Тебе актрисой быть дурной» [1; 99]. Наследование имеет не только историческое, но и иерархическое измерение: «продолжатель» должен быть, по меньшей мере, не ниже того, за кем он следует. В XVIII столетии так понимался прежде всего переход от одной генерации героев к другой, а потому пушкинская реплика из уже знакомых нам «<Заметок по русской истории XVIII века>» звучит как явный «антидический» выпад: «Ничтожные наследники северного исполина... с суеверной точностью подражали ему во всем, что только не требовало нового вдохновения» [11; 14]. И наличие в пушкинском мире подобной оценочной шкалы позволяет иначе взглянуть на те сбои в работе механизма наследования, с обзора которых мы начали, и вводит в игру еще одну нарративную фигуру — «избранника / избранного», того, кто предназначен к некоей особой деятельности или роли. (Заметим сразу, что лингвостатистический профиль распределения суммарных относительных частот этих лексем по различным эпохам русской литературы — даже с поправкой на фактор полисемии — очень красноречив: 1) классический период —  $5.18 \cdot 10^{-5}$  (при почти полном отсутствии в текстах этого периода слова «избранник»); 2) элегический / романтический —  $8.36 \cdot 10^{-5}$ ; 3) критический —  $5.08 \cdot 10^{-5}$ ; 4) реалистический —  $3.41 \cdot 10^{-5}$ ; 5) модернистский —  $4.34 \cdot 10^{-5}$ .)

<sup>1</sup> Ср. классический комментарий: Тьянянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 73 — 85.

В пушкинском стихотворении «Перед гробницею святой...» (1831) лирический субъект призывает покоящегося в гробу полководца: «Нам укажи в толпе вождей, / Кто твой наследник, твой избранный!» [3; 268]. Наследник сближается здесь с избранником, и это радикально проблематизирует логику наследования. В ключевых своих чертах ритуал заклинания повторяет то, что разыгрывается в «Борисе Годунове», только с иным раскладом ролей и с иным итогом. Наследник в обоих произведениях нарекается из гроба, но в пьесе такое «назначение» — продукт коллективного «политического воображаемого», а в стихотворении — объект гадания лица, которое на звание наследника никак не притязает. И гадание это ничем не завершается: могила безмолвствует. Накладывая друг на друга две модели коммуникации с загробным миром — одическую и элегическую, Пушкин лишает обе позитивного потенциала. В оде призрак героя является преимущественно для того, чтобы благословить потомка и подтвердить его героические полномочия; в элегии тень, хранящая молчание и зачастую не идентифицируемая, должна увлечь за собой свидетеля откровения по ту сторону земной реальности. У Пушкина в стихотворении (и отчасти в пьесе) задача обитателя гроба — одическая, а манера поведения — более чем элегическая (*грозный* старец не пробудится и не явится у гробовой двери ни на мгновение, да и в трагедии о царе Борисе *тьень Грозного* на сцене не фигурирует). Поэтому наследник оказывается в стихотворении неизбранным вовсе (а в пьесе — избравшим себя сам).

Но, так или иначе, наследование деавтоматизируется; в него вторгается элемент произвола, избрания по воле, как правило, мертвого, «потустороннего» предшественника или какой-нибудь другой «сверхчеловеческой» инстанции. В таком ракурсе оба «настоящих» пушкинских самозванца — как бы не вполне самопровозглашенные избранные (хотя ни один, ни другой избранными эксплицитно не именуется): за Лжедмитрием витают, пусть и незримые, призраки царей; Пугачев возникает из кружения метели-судьбы. И эта закономерность проявляется даже в таком, на первый взгляд, нейтральном случае, как *наследники Тибулла и Парни*. Наследники, разумеется, определяются не Тибуллом и Парни, но таковыми они становятся благодаря совокупным усилиям судьбы, Амура и муз, которые оделили их даром любви — радостной или печальной. Вообще, характер избирающей инстанции, при всем его многообразии, беспредельной изменчивостью не обладает. Лексическая сочетаемость «избранных» (отличающихся большей валентностью) и «избранных» во многом

совпадает: существительные, которыми они управляют грамматически и у которых находятся в подчинении логическом, образуют компактную по своему ядру серию. Если не ограничиваться только пушкинскими текстами — в этом отношении достаточно типичными для русской поэзии XVIII — начала XX века, то в такое ядро входят: *Господь / бог(-и) / творец, судьб(-а/-ы) / фортуна / Промысел, неб(-о/-еса), любовь, поэзия, свобода, победа, слава* и др.

Предельной формы расхождение между наследованием и избранием достигает у Пушкина в «Моцарте и Сальери» (1830)<sup>1</sup>. В выстраиваемой Сальери истории своей жизни у мотива наследования — поворотное, в самом непосредственном значении, место: «...Когда великий Глюк / Явился и открыл нам новы тайны <...> / Не бросил ли я все, что прежде знал <...> / И не пошел ли бодро вслед за ним...» [7; 124]. И тот же мотив станет в устах героя решающим аргументом при вынесении Моцарту смертного приговора: «Наследника нам не оставит он. / Что пользы в нем?..» [7; 128]. Польза — добродетель толпы — соотносится здесь с непрерывной, лишенной разрывов передачей художнического опыта от одного *служителя музыки* к другому, от одного из многих к другому из многих. Напротив, Моцарт скажет в прощальной реплике совсем об ином (вспомнив евангельскую поговорку и как будто ответив своему отравителю<sup>2</sup>): «Нас мало избранных, счастливых праздных, / Пренебрегающих презренной пользой...» [7; 133]. На этом фоне слова Сальери, открывающие его обвинительный монолог, звучат как настоящее исповедание веры самозванца: «...не могу противиться я доле / Судьбе моей: я избран, чтоб его / Остановить — не то, мы все погибли...» [7; 124].

Особую окраску ролевой диспозиции пьесы придает «жуковский» подтекст (о котором уже приходилось писать<sup>3</sup>), привносящий в противостояние Сальери и Моцарта «отцовско-сыновний» план. И этот подтекст можно было бы дополнить еще одним произведением, по своему подсвечивающим вопрос об избранничестве в трагедии, — «Счастлием» (1809), переводом одноименного стихотворения Ф. Шил-

<sup>1</sup> О евангельском контексте пьесы ср., к прим.: *Листов В. С.* К истолкованию религиозной традиции пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери» // *Болдинские чтения*. Н. Новгород, 1998. С. 77 — 85.

<sup>2</sup> О «тайном» диалоге в трагедии ср.: *Викторович В. А.* К поэтике сюжетного эксперимента: Пушкин и Достоевский // *Болдинские чтения*. Горький, 1981. С. 174 — 176.

<sup>3</sup> См.: *Фаустов А. А.* 1) Авторское поведение Пушкина... С. 136 — 137; 2) Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина. Воронеж, 2003. С. 216 — 217; 3) Пушкин против Филарета? // *Болдинские чтения*. Н. Новгород, 2007. С. 55 — 56.

лера (любопытно, что в оригинале «избранников» как таковых нет, а есть лишь — в единственном экземпляре — глагол «избирать», «erwählen»; у Жуковского же об «избранных» говорится трижды, и грамматически дважды это — субстантивы без зависимых слов). Избранники в стихотворении (на каком бы попроще они себя ни проявляли) — любимцы богов, получающие от них дары безо всякого труда и безо всяких заслуг, каждый раз — в порядке отдельного чуда. Ко всем же прочим *земнородным* стихотворение обращается с троекратно повторенным предостережением: «Не сетуй, что боги счастливец некупленным лавром венчают... <...> / Пусть будет красою краса — не завидуй, что прелесть ей с неба... <...> / Не сетуй, что дар песнопенья с Олимпа на избранных сходит...». Тем, кто не попал в число любимцев, остается только одно — пленяться, с радостью принимать освященное божественным *законом предпочтенья* возвышение очередного избранника: «Он счастлив собою — ты, им наслаждаясь, блаженствуй...»<sup>1</sup> И этот ореол счастья и красоты — та несомненная печать, которой избранники помечены; недаром один из синонимов «избранного» в стихотворении — «счастливец».

В «Моцарте и Сальери» несложно услышать разнообразные фразеологические отзвуки «Счастия», да и развитие сюжета в пьесе держится как раз на нарушении запрета сетовать на несправедливость небес и завидовать избранным ими. Однако у Пушкина Моцарт безоговорочным счастливецом не выглядит (вспомним хотя бы томящую героя бессонницу и не дающего покоя *черного человека*), а попытка Сальери представить себя избранныком (хотя это и плохо замаскированная адвокатская уловка) контрапунктно соотносится с репликой Моцарта об *избранных, счастливых праздных* и вынуждает задуматься о признаках избранничества, лишенных в трагедии всякой очевидности. Подобная неочевидность задолго до этого, в кризисные для Пушкина годы «южной» ссылки и дала, по всей вероятности, всплеск недоверия к избранности вообще (выносим за скобки вопрос о более широких — историко-культурных — причинах повышенного внимания к семиотике избранничества<sup>2</sup>. Во второй главе «Евгения Онегина» (1823) о восторженном Ленском — также *счастливец!* —

---

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 95 — 96.

<sup>2</sup> Здесь можно предположить протестантское влияние, столь значимое в культуре «александровской» эпохи. См., к прим.: Галахов А. Д. Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I // Журнал министерства народного просвещения. 1875. № 11. С. 87 — 175.

сказано: он верил (вслед за Шиллером и Жуковским), «Что есть избранные судьбами... <...> / Что их бессмертная семья... <...> / Когда-нибудь нас озарит / И мир блаженством одарит» [6; 34] (в черновиках строфы варьировалась и евангельская паремия: «Что мало избранных Судьбами / Что жизнь их лучший неба дар» [6; 269]). И одновременно с этим в лирическом отрывке Пушкин напишет от первого лица: «Бывало в сладком ослепленье / Я верил избр.<анным> душам, / Я мнил — их тай<ное> рожденье / Угодно [властным] небесам...» [2; 269]. А в черновой редакции более раннего послания «<В. Ф. Раевскому>» (1822) дискредитация избранников заходила, судя по всему, еще дальше<sup>1</sup>. После строк о *хладной толпе*, которой смешон язык Истины, следовали такие весьма выразительные наброски стихов: «И встретил я то малое число»; «Встречались мне наперсники Молвы / Но что ж в избранных <я> увидел / Ничтожный блеск» [2; 727]. Избранные уравнивались с толпой.

Тем не менее, отказ от столь скептического взгляда не только не будет сопряжен у Пушкина с поиском верных примет избранничества, но приведет его — и в «Моцарте и Сальери», и в боддинском же стихотворении «Герой» — к сюжетному обоснованию того, что избранность, как и сама истина, недоказуема и является плодом свободного узрения<sup>2</sup>. В параллель к сказанному можно сослаться на то, что в «Сказке о царе Салтане...» (— 1831) Пушкин не зря лишит гонимого царского сына необходимых, с точки зрения сказочного канона, чудесных примет, а в «Пиковой Даме» (1833) продемонстрирует фиаско героя, узнавшего, казалось бы, тайну трех *верных* карт.

\* \* \*

Под таким углом зрения молчание мертвого полководца в стихотворении «Перед гробницею святой...» обнаруживает еще одно измерение смысла: «правильное» избрание наследника ничем и никем гарантировано быть не может (и уже это создает потенциальную почву для самозванства). Однако для нас не менее важно другое. В посвященных Ленскому строках избранные образуют *семью*, но и в реплике Моцарта они тоже составляют «мы» — братство, включающее прежде всего обо-

<sup>1</sup> В целом круг этих сближений был намечен еще Б. В. Томашевским (ср.: Томашевский Б. В. Пушкин. М., 1990. Т. 2. С. 161 — 162).

<sup>2</sup> Ср.: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина... С. 121 и сл.

их собеседников — *сыновей гармонии!* И то, что моцартовское «мы» противопоставляется в пьесе не столько другим, многим, сколько эгоцентрической обособленности Сальери, возвращает нас к магистральной коллизии наследования у Пушкина, заключающейся в разрыве родовой преемственности между поколениями. Избранники, которые должны были бы выступать лишь «беззаконной» альтернативой наследникам, сами оказываются соединены в родственный союз. И так же, как к наследникам, к ним может быть применен оценочный ранжир, измеряющий степень удаления избранных от образца. В статье «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пелликио» (1836) Пушкин напишет: «...мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приблизились... к проповеди небесного учителя»; а затем добавит, что герой статьи вместе с автором «О подражании Иисусу Христу» и Фенелоном «...в высшей степени принадлежат к сим избранным...» [12; 99].

«Семейственное» понимание избранности в элегическую / романтическую эпоху специфически пушкинским не было. Так, в «Поэтах» (1820) В. К. Кюхельбекера конструируется пространный миф о том, что поэты — *избранники* — являются в действительности небесными сынами Зевса, которые, дабы искупить вину человечества, предавшегося земным наслаждениям, решились — во исполнение судеб — облачиться в тело смертных и напомнить своим падшим собратьям об *отчизне*. И ближайший к себе круг подобных избранников лирический субъект Кюхельбекера именует с помощью слова «союз»: «Так! не умрет и наш союз... <...> / Союз любимцев вечных муз!»<sup>1</sup> Слово это потом не раз использует в своей лирике Пушкин, адресуясь к друзьям и всякий раз рифмуя *союз* и *муз*<sup>2</sup> (в стихотворениях «<Из письма к Я. Н. Толстому>» (1822), «К Языкову» (1824)<sup>3</sup>, «19 октября» (1825)), и его же произнесет пушкинский Моцарт, поднимая стакан с отравленным вином. Вообще, Ю. Н. Тынянов указал на «Поэтов» как на подтекст рисовки Ленского<sup>4</sup>, но в осколочном и рас-

---

<sup>1</sup> Кюхельбекер В. К. Соч. Л., 1989. С. 51.

<sup>2</sup> Заметим, что сама по себе рифма, сопрягающая разные словоформы лексем «союз» и «муза», со времен од Ломоносова может считаться для русской поэзии стандартной (ср., как кажется, первый ее случай (1742): «Взлети превыше молний, муза... <...> / Гремящих арф ищи союза...» (Ломоносов М. В. Избр. произведения... С. 85)).

<sup>3</sup> В запоздавшем ответном послании Языкова к Пушкину «О ты, чья дружба мне дороже...» (1826) всплывут и та же рифма, и та же «семейственная» фразеология: «Два сына Руси православной, / Два первенца полночных муз, — / Постановили своенравно / Наш поэтический союз» (Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 183 — 184).

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники... С. 276 — 277.



фокусированном виде они многократно отразились и в «Моцарте и Сальери». Двойное обращение «О Дельвиг, Дельвиг!..», которым открывается стихотворение и которое затем прозвучит в нем еще раз, симметрично восклицанию «О Моцарт, Моцарт!» [7; 125], замыкающему первый монолог Сальери<sup>1</sup>. Небезразличны для болдинской трагедии и начальные стихи «Поэтов» в целом: «О Дельвиг, Дельвиг, что награда / И дел высоких, и стихов? <...> / Стадами смертных зависть правит; / Посредственность при ней стоит / И тяжкою пятою давит / Младых избранников харит»<sup>2</sup>. Между тем весь финал первого монолога Сальери — это как раз признание в том, что герой впервые испытывает *зависть* (причем он сравнит себя с *растоптанною* людьми змеей), и упрек небу, которое озаряет смертных своим даром отнюдь не *в награду* самоотвержения, молений, трудов и пр. Ироническим образом завистник (подспудно готовящийся уже отправить избранного на небеса) сетует на то, что его обошли справедливой наградой, и чувствует себя раздавленным пятою бога.

С еще более рельефной декларативностью «наследнические» черты в облике избранников проступают в стихотворении Н. М. Языкова «Гений» (1825). Композиционно оно построено как развернутое сравнение, первая часть которого — ветхозаветная история о передаче пророческого дара от Илии к Елисею. Вторая же строфа проецирует эту историю на генеалогию избранничества: «Так гений радостно трепещет, / Свое величье познает, / Когда пред ним гремит и блещет / Иного гения полет... <...> / И миру новые светила — / Дела избранника небес!»<sup>3</sup> По сути, цепь избранников выглядит в стихотворении частным случаем цепи наследников (как продолжателей, не уступающих своим предшественникам), и это — вариант, который в одном разрезе противоположен стихотворению «Перед гробницею святой...» (где наследником служит избранный таковым), а в другом — «Моцарту и Сальери» (где избранный не числится ничьим наследником и никаких наследников не имеет). Но, как бы то ни было, при всех отклонениях то в одну, то в другую сторону оппозиция наследников и избранников в «пушкинское» время до конца не рас-

<sup>1</sup> Здесь можно было бы сослаться и на аналогичное начало — «О Пушкин, Пушкин!..» — стихотворного послания Ф. Н. Глинки «К Пушкину» (1819 / 1820), в которых варьируется миф о «воспитании» поэта еще в младенческой колыбели специально приставленными к нему небесными жителями.

<sup>2</sup> Кюхельбекер В. К. Соч. С. 47.

<sup>3</sup> Языков Н. М. Стихотворения и поэмы... С. 154.



падает: фигуры эти сохраняют взаимную «намагниченность», вне зависимости от того, притягиваются они семантически друг к другу или друг от друга отталкиваются.

В конечном итоге, такая взаимосвязь была обусловлена, по-видимому, наличием непрерывного смыслового пространства, не знающего жестких границ между прошлым и настоящим, мертвым / потусторонним и живым. И хотя элегическая / романтическая эпоха во многом наследует в этом эпохе классической, на рубеже XVIII — XIX столетий совершается культурно-семиотический сдвиг, направление которого улавливается с достаточной определенностью. Так, в оде явление героя (небесное или даже из земных недр) — риторический топос, в реальность которого читатель не обязан верить, равно как и не обязан испытывать ужас, вызываемый этим явлением у всех одушевленных и неодушевленных творений, населяющих произведение. В элегии же и в балладе встреча с призраком, зомби или вампиром происходит в особом, фантастическом измерении, требующем критерия истинности / ложности, включающем в игру ту действительность, в которой читатель обретается<sup>1</sup>. И лучшая иллюстрация такого изменения модальности восприятия — рецепция современниками «Старушки» Жуковского, которая, как хорошо известно<sup>2</sup>, иную слушательницу могла довести до потери чувств и в то же время была источником для обыгрывания в «арзамасских» ритуалах, для портретирования ее создателя в воейковском «Доме сумасшедших» и для шуток автора над самим собою. Пугать или смешить — нечто совсем другое, нежели возбуждать восторг искусством сочетания слов (хотя эта двойная возможность и свидетельствует о неполном еще конституировании фантастического).

Можно сказать, что риторический топос в начале XIX века реализуется. И подобное (ограниченное) вторжение мертвого / потустороннего на территорию живого может быть напрямую соотнесено со смещением центра тяжести в неразрывной для XVIII — начала XIX веков двоиче прошлого и настоящего. Классическая эпоха, культивировавшая идею подражания образцовым предшественникам (и в политике, и в поэзии), по своему пафосу является как будто бы

---

<sup>1</sup> Некоторые суждения о соотношении риторики и фантастики ср.: Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М., 2009. С. 41 — 78.

<sup>2</sup> Ср., напр.: Немзер А. С. «Сии чудесные виденья...» // Зорин А. Л., Зубков Н. Н., Немзер А. С. Свой подвиг свершив: О судьбе произведений Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского. М., 1987. С. 179 — 183.

сугубо ретроспективной. Однако на деле перед нами постоянно возобновляющееся прошлое, маскарадное насаждение Золотого века — в настоящем, которое тем самым оказывается вместе с минувшим внутри единого внеисторического «пространства таблицы» (по словам М. Фуко). В элегическую / романтическую эпоху прошлое историзируется, отодвигается назад, но таким образом, что оставляет после себя свои зримые следы, заполняющие настоящее и во многом обесценивающие его как таковое<sup>1</sup>. Причем если в классическую эпоху самообнаружение прошлого в настоящем осуществляется в символическом — условном — регистре, то затем на смену ему приходит регистр смешанный — иконически-индексальный, поддерживающий между знаком и (исчезнувшим) объектом основывающуюся на принципе подобия динамическую связь. И столь непосредственное присутствие прошлого объясняет то, почему «избранники / избранные» зачастую выступают в «пушкинскую» пору комплементарной по отношению к «наследникам» фигурой.



---

<sup>1</sup> Ср.: Фаустов А. А. 1) Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С. 9 — 25; 2) Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 10 — 39.

Н. К. ГЕЙ  
(Москва)

### Пушкинская диалогия («История Пугачева» и «Капитанская дочка»)

Художественный мир Пушкина как совмещение несовместимого: исторически преходящего и ценностно-непреходящего. Человеческая жизнь и историческое событие. Мир Пушкина лежит внутри этих полюсов. Конкретных наблюдений, материалов и выводов о Пушкине-историке и Пушкине-художнике собрано достаточно<sup>1</sup>. Но никто специально не останавливался на не только исторической и художественной сопряженности, но и на особой взаимной обязательности некоторых прозаических пушкинских текстов, их запрограммированной «парности», содержательном и своего рода генетическом «родстве».

Подобная модель сдвоенной конфигурации берет начало уже в соотношении «Бориса Годунова» и «Истории Государства Российского» Карамзина. И далее подобная симметрия или заданная парность исторического и художественного построения, просвечивая в «Повестях Белкина» и в «Истории села Горюхина», приводит к пугачевской прозе. И речь пойдет как раз об имманентной регулярности *странного* (в пушкинском употреблении слова) параллелизма художественных и исторических миров.

#### 1

Напрямую с подобным прочтением одного и того же событийно-фактологического «текста» и глазами художника, и глазами историка Пушкин столкнулся в работе над «Борисом Годуновым». На предложение Карамзина, заинтересовавшегося этим замыслом и попросившего сообщить подробнее о нем, автор трагедии написал Вяземскому для передачи историку: «Ты хочешь плана? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том <Карамзина> вот тебе и план» (XIII, 227).

---

<sup>1</sup> См. работы Н. И. Черняева, Г. В. Вернадского, И. А. Фейнберга, А. А. Формозова, Тойнби, Н. Я. Эйдельмана. Приведем лишь одно высказывание: «Историзм — основная черта пушкинского творчества» (Вернадский Г. В. Пушкин как историк // Зарубежная Россия и Пушкин. Образ совершенства. М., 1999. С. 21).

Собственно говоря, это и есть новое прочтение одного и того же событийного «текста» глазами историка и глазами художника. Характеристики и события в трагедии и в «Истории Государства Российского» стянуты как бы крутой аркой. Последнее вызывало чаще всего реакцию не в пользу пушкинского создания. Охотно заговорили о «переложении в сценах» содержания карамзинской «Истории», что вольно или невольно предполагало *иллюстративность* и *вторичность* драматического творения. И немногие понимали, что Пушкин вошел в сферу свободного миропостижения судеб человеческих в исторических судьбах народа. И по одному этому «Борис Годунов» не переложение одного и того же содержания с языка фактов и понятий на язык образов, а проникновение туда, куда иным способом пути заказаны<sup>1</sup>. Отсюда берет начало особая природа трагедии, композиционная ее содержательность. Динамическое напряжение самодостаточных сцен, существующих только вместе. Каждая из них, потенциально законченная в себе, — сцена-кульминация, особого рода «маленькая трагедия». А вместе они соединены неразложимостью ПОСТУПКА и СОБЫТИЯ как комплексной акции, которая держит на себе огромные содержательные (исторические и человеческие) нагрузки. Но СОБЫТИЯ истории, мыслимые в рамках жизни *здесь* и *теперь* и данные в виде квантов смысла, всегда лежат вне одной точки пространства и времени. И не случайно, взятая вне этих обших в потенции больших смыслов сцена «Ночь. Сад. Фонтан», выглядит инородной среди сугубо исторических сцен, хотя в действительности выступает ключевым звеном целого. В решительную минуту для «внутреннего» в нем человека Григорий говорит: «Что значит сей неодолимый трепет» и «Любовь мутит мое воображенье». Казалось бы, то слова вполне в романтическом каноне лицедея на подмостках истории, одна из ролевых масок. Но по Пушкину, это решительное обособление героя от взятой на себя миссии. Происходит неведомая самому человеку борьба истинного и ложного в нем, трагическая ошибка за право существования исторического и человеческого содержания его волений. Он во власти неразрешимого антагонизма между историческим СОБЫТИЕМ и личностным ПОСТУПКОМ. Это выбор пути между: «участвовать» или

---

<sup>1</sup> Неслучайно события смутного времени в России нашли живейшее отражение в творчестве европейских и русских писателей (Лопе де Вега, Шиллер, А. С. Хомяков «Дмитрий Самозванец» (1833), Лобанов «Борис Годунов» (1835). См.: М. П. Алексеев. «Бориса Годунова» и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // «Бориса Годунов» Пушкина» (под редакцией К. Н. Державина) Л., 1936.

«поступать», *быть участником* или *быть самим собой*, «играть» на подмостках жизни или «жить» по совести.

Напрасно Григорий умоляет возлюбленную «забыть хоть на единый час» о том, что перед его избранницей не *тот* «царевич», а *этот* человек, о котором можно сказать «в нем доблести достойные московского престола». В ответ он слышит: «Тебе твой сан дорожке должен быть Всех радостей, всех обольщений жизни». Так порыв к истинному в себе приносится в жертву историческому амплу лже-царевича. В известном отношении это — борение временной динамики и вечностного бытия.

2

Если при создании «Бориса Годунова» в роли историка можно было видеть Карамзина, а в Пушкина — художника-драматурга, то рядом с «Повестями Белкина» замысел «Истории села Горюхина» спутал все карты в таком разделительном предположении.

В прозе Болдинской осени возникает, вернее, намечается в незавершенном проекте взаимодействие свободного воображения и исторической памяти. «Соавторство» художника и историка проявится в alter ego писателя — в лице Белкина. Точнее — в существовании «двух» Белкиных. Одновременно — *историка* в недовершенной «Истории села Горюхина» и *писателя* («соавтора» или подставного автора) в «Повестях Белкина». «В повестях Белкина важнее всего сам Белкин», — сказано у Достоевского<sup>1</sup>.

Белкин, ставший знаковой фигурой, задействован в обоих пушкинских произведениях. Настоятельная связь разнородных текстов задана именно через Белкинское присутствие и в *Истории*, и в *Повестях*. Белкин — и «писатель», и человек, захваченный «мыслью писать историю...» (VIII, 719). И это очень существенно. Без мысли историка, без исторических напряжений эпохи «Повести Белкина» могли показаться безобидными «сказочками» или «анекдотами», а «Барышня-крестьянка» и совсем «фарсом», хотя она совсем не такова рядом с речением о «мрачной туче над Горюхиным», о грозной тени которой как раз в российских городах и весях тогда «никто и не помышлял» (VIII, 138). И подобное *неведение* — нечто вроде «Пира во время чумы». А восприятие Повестей под рубрикой «анекдотов» и «фарсов» стало традицией (и при Белкине, но и еще несколько поколений после, включая XX век).

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. ПСС., Т. 16. Л., 1976. С. 48. Курсив автора.

«История села Горюхина» осталась во многом на «кончике пера», но была, бесспорно, знаменательным фактом в творческом сознании ее автора. Он прибегает здесь к далеко идущим аллюзиям, пусть вынужденно утрированным чуть ли ни до пародии, шаржа, даже бурлеска, что, однако, не ставит под сомнение серьезности затрагиваемой историософской проблематики<sup>1</sup>. Белкин предстает как автор произведений вымышленных, подчеркнута погруженных в атмосферу литературы, укорененных в ее почву, но поставленных, однако, лицом к лицу с текстом летописания, с проблематикой «документальной» хроники, а главное — с необходимостью преодоления архаического сознания и ложного наукообразия в подходах к «живой жизни».

Пушкин не мог, конечно, не почувствовать зарифмованности конкретно-исторических, актуально-темпоральных аспектов изображаемой жизни и непризрачных ценностных аспектов мира свободного воображения. Когда П. Я. Чаадаева страшило больше всего, «чтобы воображение не представило <ему> какого-нибудь призрака, как нечто реальное»<sup>2</sup>, для Пушкина художественное воображение не могло быть призраком, для него оно было одной из ипостасей онтологической реальности.

Импульсы исторического мировидения заложены в ключевых словах и скупых тезисах: «Приезд моего прадеда **тирана** Ив. В. Т<рафилина?>»; «**Пожар**»; «**Мужики разорены**»; «**Бунт**». Еще определеннее и красноречивее в заключительной сентенции: «**Была богатая вольная древня. Обеднела от тиранства**» (VIII, 719).

Для дальнейшего разговора о пугачевской прозе Пушкина, отталкиваясь от «Истории села Горюхина», надо помнить, что отряды пугачевцев достигали окрестности Болдина Лукояновского уезда, где набрасывались страницы этой самой «Истории села Горюхина». Во время пугачевских событий окрестные мужики скрутили старосту, собираясь повесить, а на почтовом тракте Починки — Саранск — Пенза были по-

<sup>1</sup> Конечно, если бы в «Истории села Горюхина» фигурировали только «Письмовник» Курганова или староста Антона Мудрый, направленность такого сатирического произведения не следовало бы выводить за рамки шаржа. Но в нем идет перечень имен Сенеки, Монтеня, аббата Милота (К. Ф. К. Мило), Нибура, Э. Гиббона, Ф. Гизо и других, включая И. Н. Болтина, В.Н. Татищева, И.И. Голикова и прямо или контекстуально подразумеваются Гомер, Моисей, Рюрик, Петр I, что не позволяет ограничить такой замысел лишь задачами пародийными. Нельзя упускать из виду и собственные пушкинские выступления 30-х годов, статьи, заметки, письма, содержащие животрепещущие суждения, связанные напрямую с именами Щербатова, Карамзина, Чаадаева, Н. Полевого и его «Историей русского народа».

<sup>2</sup> Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 403.



ставлены «глаголи» с повешенными повстанцами. Само селение Кистенево-Тимашиво образовалось из выселенных сюда крестьян «по господскому велению за самоуправство и бунты». И улицы сохранили память о своем происхождении: Самодуровка, Бунтовка, Стрелецкая. И не предохраняющая ли многозначительность слышна в словах: «Мрачная туча висела над Горюхиным, а никто об ней и не помышлял»?

И этот амбивалентный опыт несовместимого совмещения текстов разных модальностей («повести» и «история») стоит в преддверии «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки». Однако именно эти последние, близкие по тематике, проблематике и времени написания произведения своей альтернативной природой постоянно ставят исследователей в тупик.

Марина Цветаева решительно провела между ними жирную черту. Во главу угла она поставила «двух» Пугачевых, никак не объясняя существо ею увиденного антагонизма. Достаточной представлялась аксиома: в «Капитанской дочке» — МОЙ Пушкин, и МОЙ Пугачев, и не очень МОЙ или совсем НЕ МОЙ — в «Истории Пугачева»<sup>1</sup>. Столь же однозначно считали Пушкина «певцом Пугачева» и В. Брюсов, и Л. Войтоловский, а все, что тому противоречило, списано было на непреодолимые цензурные преграды. Конечно, Пушкин должен был считаться с реальным положением вещей. И он прекрасно умел пользоваться обходными путями, но вместе с тем нельзя забывать, что он не поступался дорогими ему решениями ни в случае с «Борисом Годуновым», ни с «Медным всадником». И поэтому вряд ли убедительна версия наличия *двух* Пугачевых по цензурным обстоятельствам. Повторим еще раз, о «земской» общей цензуре и цензуре «удельной» царской Пушкину постоянно приходилось помнить<sup>2</sup>. Но странно было бы предполагать, будто «добрый» Пугачев в «Капитанской дочке» мог более соответствовать официальным представлениям и уваровским цензурным нравам, чем он же — «злодей» в «Истории Пугачев». В этом случае, как и в случае разделения этих произведений

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981. С. 91, 96 — 98. См. мотивацию подобной ценностной модели Цветаевой в статье «1937 год в жизни Цветаевой», подписанной инициалами А. А., в ВРХД, №155, 1989, 1. С. 137 — 148.

<sup>2</sup> Так, во фразе о Суворове, «с любопытством расспрашивавшего славного мятежника» — слова «славный мятежник» вызвали замечание царя, поставившего Note Bene и знак вопроса на полях просмотренного текста (ЛН № 16—18, с.529), а также название «История Пугачева» пришлось изменить в «Историю пугачевского бунта». Пушкин сам при печатании сократил текст приводимого им письма Бибикова, исключив концовку, в которой «мрачными красками изображено положение охваченного мятежом края» (ДНБ, 266).



по принадлежности одного авторству *поэта*, а исторического — авторству *прозаика*, признавалось раздвоение самого Пушкина в его отношении к историческому лицу. Поэт предстает двуликим Янусом, чего не было, и быть не могло.

Писатель и историк максимально использовал открывшиеся здесь возможности. Он не стал официальным историком в одном случае и автором вальтер-скоттовского романа — в другом.

3

Другими словами, очень непроста проблема взаимной конфигурации подобных творений. Конечно, автор в «Истории Пугачева» выступает как историк; но одновременно и как художник, а в «Капитанской дочке» как художник и одновременно как прозорливый историк. И потому обоснованно было замечено, что в последнем случае, в повествовании о Гринева, Пушкин «больше историк, чем в Истории пугачевского бунта»<sup>1</sup>.

Пушкин долго искал, и не находил, и, рискнем сказать, не мог найти удовлетворяющего его концептуально-жанрового решения внутри обособленного, отдельно взятого произведения, будь то «Капитанская дочка» или «История Пугачева». Их автору постепенно приоткрывалась прихотливая «партитура» осуществления двуединого замысла.

В «Истории Пугачева» и в «Капитанской дочке» действуют энергии с противоположными знаками зарядов. Сначала попробуем разобраться в этом на примерах оценочно маркированной передачи конфликтной динамики противоборствующих сторон в труде историка.

Именно на страницах «Истории Пугачева» пересказ событий легко мог уподобиться броуновскому хаотическому движению. Однако в «Истории Пугачева» все обстоит как раз иначе. Постепенно возникает упорядочение поэтики структурирования описываемых обстоятельств и событий. Хотя приходилось идти ошупью, камуфлировать существенное мало объясняющими дело указаниями, вроде фраз о стечении непредвидимых обстоятельств, о случайностях, прибегать к ссылкам на нерадивость, нераспорядительность, трусость, неспособность, старость или болезнь тех или иных армейских командиров,

<sup>1</sup> Карпов А. А. Пушкин — художник в «Истории Пугачева» // ПИМ, VIII, Л., 1978; Ляцкий Е. А. Пушкин — повествователь в «Истории Пугачевского бунта» (Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 265 — 296); Блюменфельд В. М. Художественные элементы в «Истории Пугачева» // ВЛ., № 4, 1968. С. 154 — 174.

начальников и представителей властей. При этом необходимо было добиться, чтобы постепенно сквозь быструю смену фактических сведений и сплошь и рядом беспорядочную смену обстоятельств проступили черты и контуры для автора существенного содержания. На каждой странице идет контрастное закрепление повествовательных жестов в создании объемного смыслового пространства.

Так, например, даже первоначальная неудачная акция Пугачева под Яицким городком выглядит скорее как предвестие предстоящих успехов: «Пугачев приблизился к городу; но при виде выходящего противу него войска стал отступать...». Однако «Симонов не преследовал его, ибо казаков не хотел отрядить, *опасаясь* от них измены, а пехоту *не смел* отдалить от города» (8, 159, 161. Курсив мой. — Н. Г.).

И далее следует нагнетание элементов, выделенных или семантическими повторами, или по контрасту: «Пугачев пошел прямо к Илецкому городку» (8, 162). «Из Рассыпной Пугачев пошел на Нижнее-Озерную» (8, 164). «На другой день Пугачев выступил и пошел на Татищеву» (8, 166). «Из Татищевой, 29 сентября Пугачев пошел на Чернореченскую» (8, 168). «3 сентября, ночью, под Сакмарским городком перешел реку...» (8, 170). И далее с усилением: «подступил под Оренбург» (8, 176); «Пугачев со всеми силами подступил опять к Оренбургу» (8, 177); «чернь по-прежнему стала стекаться» и т.д.

При всей своей внешне случайной конкретике происходящего и как бы деловой передаче скупой фактографии за настойчивыми этими словесными штрихами чувствуется присутствие определенно ориентированного поля собирательных значений: «Известия об успехах Пугачева приходили... одно за другим» (8, 167); «Пугачев усиливался... войско его час от часу умножалось» (8, 170). «Множество народу собралось в одной деревне с намерением идти служить у Пугачева» (8, 206). Господские крестьяне «явно оказывали свою приверженность самозванцу» (8, 171); в Сакмарском городке под Оренбургом «жители ожидали его с нетерпением» (8, 168). И в том же ключе: «жители приняли его с восторгом» (8, 195). Даже после поражения, нанесенного Бибиковым конным и пешим толпам пугачевцев, осаждающим Оренбург, «чернь по-прежнему стала стекаться около <Пугачева>» (8, 224). «Пугачев со дня на день усиливался» (8, 256).

Тогда как на противоположной стороне: «Положение дел было ужасно. Войско было малочисленно и ненадежно» (8, 112). «Солдаты растерялись и побежали» (8, 182); «многие дворяне бежали в Москву», защитники крепостей «бежали, слышав стрельбу», «солдаты

бежали» «несколько казаков бежало» (8, 164; 189, 197, 219). «Один из отрядов Пугачева занял <Пречистенскую> без сопротивления. Офицеры и гарнизон вышел навстречу победителям» (8, 169); «умноженная бунтовщиками, рота пристала к мятежникам» (8, 165); «Вместо пятисот вооруженных калмыков не собралось их и трехсот, и те бежали с дороги» (8, 164), «остался с малым числом престарелых солдат», «бунтовщики... бросились на единственного его защитника» (8, 165), остальные «сдались без сопротивления» (8, 168).

За этим разнообразием конкретики при ее общей направленности дает о себе знать необходимость различения видимых и действительных причин и следствий, выявление в столь разрозненных событиях и частных случаях случайного и закономерного: «Рейнсдорп вторично приказал», «Билов не послушался и остался в Татищевой», «Корф отговаривался от похода...» (8, 164). Билова при звуке отдаленных пушечными выстрелами «оробел и отступил» от крепости Озерной, гарнизон которой он должен был пополнить.

Регулярная стилистика как бы нацелена в одну определенную точку: «все пришло в смятение», «бежали», «дрогнули», «действовали нерешительно», «отступили», «отступали», или «опасались измены», «опасались перехода».

Тот или иной фрагмент предстает наделенным как бы курсивом означенными подтекстами. В стилистике синонимических повторов таится ненавязчивый, но упрямый семантический вектор. Неудача преследовала правительственные силы вплоть до кульминации повествования.

Ни одно из оборонительных распоряжений по защите приуральских крепостей и самого Оренбурга, отданных губернатором генерал-поручиком И. А. Рейнсдорпом, не было исполнено. И в результате проступает словесный образ якобы фатальных катастрофических обрушений: уже с самого начала «Рейнсдорп потерял надежду победить Пугачева» (8, 300). «Бедный Рейнсдорп не знал, что делать» (8, 176). Он писал о «наиплачевном состоянии Оренбургской губернии» (8, 571).

Семантическое устройство посредством стилизации, стилевая ретардация, повторы и контрасты, казалось бы, еще ничего не меняют в статусе сочинения как труда историка, как исторического сочинения, в котором, казалось бы, использованы нейтральные в принципе лексические средства. Но у Пушкина это не просто стилистика исторического повествования, а художественно концептуальная стилизация повествуемого. Она ставит слово под концептуальные нагрузки, происходит напластование и взаимодействие неявно, как бы *интона-*

ционно выделенных словесных пластов, их многоярусная смысловая организация.

В случае «Истории Пугачева» можно говорить о поэтике смысло-стилевых пластов, о структурировании и концептуальной организации целого. И на следующих уровнях особое место занимают топосы «виселищ», «огня» «пожара» «казней» и многочисленных «жертв», сплошь и рядом неоправданного и немотивированного насилия и, наконец, надо всем этим — заключительный «кивок» головы Пугачева перед казнью. Эта сцена, приведенная и в «Истории Пугачева», и в «Капитанской дочке», оказывается прочным и существенным для писателя соединительным звеном между двумя его пугачевскими произведениями.

Разумеется, вполне понятны трудности уловления обозначенной нами целевой урегулированности текста, точнее даже внутритекстовой неформализованной направленности повествования. Автор сознательно использует инвариантность средств, почти недоступную строгому учету, накладывая почти прозрачный слой один на другой. И так слой за слоем, достигая получения нужной ему оптики. Подобная стилистика не подходит под ранжир ключевых слов. «Ключевыми» становятся **неключевые**, незаметные, нарочно не обращающие на себя внимания, специально не поставленные под ударение и по-разному варьируемые, не слишком доступные частотному исчислению. Это особая форма повествования, фасеточное смысловое содержание. Они, эти элементы, только в контексте целого приобретают ударность смысловых интенций. Слова в непроизвольном, но концептуально направленном соударении говорят не только то, что они впрямую значат, но и то, что автору необходимо выделить и подчеркнуть. Назовем их **сигнальными** элементами текста, маркирующими нечто существенное. Они пребывают пунктирно намеченными, едва приметными узорами. Такое накапливание значимых мотивов и лейтмотивов создает опорные гнезда, служит ориентирами для понимания или, по крайней мере, для указания на необходимость понимания причин и следствий происходящего, выделения существенных сторон повествуемого и потенциальных выводов из этого.

Принцип *смыслового приращения* перенесен на страницы исторического сочинения, направлен на то, чтобы, сигнальные слова — в непосредственном своем употреблении нейтральные — не оставаясь на поверхности текста, надстраивались над понятийными, категориальными, логическими связями и создавали Большое смысловое поле. Повествование тогда становится уже не только стилизованным, а смыслоструктурированным, выстроенным в нужном направлении.

Так обстоит дело, например, с темой пожара Казани. Этому фрагменту предшествует своего рода пролог, а затем и эпилог (еще один пожар уже под Самарой), когда Суворов, сопровождавший опасного пленника, оказался вынужденным лично караулить Пугачева. Прологом по отношению к кульминации смыслоносного образа пожара Казани служит рассказ о повелении «сжечь дом и имущество Пугачева» в начале мятежа. «Донское начальство в точности исполнило слова высочайшего указа: дом Пугачева <...> был за год пред сим продан его женою, пришедшею в крайнюю бедность, и уже сломан и перенесен на чужой двор. Его перевезли на прежнее место» и только тогда свершили ритуальное сожжение. Подобная расправа выглядит жестом мстительного бессилия, нежели как имеющая прагматическое значение. Дом в Зимовейской станице «в присутствии духовенства и всей станицы сожгли. Палачи развеяли пепел на ветер, двор окапали и огородили, оставя на веки в запустении» (8, 201).

Это как бы прелюдия пожара Казани 12 июля 1774 года.

Пожар Казани становится кульминационной точкой повествования в «Истории Пугачева». Накануне нападения 10-тысячного воинства Пугачева, генерал-майор П. С. Потемкин возглавил военные подразделения гарнизона и ополчение казанских горожан, включая волонтеров из ссыльных польских конфедератов (другая часть которых участвовала на стороне Пугачева) и даже гимназистов. Корпус И. И. Михельсона спешил на помощь городу, и на подступах к нему разыгралось три кровопролитных битвы. Никто не мог и предположить страшную участь города, пока не начался его штурм. Пожар Казани — картина; и не только картина, но эмблематическое развертывание смысловых интенций бунта «бессмысленного и беспощадного».

Картине уничтоженного за ночь города и вакханалии ночного разгрома предшествует накопление многочисленных подробностей, деталей, словесных мазков в самых разных контекстах, подготовительное для энергетики кульминационного события. Появилось «пламя», поджигатели «бегали по улицам, грабя и зажигая дома», кругом стоял «нестерпимый зной пожара». И вот: «настала буря. Огненное море разлилось по всему городу. Искры и головни летели в крепость и зажгли несколько деревянных кровель. В сию минуту часть одной стены с грохотом обрушилась и подавила несколько человек». И далее: «Едва умолкла пальба, он <преосвященный Вениамин> поднял чудотворные иконы и, несмотря на нестерпимый зной пожара и на падающие бревна... сопровождаемый народом, обошел снутри крепость при молебном пении».

И после всего этого: «настала ночь, ужасная для жителей! Казань, обращенная в груды горящих углей, дымилась и рдела во мраке. Никто не спал»<sup>1</sup>.

Описание и символика inferнального *торжества* разнузданной стихии, ее разгула и неуправляемости. Восстание бунтующей черни уподоблено огненной стихии. Ей сродни взрывные протестные акции, выбросы ненависти и чудовищных злодеяний. Происходящее не поддается простым логическим выкладкам и раскладыванию по социологическим и статистическим полочкам: «Состояние Казани было ужасно: из двух тысяч осмисот шестидесяти семи домов... две тысячи пятьдесят семь сгорело». При этом Пушкин добавляет «Двадцать пять церквей и три монастыря также сгорело» (8, 243). Это факты в цифрах. В словах-образах просвечивают зловещие ноты общей темы прогноза-предупреждения: «К полудню густой багровый дым возвестил ему <Михельсону> о жребии города». Пик внутренней «сюжетологии», **символическая** составляющая повествования. Пожар — и в прямом и в переносном значении воспринимается и как фактическая данность, и как метафорическое обобщение, некий смелый и многоформатный смысл. Вспомним фразу сугубо метафорическую: «Рейнсдорп, испуганный быстротою пожара», т.е. пугачевского восстания. И еще: «пламя могло ворваться в самую Сибирь». Или: «Особенно опасались сношений Яика с Доном» (8, 200, 201), чтобы «пламя пожара» не перебросилось и не охватило не только восток, но и запад России<sup>2</sup>.

Топос пожара, его обобщенное, уже смысловое значение переходит из «Истории Пугачева» в «Капитанскую дочку»: «Состояние всего обширного края, где свирепствовал пожар, было ужасно» (VIII, 364).

Образ-концепт пожара Казани и баталии за нее стягивают к общему центру все разрозненные элементы и обстоятельства, в разрозненном виде почти ускользающие из сознания. Достаточно напомнить такие «сюжетные» моменты в качестве «завязки» всего дальнейшего повествования, как пребывание Пугачева именно в Казанском остроге, затем дерзкий его побег из-под стражи перед этапированием в Москву для дальнейшего судопроизводства. И всё происходящее в

---

<sup>1</sup> Знаменательна помета под седьмой главой о Пугачеве в Казани: Казань 6 сентября 1833 — дата завершения главы прямо по горячим следам во время поездки Пушкина по местам этих событий.

<sup>2</sup> В Сибири готовились мятежи Омских и Тобольских сосланных сюда польских конфедератов. Многочисленные их собратья, размещенные ранее под Оренбургом, находились уже среди повстанцев (Овчинников Р. В. За строками «История Пугачева» // «Московский пушкинист», IX, М., 2001).



Казани и ее округе знаменует исторический пик крестьянской войны. 15 июля утром Пугачев приказал прочесть манифест о походе на Москву, а Екатерина II готова была направиться под Казань для самоличного руководства военными действиями.

Разгром Пугачева под Казанью меняет характер хода военных действий, хотя не означал поражения: «Пугачева бежал; но бегство его казалось нашествием». И тут же: «Никогда успехи его не были ужаснее, никогда мятеж не свирепствовал с такою силою» (8, 248). И снова возникают рефреном слова: «Таким образом Пугачев день ото дня усиливался» (492). Снова словно волна за волной, накат за накатом Пугачев берет Курмыш, Саранск, Пензу, Саратов к нему переходят десятки тысяч новых повстанцев: «Вся западная сторона Волги восстала и передалась самозванцу». Возникли не безосновательные опасения, что «что участь Казани ожидает и Нижний». Генерал-поручик ...Ступишин вынужден был признать, что он не отвечает и за Москву (8, 247). Итак, стоило лишь поднести спичку, чтобы пламя полыхнуло с удвоенной и утроенной силой: «Войско его состояло уже из двадцати тысяч. Шайки его наполняли губернии Нижегородскую, Воронежскую и Астраханскую» (493). Появившийся вновь в повествовании рефрен «день ото дня» переводит количественные и временные параметры во вневременные. Возникает панорамное видение происходящего сразу в разных местах, в разное время. Показательным, можно сказать, ключом к сказанному может быть подспудная, едва обозначенная сцена поиска старой казачки Разиной тела своего сына Степана в волнах Яика (сцена, обратившая на себя внимание царя: «Лучше выпустить, ибо связи нет с делом»<sup>1</sup>). Действительно, эпизод этот сюжетно излишен, не мотивирован ни предшествующим, ни последующим, но такая малость из двух-трех строк как раз свидетельствует о ее мифологизированном функционировании.

Получив художественный статус, историческая составляющая служит воссозданию смысло-целенаправленному восприятию всего излагаемого. Перед нами обширное смысловое пространство. Отмеченная особенность имеет далеко идущие последствия, она чревата **взаимозависимым** существованием «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева». Образная структура изложения и осмысления излагаемого в них становится *общей территорией*.

<sup>1</sup> ДНБ, 266; IX, 471 — 472; См. также Н. В. Измайлова «Очерки творчества Пушкина». Л., 1975. С. 295. Между прочим, Степан Разин исторически вполне реальное лицо, казак-пугачевец (Овчинников Р.В. Над «пугачевскими» страницами Пушкина. М., 1981).



В «Истории Пугачева», как видно из сказанного, художественная составляющая выступила необходимым компонентом исторического сочинения<sup>1</sup>. Она перестала быть только *средством* в рамках риторики и стилистики повествования или антицензурным прикрытием, но была вдвинута Пушкиным в сферу исторического сознания. И поэтому нельзя не увидеть возникающей отсюда глубинной взаимосвязи двух пугачевских произведений, не говоря уже о тесном переплетении их творческих историй. Они демонстрируют не столько удивительную содержательно-тематическую симметрию / асимметрию этих одновременно создаваемых сочинений, сколько взаимодополняющую *сопряженность* их содержательного диалога. Такое взаимодействие исторической и художественной сфер, дает чрезвычайно много для смыслографии обоих произведений.



---

<sup>1</sup> Слова из речи В. О. Ключевского на открытии памятника Пушкину. Собр. соч. В 9 тт. Т. IX. С.79. «Пушкин-поэт постоянно дает о себе знать в исследовании, написанном Пушкиным-историком» (Карпов А.А. Пушкин — художник в «Истории Пугачева» // ПИМ, VIII, Л., 1978).

В. А. КОШЕЛЕВ  
(Новгород Великий)

### Пушкин: поэтика «исходного мотива»

На последней страничке дорожной записной книжки Пушкина 1833 г. (ПД 844, л. 7 об.) карандашом записан следующий текст:

*В славно́й, в Муромско́й земле,  
В Карачарове селе  
Жил-был дяк с свое́й дячихой.  
Под конец их жизни тихой  
Бог отраду им послал —  
Сына им он даровал*

(III, 469)

Точно известны обстоятельства создания этого наброска. Он сделан не позднее 16 сентября 1833 г. (на той же странице записной книжки есть другая запись с этой датой); поэт в это время путешествовал по Поволжью и Уралу: собирал материалы по истории Пугачевского бунта. В сохранившихся бумагах Пушкина нет продолжения этого замысла.

Приведенная запись содержит несколько специфических «сигналов».

Во-первых, перед нами начало некоего стихотворения. Оно написано четырехстопным хореем, который был излюбленным стихотворным размером для пушкинских *стихотворных сказок*: многие исследователи отмечали исходную «фольклорность» четырехстопного хорее у Пушкина<sup>1</sup>. В этом же году этим же размером Пушкин начал несколько незавершенных стихотворений, ориентированных на фольклор: «Царь увидел пред собой...» (III, 304), «В поле чистом серебрится...» (III, 307), «Колокольчики звенят...» (III, 317). Стихотворение явно «сюжетное» — и очень похожее на начало какой-то «сказки».

---

<sup>1</sup> См. Комарович В. Л. Вторая кавказская поэма Пушкина // Пушкин: Временник. М.-Л., 1941. Т.6. С. 220 — 221; Jakobson R. Selected Writings / The Hague/ 1979. V. 5. P. 296 — 297.

Во-вторых, указанные здесь «географические» ориентиры имеют прямое отношение к известному фольклорному сюжету. «Как из славного города из Мурома, / Из того села Карачарова...» — так начинается самая ранняя запись былины о богатырском персонаже из Сборника Кирши Данилова<sup>1</sup>. «Муром», а уж тем более «Карачарово» могли относиться в пушкинские времена исключительно к Илье Муромцу — и ни к кому более.

В-третьих, дата создания провоцирует некое хронологическое «сближение». На рассвете 15 сентября 1833 г. Пушкин выехал из Симбирска, где находился около недели (выезжая в село Языково)<sup>2</sup>. Там он общался с П. М. и А. М. Языковыми (которые в то время очень активно занимались пополнением фольклорных записей будущего собрания П. В. Киреевского) и с некоторыми их друзьями. Ему, в частности, показывали «дом Карамзина», который он не преминул зарисовать в той же записной книжке<sup>3</sup>. Так что наш замысел оказывается связан еще и с Н. М. Карамзиным<sup>4</sup> — и, прежде всего, с его незаконченной «богатырской сказкой» «Илья Муромец» (1794)<sup>5</sup>.

Однако нетрудно убедиться, что приведенное выше начало замысленной в путешествии пушкинской «сказки» весьма далеко от поэтики «богатырской сказки» Карамзина. Карамзин опубликовал это «начало безделки» в 1795 г. в альманахе «Аглая», ибо хотел таким образом пропагандировать «русский размер» (пятистопный нерифмованный хорей), который называл «слогом древности»:

*Мы не греки и не римляне;  
мы не верим их преданиям...*

*.....  
Нам другие сказки надобны;  
мы другие сказки слышали  
от своих покойных мамушек...*

---

<sup>1</sup> Илья Муромец. Подг. текстов, статья и комм. А. М. Астаховой. М.-Л., 1958. С. 20. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (под обозначением И М).

<sup>2</sup> Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. М., 1999. Т. 4. С. 87 — 90.

<sup>3</sup> Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.-Л., 1935. С. 400.

<sup>4</sup> См.: Кулагин А. В. Из комментария к пушкинским замыслам 30-х годов // Болдинские чтения. Н. Новгород, 1995. С. 110 — 115.

<sup>5</sup> См.: Михайлова Н. И. Из комментариев к «Евгению Онегину» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л., 1989. С. 116 — 117.

Впрочем, этой апелляцией к «покойным мамушкам» и заканчивалась карамзинская ориентация на устное народное творчество. От любимого эпического героя русского фольклора персонаж «богатырской сказки» Карамзина, «юный рыцарь», унаследовал только имя. Персонаж Карамзина, по характеристике М. К. Азадовского, «совершенно чужд русской народной поэзии: он изображен чувствительным рыцарем с нежным сердцем, с тонким пониманием природы и пр.»<sup>1</sup>

Собственно, «богатырская сказка» Карамзина не имеет никакого «богатырского» сюжета. По прекрасному летнему полю едет на коне «витязь», подобный «маю красному» и «мирту нежному». На пути витязя встречается «светло-голубой шатер», в котором спит зачарованным сном «беспримерная красавица, всех любезностей собрание». Покоренный ее красотой, витязь садится рядом, не смея ее разбудить — тем более, что незнакомка выглядит весьма соблазнительно: ее «одежда снего-белая, / полотняная, тончайшая, / от дыханья груди полныя / трепетала тихим трепетом...» Богатырь, естественно, тотчас же влюбляется «и не может успокоиться / в час глубокия полуночи». Так Илья Муромец сидит возле спящей красавицы день, сидит «неделю целую», пока, наконец, не касается ее своим перстнем «с талисманом Велеславиным»... Следует акт пробуждения от сна — после чего богатырская сказка обрывается<sup>2</sup>.

«Кургуазный» стиль Карамзина был ориентирован на сентиментальную чувствительность и на сентиментальную иронию. Он как будто привлекал юного Пушкина (подражавшего поэме-сказке такого типа в незавершенной лицевой поэме о Бове Королевиче<sup>3</sup>). В 1816 г. Пушкин-лицеист в известной эпиграмме «Послушайте, я сказку вам начну...» даже посетовал автору «Истории Государства Российского» (еще готовившейся к изданию), что тот не завершил «Илью Муромца»: «Докончи нам «Илью-богатыря»» (II, 39). Но с этого времени много воды утекло.

Впервые Илью Муромца Пушкин помянул в вариантах последней песни «Руслана и Людмилы», описывая тревогу князя Владимира при нападении печенегов: «Где твой неистовый Рогдай, / Илья, Руслан и твой Добрыня» (IV, 266). Илье Муромцу было посвящено самое яркое подражание первой пушкинской поэме — поэма двадцатилет-

<sup>1</sup> Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 140.

<sup>2</sup> См.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотв. М.-Л., 1966. С. 149 — 161.

<sup>3</sup> См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997. С. 35 — 53.

него, рано умершего М. П. Загорского «Илья Муромец. Богатырская повесть в стихах»<sup>1</sup>. Автор последней поэмы применил к былинному сюжету об Илье стилистику пушкинского «Руслана...»

*И витязь ехал день, другой,  
На третий — тихие долины  
Уж вечера дымилась мглой,  
И солнца круг до половины  
Закрит был дальнею горой —  
Он видит город пред собой.  
Под оным — длинными рядами  
Белеют бранные шатры;  
И тел кровавые бугры,  
И поле, взрытое конями,  
И лат иссеченных костры,  
И кровь, текущая реками...*

«Стихи Загорского, — отметил Б. В. Томашевский, — архаичнее стихов Пушкина, и у него замечается большая зависимость от волшебных сказок начала века»<sup>2</sup>. Но сам Пушкин заметил и выделил из потока стихотворной беллетристики именно эту поэму. В декабре 1825 г. он спрашивал П. А. Плетнева: — «Неужто *Ил<ья> Мур<омец>* Загорского? если нет, кто ж псевдоним, если да: как жаль, что он умер! (XII, 249).

Но к 1833 г. Пушкин уже далеко «перерос» и «карамзинскую», и свою собственную «юношескую» поэтику. В начатом им наброске намечены еще *два исходных мотива*, позволяющие представить некоторую реконструкцию замысла «простонародной сказки», пришедшего ему в голову на пути от Симбирска до Оренбурга.

Прежде всего, это мотив «долгожданного» сына — мотив, по характеру своему не «былинный», а *сказочный*. Дело в том, что в устной поэтической традиции в пушкинские времена богатыри русских былин перешли уже в сказочную традицию. Былинные сюжеты или отдельные эпизоды былинного эпоса чаще отражались именно в сказке. «Одной из характерных особенностей сказок об Илье Муромце является стирание в них специфической былинной историчности. Сравнительно немногие упоминают Киев как центр, вокруг которого

---

<sup>1</sup> Отрывки из II, IV и V песней опубликованы: *Новости литературы*, 1825. Кн. XIV (ноябрь); другие фрагменты: *Славянин*. 1827. Ч.1, № 1, 2. Ч. XIII, № 1.

<sup>2</sup> *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн.1. М.-Л., 1956. С. 366.

развертывается оборонительная и освободительная деятельность героя, немногие говорят о князе Владимире, о нашествии татар, называют имена Батыя и Калина. В большинстве сказок всякое историческое приурочение исчезло. Князь Владимир заменяется безыменным царем или королем, княгиня Апраксия — царицей. Действует Илья часто в каких-то неизвестных «других» царствах<sup>1</sup>.

Из сказочных сюжетов об Илье Муромце наиболее хронологически близкий к Пушкину — сюжет сказки «Илья Муромец и Змей», находящейся в составе собрания А. Н. Афанасьева (№ 310). По указанию Афанасьева, текст сказки был передан ему еще П.В. Киреевским. Вот ее начало:

«Не в котором царстве, не в котором государстве жил-был мужичок и с хозяйшкою. Живет он богатой рукой, всего у него довольно, капитал хороший имеет. И говорят они промеж собой, сидя с хозяйскою: «Вот, хозяйка! довольно всего у нас, только у нас детей нету: станем просить бога, авось господь нам создаст детище хотя бы на последях, при старости». Стали просить Бога, и забрюхатела она и время пришло — родила детище. Прошел год, и два, и три года прошли, ноги у него не ходят, а должно б ему ходить; восемнадцать годов прошло — всё без ног сидит» (ИМ, 346).

В пушкинской сказке отец и мать тоже родили сына «на последях, при старости». Далее в народной сказке совершается (с помощью «нищенского братии», «старичка Господня») исцеление Ильи и получение им силы. Он тут же отправляется помогать родителям — «сколько лесу накопал!» — а через какое-то время отправляется «в город» служить «государю». Дальнейшее повествование «представляет собой образец прикрепления к имени Ильи Муромца сказочного сюжета о победителе змея с характерными атрибутами волшебной сказки: три дороги на выбор, избушка на курьих ножках, баба-яга, доброжелательно относящаяся к герою, освобождение девушки от двенадцатиглавого змея, женитьба на царской дочери» (ИМ, 507).

При этом в народной сказке все свои «богатырские» подвиги Илья Муромец едет совершать «в друго государство к королю к другому» (ИМ, 348): в «своем» государстве никакой «нечисти» по определению быть не может. А «жить-поживать» — возвращается «в свое государство», и тут же женится на «прекрасной дочери» царя, которая ему уже с первой встречи «показалась оченно»: «Приехал в свое

<sup>1</sup> Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.-Л., 1962. С. 24.

государство и подал государю от того короля бумагу. И государь принял его с честью, а дочь государева насилу дождалася: «Ну, тятинька, извольте, я за него замуж пойду». Отец с ней воли не снял: «Ну, коли угодно, так поди!» *Обвенчались и топерича живут* (ИМ, 352).

Последняя фраза очень точно соответствует поэтике сказки. Если былина ориентирована на «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», — то сказка — на события не далее как «вчерашнего дня». Повествователь пушкинской «Сказки о царе Салтане...» и «Сказки о мёртвой царевне...» называет свое авторское я в самом финале сказок и в единственном случае — указывает: «Я там был» (III, 533, 556). «Сказочный» Илья Муромец, в отличие от «былинного» Ильи Муромца, не умер, и святые мощи его не покоятся в Киево-Печерской лавре. Он «и топерича живет» с молодой красавицей-женой «в своем государстве». И престарелые родители его — тоже «и топерича живут».

Тем более, мотив «долгожданного сына», утечи и надежды старых родителей, заявленный в пушкинском наброске, не мог не быть реализован в сказке литературной: подобное просто не соответствовало психологической установке Пушкина — «сказителя».

Но ему как будто противостоит другой, рядом заявленный мотив. В подавляющем большинстве как былинных, так и сказочных сюжетов об Илье Муромце этот «богатырь», «удалой казак» или «добрый молодец» — *крестьянский* сын. То есть по происхождению он принадлежит к «податному сословию», составляющему на Руси основную часть населения — в пушкинские времена сословию, социально угнетенному.

Пушкин не мог не знать «происхождения» Ильи Муромца в фольклорных источниках. Тем не менее, он делает Илью сыном крупного *чиновника*: его престарелые родители — «*дьяк с своей дьячихой*».

Обозначение *дьяк* уже в пушкинские времена было историзмом. В словаре В. И. Даля оно снабжено пометой «стар.» и определяется как «письмовод, письмоводитель, правитель канцелярии». Он же привел «пословичные» примеры: «Быть делу так, как пометил дьяк», «Коли дьяк у места, так всем от него тесно; а как дьяк на площади, так Господи пощади!» и т.п.<sup>1</sup> Современный словарь уточняет: «В древней Руси: до XIV в. — княжеский писец, в XIV — XVII вв. — должностное лицо, занимавшее ответственные посты в государственных учреждениях. *Думный дьяк. Приказный дьяк*»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Изд. 2-е. М., 1978. Т. 1. С. 439.

<sup>2</sup> Словарь русского языка. М., 1981. Т. 1. С. 460.



Пушкин упомянул «дьяка» в «Сказке о царе Салтане...»: «И поставлен дьяк приказный / Строгий счет орехам весть...». А в «Борисе Годунове» определил основную черту характера человека, занимающего эту должность:

*Так точно дьяк в приказах поседельй  
Спокойно зрит на правых и виновных,  
Добру и злу внимая равнодушно,  
Не ведая ни жалости, ни гнева*

(VII, 18)

Дьяк у Пушкина — носитель черт, неприемлемых ни для героев, ни для автора — но определяемых самим характером деятельности. Этакая равнодушная «машина», способная вести «строгий счет», но нечувствительная к «добру и злу» и лишенная обыкновенных человеческих чувств. Такие «дьяки» становятся «управленческой» необходимостью и в «былинные» времена, и в XXI веке... В пушкинские времена это понятие ощущалось уже историзмом, — но еще в ходу было понятие *подьячий* (помощник дьяка), «писец и делопроизводитель приказной канцелярии в Русском государстве XVI — начала XVIII вв., мелкий чиновник»<sup>1</sup>. Поскольку «подьячих» было много, то и идеальных механизированных «управленцев» среди них было не найти. И в сознании народа отражалась прежде всего оборотная сторона этой профессии:

Ср. у Даля: «У подьячего локти на отлете»; «У подьячего светлая пуговка души заместо»; «Подьячего бойся и лежачего!»; «Подьячий любит принос горячий»; «Соддатский ответ: сейчас, подьяческий: завтра»; «Подьячий и со смерти за труды просит» и т.п.<sup>2</sup> У Пушкина в «Станционном смотрителе» отношение проезжающих к смотрителям сравнивается с отношением народа к подьячим: «Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подьячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?» (VIII, 97). И к такой ненавидимой народом касте должен был — в пушкинском замысле — принадлежать отец Ильи Муромца?..

Составители «Словаря языка Пушкина» предложили нечто иное: в данном случае поэт просто перепутал два понятия: его «дьяк» — «то

<sup>1</sup> Там же. Т. 3. С. 232.

<sup>2</sup> Даль В. И. Указ. соч. Т. 3. С. 219.

же, что дьячок» (низший служитель в церкви)<sup>1</sup>. Но это предположение нелогично: Пушкин 24 раза употребил слово «дьячок» (имея в виду и «дьячков» очень влиятельных, например, графа Разумовского, который «пел с придворными дьячками» — III, 261), но вроде бы «перепутал» «дьячка» с «дьяком» единственный раз — в этом наброске. Между тем, нетрудно убедиться, что в ритмический строй четырехстопного хорей «дьячок» укладывается даже точнее и «благозвучнее», чем «дьяк». Так что в данном случае это словоупотребление совершенно сознательно.

Хотя, казалось бы, откуда взяться *дьяку* — *в селе* (хоть бы и «в Карачарове»)? Но опять-таки не следует забывать, что мы имеем дело со *сказкой*. Во многих сказках подобная логика недействительна. Старик со старухой в «Сказке о рыбаке и рыбке» живут тоже в каком-то глухом, удаленном от «столиц» месте — «у самого синего моря» (III, 534). Но в этой глуши волею чудесной рыбки последовательно вырастают и высокий боярский терем, и «царские палаты»; откуда-то появляются и «усердные холопы», и «бояре да дворяне», и «грозная стража»... В сказке возможны любые «истории с географией».

В данном случае Пушкин исходит из собственно народных представлений: «Быть делу так, как пометил дьяк». Почему простые люди боятся дьяка? Да потому, что в народном сознании дьяк не просто представитель власти — но *грамотный* представитель власти. Без «пометы» дьяка князь не решит сложного дела. *Грамотность* издавна осознана народом как особенная *сила* в решении житейских проблем, которая во многих отношениях не уступает силе физической, которою славились русские богатыри.

Теперь представим исходную ситуацию возникновения пушкинской литературной сказки об Илье Муромце, ориентированной не на *былину* о «старинном» герое, а на *сказку* про «и топерича живущего» сильного человека. Именно в «сказках» об этом персонаже особенно распространен мотив «обретения силы» персонажем, который всю молодость «сидел сиднем». Мог ли — при этом условии — дьяк-отец не постараться обучить сына той «премудрости», которой он («грамотей» по определению) владел? Естественно, что к моменту обретения силы физической пушкинский герой должен был уметь распоряжаться и другой силой — силой грамотности.

---

<sup>1</sup> Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. 1. С. 745.

Иными словами, Пушкин уже в первых строках «замышленной» сказки наметил те «исходные мотивы», при выявлении которых его литературная сказка неизбежно должна была стать оригинальным «перевертышем» сказки народной, от которой он отталкивался. Но при этом и сама народная сказка про Илью Муромца, как отметила А. М. Астахова, тоже была «перевертышем» исходных былин:

«Сказка представляет собою образец прикрепления к имени Ильи Муромца сказочного сюжета о победителе Змея: Илья (назван в сказке Ильей Ивановичем) освобождает от двенадцатиглавого чудовища королеву. <...> Объединены все части сказки следующим образом. Богатырское корчевание Ильей порождает слух о нем как о необычайно могучем богатыре. Илью призывают во дворец. Возникает обоюдная любовь Ильи и царской дочери («И показалась она ему очень, и хочет с ней обвенчаться»). Но по законам сказки герой должен сперва совершить подвиг. Этот подвиг есть спасение дочери соседнего короля от Змея. К этому королю и посылает Илью царь. По пути к королю Илья побеждает Соловья-разбойника (о нем предупреждает Илью вторая баба-яга) и привозит его к королю. Изображена традиционная сцена свиста. Король, убедившись в силе Ильи, просит спасти дочь от Змея. Совершив этот подвиг, Илья возвращается в свое государство и женится на царской дочери»<sup>1</sup>.

Пушкин как будто создает двойной «перевертыш». Но это глубоко мотивировано: ведь поэт задумывает стихотворную литературную сказку, которая изначально и возникает в его сознании как раз в стихотворной форме. Принципиальное различие между фольклорным поэтическим и прозаическим осмыслением действительности наметил еще В. Я. Пропп: «Разница между поэзией прозаической и стихотворной отнюдь не только внешняя. Правда, можно прозаическое произведение переложить на стихи. Такие случаи в фольклоре бывают. Есть былины, которые представляют собой сказки, исполненные в форме былин. Есть и обратные случаи: былина излагается прозой. Но такие случаи всегда представляют собой нарушение исконных художественных форм, что приводит к искажению их. Так, сказки об Илье Муромце никогда не достигают ни идейной глубины, ни монументальности былин. Былины на сказочные сюжеты («Нерассказанный сон») никогда не достигают занимательности, выразительности, языкового совершенства сказки»

<sup>1</sup> Астахова А. М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. С. 18.

И далее: «Когда собиратели былин, желая заполнить пропущенные строки или вообще проверить себя, или уяснить себе некоторые детали повествования, просили исполнителей *рассказать* то, что они пропели, они могли только петь. Это не недостаток, не ограниченность, а как раз наоборот: это органичное понимание, понимание всем своим существом, своим нутром (а не логическим мышлением) неразрывности музыкальной, стихотворной и сюжетной основ произведений. Напевность выражает *лирическое* отношение к изображаемому. Она есть существенная часть поэтики»<sup>1</sup>.

Пушкинское повествование вроде бы не предполагает «напевности» исполнения. Но само включение его «исходных мотивов» в излюбленный им для литературных сказок «из жизни царей» четырехстопный хорей определяет его «лирическое отношение» к замышленному сюжету.

Его Илья Муромец оказывается наделен не только «богатырской» силой — но и «богатырским разумением». Однако владеющий этими, идеальными для богатыря, данностями, сможет ли «дьяков сын», приученный жить, «добру и злу внимая равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева», — хоть как-то соответствовать своими нравственными качествами былинному богатырю?

Но пушкинская сказка — как и литературная сказка вообще — основана на эксплуатации категорий «чудесного» и «игры». Главным в его сказках оказывается поэтика игры и рожденные игрой «наив» и «невсамделишность» происходящего. Сказка у него не превращается в аллегория: просто сквозь эту «игру» всегда «мерцает» нечто серьезное. Именно этим литературная сказка отличается и от народной сказки, и от народной книги.

А серьезная составляющая этого странного для фольклора единения фигуры богатыря и фигуры дьяка отыскивается в парадоксальных особенностях той эпохи, которые особенно угнетали Пушкина в последние годы.

«Замечательный исторический парадокс, — отмечает Н. Н. Скатов в книге о Пушкине, — заключался в том, что ненавидевший чиновников Николай оказался, так сказать, самым чиновничьим русским царем»<sup>2</sup>. Вряд ли стоит видеть здесь «парадокс». Союз Николая Павловича и чиновничества был вполне естественным следствием

---

<sup>1</sup> Прот В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 35 — 36.

<sup>2</sup> Скатов Н. Пушкин, Русский гений. М., 1999. С. 393.

заботы об упрочении, доведении до «совершенства» механизма государственного управления и «вертикали власти». «Настоящими двигателями этого порядка», как выразился В. О. Ключевский, могли стать *только чиновники*, и в конце концов сам Николай признавал, «что Россией правит *не император, а столоначальники*»<sup>1</sup>.

Николай I создал в России особую систему государственных отношений, которая не умела ничего противопоставить самым несложным бюрократическим приемам. Именно эта система, при всем ее совершенстве, созданная, казалось бы, целиком во благо самодержавного «единовластия», препятствовала основополагающим проявлениям этого единовластия. Николай I стал первым русским императором, оказавшимся в полной зависимости от созданного им же бюрократического аппарата — того «класса второстепенных чиновников» (А. Кюстин), который он же сам создавал себе в поддержку. Этот парадокс и сформировал знаменитый российский «застой» второй четверти XIX столетия.

Русский человек николаевской эпохи оказался под властью бесчисленной и неуничтожимой армии «дьяков» и «подьячих» — неизбежного следствия насаждавшейся сверху «властной вертикали». Поэтому и возникал тот фантазмагорический образ «необоримого» богатыря, который как будто символизировал подобную «вертикаль»...

Одним словом, те исходные мотивы, которые заданы Пушкиным уже в первых строках едва начатого стихотворного наброска, оказываются «говорящими» и прямо выводят на основную мысль ненаписанного произведения.

Это, в общем-то, показательная особенность произведений Пушкина вообще (о чем писали многие исследователи) — но в его стихотворных сказках она проявляется по-особому. Вот уже в первых строках обозначены два персонажа «Сказки о попе...»: поп, «*толоконный лоб*» — и Балда, который идет «*сам не зная куда*». Их столкновение может совершаться в пределах различных сюжетных ходов, — но итог его уже предопределен. И приключения царя Салтана, представленного стоящим «позады забора», — тоже. Как и участь царя Дадона, решившего «*под старость*» резко (как Александр I) переменить внутреннюю и внешнюю политику своего государства...

Этот изначально заявленный мотив в дальнейшем может быть реализован в различных, сколь угодно фантастических, сюжетных ситуациях. Но для Пушкина всегда является исходной составляющей замысла.

<sup>1</sup> Ключевский В. О. Соч. в 9-ти тт. Т. 5. М., 1989. С. 247.

Л. В. ГАЙВОРОНСКАЯ  
(Воронеж)

### К вопросу о семантике пустынь в творчестве А. С. Пушкина<sup>1</sup>

И свет во тьме светит,  
и тьма не объяла его.

[Ин. 1:5]

Несомненно, пушкинские *пустыни* — будь то тематические комплексы или микротемы-мотивы — особенно значимы в художественном мире поэта<sup>2</sup>. Слово это невероятно частотно в словаре Пушкина: одних только корневых лексем (*'пустын'-*) насчитывается около двухсот (196)<sup>3</sup>. *Пустыня* появляется в самых ранних поэтических опытах Пушкина и присутствует во всех текстовых жанрах, включая и письма. Основным критерием установления ее семантики является художественный, собственно пушкинский, контекст: *какой* предстает *пустыня* в художественном мире Пушкина, *что* или *кого* поэт определяет *пустынным*, эмоциональное *переживание* этого факта.

Примечательно, что пушкинские *пустыни*, семантически «прозрачные», носящие общекультурный или биографический характер (*'не цивилизация'*, *'мир / жизнь'*, *'пустыня гробовая'*), начинают выстраиваться далеко не с первых поэтических опытов Пушкина и немногочисленны<sup>4</sup>. Есть определенная закономерность в том, что у Пушкина пустыней может обозначаться то, что в принципе *пусты-*

<sup>1</sup> Статья выполнена в рамках разработки научной темы «Универсалии русской литературы (XVIII — начало XX вв.)», при поддержке гранта Министерства образования и науки РФ 2.1.3 / 12071.

<sup>2</sup> По данной проблеме см. работу: Меднис Н. Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 163 — 171. К сожалению, нам не удалось ознакомиться со статьей: Камчатнов А. М. К семантике пустыни у Пушкина // Русский язык: история, диалекты, современность. М., 2005. Вып. 6. С. 133 — 138.

<sup>3</sup> Из поля зрения (подсчета) исключаем черновики и приписываемые Пушкину тексты.

<sup>4</sup> В полном объеме исследование отражено в статье: Гайворонская Л. В. Семантика пустыни в творчестве А. С. Пушкина // Универсалии русской литературы. Воронеж: ВГУ, Издательский дом Алейниковых, 2009. С. 103 — 119.



ней не является. Однако универсальным (родовым) семантическим основанием всех контекстных групп в творчестве Пушкина выступает *'пустое / пустота'*, подразумевающее, кроме всего прочего<sup>1</sup>, *'отсутствие людей'*<sup>2</sup>.

Так, *пустыни* в творчестве Пушкина парадоксально обозначают *'место любовного уединения'*. Список контекстов поистине грандиозен! И хотя *любовные свидания* в контексте *пустынного* (например, леса или *любви пустынного храма*, дороги и т.п.) невероятно частотны у раннего Пушкина: «Кольна» (1814), «Окно» (1816), «Фавн и пастушка» (1813 — 1817), «Надпись к беседке» (1813 — 1817), «Платоническая любовь» (1819), и т.д., «чистые» *пустыни* встречаются значительно реже. Впервые — в поэме «Руслан и Людмила»: «Ратмир в *пустыне* безмятежной Людмилу, славу позабыл И им навеки изменил В объятиях подруги нежной» [IV, 69]<sup>3</sup>. Потом многозначно и в «Кавказском пленнике»: «Скрываться рада я в *пустыне* С тобою, царь души моей!» [IV, 104]<sup>4</sup>, или: «Когда так медленно, так нежно Ты пьешь лобзания мои, <...> И тайный призрак обнимаю. Об нем в *пустыне* слезы лью» [IV, 106]. Последний случай демонстрирует поэтическую преемственность Пушкина: по традиции элегическая *печаль* романтика возникает в связи с *'утратой / разрушением любви'*. Главное то, что неизменно сохраняется сочетание *пустынного* и *любовного* смыслов (утрата или невозможность счастливой любви): «Встречали ль вы в *пустынной* тьме лесной Певца любви, певца своей печали?» («Певец»); «Ужель моя пройдет *пустынно* младость? Иль мне чужда счастливая любовь?» [I, 196] («Князю А. М. Горчакову» (1817)); «Вздыхает пленница младая; Весь день уныла и томна, <...> И смотрит на *пустынный* дом, Где мы так часто шировали С Кипридой, Вакхом и тобой, Куда с надеждой и тоской Ее желанья улетали» [II, 94] («Всеволожскому»

<sup>1</sup> См., к примеру: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 540 — 542.

<sup>2</sup> К примеру, «Москва *пустынно* блещет» [III, 252] в стихотворении «Герой» (1830). И подобных случаев, иногда семантически нейтральных, в художественном мире Пушкина немало. Цитируем по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 19 т. — М., 1994 — 1997. В скобках римская цифра указывает номер тома, арабская — номер страницы.

<sup>3</sup> В истории еще одного соперника Руслана, кроме *любовного* подтекста, прочитывается и определенный раннее — «*пустыня* гробовая»: «И Руси древний удалец В *пустыне* свой нашел конец. И слышно было, что Рогдая Тех вод русалка молодая На хладны перси приняла И, жадно витязя лобзая, На дно со смехом увлекла» [IV, 36].

<sup>4</sup> Аналогичным образом, в любовно-скитальческом ключе, Пушкин упомянет *пустыню* в стихотворении «Паж или пятнадцатый год» (1830).



(1819)). В поэме «Цыганы» (1824) *утраченные любовные свидания* даны в контексте *пустынного*: «Как она любила! Как нежно преклоняясь ко мне Она в *пустынной тишине* Часы ночные проводила» [IV, 194]<sup>1</sup>

Ко всему прочему в творчестве Пушкина обнаруживается и синоним *пустыни* (место *любовного свидания*) — locus *дубрав у воды*, требующий отдельного рассмотрения. Вообще семантика locus'a *дубрав у воды* неоднозначна в пушкинском творчестве. С одной стороны, это, как и в приведенных ранее примерах, обстановка *любовного уединения*: «К Делии» (1813 — 1817); «Там у леска, за ближнею долиной» (1819); «Руслан и Людмила» (1817 — 1820): «Любовь и мирные *дубравы* Милее сердцу во сто крат» [IV, 70]. Добавим, что и в более поздних произведениях излюбленное место свиданий пушкинских героев — дубравы и рощи: «Как счастлив я, когда могу покинуть» (1826), «Мятедь» (1830), пьеса «Русалка» (1829 — 1832), «Каменный гость» (свидания Дон Гуана и Инезы в роще у стен монастыря (1830)), «Дубровский» (1833) и т.д. Заметим, что *пустынные дубравы* у Пушкина заметно «светлеют» по сравнению с пустынями: *любовные свидания* устраиваются *в тени потаенных дубрав*, иногда *темных* и никогда — *мрачных*.

С другой стороны, в творчестве Пушкина locus *дубрав у воды* (или одних *дубрав*) является и местом устремлений *поэта*, его *поэтического побега*: «Брожу ль над тихими водами В *дубраве* темной и глухой» с предшествующим посылом «Когда ж нечаянной порой Стихи кропать найдет охота» [I, 117] в стихотворении «Моему Аристарху» (1815). В этот ряд входят: фрагмент (в котором говорится о любви бродить в летний *вечер у воды*) стихотворения «Городок» (1815), почти целиком посвященного праздности поэтического творчества; и строфы стихотворения «Любовь одна — веселье жизни холодной» (1816): «Один, один брожу уныл и мрачен. В вечерний час над озером седым В тоске, слезах, нередко я стенаю; Но ропот волн стенам моим И шум *дубрав* в ответ лишь я внимаю. Прервется ли души холодный сон, Поэзии зажжется ль упоенье» [I, 167]; «К ней» (1817) («В печальной праздности я лиру забывал»): «Когда, поэзии поклонник безмятежный, На лире счастливой я тихо воспевал

---

<sup>1</sup> И в «Дубровском» (1833) (эпизод перечитывания Владимиром родительских писем перед пожаром) сохраняется это пушкинское сочетание *любовного* и *пустынного*: «Она описывала ему свою *пустынную жизнь*, хозяйстве<нные> занятия, с нежностью *сетовала на разлуку* и призывала его домой, в *объятия доброй подружки...*» [VIII, 182].

Волнение любви, уныние разлуки — И гул дубрав горам передавал Мои задумчивые звуки...» [II, 42].

«Чистый» *поэтический побег* наблюдаем в «Деревне» (1819): «я променял порочный двор Цирцей <...> На мирный шум дубров, на тишину полей, На праздность вольную, подругу размышленья» [II, 82]; в «Царском селе» (1823): «О ты, певцу дубрав давно знакомый Гений, Воспоминание, рисуй передо мной Волшебные места, где я живу душой <...> И где <...> Я знал поэзию, веселость и покой...» [II, 255]. Наиболее выразительно представлен *поэтический побег* в стихотворении «Поэт» (1827): «Бежит он, дикой и суровый, И звуков и смятенья полн, На берега *пустынных* волн, В широкошумные дубровы...» [III, 65]. А неисполненное желание *побега* в стихотворении 1833 года «Не дай мне Бог сойти с ума» представляет творчество *поэта* в экспрессии и т.д., и т.п.

Иногда Пушкин, пользуясь «реалиями» античной мифологии, совмещает *поэтический побег* и любовное свидание в *locus'e дубрав*. Тогда *поэтическое творчество* выглядит как *любовное свидание с музами* в сени дубрав: «Любовник муз уединенный, В с<ени пленительных> дубрав, Я был свидетель умиленный Ее [младенческих] забав» [II, 60] («Дубравы, где в тиши свободы» (1818)); «О боги мирные полей, дубров и гор, Мой Аполлон ваш любит разговор, Меж вами я нашел и Музу молодую, Подругу дней моих невинную, простую» [II, 283] («О боги мирные полей, дубров и гор» (1824)). И в «Евгении Онегине» (1823 — 1830) множество примеров дружеского общения с музой, вот один из таких случаев в *locus'e дубрав*: «С моею музой своенравной Пойдемте слушать шум дубравный Над безыменною рекой» [VI, 141].

Приведенные выше разыскания в семантике пушкинских *дубрав* позволяют усмотреть в отрывке «Как счастлив я, когда могу покинуть» (1826) *любовное свидание с музой* в *пустынных дубравах* на берегах «молчаливых вод» «при свете ночи лунной» [III, 36]. По крайней мере, ситуативное пересечение стихотворения (встреча с музой в *locus'e дубрав у воды*) имеется и в строфах VIII главы «Евгения Онегина», в которых автор романа вспоминает о своей поэтической молодости: «В те дни, в таинственных долинах, Весной, при кликах лебединых, Близ вод, сиявших в тишине, Являться Муза стала мне» [VI, 165]<sup>1</sup>. На персонаж, с которым встречается лирический герой «Как счастлив я, когда могу покинуть», вполне проецируется *муза* из романа (к тому же в лирике Пушкина немало муз — подруг, возлюбленных и нимф у ручьев).

<sup>1</sup> А дополнительный бедовой вариант этих строк романа по лексике еще ближе к стихотворению: «во мгле дубравных сводов Близ вод текущих в тишине» [VI, 620].

Неоднократно повторяющийся *побег* («Как счастлив я, когда могу покинуть Докучный шум столицы и двора И убежать в пустынные дубровы, На берега сих молчаливых вод» [III, 36]) сначала выглядит любовной встречей с героиней, которая отмечена русалочьей *красой* («окутана зелеными власами»), к тому же поднимается *со дна речного*<sup>1</sup>. Однако *лобзанье* и сравнение героини с «рыбкой золотой» лексикотематически проецируются на *музу* из стихотворения 1824 года «О боги мирные полей, дубров и гор», которая: «Как тихий ветерок иль пчелка золотая, Иль беглый поцелуй» [II, 283]. В отрывке 1826 года поцелуй *музы-русалки* не столь мимолетен. Упоение бездыханным лобзаньем сродни еще и утолению жажды «последним ключом забвения» из стихотворения «В степи мирской, печальной и безбрежной» (1827): «Он *слаще* всех жар сердца *утолит*» [III, 57]. Ведь именно в момент испивания поцелуя герой «рад оставить жизнь».

В наивысший восторг лирического героя приводит чудная речь возлюбленной, звуковой регистр которой возрастает от «младенческого лепета» и «журчанья вод» до «шума небес» с раскатом грома в апофеозе — «Иль звонкие Бояна Славья гусли» [III, 37]. Словно для того и был совершен этот побег, чтобы на фоне тишины «молчаливых вод» услышать звуки речи, порождаемой «бездыханными устами». Различные подобия «русалочьей» речи объединяет одно свойство — нерасчленимость звуков и непроницаемость для смысла.

Так, восторженному вниманию звуков не дано постижение речи бездыханной возлюбленной<sup>2</sup>. Момент *прикосновения* отнимает речь у героя («хочу стонать») и почти равен смерти («и в этот миг я рад оставить жизнь» [III, 36]), иницирующей *поэтическое вдохновение: тишина / немота звуков* взрывается чудной речью в *поэтическом сознании* лирического героя. Слыша речь бездыханной возлюбленной, оно (сознание) разбивает немоту, присущую *неведомому* языку *безды-*

---

<sup>1</sup> Однако героиня (*муза*) стихотворения ни разу не названа русалкой, хотя и предстает в *русалочьем* облики. Подробно об этом см.: Гайворонская Л. В. К семантике времен года у Пушкина: Лето и поэзия // Вестник ВГУ. Сер. «Гуманитарные науки». 2006. № 2. С. 359 — 367.

<sup>2</sup> Думается, неведомому *мертвому языку* сродни *немота* «четы духов» («Руслан и Людмила»), стерегущих «с начала мира» в знойной долине «два ключа живой и мертвой воды». Язык этот потому и непостижим, что *нем*, а может, и неслышим. Впрочем, и в окончании стихотворения «Воспоминание» (1828) лирическому герою не понятен мертвый язык «теней милых» — двух ангелов: «И стерегут — и мстят мне оба, И оба говорят мне *мертвым* языком О тайнах счастья и гроба» [III, 651]. Вяч. Вс. Иванов соотносит *мертвый язык* с *иным / ангельским* и связывает с явлением глоссолалии в Деяниях Святых Апостолов: Иванов Вяч. Вс. Два демона (беса) и два ангела у Пушкина // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2.: Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 39 — 40.

ханнных уст, казалось бы, далекими друг другу звуками, создающими гармонию поэзии. Действительно, на фоне телесно-плотских упоений и лобзаний восторги от звуков *чудесной* речи вдохновенны, как рождение нового стиха<sup>1</sup>. Поэтически маркированный обрыв стихотворения — «иль звонкие Бояна Славья гусли» — уводит сравнение звуков речи за пределы вещественного мира — в пространство слова, памяти, поэзии<sup>2</sup>.

Не случайно этот ряд соотносим и со звуками (так же нанизанными на вертикальную ось мира) в стихотворении «Пророк» (1826): «И их наполнил шум и звон: И внял я неба содроганье, И горный ангелов полет, И гад морских подводный ход. И дольней лозы прозябанье» [III, 30]. Способность вмещать (то есть внимать и понимать) столь грандиозный диапазон звуков появляется у пушкинского пророка от *прикосновения* серафима-ангела — в противоположность *прикосновению* музы в *русалочьем* обличи из стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть». Есть и еще одно «странное сближенье»: лобзание (с другим знаком и с другой «температурой») исподволь присутствует в стихе «И он к устам моим *приник*» и дает возможность преобразившемуся герою говорить другим — мудрым — языком (в отличие от потери речи героем стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть»). Экспрессия *сердечного* мотива, имеющегося и в том, и в другом стихотворении, в «Пророке» на порядок возрастает: от готовности умереть («и сердце громко бьется, Томительно любовью *замирая*») до замены «пылающим углем». Да и момент перехода-обращения на грани смерти воспринимается по-разному: в одном случае — радость, в другом — ужас боли («Как труп в пустыне я лежал» [III, 30]). Но именно переживание огненно-кровавого страдания даст такой чуткий поэтический слух, способный и достойный внимать гласу Бога<sup>3</sup>.

Удивительно, что в текстах, далеких по тематике и внешне различных, однако близких по времени создания (1826), просматрива-

<sup>1</sup> Иную трактовку «русалочьей» речи и мертвого языка двух ангелов в «Воспоминании» (1828) см. в работе: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина: Очерки. Воронеж: ВГУ, 2000. С. 286 — 288.

<sup>2</sup> В дальнейшем у Пушкина закономерна и *пустыня-память*, объединяемая с истинно поэтическим и в случае умолчания о Баяне, недостижимом идеале поэта: «Слово о Полку Игореве возвышается *уединенным* памятником в *пустыне* нашей древней *словесности*» [XI, 268].

<sup>3</sup> В настоящей работе не ставится цель идентифицировать пророка из пушкинского стихотворения. О том, что в стихотворении представлен библейский пророк, см. блестящее доказательство В. Соловьева: Соловьёв В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — XX век. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 37 — 79. Лексико-тематические пересечения стихотворений «Пророк» (1826) и «Поэт» (1827) позволяют говорить о несомненной близости *поэта* и *пророка* в творческом сознании Пушкина.

ется общая структура: преображающее лирического героя переживание (почти) смерти от *прикосновения с иномирным* и следующее за этим *отверзание поэтического слуха*. Бесспорно, что и мотив *пустыни* объединяет эти два стихотворения. Однако имеется еще одно подтверждение того, что в финале стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть» говорится об открытии поэтического слуха, а стало быть — о *поэтическом вдохновении*. Знаковая для пушкинского творчества ситуация *поэтического побега* (и неоднократного) в начальных строфах («Как счастлив я, когда могу покинуть Докучный шум столицы и двора И убежать в пустынные дубровы, На берега сих молчаливых вод» [III, 36]) разворачивается и в стихотворении «Поэт» (1827): *скучая и тоскуя «в забавах мира», «Бежит он, дикой и суровый, И звуков и смятенья полн, На берега пустынных волн, В широкошумные дубровы...»* III, 65].

И лирического героя «Как счастлив я, когда могу покинуть», и поэта неудержимо влекут *дубравы на берегах вод*. Особую притягательность избранному ландшафту придает *пустынность*, то есть безлюдность (в «русалочьем» тексте *пустынны дубровы*, а во втором — *волны*). В своем стремлении к *уединению* герой оказывается — действительно, в совершенном одиночестве — в пространстве, граничащем с потусторонним<sup>1</sup>. Отметим, что поэта преображает и подвигает к побегу *касание «Божественного глагола»*. Однако, «звуков и смятенья полн», поэт для того и уединяется в «широкошумные дубровы», чтобы гармонизировать и упорядочить звуки и шумы внутри и вне себя. Пустынность берегового ландшафта у вод напоминает обстоятельства Сотворения мира: «Вначале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» [Быт. 1:1 — 2]. За многоточием, завершающим стихотворение «Поэт», стоит пушкинское «и признак Бога, вдохновенье», а значит, и «сотворение мира» словом из звуков.

Определенно, стихотворение «Как счастлив я, когда могу покинуть» является структурным звеном в пушкинской теме «поэта и поэзии», объединяющим пушкинского поэта и пророка (лексические и тематические повторы стихотворений «Поэт» и «Пророк» имеют огромный резонанс в творчестве Пушкина).

Тема *поэтического творчества* поистине безгранична в художественном мире Пушкина. По большому счету обилие *пустынных*

---

<sup>1</sup> Вообще в пушкинском творчестве *берег* выражает границу с *потусторонним*. См.: Фаустов А. А. Авторское поведение Пушкина. С. 283 — 285.



контекстов связано именно с темой *поэтического вдохновения*. И это не только описанный выше *locus дубрав у воды*. Это и *пустыня* как *'место пребывания поэта'* в стихотворениях 1815 г.: «Городок» («О вы, в моей пустыне Любимые творцы» [I, 77]); «Мечтатель»; или разнообразные *пустынные уголки* («Послание к Юдину», «Пускай Поэт с кадильницей наемной», «К сну», «Деревня» и др.)<sup>1</sup>. К ним, в свою очередь, примыкают мотивы *кельи / обители* в пушкинских текстах, посвященных *творческому уединению*. Например, *уединенный кабинет* иногда именуется *«кельей молчаливой»* [I, 130], в которой также не прекращается поэтический процесс<sup>2</sup>.

Само собой разумеется, в корреляции *пустыни* и *поэтического творчества* у Пушкина есть и дань традиции, отчасти и литературная поза: чаще всего в дружеских посланиях юный поэт именует себя, да и всякого *поэта пустынником* («К Пушину», «К Дельвигу», «Разлука», «К Шишкову», «Юрьеву»). О нарочитости поэтической аскезы Пушкин выскажется в письме к Вяземскому от 27 марта 1816 г.: «...зачем дразнить было несчастного Царскосельского *пустынника* <...> Уверяю вас, что *уединенье в самом деле вещь очень глупая, на зло всем философам и поэтам, которые припворяются, будто бы жилали в деревнях и влюблены в безмолвие и тишину*» [XII, 2]. В стихотворном приложении к этому же письму иронически перечисляются условия *поэтического вдохновения* — как раз *locus поэтического побега* — *пустыня, садик, сельской дом, холмы с безмолвными лесами, долина с резвым ручейком* [там же]. В этом смысле весьма примечательны в «Евгении Онегине» иронические (и автопародийные) упоминания *философических пустынь*, именованная героев *пустынниками*. Однако в романе Пушкин с блеском и остроумием обыгрывает литературные предпочтения своей молодости (будь то жанры или какие-либо элегические клише)<sup>3</sup>. Так, и в «Отрывках из путешествия Онегина» автор романа в характерной синтаксической манере перечисления определяет *пустыню* как необходимый

<sup>1</sup> Показательно иллюстрируется сочетание *поэтического* и *пустынного* в поэме «Медный всадник» (1833): «Его *пустынный уголок* Отдал в наймы, как вышел срок, Хозяин бедному поэту» [V, 146].

<sup>2</sup> В этой перспективе *поэтическое делание* у Пушкина совмещается с неким *молитвенным / отшельническим* (а в позднем «Я памятник себе воздвиг» (1836) — с *апостольским*) служением. Религиозный статус поэта и поэзии в пушкинском творчестве рассматривает И. Сурат, см.: Сурат И. Пушкин: биография и лирика. (Проблемы, разборы, заметки, отклики). М.: Наследие, 2000. С. 7 — 37. Ср. с работой: Исханов Х. И. Пушкин и религия. М.: Алгоритм, 2005.

<sup>3</sup> Судьбы поэтических жанров в «Евгении Онегине» не раз анализировались. См., например: Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.; Гайворонская Л. В. «Поэтическая весна» Пушкина в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2008. С. 47 — 59. и т.д.

компонент *высокопарного мечтанья*: «В ту пору мне казались нужны Пустыни, волн края жемчужны, И моря шум, и груды скал, И гордой девы идеал, И безыменные страданья...» [VI, 200]. А потому поведение автора романа выглядит как «маска литературной маски»: в тексте обыгрывается все то, что было усвоено юным Пушкиным, и это демонстрирует шутка в упомянутом письме к Вяземскому: «Блажен, кто в шуме городском Мечтает об уединеньи, Кто видит только в отдаленьи Пустыню, садик, сельской дом» [XII, 2].

В таком случае возникает вопрос об аксиологическом наполнении семантики *пустыни* у Пушкина. И надо сказать, биографический автор отличается от литературного. В письме из Михайловского к М. П. Погодину (вторая половина (не позднее 30) августа 1827 г.) Пушкин в очередной раз «признается»: «Я убежал в деревню, почуя рифмы» [XIII, 339], и прилагает текст стихотворения «Поэт»<sup>1</sup>... И все же в зрелый период творчества Пушкин в своих письмах обязательным условием *поэтического вдохновения* полагает *уединение в деревне* (помимо любимой поры литературных трудов — *осени*)<sup>2</sup>.

Напомним, что места скитаний или устремлений пушкинского поэта — *пустынные леса, рощи и дубравы* — изначально *темные*, наделены *'мраком'*, синонимами которого представляются эпитеты *дикий* и *глухой*. «Отсутствие света» и «отсутствие звука» соотносятся не только с невосприятием внешнего мира, но и проецируются на внутреннее состояние *поэта*: именно на этом фоне *происходит погружение в себя, чтобы увидеть свет и услышать звуки*: «На воле, как бы резво я Пустился в *темный лес!* Я пел бы в *пламенном бреду*» [III, 322] («Не дай мне Бог сойти с ума» (1833))<sup>3</sup>. По-пушкински неслучаен и эпитет *голоса соловья*<sup>4</sup> — *яркий* (денотат которого зрительный: *'свет'*), а не *звонкий*, к тому же не имеющий варианта в черновике<sup>1</sup>. Однако и в белой, и в черновой версии неисполненное желание *поэтического побега* представляет творчество *поэта* в экспрессии: «На воле, как бы резво я Пустился в *темный лес!* Я пел бы

---

<sup>1</sup> Этим глубоким чувством *поэтического уединения* дорожат все пушкинские поэты.

<sup>2</sup> Например в письме из Михайловского А. А. Дельвигу от 31 июля 1827 г., М. П. Погодину от 1 июля 1828 г., П. А. Плетневу от 31 августа 1830 г. и ему же от 29 октября 1830 г., А. А. Дельвигу от 4 ноября 1830 г., П. А. Вяземскому от 3 июля 1831 г., Н. В. Гоголю от 25 августа 1831 г. и т.д., и т.п.

<sup>3</sup> Аналогичные ситуации наблюдаются в стихотворениях «Пророк», «Как счастлив я, когда могу покинуть» и не только.

<sup>4</sup> Согласно литературной традиции, соловей — это перифрастическое наименование *поэта*, поющего жизнь: «Весны певец разнообразный» [II, 380], «Соловей и кукушка» (1825).



в *пламенном бреду*, Я забывался бы в чаду Нестройных, чудных грез. И я б заслушивался волн» [там же]. Впрочем, *священное безумие поэта* — постоянный мотив творчестве Пушкина<sup>2</sup>.

Одной из всех возникающих ассоциативных параллелей поэтического вдохновения пушкинского поэта является и поэтическое *богообщение царя* (и пророка!) Давида. Особенно интересны, особенно значимы и ярки в псалмах Давида образы *дубрав, шумных водных потоков, пустынь*, несомненно, составляющих семантический пласт в художественно мире Пушкина и связанных, прежде всего, с locus'ом *поэтического побега*. Как известно, местом откровений библейских пророков традиционно была *пустыня*... Потому-то (в перспективе соотношения поэтического и пророческого) у Пушкина логичен и определяющий атрибут *пустыни* — *'мрак'*, поскольку духовное *слышание* и *видение* означают одно и то же (необъяснимое восприятие)<sup>3</sup>. А посему поэтическое вдохновение пушкинского поэта на фоне *пустынного мрака* — особое пророческое состояние *духа*, начальная стадия которого — *отсутствие света и звука*, напоминающее первые стихи о сотворении мира: «**В начале было Слово**, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. **Все чрез Него начало быть**, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И **свет во тьме светит**, и тьма не объяла его» [Ин. 1:1 — 5]. Как представляется, рождение и *света* и *звука* происходит сначала в сознании пушкинского поэта («И звуков и смятенья полн»), потом создаются стихи и обретается речь. С этой пушкинской мыслью о *поэтическом вдохновении*, инспирированной *Божественным глаголом*, резонирует мысль Н. В. Гоголя, высказанная в письме Погодину 1836 г.: «Как молчаливый монах, живет он <поэт. — А. Г.> в мире, не принадлежа ему, и его чистая непорочная душа умеет только беседовать с Богом»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Общеизвестно, что стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума» навеяно душевной болезнью поэта К. Н. Батюшкова. И. М. Семенко объясняет пушкинский выбор («А ночью слышать буду я Не голос яркий соловья») «находкой» Батюшкова — «яркий голоса Филомелы». См.: Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М.: Худож. лит., 1970. С. 44 — 45. Как представляется, внешнее совпадение резонирует и с глубинными пушкинскими смыслами *поэтического вдохновения*, объединенного с семантикой *пустынного*.

<sup>2</sup> Соположение мотивов безумия и поэтического вдохновения просматривается и в «Медном всаднике», и об этом не раз писалось. См., к примеру: Гайворонская Л. В. Память в контексте поэтического у Пушкина // Аспекты литературной антропологии и характерологии. Воронеж: Воронежский гос. университет; Издательский дом Алейниковых, 2009. С. 82 — 92.

<sup>3</sup> См. Толкование на апокалипсис святого Андрея Архиепископа Кесарийского. М.: Международная книга, 1992. С. 13.

Как показывают все наблюдения, при наличии любых других смыслов семантический стержень пушкинской *пустыни* — *поэтическое вдохновение* (ведь творчество и смысл поэзии занимали сознание Пушкина всю его жизнь); остальные случаи в той или иной мере примыкают к нему.



---

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937 — 1952. Т. 11. С. 78.

З. Н. САЗОНОВА  
(Владимир)

### Месть или возмездие: сплетение мотивов в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина

Возмездие — практически непрменный элемент трагедии. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина, конечно же, несмотря на жанровое своеобразие, все-таки именно трагедии, и мотив возмездия, возникающий в каждой из них, отмечался в литературоведении неоднократно. Однако при определенном угле зрения возникает некоторое сомнение: а всегда ли именно некая высшая сила изначально является двигателем сюжета, или руководит действиями героев, или дирижирует развязкой? Не скрывается ли временами под покровом возмездия, объективной силы по принципу «око за око», нечто гораздо более субъективное: личная месть? И не оказываются ли многие герои «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина, на первый взгляд посвящающие себя именно служению справедливости, пытающиеся быть воплощением возмездия, носителями не объективного, но субъективного, а порой даже низменного чувства — мести? Впрочем, взаимоотношения этих, таких близких и в то же время таких разных мотивов, в «Маленьких трагедиях» гораздо сложнее, чем простая подмена. Попробуем разобраться, каковы же эти взаимоотношения, как взаимодействуют два мотива, как они развиваются и как воплощаются в итоге.

Начнем, пожалуй, с обращения к толковым словарям. Итак,

**ВОЗМЕ'ЗДИЕ**, я, *мн.* нет, *ср.* (книжн.). Отплата, мзда, кара, наказание за какой-н. поступок. **Заслуженное в. Получить в.**<sup>1</sup>

**МЕСТЬ**, и, *мн.* нет, ж. Намеренное причинение зла, неприятностей с целью отплатить за оскорбление, обиду или страдания. **Жажда мести. Кровная м.** (см. кровный). || Желание отомстить. **И пишет боярин всю ночь напролет, перо его местию дышит.** А. К. Толстой. **Оклеветать из мести**<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2000. Т. 1. С. 42.

<sup>2</sup> Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2000. Т. 2. С. 134.

Разница между значениями двух понятий, в сущности, невелика, но в то же время огромна: месть — намеренное причинение зла с целью отплатить за оскорбление, возмездие — плата по заслугам, мзда и кара. Месть *отрицательна*<sup>1</sup> по сути своей, это *намеренное* причинение зла — личностное, индивидуализированное. Возмездие же может быть и карой, и вознаграждением, оно внечеловечно и *нейтрально*. Месть — воплощенное чувство, возмездие — воплощенное бесстрашие.

Однако в «Маленьких трагедиях» парадоксальным образом месть и возмездие, такие похожие, но такие разные чувства, неотделимы друг от друга. В определенный момент месть трансформируется в возмездие.

Мстительность, обиденная, понятная, такая человеческая, — неотъемлемое качество характеров почти всех героев «Маленьких трагедий». Альбер, барон, Сальери, Командор, Вальсингам — все они в той или иной форме мстят кому-то или чему-то. Пожалуй, только Дон Гуан и Моцарт свободны от этого чувства, Моцарт — как гений, «несовместный» с злодейством, Дон Гуан — в силу пресыщенности (или ненасытности) жизнью. Впрочем, даже Дон Гуан не может удержаться от мести за «сердитое» лицо статуи — он «пошутит», пригласив статую постоять на стороже у двери своей будущей любовницы.

С первых строк «Скупого рыцаря» возникает мотив мести — почти случайно, в словах Ивана, утешающего своего господина:

И вы ему порядком *отплатили*:  
Как из стремян вы вышибли его,  
Он сутки замертво лежал — и вряд ли  
Оправился<sup>2</sup>. [С. 426]  
На что Альбер с досадой ответит, что  
Взбесился я за поврежденный шлем,  
Геройству что виною было? — скупость. [С. 427]

От «взбесился за поврежденный шлем» до хищного броска за перчаткой, брошенной отцом, и горького «Благодарю! Вот первый дар отца!» — на первый взгляд, «дистанция огромного размера». Однако оба эпизода — проявление одного и того же чувства: мстительности. Отомстить за поврежденный шлем и отомстить за пренебрежение и обиду. Разница только в степени. Альбер вообще живет чувством,

---

<sup>1</sup> Курсив здесь и далее, кроме оговоренных случаев, мой. — З. С.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитируется по А. С. Пушкин. Сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1985.

временного зазора между оскорблением и оплатой для него практически нет: ответить на удар ударом, приказать повесить Соломона на воротах за отвратительное предложение убить отца... решиться убить отца — в ответ на его клевету и брошенную перчатку.

Барону спонтанность не свойственна, и даже, кажется, не свойственно чувство. По крайней мере, он декларирует это:

*Я выше всех желаний, я спокоен,  
Я знаю мощь свою. [С. 434]*

Но при мысли о наследнике, расточителе, вертопрахе, в бароне чувство всё-таки просыпается, это почти ненависть — потому что он не готов отдать накопленное просто так, слишком тяжело оно ему досталось.

Можно ли говорить о том, что барон мстит своему сыну, обвиняя его перед герцогом в преступлении? Пожалуй, можно: это месть за молодость, легкомыслие, отсутствие горького жизненного опыта — за то, что будущий владелец золота не он сам, не барон. По сути, барон ненавидит не своего сына, а свое не-бессмертие.

Сальери, решившись убить Моцарта, говорит, что

*...не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить... [С. 446]*

Однако о какой избранности судьбой можно говорить, если ранее прозвучало знаменитое «Но правды нет — и выше»?

Сальери мстит — за свою негениальность, за то, что «священный дар», «бессмертный гений» «озаряет голову безумца, гуляки праздного» [С. 443], а не его, труженика и служителя музыки. Кому именно в данном случае мстит Сальери — Моцарту, или несправедливому небу, которое послало «священный дар» не ему, в сущности, почти неважно. Он всё-таки мстит, прикрывая зависть и ненависть к Моцарту своей якобы избранностью.

В «Каменном госте» месть не является качеством, присущим какому-то конкретному герою, но становится одним из элементов общей атмосферы трагедии. Дон Гуан выслан, чтобы его «оставила в покое семья убитого», Дон Карлос пытается отомстить за то, что Дон Гуан «на поединке честном убил его родного брата» [С. 458], Дона Анна, по ее словам, если бы встретила убийцу мужа, вонзила бы ему в сердце кинжал. И даже каменная статуя командора, несмотря на дважды озвученную уверенность Дон Гуана в том, что командор «при-

смирел с тех пор, как умер», — статуя, «кажется... глядит и сердится» [С. 469]. Любопытно, что пришедший за своим убийцей Каменный гость произносит всего пять фраз, и одна из них — откровенное злорадование: «Дрожишь ты, Дон Гуан» [С. 478]. Воплощение бесстрастного возмездия, статуя — даже не мертвый командор — не удерживается от мстительной радости при виде все-таки испугавшегося врага.

«Прости меня, господь», — мимоходом скажет Вальсингам, отвечая священнику, полностью понимая греховность своего поведения — председательствования на пире в честь Чумы. Однако «сознание беззаконья» только удерживает Вальсингама среди «бешеных веселий» [С. 485], более того — именно это сознание-осознание и подталкивает его к кощунственному пиру, и даже к проклятию, посылаемому тем, кто может уйти за священником. Председатель мстит — Богу, окружающим, самому себе, — за смерть близких, всё глубже и глубже загоняя себя в кощунство, отрезая путь к спасению, окончательно и бесповоротно отказываясь от спасения, уничтожая в себе образ божий.

Трудно отрицать, что в «Маленьких трагедиях» завершающим аккордом всегда звучит возмездие — умрет от удара барон, оклеветавший сына, усомнится в своей желанной гениальности Сальери, по душу Дон Гуана явится Каменный гость, а Вальсингам осознает — и озвучит — свою вечную недостижимость счастья. Но что явится поводом к явлению возмездия? В какой момент человеческие чувства подменяются бесстрастным возмездием небес? Более того, не происходит ли даже не подмена, а *трансформация* таких, в сущности, близких друг к другу понятий: мести — в возмездие?

Герои «Маленьких трагедий» хотят отомстить, и момент *справедливости* мести очень значим для них. В самом деле: командор, воплощающий в себе ненависть к погубителю семьи, имеет полное право на уничтожение одного погубителя, а Вальсингам — безвинно — лишен всего, что было ему дорого. Впрочем, даже Сальери, даже барон могут вызвать определенное сочувствие. Любовь Сальери к музыке и беспрестанный труд во славу ее, его талант волею небес ничто по сравнению с легкомысленным гением Моцарта. А барон Филипп в погоне за золотом отказался, по сути, от своей жизни, ничего не получив взамен.

Месть — жажда справедливости — возмездие. Эта триада так или иначе воплощается в «Маленьких трагедиях», причем именно жажда справедливости, жажда подтверждения своей правоты или прямое её утверждение становится рычагом, запускающим механизм возмездия.



В «Скупом рыцаре» носителя возмездия нет. Ни один из героев не поднимается до высшей объективности, позволяющей говорить о внесении «платы по заслугам». Они мстят, Альбер — признавая это, барон, напротив, декларируя свою бесстрастность. Однако будет момент, когда прозвучит упоминание небес и Бога.

*И гром еще не грянул, боже правый!  
Так подыми ж, и меч нас рассуди! [С. 440]*

— воскликнет барон. Он отказывается от небесного суда, беспристрастного и справедливого, отказывается от возмездия, — и уповает на поединок, в данном случае не могущий считаться судом божьим: барон солгал герцогу. Верит ли он на данный момент в свою ложь, нет ли, но апелляция к мечу в данном случае имеет чисто земное значение, хотя и может показаться призывом к справедливости небес. Однако барона незамедлительно настигает то самое возмездие, от которого он отсекся. Не будем рассуждать о том, какое возмездие ждет Альбера, посмевшегося обвинить отца во лжи перед лицом сюзерена и с радостью принявшего вызов от него на поединок, — для такого рассуждения все-таки в пространстве трагедии данных мало.

Сальери не только декларирует «Но правды нет и выше», он решает сам стать правдой. Он уверен в своей избранности. Но никакой избранности на самом деле нет. И умирающий Моцарт невольно посеял сомнение в душе своего убийцы: он, Сальери, не гений. Что может быть страшнее для него, все-таки желающего таковым быть? Возмездие приходит от Моцарта, не догадывающегося об этом, но прорастает в душе Сальери, назвавшего себя избранным. Он попытался принять на себя функции возмездия для Моцарта — ложного, а стал носителем возмездия настоящего — для себя.

В «Каменном госте» чувство мести значимо для всех героев, даже для Дон Гуана. И месть в возмездие переплавляет именно он, хотя это может быть и неочевидно на первый взгляд.

«Страсть Гуана в том, чтобы совместить риск с безнаказанностью, существовать на границе со смертью, не веруя в самое смерть, отрицать возмездие, постоянно провоцируя и испытывая его»<sup>1</sup>, — пишут Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен. Но ведь не только балансирование на грани свойственно Дон Гуану. Он так давно играет с вседозволенностью и

<sup>1</sup> Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории» // Пушкин. Материалы и исследования. Т. XIV. Л., 1991. С. 87.

запретами, что почти утратил ощущение полноты жизни. Равнодушное убийство Дона Карлоса, равнодушная констатация его смерти «Он сам того хотел» [С. 462] и вроде бы явное лицемерие в монологе, произносимом перед Доной Анной — «На совести усталой много зла, быть может, тяготее» [С. 476] — очень похожи в своей тональности. Дон Гуан вполне уверился, что ему *можно*. Что препятствий для его развлечений — не будет, сколько бы зла ни тяготело на совести. И момент всплеска этого совершенно не свойственного, в сущности, Гуану чувства — мстительности, — при словах Лепорелло о сердящемся командоре спровоцирован уверенностью в своей безнаказанности. Командор — мертвый, уже забытый Дон Гуаном — посмел привлечь внимание к себе? Эта декорация к сцене соблазнения Доны Анны сердится? Так почему бы не унижить его даже и в смерти? Жажда мести тех, кто был обижен Дон Гуаном, воплотившаяся в неожиданно ожившей статуе, провоцирует его на ответ, на демонстрацию своей может быть и надоевшей уже уверенности в безнаказанности, своей правоты. Дон Гуан пригласит статую командора посторожить своё любовное свидание с Доной Анной, и статуя, одновременно и мститель, и возмездие, придет, восстанавливая справедливость, демонстрируя, чего на самом деле стоит ложная правота Гуана.

В «Пире во время чумы» месть и возмездие слиты воедино. Вальсингам мстит небу за свои потери, мстит страстно, проклиная отступников — тех, кто может смириться с чумой, уйти со священником. Вальсингам единственный герой «Маленьких трагедий», который открыто бросает вызов чуме, ужасу «мертвой пустоты», Богу... Но так же, как и Дон Гуан, Вальсингам знает, что ответа ему не будет. Священник апеллирует к «чистому духу» Матильды — и председатель подхватит это обращение к небесам... но сам же и скажет, что ему небеса не доступны. Возмездие Вальсингама воистину бесстрастно, именно в силу того, что он *сам* осознает невозможность что бы то ни было изменить, исправить. И согласие священника, так яростно боровшегося против чудовищного пира, с решением председателя — свидетельство того, что возмездие свершилось.

В «Маленьких трагедиях» мотивы мести и возмездия не существуют один без другого: месть притягивает к себе гораздо более высокий свой вариант — возмездие. Мечь субъективна, а возмездие объективно. И субъективность перерождается в объективность, когда исчезают личностные мотивы, когда герой из индивидуальности — независимо от своей воли — превращается в носителя, проводника, орудие. В определенный момент в каждой из «Маленьких трагедий» звучит упоминание высшей, истинной справедливости, и человеческое чувство сменяется небесным бесстрашием. На смену субъективной мести приходит объективное возмездие.



В. А. ФОРТУНАТОВА  
(Нижний Новгород)

**Философия простора как свойство  
художественного сознания Пушкина**

Простор как никем и ничем не занятое место — сугубо русское понятие, обусловленное необъятными границами отечественного пространства, символизирующее раздолье, широту и мощь национальной души. Есть у этой категории и еще один весьма важный смысл: простор — это свобода, воля, независимость. Русский ум, как гласит народная мудрость, простор любит. Именно так мыслит пушкинский Петр: «Все флаги в гости будут к нам, // И запируем на просторе».<sup>1</sup>

«Просторное сознание» — это феноменальное для творческого процесса явление, сопровождающее «эмоциональное отношение к различным пространственным и временным формам и их различным комбинациям»<sup>2</sup>. Оно в высшей степени присуще художникам, мыслителям, созидателям. Им были наделены и Андрей Рублев, и Петр, и Пушкин.

Жизнь современного человека характеризуется появлением нового ощущения времени и пространства. Определение этого состояния, возникшего в ходе длительной исторической эволюции, включает в себя как полное отсутствие представлений о столь отвлеченных предметах, так и полнейшую зависимость от времени, тотальную детерминированность поступков и реакций личности пространством, что означает то ли расширение человеческой чувственности, то ли, напротив, ее редукцию или даже аннигиляцию, — отчетливого ответа на эти вопросы пока нет.

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. II. М., 1954. С. 466.

<sup>2</sup> Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 2000. С. 31.

Очевидно лишь то, что мы, накопив достаточно большой багаж знаний о себе и об окружающем мире, возвращаемся к некоей исходной точке бытия (*точке незнания*), подтверждений чему существует большое множество и среди них — отношение ко времени и пространству.

Известно, что «абсолютная независимость» пространства от материи позволила И. Канту сделать вывод, что пространство и время вообще принадлежат не миру нашего опыта, а лишь познавательным способностям людей<sup>1</sup>. Сегодня можно также добавить к этому, что и их творческим возможностям тоже. Виртуальное пространство, созданное человеком, означает не просто новый вид существования материи, и прежде всего сознания. В отличие от обыденной реальности, виртуальность полностью подчинена воле своего архитектора.

В этой связи чрезвычайно интересен опыт создания художественного пространства А. С. Пушкиным, в творчестве которого отразились универсальные законы *высшей формы* бытия, не подвластной воле и логике своей активной структурной единицы — человека. Для изучения такого опыта необходима картография внутренних пространств пушкинских произведений, каждое из которых предстает как определенная художественная протяженность, априорная (по Канту), то есть доопытная форма чувственного созерцания автора или его героя, порождающая систему обусловленных ею образов.

Расположение и последовательность пространственных форм в стихотворении «Пророк» (1826) создает такой смысловой континуум, в котором четко выделяется ряд пространственных уровней, в результате чего возникает художественное явление космических масштабов, то есть универсальное всеохватное пространство. Внутри него предстает начальная стадия бытия — *мрачная пустыня*, в которой влачит свое существование человек. Пространство мрачной пустыни ассоциировано заполнения воспринимающим сознанием его экзистенциальными представлениями — одиночество, безлюдье, депрессия, абсурдность усилий, статика и пр.

Затем это состояние кардинально изменяется при встрече с шестикрылым серафимом. Поскольку пушкинское стихотворение имитирует стиль книги пророка Исаяи, то есть Библию, весьма су-

---

<sup>1</sup> Краткий философский словарь / А. П. Алексеев, Г. Г. Васильев [ и др. ]. М. 2009. С. 308 — 309.

щественно для постижения смысла всего произведения самый факт использования образа «пламенного», ибо так с еврейского языка переводится «серафим». Так называют высшего в небесной иерархии ангела, имеющего облик человека, у которого два крыла закрывают лицо, два — ноги, а еще два служат перелетам, во время которых он славит Господа. Духовное пространство, олицетворяемое этим образом, сталкиваясь с мрачной пустыней человеческого существования, создает для героя *ситуацию перепутья*. Это важный контрапунктический момент, с которого начинается драматический динамизм прозрения. Он сопровождается содроганием неба, горным полетом ангелов, подводным ходом морских гадов и прозябанием дольней лозы — вся образная система выстроена в стилистике Ветхого Завета и посвящена «погибельным сынам» (ст. 2). Библейское возмущение сыновей божиих является подтекстовой основой стихотворения, написанного Пушкиным вскоре после известия о казни декабристов. Возбуждение пространственно-временных представлений о сути их дела и его последствиях передается как движение сфер, раздвигающих границы мироздания.

И как раз в этот момент появляется образ отверстого сердца, заполненного пылающим углем. В отличие от предыдущих перцептуальных видов пространства, отражающих, хотя и в образно-символической форме, сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов, внутреннее пространство, создаваемое образом разверстого пылающего сердца, является концептуальным и представляет собой некую «хроногеометрическую модель»<sup>1</sup>, стягивающую перцептуальные пространства в общий концепт.

В философии этот прием «модельного отображения вне нас существующей реальности» использовал И. Кант, когда в заключении к «Критике практического разума» (1788) написал о звездном небе над головой и моральном законе внутри нас. «И то и другое мне, — продолжал мыслитель, — нет надобности искать и предполагать как нечто окутанное мраком или лежащее за пределами моего кругозора; я вижу их перед собой и непосредственно связываю их с сознанием своего существования. Первое начинается с того места, которое я занимаю во внешнем чувственно воспринимаемом мире, и в необозримую даль расширяет связь, в которой я нахожусь, с мирами над мирами и системами систем, в безграничном времени их периодиче-

<sup>1</sup> Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. 1974. С. 11.

ского движения, их начала и продолжительности. Второй начинается с моего невидимого Я, с моей личности, и представляет меня в мире, который поистине бесконечен, но который ощущается только рассудком и с которым (а через него и со всеми видимыми мирами) я познаю себя не только в случайной связи, как там, а во всеобщей и необходимой связи»<sup>1</sup>.

Вот это кантовское взаимодействие «первого и второго» проникает и в динамику пушкинской формы: исходный образ мертвой пустыни сменяется на огромный мир людей, в котором предстоит проповедовать пророку. Попутно следует заметить, что общественная и художественная мысль Пушкина продолжает то направление в развитии культурно-философских идей, которое было создано его ближайшими предшественниками — Руссо и Кантом.

Говоря о пространственных уровнях поэтической идеи, хотелось бы вновь вернуться к Библии как ее источнику. Вневременное пространство Библии проступает сквозь исторический контекст появления стиха. Оно обладает своеобразным *кипп-эффектом*, то есть скрытым изображением, которое обнаруживается при рассмотрении произведения под определенным углом зрения. Подобный кипп-эффект используют для защиты денежных купюр от подделки. Этот художественный прием принципиально отличен от того, которым пользовались подстmodernисты, идя «от цитаты» в своих опусах. Если у Пушкина его источник заново возрождается из воссоздаваемой им реальности, то у современного экспериментатора первотекст заслоняет эту реальность или маскирует ее полное отсутствие. Очевидно противостояние порождающей формы Пушкина и поглощающей художественной системы у постmodernистов. Пушкин «берет» Библию и создает образное развитие ее смыслов, постmodernист использует Пушкина и производит искажение его идей и образов за счет глубочайшей субъективности своего восприятия, в котором реализуется его культурно-социальный опыт.

Итак, перцептуальное пространство, возникающее на основе творящего и воспринимающего сознания, входит в трехслойную пространственно-художественную структуру, будучи связано, с одной стороны, с реально-физическим пространством, а с другой — с концептуальным пространством образной идеи. Именно перцепция, то есть непосредственно-эмоциональное отражение объективной действительности органами чувств, влияет на последующую активную жизнь художественного произведения.

---

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения: в 6 т. М. 1965. Т. 4.



Стихотворение «Зимняя дорога» построено на интенсивном обогащении красочными оттенками образа «зимней, скучной» дороги. Согласно философии Пушкина, именно славянская душа видит недоступную черту, ту грань бытия, за которой начинается мир вечных тайн. Луна, волнистые туманы, глушь и снег, соединенные в разгульно-тоскливом мелосе ямщицкой песни, аккомпанементом которой служит дорожный колокольчик, — все это пронизано ощущением бега времени, которое неотделимо от бега лошадиной тройки — символа русского пространства: «Звучно стрелка часовая // Мерный круг свой совершает»<sup>1</sup>.

Множественные пространственные модели у Пушкина образуют цепь передвижений поэта, его состояний и реакций: «Долго ль мне гулять на свете // То в коляске, то верхом, // То в кибитке, то в карете, // То в телеге, то пешком?» («Дорожные жалобы», 2, 80). Дорога становится аллегорией антропологического пространства, символом жизненного и творческого пути. Уже отмечалась способность дороги представлять как антропогенное, «встроенное» в природный мир *культурное пространство*, с одной стороны, и как *вещь культуры* — с другой<sup>2</sup>.

В творчестве многих писателей и художников дорога предстает как художественная доминанта, обладающая сложной полисемантической структурой. Однако у Пушкина дорога не лейтмотивна и не концептуальна. Это физическая ткань бытия поэта, которая, не утрачивая своей функциональности, наделяется им вполне конкретным смыслом и превращается в духовный феномен. Культурная универсалия образуется на взаимопроникновении «вещного» и смыслового аспектов.

Так, по сути, создаются все пространственные образы его лирики, в которых материальная осязаемость органично соединяется с бесплотновозвышенным, глубоко одухотворенным и универсально-космическим. «Соединительным элементом» в них является личность поэта. Созданные им и встроенные в пространство среды образы, символы, сигналы традиций служат его художественным и человеческим нуждам. В этом интуитивном концепте соотнесенности заложена специфика антропологии пушкинского пространства, его гуманизм, если использовать традиционную терминологию, характеризующую опыт мировых гениев.

<sup>1</sup> Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. II. М., 1954. С. 16. В дальнейшем цитируется это издание с указанием тома и страницы в тексте.

<sup>2</sup> Гусева Е. В. Культурная единица «дорога»: атрибутивно-семантические свойства. Автореферат... канд. философских наук. Нижний Новгород, 2001. С. 10.



Категория внешнего и внутреннего как нарративный прием обогащается фактом пребывания самого поэта внутри создаваемого им пространственного образа. Таким образом, природный мир не является выделяемым объектом, он не описывается, но воссоздается заново поэтом, который вершит свой творческий подвиг по аналогии с творением Бога. Чрезвычайно важен этот пушкинский опыт использования физического пространства, рельефа, климата, протяженности, переживания, возникающего состояния для воплощения надмирного уровня художественных идей.

Мифологемное пространство пушкинского поэтического текста создается приемом вневходимости, описательным компонентом в виде аллегорий, идеалов и символов, как это можно было наблюдать в стихотворении «Пророк». В «Зимней дороге» ощутим обратный этому принцип разработки художественной идеи. Там от конвенциональной модели изложения, составляющей структурную основу мифологемного пространства, осуществляется переход к реальному человеку, в то время как в «Зимней дороге» мы слышим поэтического очевидца пространственных изменений, в результате которых рождается универсальная для сознания идея. Примечательно, что ни в том, ни в другом случаях не происходит дереализация пространства и оно остается для читателя открытым, т.е. *впускающим* его в себя. Современный нидерландский философ Элько Руния очень удачно назвал такой эффект «присутствием внутри отсутствия»<sup>1</sup>.

Итак, условное пространство у Пушкина обретает осязаемую конкретность, а физическое — дематериализуется, рефлексивируется, утрачивает грубость своей субстанции с помощью авторской самоиронии или в контексте лирического чувства.

Полная реконструкция пушкинского пространства не вполне возможна, несмотря даже на изощренность исследовательского поиска. Все пространственные разновидности живут в поэтической душе, в сознании, в самом феномене пушкинского гения. Мы можем лишь пространственный ракурс воспринимать как некий луч, освещающий целостный художественный опыт, в свете которого появляются новые краски и смыслы. Выделенные пространства не существуют изолированно друг от друга — ведь они все являются сегментами пушкинской вселенной. Поэтому разрыв между повседневной практикой и скрытыми силами человеческого бытия, составляющими пружину пространственного движения, не столь очевиден, как под аналитическим микроскопом.

---

<sup>1</sup> *Runia Eelco*. Presence // History and Theory. Vol. 45 (February, 2006).

Одна из сложных литературоведческих проблем связана с взаимоотношениями пейзажных и пространственных образов в лирике Пушкина. Пейзаж, понимаемый как описание «...любого незамкнутого пространства внешнего мира» (Литературный энциклопедический словарь), предстает то как жанровая характеристика, то как особое состояние лирического героя («чувство пейзажности»), которое возникает не всегда и не у каждого.

Пространство, таким образом, выступает как объект пейзажного описания. Не случайно широкое появление сегодня пейзажей с таким обобщенным названием, как «пространство». Это, как правило, пейзаж, изображающий стык земной тверди и бескрайнего, просторного неба. Собственно пейзажный антураж в таком полотне играет вспомогательную роль. Такие пейзажи обычно пронизаны атмосферностью, т.е. газообразными очертаниями природных реалий. Классическим примером этого художественного явления могут служить пейзажи Уильяма Тернера, а самым распространенным тематическим мотивом в них — туман, дождь, роса, снег, иней, град и т.д.

Пушкинское «Под голубыми небсами // Великолепными коврами, // Блестя на солнце, снег лежит; // Прозрачный лес один чернеет, // И ель сквозь иней зеленеет, // И речка подо льдом блестит» (2,83) являет собой образец подобной стихии света, снега, льда, инея, сверкающего великолепия. Основной цветовой фон задает образ «блестя...блестит». Он же передает пространственный ритм, создаваемый этим удвоением. Здесь нет направленности движения, как в стихах о дороге, но ощутима направленность поэтического взгляда. И как отмечает Ю. М. Лотман в связи с художественным пространством Гоголя<sup>1</sup>, в понятии пространства не столь важен его размер, сколько — граница. Такими отграничивающими голубые небеса и снежные ковры элементами служат лес и река.

Вертикаль ели в этом континууме предстает как вид пространственной экспрессии, — статуйный образ внутреннего, «застывшего» движения. Как тонко заметил Ю. Н. Тынянов, «все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом же деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью»<sup>2</sup>. Зеленеющая ель и темнеющий лес как раз являются подобными связующими компонентами. При этом у Пушкина

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ю. М. Лотман. Избранные статьи (в 3-х т.). Таллин. 1993. Т. 1. С. 413 — 447.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка: Статьи. М. 1965. С. 27.

появляется совершенно новый динамический признак — эффект пространственного свечения. Морис Мерло-Понти следующим образом характеризует сходный модус художественного мышления: «Подобно тому как живопись открыла для себя латентную линию, она освоила изображение движения без перемещения — через вибрацию или излучение»<sup>1</sup>.

Вместе с «простором пространства» у Пушкина появляется и образ пространственной грани, предела, рубежа, некоей кромки бытия. Такой образ возникает в нескольких стихотворных набросках как парафразное развитие известной строки из песни Миньоны в романе Гете «Вильгельм Мейстер»: «Kennst du das Land...». Немецкое Land — страна, земля, отечество в русском переводе заменено словом «край», который и использует Пушкин: «Я знаю край: там на берега // Уединенно море плещет» (2, 43) и «Кто знает край, где небо блещет» (2, 48). Если в первом случае край означает конец обжитого, становится символом уединенности и духоты, то во втором появляется гетевская идея великолепной страны и народа — Италии, воспетой своими художниками.

Семиотическое состояние «языка пространственных представлений» у Пушкина не просто многообразно, но диалектически противоречиво. Семантика одного и того же образа, как мы только что наблюдали, может включать прямо противоположные понятия. Вместе с тем у Пушкина возникает даже своего рода тезаурус пространственных символов, твердо приуроченных к определенным значениям, событиям, смыслам: однозвучный колокольчик, лунный лик, пустынные дубравы, молчаливые воды, ночная мгла, чистое поле, столбовая дорога, тучи и т.д. Они создают особую моделирующую систему, легко вычленимы из различных ситуаций и имеют определенную заданность художественных функций.

Обусловленность героев их пространственным положением позволяет типологизировать лирический характер по нескольким категориям. Это, прежде всего, вечный странник — Поэт, это также герои, локально обусловленные, как Татьяна Ларина, милоющая душой к родным местам, и это персонажи, не знающие таких детерминант. К ним обращается Пушкин: «Друзья! Не все ль одно и то же: // Забытья *праздную душой* (Курсив мой. — В. Ф.) // В блестящей зале, в модной ложе, // или в кибитке кочевой?» (2,75).

Пушкинскую философию простора необходимо понимать как определенную художественную систему, отражающую объективную

---

<sup>1</sup> Мерло-Понти М. Око и дух // Морис Мерло-Понти / Французская философия и эстетика XX века. М. 1995. С. 246.

реальность, но также мир ценностей и идеалов, которым остается верен поэт. «Кавказ подо мною. Один в вышине // Стою над снегами у края стремнины» (2,86) — это концентрированный образ свободы, полета, независимости. «Во глубине сибирских руд» (2,24) — прямо противоположный образ неволи, гнета, стеснения, несвободы. Сокращенно — множественное «руд» от «рудников» выражает оценочную экспрессию несвободного человека, язык антипространства, противоположного простору. С этим негативно-деформирующим образом сибирского рудника переключается урбанистическое пространство: «Город пышный, город бедный, // Дух неволи, стройный вид, // Свод небес зелено-бледный, // Скука, холод и гранит» (2,59). Так создается обобщенная модель мира, выраженная на языке пространственных представлений Пушкина, устанавливающая взаимосвязи его стихов, тематически и хронографически несвязанных между собой.

Нельзя не сказать о волшебном пространстве как форме воплощения пушкинских перспектив видения мира. Знаменитое посвящение к поэме «Руслан и Людмила» соединяет в себе углубленную реальность, сверхреальность и трансцендентность, придающие повествованию ореол тайны, высокого смысла и необычности.

Структурно-художественная функция Посвящения сводится к аннотированному изложению предстоящих событий, как это обычно происходило в европейских просветительских романах приключенческого толка. Лукоморье, дуб, ученый кот, избушка, витязи, ступа с Бабою Ягой — эти персонажи народной демонологии предстают как сигналы предстоящего сюжетного действия, пронизанные динамической событийностью и игрой.

Но рядом с ними возникает еще один полюс бытия, составленный указаниями на Русь, русский дух, на народ, перед которым «колдун несет богатыря». Пребывание героя в двух мирах («И там я был, и мед я пил») создает пространственную вертикаль, на которую нанизываются повествовательные слои. Возникает ощущение художественного простора, той эпичности, которая создается не размером, а чувством и поэтической идеей.

## ПУШКИН И ЗАРУБЕЖНЫЙ МИР



А. В. ТРУХАНЕНКО  
(Украина)

### Имя Пушкина во львовских ROZMAITOSCI (1827)

Этой статьёй мы продолжаем два своих сообщения на предыдущих Боддинских чтениях (2005, 2006) о прижизненных упоминаниях имени Пушкина во львовской газете Rozmaitosci. Очерк о третьем упоминании был опубликован ранее в другом месте<sup>1</sup>, и на него имеется ссылка в «Материалах к Пушкинской энциклопедии» (СПб., 2004). В данном случае речь пойдёт о четвёртом и пятом упоминаниях о Пушкине в указанном издании. Оба они датируются 1827 годом.

#### 1

Пришло время, когда о Пушкине Rozmaitosci стали упоминать без длительных перерывов, нередко чаще, чем раз в год, как было раньше. Это говорит о возросшей известности Пушкина за пределами России, а также о постоянном интересе газеты к стране, где он жил, которую возвышал в глазах европейской читательской аудитории. Этот наряду с Мицкевичем *славянский прорыв* в мир высокого искусства для галицко-польских литераторов был примером и одухотворяющей надеждой на успех собственных усилий проложить путь к подлинно национальному творчеству на основе фольклора своего народа, а по причинам исторического характера — и местного русинского (украинского) фольклора. Интерес к последнему выражался не только в высоких его оценках польскими собирателями, но и во внимании тех же Rozmaitosci к подобным материалам в русской печати.

---

<sup>1</sup> Труханенко А. Эпизод из истории упоминаний об А.С. Пушкине во львовских Rozmaitosci // Слово. Фраза. Текст / Сб. научных статей к 60-летию проф. М. А. Алексеевко. М., 2002. С. 568 — 576.

В частности, рядом со вторым в этом году упоминанием газеты о Пушкине сообщается о недавно вышедшей в Москве книге на эту тему.

Начнём, однако, с первого упоминания, которое касается переводов поэмы «Бахчисарайский фонтан» на несколько иностранных языков<sup>1</sup>:

Fontanna w Bakhchiseraju, jeden z najcelniejszych potematow Alexandra Puszkina, w roku przeszlym na trzy jezyki przelozony zostal. W Wilnie wyszlo tlomaczenie Adama Rogalskiego na polski, w Paryżu J.M.Chopena (Chopin) pod napisem: La Fontaine de pleurs na francuski, a w Petersburgu Alexandra Vulfferta na niemiecki jezyk. Pierwsze niezupełnie odpowiedzialo oczekiwaniu znajacych wiele obiecujaca muze Rogalskiego, druge, jak swadomi jezykow utrzymuja, bardzo sie dobrze udac mialo; ostatniemu zas zarzuczaja pisma rossyjskie, iz jest czescia niewierne, czescia niepoetyckie: wszelako oswiadczaia autorowi wdziecznosc za chec obeznania cudzoziemcow z literatura rossyjska.

Перевод:

«Бахчисарайский фонтан», одна из наиболее совершенных поэм Александра Пушкина, был переведён в прошлом году на три иностранных языка. В Вильно вышел перевод Адама Рогальского на польский язык, в Париже — перевод М. Шопена (Chopin) на французский язык под названием «Фонтан слёз», а в Петербурге — перевод Александра Вульфферта на немецкий язык. Первый не вполне отвечает ожиданиям, возлагавшимся знатоками на многообещающего г-на Рогальского; второй, как находят знатоки обоих языков, оказался весьма удачным; последний же российские газеты упрекают в том, что он является отчасти неточным, отчасти непоэтичным, а вместе с тем благодарят автора за его стремление знакомить иностранцев с русской литературой.

Речь идёт о трёх разных переводах поэмы «Бахчисарайский фонтан», опубликованных в один год, но первым указан *перевод А. Рогальского*, польский, не самый искусный. Во львовском литературном издании такой приоритет был естественным. В предыдущие годы, как мы видели, о «Бахчисарайском фонтане» *Rozmaitosci* писали неоднократно. Однако до сих пор местный читатель не имел возможности познакомиться с поэмой Пушкина на родном для себя языке. Теперь такая возможность появилась. Правда, неизвестно, сколько

<sup>1</sup> *Rozmaitosci* (Lwow), 1827, № 32. С. 276.



читателей ею воспользовались. О поэме напоминали и другие источники. Например, в тогда же перепечатанном во Львове сборнике сонетов Мицкевича автор заметил: «На основе народного предания о бахчисарайской гробнице русский поэт Александр Пушкин с присутствующим ему талантом написал поэму «Бахчисарайский фонтан»<sup>1</sup>.

Интерес вызывал как перевод поэмы, так и предисловие переводчика, которое, после памятной статьи Ст. Яшовского «Пушкин» в *Rozmaitosci* (1824)<sup>2</sup>, вновь давало развёрнутую характеристику поэта, написанную по-польски. Каких-то документальных подтверждений знакомства львовян с этим текстом пока не найдено, но и сомнений на этот счёт быть не может. О польских новинках, появлявшихся за пределами Австрии, во Львове не только сообщали — их здесь, образно говоря, всегда видели воочию.

А. Рогальский знакомил с биографией Пушкина, его произведениями, рассматривая их в контексте романтической эпохи и поступательного движения русской литературы. Впечатляли содержание предисловия и его пафос: «Богатая на переводы древних и современных произведений, по праву гордящаяся многими отечественными писателями русская литература, казалось, томилась в ожидании гения в романтическом роде, которым могла бы похвастаться и утвердить среди тех выдающихся умов, какими привлекает Германия и удивляет Англия. Этот пробел с избытком заполнил Александр Пушкин. Одарённый разнообразными способностями, мощью духа и воображения, известный соотечественникам по крылатым стихам, исполненным вкуса и благородных чувств, он удивил их вдохновенными порождениями своей отзывчивой и строгой музыки.

Обаятельная новизна и энергия, какими в оригинале отмечены пламенные творения Байрона, представлялись недостижимыми для кого бы то ни было. Однако волшебные тайны этой поэзии, отделённые непроницаемой завесой от записных стихотворцев, — открыли свои прелести и богатства на глас чарующей лютни Пушкина, как бы обнажились перед его гением»<sup>3</sup>.

В этом предисловии впервые в польской литературе было сообщено о романе в стихах Пушкина «Евгений Онегин», начальных его

---

<sup>1</sup> Sonety Adama Mickiewicza, a nutami kompozycji Karola Lipinskiego. Lwow, 1827, s. 47.

<sup>2</sup> Подробнее: Труханенко А. В. О статье Ст. Jaszowski "Пушкин" (1824) // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2006. С. 117-126.

<sup>3</sup> [Rogalski A.] Fontanna w Bakczyseraiu, poema Alexandra Puszkina, przeklad z rossyjskiego. Wilno, 1826. S.IX.



главах, многие места в которых напоминали автору об «утрюмом певце Англии», т.е. о Байроне. Тут А. Рогальский опередил самого Мицкевича, прибегнувшего к такой же параллели позднее. За предисловием следует ещё стихотворное посвящение, написанное, как указывает Рогальский, в июне 1824 года в Петербурге и представляющее Пушкина как *чуткого поэта великого народа*. О переводе Рогальского отозвался в 1827 году Адам Мицкевич: «Произведение Пушкина — одно из прекраснейших в русской литературе... Оно требует от переводчика большого таланта и вдохновения. Могущество стиля, богатство выражений, гармония стиха оригинала исчезли в переводе, правда, гладком, но слабом и часто неверном»<sup>1</sup>. Эта рецензия была опубликована анонимно в журнале «Московский телеграф»<sup>2</sup> — без подписи, возможно, потому, что Рогальский и Мицкевич были в дружеских отношениях<sup>3</sup>. В следующий раз на страницах *Rozmaitosci* имя Рогальского появилось в 1843 году. Вот оно: «Из Варшавы 3 марта с.г. этот мир покинул Адам Рогальский. Его кончина, болезненная для семьи и друзей, явилась и для литературы, в особенности духовной, чувствительной потерей» и т.д.<sup>4</sup> Покойный, действительно, был по преимуществу духовным писателем, конечно, теперь давно забытым. Но о его переводе поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и о составленном им польско-русском словаре специалисты помнят до сих пор.

В данном сообщении львовской газеты о переводах поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» особо выделен второй из них, французский *перевод Жана-Мари Шопена: оказался весьма удачным* (см. выше). Сказано это со ссылкой на мнение знатоков, имена которых не названы. Вероятно, имелись в виду прежде всего русские знатоки, ибо кто, если не они, владели тогда *обоими языками* с необходимой для таких заключений полнотой? Сам Шопен, кроме родного французского, свободно владел также русским языком. В наполеоновское время он служил при русском посланнике в Париже князе А. Б. Куракине, вместе с которым позднее отбыл в Россию. В 1819 году, после смерти князя, Шопен вернулся домой. Спустя десятилетия Шопен оценивал свой перевод как «старый грех своей юности», как «мой хилый труд»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См.: Кушаков А. В. Пушкин и Польша. Тула, 1990. С. 95.

<sup>2</sup> «Московский телеграф», 1827, ч. 14, № 8. С. 320 — 321.

<sup>3</sup> Бэлза И. Ф. Пушкин в польских источниках 20-х годов XX века // Литература славянских народов. Вып. 7, 1962. С. 185.

<sup>4</sup> *Rozmaitosci*, 1843, № 16. С. 127.

<sup>5</sup> Цит.: Крамер В. Из истории ранних французских переводов Пушкина // Временник Пушкинской комиссии АН СССР. Л., 1972. С. 116.

Этот перевод «Бахчисарайского фонтана», вышедший в Париже в мае 1826 года, уже в июле прорецензировал Э. Эро во французском «Энциклопедическом обозрении». Рецензент бывал в России, изучил русский язык, следил за русской литературной жизнью. Как и Рогальский, он тоже знакомит читателей с биографией Пушкина, его ранними поэмами «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник», прямо говорит о «славе имени господина Пушкина»<sup>1</sup>. Замечания о поэме «Бахчисарайский фонтан» и переводе Шопена начинаются красноречивым признанием: «Оригинал этой поэмы у нас перед глазами, и мы должны сознаться, что мы не столь удовлетворены, как этого ожидали бы. Автор слышит у своих соотечественников романтическим поэтом, и, к несчастью, в России, как и во Франции, если это слово ещё не получило достаточного определения, по крайней мере по своего рода молчаливому убеждению его как будто прилагают ко всем произведениям, которые носят отпечаток слишком большой свободы стиля или идеи и образы которых оставляют впечатление неясного и тёмного в уме читателя. Действительно, в этом главный недостаток, который мы заметили в последней поэме господина Пушкина»<sup>2</sup>. Вместе с тем, одобряя перевод Шопена, строгий Эро великодушно отмечает, что «русский поэт сам поднялся на большую высоту»<sup>3</sup>.

Мнение самого переводчика об авторе поэмы отражено в кратком предисловии, предваряющем созданный им французский текст «Бахчисарайского фонтана». Впрочем, как поясняет Шопен, он по необходимости изменил название поэмы на «Фонтан слёз», взяв это выражение у Пушкина же, чтобы «не оскорбить наших европейских привычек татарским именем»<sup>4</sup>.

Переводчик представляет Пушкина так: «Чистота этого поэта, прелесть воображения, его молодость, его независимый характер и своеобразие привлекают внимание всех его соотечественников»<sup>5</sup>. Если присмотреться и вслушаться, это не совсем дифирамб, как воспринимается поначалу. За изящными похвалами трудно не уловить покровительственной ноты европейского патернализма. Шопен воспринимал Пушкина, не отделяя его от «русского рабства», о котором рассказал в своей книге 1821 года «Взгляд на Петербург».

---

<sup>1</sup> Цит.: Казанский Б. Западноевропейская критика о Пушкине // «Литературный критик», кн. 4. М., 1937. С. 126.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 127.

<sup>4</sup> Там же. С. 126.

<sup>5</sup> Там же.

Критикуя *перевод А. Вульфферта* поэмы «Бахчисарайский фонтан» на немецкий язык, подавстрийские Rozmaitosci предпочли сослаться на русские издания, нежели формулировать что-то самостоятельно. Это уберегло газету от возможных подозрений в тенденциозности. С другой стороны, ссылака на русские же похвалы переводчику за знакомство иностранцев с отечественной литературой имело свой особый подтекст, обусловленный славянофильскими симпатиями как самой газеты, так и многих её читателей. Не надо думать, что это какое-то преувеличение. К примеру, известный польский исследователь М. Якубец, говоря о статье Ст. Яшовского «Пушкин» в Rozmaitosci (1824), замечает: «Содержание этой заметки самым тесным образом связано с тогдашним очень сильным славянофильским движением во Львове. Проистекало оно равным образом из побуждений романтических, как и политических. Оно являлось ещё одним ответом на австрийскую германизацию и поиском опоры в славянской культуре России»<sup>1</sup>.

Переводы А. Рогальского и А. Вульфферта были выполнены гражданами России и изданы на её территории, перевод Ж.-М. Шопена — во Франции. В Европе о Пушкине уже знали, его стихи понемногу переводили или пересказывали прозой. Но ещё очень долго не приходится говорить о популярности поэта за границей. Например, среди немцев, а значит, и в Австрии, он вплоть до своей смерти оставался малоизвестным автором и «не привлекал особого внимания критики и читателей»<sup>2</sup>. Тем более любопытно и знаменательно, что на страницах Rozmaitosci во Львове внимание к Пушкину только возрастало и проявлялось постоянно.

2

В 1827 году Rozmaitosci впервые упоминают о Пушкине дважды. Первое упоминание мы только что рассмотрели. Вот текст второго<sup>3</sup>, не менее интересного:

Literatura rossyjska w czasach ostatnich zyskala wiele ozdoby przez dwa poemata slawnego Puszkina: Cyganie i Rozbojnicy. Pierwsze poema, to jest Cyganie, napisane bylo r. 1824, a wyszlo r.b. i sklada sie ze 43 stronnic w 8 ce. Recenzent tamtejszy tak sie odzywa z powodu utworu tego: «W gabinecie kazdego dyplomatyka, w pracowni uczonych, w

<sup>1</sup> *Yakobiec M. Puszkina w Polsce // Puszkun: 1837-1937. Krakow, 1939. T. II. S. 114.*

<sup>2</sup> *Исаков С. Русская культура и литература на страницах некоторых немецких прибалтийских периодических изданий 1820-1830-х гг. // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1973. С. 421.*

<sup>3</sup> *Rozmaitosci (Lwow), 1827, № 42. С. 421.*

каждой библиотеке, в будоарше каждой Дамы znajduje się то dziełko i z uniesieniem bywa czytane». — Rozbojnicy, poemacik, 15 stronnic zajmujący, już był drukowany w Gwiazdzie polarnej na rok 1825. — Oprócz dzieł Puszkina, następujące jeszcze, co do ważniejszych, wyszły w r.b. Wioska w Malej Rosyi przez Kuczynskiego. Znajdują się tu piosunki wiejskie i niektóre urywki o życiu, obyczajach i zwyczajach Malorossyjan. Najważniejszy artykuł: O poezji malorossyjskiej. — Taurida, przez A. Murawiewa. Jest to poemat z dwunastu części złożony, zawierający opisy sławniejszych miejsc tauridzkich, jako to: Czatyrdagu, Batszy-Saraju, Alupki, Korsunu, Klasztoru Georgiewskiego, Balaklawy, Merdweny, Oryandy, Jalty, Aja-Dagu i Kutczuk-Lambatu<sup>\*)</sup>. Na końcu Taurydy znajdują się drobne wiersze. — Wreszcie, W. Olin przełożył Bajazeta Racina.

\*) Obeznani z rosyjskim językiem mogą porównywać, jak dalece zgadzają się sobą w niektórych pięknościach Taurydy poeci Murawiew i nasz nieoceniony Mickiewicz.

Перевод:

Русская литература в последнее время обогатилась двумя прекрасными поэмами знаменитого Пушкина: «Цыганы» и «Разбойники». Первая поэма, то есть «Цыганы», была написана в 1824 г., а вышла из печати в т.г. и состоит из 42 страниц in 8°. Тамошний рецензент следующим образом высказывается относительно этого произведения: «В кабинете каждого светского льва, у каждого учёного, в каждой библиотеке, в будоаре каждой дамы имеется это сочинение и читается с восторгом». — «Разбойники», небольшая поэма, занимающая 15 страниц, уже печаталась в «Полярной звезде» на 1825 год. — Кроме произведений Пушкина, что до важнейших, опубликован ряд других, в т.ч. «Малороссийская деревня» Кучинского. Здесь помещены деревенские песни и некоторые отрывки о жизни, нравах и обычаях малороссиян. Основная статья: «О малороссийской поэзии». — «Таврида» А. Муравьёва. Это поэма, состоящая из 12 частей, включающая описания достопримечательных таврических мест, как-то: Чатыр-дага, Бачи-сарая, Алупки, Корсуни, Георгиевского монастыря, Балаклавы, Мервена, Ореанды, Ялты, Аю-дага и Кучук-Ламбата<sup>\*)</sup>. В конце «Тавриды» напечатаны также мелкие стихотворения. — Наконец, В. Олин перевёл «Баязет» Расина.

\*) Понимающие по-русски могут сопоставить описания красот Крыма и посмотреть, насколько они совпадают у поэтов Муравьёва и нашего несравненного Мицкевича.

Первое, что обращает на себя внимание, это короткий временной промежуток между приведённым и предыдущим упоминанием о Пушкине — всего десять выпусков газеты. Пушкиным здесь явно интересуются, как и положением дел в русской литературе. Точка зрения у Rozmaitosci при этом своя собственная, связанная с ходом и особенностями развития литературы в Галиции. Даже если источники тех или иных опубликованных сообщений находятся в иностранной прессе, последовательно искать их нет необходимости: они не нейтральны, не обособлены от насущных литературных проблем во Львове. Рассматривать эти сообщения целесообразно именно в таком ракурсе.

В данном случае Rozmaitosci, говоря о Пушкине, называют, считая их *прекрасными*, поэмы «Цыганы» и «Братья разбойники», о которых уже писали соответственно в 1826 году и в 1824 г. Но общее впечатление такое, что газета спешит уведомить читателя о более важных для неё русских книжных новинках. Выход этнографического исследования с описанием Малороссии её интересует, по-видимому, как актуальная параллель к статье О. Пьонткевича в «Национальном паломнике» о значении польских и украинских народных песен для развития польской литературы, а «Таврида» Муравьёва — как параллель «Крымским сонетам» Адама Мицкевича. Напомним, обе указанные польские публикации появились во Львове тогда же, в 1827 году, и Rozmaitosci на них тоже откликнулись. Что касается Пушкина, начиная с «Руслана и Людмилы», в нём видели здесь выдающегося славянского романтика, сумевшего поднять национальную поэзию на уровень высших европейских достижений. Как и Мицкевич, своим примером он открывал перед львовскими литераторами пути, ведущие к торжеству культуры романтизма.

Следующим назван Кучинский со своим этнографическим трудом, в котором центральное место занимает материал по украинскому фольклору. Никаких суждений читателю не предложено, дескать, ищите и знакомьтесь с книгой сами. Но была ли она в то время во Львове?.. Поиски в богатых городских книгохранилищах оказались безрезультатными. Потом в одном большом библиографическом томе нашлась такая справка: «Кулжинский И. Малороссийская деревня. М., 1827. Содержание: I. Весна в Малороссии. II. Обжинки. III. Вечерницы. IV. Малороссийская свадьба. V. О малороссийской поэзии. VI. Малороссийские песни (с 118 — 136)»<sup>1</sup>. Всё разъяснилось: зага-

<sup>1</sup> Андрийський О. Бібліографія літератури з українського фольклору. Т. I. Київ, 1930. С. 17.

дочный *Кучинский* из Rozmaitosci в действительности был русским писателем и этнографом Иваном *Кулжинским*, известным педагогом, когда-то в Нежине учившим Гоголя. Потом в отделе старопечатной литературы нашёлся и экземпляр указанной книги<sup>1</sup>. Он принадлежал Якову Головацкому, участнику знаменитой Русской троицы (М. Шашкевич, И. Вагилевич, Я. Головацкий), пионерскому объединению просветителей, опубликовавших в 1837 году альманах «Русалка Днестровая» — литературный манифест национального возрождения галицких русинов (украинцев). Уже с начала 1820-х годов львовские романтики сознавали, что без усвоения народного художественного опыта им никак не обойтись. Опыта равно национально-польского и местного русинского. Интересовал их и фольклор восточных украинцев, особенно песенный фольклор. О нём в своей книге И. Кулжинский писал: «Имейте охоту прислушаться к малороссийским песням: какая величественная простота в выражении и в самых чувствах! Какое близкое и живое изображение природы! Кажется, сочинители сих песен пели оныя не устами, а сердцем. Все препоны, какими иногда упрямый язык искушает вдохновенного страстию Поэта, побеждены неприметно, и все неизбежные черты глубокого чувства блестят в малороссийских песнях живейшими красками»<sup>2</sup>. Невероятный после этого факт: Кулжинский со временем становится яростным противником «хохломании». Но это — позже, а пока всё говорится им так искренно, так обобщённо, что с лёгкостью ложится на львовскую литературную ситуацию. Во Львове тоже находили поддержку идеи славянофильства, тоже поднимали на щит Оссиана, тоже умели ценить народное украинское творчество, правда, нередко рассматривая его как часть польской культуры. Это отдельная тема, которую развивать здесь незачем. Сами русины были ориентированы, скорее, на восток. Яков Головацкий, например, писал сербу Г. Петровичу: «Многие великорусские писатели в своих романах, повестях и стихотворениях изображают обычаи, жизнь и пр. Малороссии. К ним относятся: Гоголь, Погорельский, Голота, Нарезный, Кулжинский, Маркевич, даже гений Пушкина и Булгарина (sic! — А. Т.) нашёл в малороссийской истории и нравах пищу для своего великого духа. И в нашей земле во Львове любовь ко всему национальному не остывает»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Кулжинский И.* Малороссийская деревня. М., 1827.

<sup>2</sup> Там же. С. 77.

<sup>3</sup> «Русалка Днестрова»: Документи і матеріали / Упоряд. Ф. І. Стеблій та ін. Київ, 1989. С. 124.



Следом за книгой И. Кулжинского Rozmaitosci упоминают поэму А. Муравьёва «Таврида», перечисляя описанные в ней достопримечательные места Крыма. Но особенно любопытна сделанная в сноске отсылка читателя к «Крымским сонетам» Мицкевича с призывом сравнить тексты заведомо неравновеликих поэтов. Названная поэмой, «Таврида» Муравьёва на самом деле является циклом из 35-ти стихотворений, в котором Крыму посвящены только четырнадцать. Избирательность интереса газеты, таким образом, очевидна. Однако чем этот интерес вызван? Муравьёв отнюдь не Мицкевич. Мысль здесь не об их сравнении. Кто понимал во Львове по-русски, мог прочесть также отзыв Е. Боратынского: «Таврида писана небрежно, но не вяло. Неточные её описания иногда ярки и необработанные стихи иногда дышат каким-то беспокойством, похожим на вдохновение»<sup>1</sup>. Пушкин тогда же, в 1827 году, встретил поэму Муравьёва «с надеждой и радостью»<sup>2</sup>. Но то были лишь авансы молодому автору, не более того. Rozmaitosci пекутся не о нём, а по-прежнему о романтизме, который везде и всюду, в большом и малом лучшим образом проявляет себя в современной литературе. Примеры есть — и подсказывается вывод: Галиции надо идти в том же направлении.

Последним в данном сообщении газеты назван В. Олин как переводчик «Баязета» Расина. Чем этот перевод, даже только его название, мог привлечь внимание Rozmaitosci, трудно сказать. Из иностранных авторов на львовской сцене тогда ставили больше Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Коцебу, то есть даже прославленными классицистами публика уже особенно не интересовалась. Вероятно, с точки зрения газеты, как часть высокой культуры прошлого, такие произведения не подлежали забвению, что подтверждали их переводы на разные языки. Странно, что рядом с В. Олиным не появилось имя П. Катенина с его синхронным переводом на русский язык того же «Баязета», причём гораздо лучше выполненным. По этому поводу Катенин уведомлял Пушкина: «Буде ты любопытен что знать про меня, вот новость: я в прошедшую пятницу принужден был состязаться с Олиным, то есть читали в комитете, составленном из разных судей — литераторов.., два вдруг изготовленные переводы Расинова «Баязета», один — мой, а другой — вышеописанного Олина, который видно, слишком дурно написал, ибо ... решительно предпочли мой, и я имел все шары белые; Олин же только четыре из двадцати»...<sup>3</sup> Rozmaitosci всё это было совершенно безразлично.

<sup>1</sup> Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 422.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. О литературе. М., 1962. С. 145.

<sup>3</sup> Катенин П. А. Размышления и разборы / Сост. Л. Фризман. М., 1981. С. 270.

И. РУДЗЕВИЧ  
(Польша)

### Пушкин в Польше (2000 — 2010)

После широкого исследования жизни и творчества Александра Пушкина, связанного с юбилеем поэта, интерес к русскому романтику в Польше ослабевает, хотя, надо подчеркнуть, не исчезает. Появляются новые переводы не только лирических стихотворений<sup>1</sup>, но и больших поэтических форм<sup>2</sup>. Переиздаются многие его произведения<sup>3</sup> и работы о нем<sup>4</sup>, хотя их количество заметно уменьшается. Печатаются также тексты современных авторов, созданные на основе и под влиянием произведений русского классика<sup>5</sup>, народные были и сказки, записанные современными авторами о Пушкине и Мицкевиче<sup>6</sup>.

В течение десяти лет в Польше изданы новые книги-исследования о жизненном и творческом пути автора «Евгения Онегина».

В 2008 году появилась документальная повесть<sup>7</sup>, где хронологически, последовательно, с привлечением и цитатами документов, писем, воспоминаний, переписки описана жизнь поэта, все ее периоды, основные моменты, главные события. Автор представляет годы учебы, начало светской и творческой жизни, ссылки на юг, поездки в Болди-

---

<sup>1</sup> A. Puszkín, *Liryki najpiękniejsze*, red. J. Kapica, Toruń 2000; *Wiersze*, tł. A. Pomorski, «Arkusz» 2001, nr 5, s. 5; *Wiersze*, tł. Al. Nawrockiego, «Poezja Dzisiaj» 2007, nr 60/61, s. 7 — 31; *Do fontanny bachczysarajskiego palacu*, tł. A. Lewandowski, «Akant» 2007, nr 5, s. 9.

<sup>2</sup> A. Puszkín, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, tł. A. Włodarek, Warszawa 2000; *Eugeniusz Oniegin (romans wierszem). W nowym tł. A. Lewandowskiego*, Toruń 2006; *Fontanna Bachczysaraju*, tł. A. Lewandowski, Toruń 2008; *Ruslan i Ludmila*, tł. A. Lewandowski, Toruń 2008.

<sup>3</sup> A. Puszkín, *Eugeniusz Oniegin: romans wierszem*, tł. A. Wazyk i J. Tuwim, Warszawa 2000; *Oszczercom Rosji*, tł. J. Tuwim, «Gazeta Wyborcza» 2001, nr 257, s. 21; *Eugeniusz Oniegin: romans wierszem*, tł. Leo Belmont, Kraków 2006; *Lutnia Puszkina. Wybrał i przetł. Julian Tuwim. Koment. Tadeusz Januszewski*, Wrocław 2009.

<sup>4</sup> W. Woroszyński, *Kto zabił Puszkina?* Warszawa 2004.

<sup>5</sup> *O rybaku i złotej rybce. Wg A. Puszkina*, oprac. E. Stadtmüller, il. J. Adamus-Ludwikowska, Kraków 2003; J. Mikołajewski, *O rybaku i złotej rybce (na podstawie A. Puszkina)*, il. E. Wasiuczynska, Warszawa 2005.

<sup>6</sup> *Opowiadki o Puszkynie i Mickiewiczu. Zapisane przez A. Topaczewskiego i in.*, Wojewódzki Ośrodek Kultury, Kijów, Lublin 2007.

<sup>7</sup> A. Turczynski, *Ten szalony Puszkín. Słowo o udreće*, Warszawa 2008.

но и на Кавказ, знакомства и встречи с разными людьми (м. др. с А. Мицкевичем), любовь к Наталии, свадьбу и жизнь с ней. Большую часть текста отводит автор болдинскому периоду жизни поэта, причинам дуэли и ее описанию. О значении Болдина и творческих достижениях этого времени автор книги напечатал несколько статей в разных польских журналах<sup>1</sup>.

В книге используется большое количество цитат из документов, писем; включаются воспоминания, записи и комментарии современников, друзей и недругов; приводятся слова, высказывания, характеристики близких, родных, членов семьи. Работа привлекла внимание не только широкого круга читателей — любителей творчества Пушкина, но и критиков и исследователей. Появилась рецензия, в которой подробно и разносторонне рассмотрен подход автора книги к личности и судьбе русского поэта<sup>2</sup>.

Вторая документальная повесть<sup>3</sup> — это перевод книги итальянской писательницы-исследовательницы, которая нарисовала, представила, проследила последние недели и дни жизни поэта, подробно при этом описывая Петербург и все происходящие там в то время события, используя и анализируя новые и неизвестные до сих пор документы, письма, дневники в большей части из семейного архива Дантеса. Писательница рисует и рассматривает разнообразные гипотезы о причинах этой дуэли, находя в документах и письмах новые факты, подробности, объяснения и детали. Фрагменты книги были знакомы польским читателям по журнальным изданиям<sup>4</sup>. О книге высказались польские рецензенты<sup>5</sup>.

Следующая изданная в Польше книга посвящена языковым средствам, которые использует поэт, особенно в лирике<sup>6</sup>. Автор обратила внимание на те словесные приемы, при помощи которых Пушкин выражает эмоции, прежде всего связанные с чувством любви. Книга привлекла внимание рецензентов и критиков<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> A. Turczynski, *Jutrznia. Droga do Boldina*, «Odra» 2005, nr 10, s. 78 — 83; Тот же, *Aleksandra Puszkina pasje boldinowskie*, «Akant» 2007, nr 5, s. 30 — 31; nr 24 — 25; nr 7, s. 14 — 15; nr 8, s. 52 — 53, nr 9, s. 26.

<sup>2</sup> P. Fast, *Uciekający horyzont*, «Tworczosc» 2008, nr 7, s. 123 — 125.

<sup>3</sup> *Sevena Vitale, Guzik Puszkina*, tl. Stanislaw Kasprzysiak, Warszawskie Wydawnictwo Literackie «Muza» 2005.

<sup>4</sup> S. Vitale, *Guzik Puszkina*, tl. Stanislaw Kasprzysiak, «Kresy» 2004, nr 1/2, s. 5 — 19

<sup>5</sup> A. Piwkowska, *Wystrzał nad Czarna Rzeczką*, «Nowe Książki» 2006, nr 5, s. 31 — 32.

<sup>6</sup> B. Gdowska, *Языковые средства представления эмоции в поэзии. На материале лирики А. С. Пушкина и русских поэтов XX века*, Poznan 2006.

<sup>7</sup> T. H. Матвеева, «Przegląd Rusycystyczny» 2007, nr 3, s. 144 — 146; Та же, «Slavia Orientalis» 2007, nr 3, s. 435 — 437.

К творчеству Пушкина обратились и авторы работ, исследующие общие вопросы развития русского литературного процесса XIX века, в частности, проблему «лишних людей» в разных художественных текстах, включая и «Евгения Онегина»<sup>1</sup>.

Авторы словарей, представляющих самые известные в мире образы героев литературных текстов, использовали и творчество Пушкина, выбирая многих героев его поэзии, прозы и драматургии<sup>2</sup>.

Пушкину посвящены и некоторые материалы проведенных в Варшаве конференций, собранные в отдельном сборнике<sup>3</sup>. В них рассмотрены личность, жизнь и творчество поэта с разнообразных точек зрения (например, влияние исторических событий, фольклора, русского народного творчества, проблемы лексики и языковых средств).

В течение рассматриваемого десятилетия были в Польше опубликованы различные статьи, анализы, разборы, рецензии и отчеты, связанные с личностью русского классика. Цикл статей о жизни и творчестве Пушкина в разных польских журналах опубликовала Малгожата Стахурка. Она охарактеризовала все периоды пребывания поэта в Болдино (осень 1830, октябрь — ноябрь 1833, сентябрь 1834), посвятив особое внимание богатой и разнообразной творческой деятельности в это время, описала историю имения Пушкина, обратилась к «Истории села Горюхино»<sup>4</sup>. Стахурка использовала в своих статьях фрагменты из обширной корреспонденции Пушкина с разными лицами, документы, дневники, которые показывают состояние поэта, его раздумья, разнообразие мыслей и поэтических помыслов.

Несколько статей посвятила Стахурка анализу пушкинских переводов произведений Мицкевича<sup>5</sup>. Проследила переводы баллад польского поэта, выбирая для анализа две из них «Будрыс и его сыновья» и «Воевода», которые обратили внимание русского поэта своими фольклорными и народными традициями. Описала тоже попытки взаимных переводов поэм обоих поэтов.

---

<sup>1</sup> L. Macheta, *Demon południa i zafalszowana egzystencja: o acedii starożytnego mnicha i zbedności inteligenta rosyjskiego XIX wieku*, Krakow 2003.

<sup>2</sup> A. Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich*, PIN, Warszawa 2000.

<sup>3</sup> *Puszkiniada. Literatura rosyjska dawna i nowa. Leksyka i leksykografia. Paremiotologia i paremiografia*. Pod red. W. Skrudny i W. Zmarzer, Warszawa 2000.

<sup>4</sup> M. Stachurka, *Pobyty Puszkina w Boldinie*, «Slavia Orientalis» 2003, nr 1, s. 9 — 26; *Boldino — majatek Puszkina*, «Slavia Orientalis» 2002, nr 2, s. 185 — 196; «Historia wsi Goriuchino» Aleksandra Puszkina, «Slavia Orientalis» 2003, nr 4, s. 497 — 507.

<sup>5</sup> M. Stachurka, *Znow o Puszkiniowskich przekładach ballad Mickiewicza*, «Acta Polono-Ruthenica XIII», Olsztyn 2008, s. 181 — 192; «Jezdziec Miedziany» Aleksandra Puszkina, a «Wstep» III część «Dziadow» Adama Mickiewicza: *proba sumarycznego spojrzenia*, «Acta Polono-Ruthenica VIII», Olsztyn 2003, s. 5 — 34.

О пушкинском переводе одного из стихов Мицкевича появилась отдельная статья в 2001 году<sup>1</sup>, а также исследование о причинах отказа Пушкина от переводов сонетов польского поэта<sup>2</sup>. Напечатана была статья о связях Пушкина и Мицкевича, их взаимном влиянии на создание отдельных произведений<sup>3</sup> и заметки Юрия Дружникова о творчестве Пушкина после польского восстания 1831 года<sup>4</sup>.

О взаимных переводах произведений Мицкевича и Пушкина пишет У. Мархель<sup>5</sup>, анализируя некоторые из них и подчеркивая различный подход поэтов к переводческой деятельности, где «Mickiewicz pozostawal wierny oryginalowi, dostosowywal sie do niego, Puszkin zas dostosowywal oryginal do siebie» (s. 276).

Евгения Кухарска проследила роль и значение образа Мазепы в творчестве Пушкина в сравнении с другими произведениями и авторами<sup>6</sup>.

В нескольких статьях Стахурка отнеслась к драматическим достижениям Пушкина, особо выделяя «маленькие трагедии»<sup>7</sup>. В них представила и проанализировала избранные трагедии русского автора, обращая внимание на пьесы «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», используя богатую критическую литературу, посвященную этой части пушкинского наследия. Продолжая разговор о драматургии Пушкина, Стахурка обратилась к проблеме влияния достижений классика на современную русскую литературу, сопоставляя «Пиковую даму» с произведениями Бориса Акунина<sup>8</sup>.

О «вечных образах» в литературе на материале «маленьких трагедий» Пушкина, в частности пьесы «Каменный гость», написала статью М. Лоскутникова, анализируя пушкинские тексты в сравнении с другими писателями европейской литературы и в полемике с други-

<sup>1</sup> L. Pszczolowska, *Potęga metrum: o puszkimowskim przekładzie «Czat»*, «Pamiętnik Literacki» 2001, z. 3, s. 171 — 177.

<sup>2</sup> О. Федотов, *Пушкин и Мицкевич, или почему Пушкин не стал переводчиком сонетов Мицкевича*, «Studia Wschodniosłowiańskie» 2007, t. 7, s. 73 — 88.

<sup>3</sup> N. Ejdelman, «W jednym z najlepszych swych wierszy», tł. A. Mandalian, «Gazeta Wyborcza» 2000, nr 30, s. 18 — 21.

<sup>4</sup> J. Drużnikow, *Poeta i okupanci*, tł. An. M., «Gazeta Wyborcza» 2001, nr 257, s. 20 — 21.

<sup>5</sup> U. Marchel, *Mickiewicz a Puszkin — wzajemne przekłady*, «Acta Polono-Ruthenica VI» Olsztyn 2001, s. 271 — 276.

<sup>6</sup> E. Kucharska, *Образ Мазепы в трагедии Юльюша Словацкого и поэмах Кондратьева Рылеева и Александра Пушкина*, «Zeszyty Naukowe Slavica» Szczecin 2000, nr 10, s. 5 — 16.

<sup>7</sup> M. Stachurka, *Boldinowski cykl dramatyczny — «male tragedie»*. Część I, «Slavia Orientalis» 2005, nr 1, s. 23 — 44; Część II, «Slavia Orientalis» 2005, nr 4, s. 527 — 550.

<sup>8</sup> M. Stachurka, *О «Даме пиковей» Александра Пушкина и ее спусциніе в литературе współczesnej («Walec pikowy» Borysa Akunina)*, «Slavia Orientalis» 2007, nr 1, s. 7 — 16.



ми поэтами, например, Мариной Цветаевой<sup>1</sup>. О трагедии «Моцарт и Сальери» пишет в своей статье Ирина Борисова<sup>2</sup>.

О драматургии Пушкина, особенно о трагедии «Борис Годунов», высказалась Галина Мазурек, анализируя отношения главных героев и сравнивая пушкинское представление их образов с другими авторами, описывающими те исторические времена и события<sup>3</sup>.

Об этой трагедии пишет и Стахурка, подчеркивая сложность и неоднозначность отношений Пушкина с Польшей, что нашло отражение, по ее мнению, и в этом тексте<sup>4</sup>. К этому произведению обращается и Алексей Дмитриевский, сравнивая трагедию Пушкина с «Возмездием» Александра Блока, выявляя в них польские мотивы<sup>5</sup>. На основе «Бориса Годунова» о польских мотивах и реалиях в мировой драматургии пишет и Тадеуш Ковзан<sup>6</sup>, а о проблеме власти и самозванства, отношения к народу Игоря и Бориса — Антонина Шелемова<sup>7</sup>.

Разные авторы в своих статьях, анализах и работах, напечатанных в Польше, многократно сосредотачивались на исследовании поэтических средств поэта, обращая внимание на тропы, ключевые образы, характерную поэтику, стиль, своеобразие и систему поэтического языка, подвергая более подробному рассмотрению мотивы, подчеркивая фольклорные элементы, которые использует поэт<sup>8</sup>. Говорили и

---

<sup>1</sup> М. Лоскутникова, *Особенности художественного содержания в литературной разработке «вечных образов» (Дон Жуан)*, «Slavia Rossica Posnaniensia XXXII», Poznan 2006, s. 51 — 58.

<sup>2</sup> И. Борисова, «Моцарт и Сальери» (интермодальность как ключ к пушкинскому тексту), «Stud. Lit. Pol. — Slav.» 2000, t. 5, s. 129 — 146.

<sup>3</sup> Н. Mazurek, *Dymitr i Maryna. Dramaturgiczne uzasadnienie watku w sztukach rosyjskich XIX wieku*, «Acta Polono-Ruthenica XIII», Olsztyn 2008, s. 89 — 97.

<sup>4</sup> М. Stachurka, *Jeszcze raz o «Borysie Godunowie» Aleksandra Puszkina*, «Acta Polono-Ruthenica XI», Olsztyn 2006, s. 39 — 47.

<sup>5</sup> А. Дмитриевский, *Пушкин «Борис Годунов», Блок «Возмездие». Сравнительная типология русско-польских мотивов*, «Acta Polono-Ruthenica VI», Olsztyn 2001, s. 277 — 285; *Русско-польская парадигма в трагедии «Борис Годунов»*, «Acta Polono-Ruthenica VII», Olsztyn 2002, s. 5 — 14.

<sup>6</sup> Т. Kowzan, *Watki polskie w dramacie swiatowym*, «Dialog» 2004, nr 1, s. 158 — 173.

<sup>7</sup> А. Шелемова, *Проблема власти и самозванства в «Слове о полку Игореве» и «Борисе Годунове» А. С. Пушкина*, «Studia Wschodnioslowianskie» 2007, t. 7, s. 9 — 15.

<sup>8</sup> Р. Алимшьева, *Функционирование цветовых лексем со значением синего цвета в текстах А. С. Пушкина*, «Acta Neophilologica II», Olsztyn 2000, s. 5 — 14; Э. Балалькина, *Церковнославянизмы в языке А. С. Пушкина*, «Slavia Rossica Posnaniensia» 2001, z. 29, s. 107 — 115; О. Федотов, *Онегинская строфа до и после «Онегина»*, «Studia Wschodnioslowianskie» 2002, t. 2, s. 83 — 89; То же, «Prace Naukowe, Studia Neofilologiczne», WSP Czestochowa 2002, z. 3, s. 46 — 56; А. V. Apollonova, *Мотив — образ — троп (на материале лирики А. С. Пушкина 1820-х годов)*, «Przegląd Rusycystyczny» 2002, z. 3, s. 5 — 19; А. Przyszlak, *W poszukiwaniu korpusu puskinizmow*, «Przegląd Rusycystyczny» 2004, nr 3, s. 56 — 68.



писали о роли и значении иностранной лексики и терминологии в прозаических текстах Пушкина<sup>1</sup>; прослеживали влияние крылатых слов поэта на современную литературу<sup>2</sup>; вспоминали о посвячительных текстах и посвящениях, выступающих в произведениях русского классика<sup>3</sup>; анализировали ближайшее окружение Пушкина<sup>4</sup>.

Обращали также внимание на существующие переводы лирики Пушкина на польский язык<sup>5</sup> и на мифы и легенды о русском поэте в польском и русском литературоведении и художественной литературе<sup>6</sup>. Интересовала их проблема работы музеев, посвященных Пушкину, их сотрудничество с польскими объектами, особенно при организации общих выставок, при обмене документами и материалами<sup>7</sup>.

В польской печати появились работы о роли и значении Петербурга и поездок в Крым как в творчестве Пушкина, Мицкевича, так и других поэтов<sup>8</sup>; об упоминаемых в художественных текстах русского поэта именах, которые много говорят о его судьбе, характере, взглядах, подчеркивают существенные элементы его натуры<sup>9</sup>; о причинах

<sup>1</sup> О. Фролова, *Иноязычная терминология в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»*, «Slavia Rossica Posnaniensis» 2005, z. 32, s. 27 — 38.

<sup>2</sup> В. Мокиенко, *Крылатые слова А. С. Пушкина в современном контексте*, «Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensis» 2007, nr 143, s. 357 — 366.

<sup>3</sup> A. Warda, *Традиция посвячительной моды XVIII века в произведениях Александра Пушкина*, «Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego» 2008, t. 17, s. 13 — 20.

<sup>4</sup> И. Постисиль, *Романная одержимость камердинера Александра Пушкина*, «Zagadnienia Rodzajow Literackich» 2006, t. 49, z. 1/2, s. 5 — 22.

<sup>5</sup> M. Rychlewski, *Tuwim kontra Wazyk, czyli «Oniegin» w służbie socjalizmu*, «Polonistyka» 2000, nr 6, s. 347 — 352; A. Wolodzko-Butkiewicz, *Szlachetne opetanie Tuwima*, «Poezja Dzisiaj» 2002, nr 27/28, s. 170 — 176; D. Samborska-Kukuc, *Janacy Zenowicz — nie tylko tłumacz Puszkina*, «Studia Wschodnioslowianskie» 2006, t. 6, s. 201 — 212.

<sup>6</sup> E. Tyszkowska-Kasprzak, *Mit Puszkina we wspolczesnej literaturze rosyjskiej*, «Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensis» 2002, nr 16, s. 19 — 36; W. Bielousowa, *Smiec Puszkina jako los*, «Scripta Neophilologia Posnaniensis» 2002, t. 4, s. 213 — 220; Z. Romanowski, *Pod jednym plaszczem... (o pewnej poetyckiej legendzie)*, «Poezja Dzisiaj» 2003, nr 29/30, s. 307 — 314; V. Erofeev, *Czy byl Puszkini?* Tł. Jan Gondowicz, «Nowe Książki» 2003, nr 12, s. 7; A. Wolodzko-Butkiewicz, *Puszkini nieodgadniony*, «Poezja Dzisiaj» 2007, nr 60/61, s. 144 — 148; D. Mazowiecka, *Zastrzelone slonce poezji rosyjskiej*, «Poezja Dzisiaj» 2007, nr 60/61, s. 149 — 156; P. Fast, *Tekturowy Puszkini, czyli o urzeczowieniu slowa (Jurij Druzniukow, «Druza zona Puszkina»)*, «Przegląd Rusycystyczny» 2008, nr 3, s. 89 — 99.

<sup>7</sup> G. Wisniewski, *Wokol Puszkina, Wiazemskiego i Mickiewicza*, «Poezja Dzisiaj» 2008, nr 64/65, s. 250 — 254.

<sup>8</sup> T. Dziadewicz, *Petersburg jako projekcja imperializmu rosyjskiego*, tł. A. Wylegala, «Tygiel Kultury» 2006, nr 4 — 6, s. 77 — 82; J. Orłowski, *W romantycznej krainie poezji (Krym Puszkina, Mickiewicza, Woloszyina i Bernarda)*, «Ann. UMCS. Sect. FF» 2001, nr 19, s. 39 — 55.

<sup>9</sup> Н. Жилина, *Имена героев в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: структура и функции*, «Studia Wschodnioslowianskie» 2001, t. 1, s. 129 — 138.

появления «южных поэм»<sup>1</sup>, о роли сюжета и хронотопа в «Евгении Онегине»<sup>2</sup>; об использовании пушкинских текстов польскими композиторами<sup>3</sup>; об отношениях Пушкина с властью, особенно с царем<sup>4</sup>; о путешествиях русского поэта (прежде всего в Крым) в сравнении с другими представителями европейской и русской поэзии<sup>5</sup>, а также о душевных переживаниях автора «Медного всадника» в сравнении с представителем белорусской литературы<sup>6</sup>.

В крайне интересной и оригинальной статье Гжегож Ойцевич<sup>7</sup> с постмодернистских позиций проанализировал «Тайные записи 1836 — 1837» А. Пушкина, пытаясь доказать, употребляя разнообразные аргументы и доводы, их мистификацию и интеллектуальную фальсификацию современным автором. В таком же русле о черновиках Пушкина в представлении современного писателя высказалась И. Скоропанова<sup>8</sup>, подчеркивая прежде всего роль повторений в художественных текстах.

Своеобразную и значительную группу за последнее десятилетие составляют рецензии разнообразных, оригинальных и интересных книг, исследований и анализов о Пушкине, его роли для развития романтизма и русской литературы XIX века, его поэтических достижений и языковых средств, выступающих в художественных текстах<sup>9</sup>. Печатались также рецензии сборников статей, докладов и вы-

---

<sup>1</sup> C. Marcinkiewicz, *Geneza powstania poematów południowych Aleksandra Puszkina*, «Praca Naukowe. Filologia Polska. Historia», WSP Częstochowa 2001, z. 8, s. 83 — 91.

<sup>2</sup> И. Бетко, «Евгений Онегин» как мифология (некоторые особенности сюжета и хронотопа), «Slavia Orientalis» 2000, nr 3, s. 371 — 385.

<sup>3</sup> K. Kaczmarczyk, *Puszkini w pieśni polskiej*, «Muzyka i Liryka» 2002, z. 10, s. 259 — 270.

<sup>4</sup> E. Janczuk, *Poeta i car: uwagi odnośnie do rekonstrukcji pewnej audjencji na podstawie wspomnień Juliusza Strutynskiego*, «Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej» 2007, t. 1, s. 85 — 109.

<sup>5</sup> Е. Куликова, «Куда ж нам плыть?...» (приглашение к путешествию Пушкина, Болдера, Гумилева), «Slavia Rossica Posnaniensis» 2005, z. 32, s. 39 — 49; L. Sujczyńska, *Znad Nowy nad Zatoke San Francisko*, «Akant» 2008, nr 3, s. 23 — 26; *Podroz do Italii przez Wenecje, Moskwe, Sachalin, Haiti...*, «Zeszyty Literackie» 2006, nr 1, s. 69 — 112.

<sup>6</sup> А. Шелемова, «Биография души» поэта: Александр Пушкин и Максим Богданович, «Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Studia Neofilologiczne» 2006, z. 5, s. 133 — 146.

<sup>7</sup> G. Ojcewicz, «Tajne notatki z lat 1836 — 1837» Aleksandra Puszkina jako postmodernistyczna mistyfikacja, «Acta Polono-Ruthenica XIII», Olsztyn 2008, s. 111 — 121.

<sup>8</sup> И. Скоропанова, Повторение как трансгрессия: «черновики Пушкина» Генриха Сапгира, «Przegląd Rusycystyczny» 2001, nr 4, s. 47 — 62.

<sup>9</sup> L. Bartoszewicz, «Przegląd Rusycystyczny» 2000, nr 2, s. 124 — 126. Рец. кн.: В. М. Калинин, *Теория и практика лексикографии поэтонимов (на материале творчества А. С. Пушкина)*, Донецк 1999; J. Salajczykowa, «Slavia Orientalis» 2000, nr 1, s. 122 — 124. Рец. кн.: S. Evdokimova, *Puszkini's historical imagination*, New Haven 1999; В. Bialokozowicz, «Acta Polono-Ruthenica V», Olsztyn 2000, s. 359 — 362. Рец. кн.:

ступлений о жизни и творчестве русского классика<sup>1</sup>, отчеты и высказывания о проведенных конференциях, посвященных биографии и творчеству автора «Капитанской дочки»<sup>2</sup>.

Еще одну группу материалов, посвященных русскому поэту, найдем в польской прессе. Это высказывания, рецензии, описания, раздумья о спектаклях на основе произведений Пушкина, поставленных в польских театрах. В них подробно, тщательно и продуманно авторы описывали и содержание, и инсценировку, и игру актеров, и работу режиссеров, и реакцию зрителей.

R. Sideravicius, A. C. Пушкин и Литва, Вильнюс 1999; M. Stachurka, «Slavia Orientalis» 2002, nr 2, s. 301 — 304. Рец. кн.: Н. М. Фортунатов, *Эффект болдинской осени. А. С. Пушкин: сентябрь-ноябрь 1830 года*, Нижний Новгород 1999; Та же, «Slavia Orientalis» 2003, nr 2, s. 256 — 260. Рец. кн.: Е. Хаев, *Болдинские чтения: статьи, заметки, воспоминания*, Нижний Новгород 2001; Та же, «Slavia Orientalis» 2004, nr 2, s. 268 — 271. Рец. кн.: В. Ю. Белоногова, *Выбранные места из мифов о Пушкине*, Нижний Новгород 2003; K. Makowski, «Przegląd Wschodni» 2006, t. 9, z. 4, s. 869 — 873. Рец. кн.: J. Kalinowska, *Between East and West: Polish and Russian nineteenth-century travel to the Orient*, Rochester 2004.

<sup>1</sup> L. Kusiak-Skotnicka, «Zagadnienia Rodzajow Literackich» 2000, z. 1/2, s. 222 — 226. Рец. кн.: Г. Соколянский, *И нет ему конца. Статьи о Пушкине*, Одесса 1999; Та же, «Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia» 2002, nr 116, s. 133 — 135. Рец. кн.: А. С. Пушкин и мир славянской культуры, Москва 2000; W. Supra, «Bialostocki Przegląd Kresowu» 2000, t. 8, s. 181 — 187. Рец. кн.: *Пушкинский альманах, Часть 1*, Омск 1998; Часть 2, Омск 1999; J. Orłowski, «Slavia Orientalis» 2001, nr 4, s. 631 — 634. Рец. кн.: А. С. Пушкин и мир славянской культуры, Москва 2000; A. Malska, «Slavia Orientalis» 2002, nr 2, s. 299 — 301. Рец. кн.: *Пушкин и культура русского зарубежья. Международная научная конференция посвященная 200-летию со дня рождения, 1 — 3 июля 1999*, Москва 2000; M. Stachurka, «Slavia Orientalis» 2003, nr 2, s. 252 — 256. Рец. кн.: *Болдинские чтения*, Нижний Новгород 2000; J. Strucharski, *Итоги болдинских чтений*, «Slavia Orientalis» 2004, nr 2, s. 263 — 268. Рец. кн.: *Болдинские чтения*. Под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2003; O. Nadskakula, «Przegląd Rusycystyczny» 2004, nr 3, s. 13 — 95. Рец. кн.: *Dusza polska i rosyjska. Od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Milosza i Aleksandra Solżenicyna. Materiały do katalogu wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*. Red. A. de Lazari, Warszawa 1984.

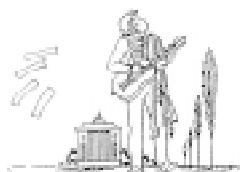
A. Gildner, «Slavia Orientalis» 2005, nr 1, s. 109 — 113. Рец. сб.: немецких авторов A. S. Puschin (1799 — 1837), Regensburg 2003; J. Wolczuk, «Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia» 2006, nr 139, s. 131 — 133. Рец. кн.: *Быт пушкинского Петербурга: опыт энциклопедического словаря. 1 — 2*, Санкт-Петербург 2003, 2005; L. Kusiak-Skotnicka, «Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia» 2006, nr 139, s. 129 — 131. Рец. кн.: *Болдинские чтения*, Нижний Новгород 2005; I. Rudziewicz, «Slavia Orientalis» 2009, nr 2, s. 240 — 243. Рец. кн.: *Болдинские чтения*, Нижний Новгород 2007.

<sup>2</sup> R. Bobryk, *Piate Miedzynarodowe Kolokwium Puszkilogiczne «Aleksander Puszkina i rosyjski tekst»*. Budapeszt 2 — 4 wrzesnia 1999, «Podlaski Kwartalnik Humanistyczny» 2000, nr 1/2, s. 271 — 275; I. Rudziewicz, *Юбилейная Международная Научная Конференция «XXX Болдинские чтения»*, «Acta Polono-Ruthenica VIII», Olsztyn 2003, s. 340 — 344; M. Stachurka, *Международная Научная Конференция «XXX Болдинские чтения»*, Болдино 17 — 19 сентября 2002 года, «Slavia Orientalis» 2003, nr 2, s. 317 — 321.

Самое большое количество отзывов получил спектакль «Борис Годунов», режиссером которого был Андрей Могучий, с музыкой М. Мусоргского, поставленный по случаю Международного Театрального Фестиваля в Варшаве<sup>1</sup>. После фестиваля спектакль шел в Драматическом театре в Варшаве, получая как положительные, так и отрицательные отзывы критиков и зрителей<sup>2</sup>.

Театральные рецензенты отметили и спектакль, поставленный на основе «маленьких трагедий» и лирики Пушкина<sup>3</sup>.

Как нам кажется, несмотря на ослабленный интерес польской общественности к жизни и творчеству Пушкина, литература о нем в последнее десятилетие представлена довольно богато и разнообразно. Следует отметить большое количество разных, оригинальных и интересных научных статей польских ученых, исследующих достижения русского классика с различных точек зрения.



---

<sup>1</sup> P. Gozłinski, *Ropopera*, «Teatr» 2008, nr 12, s. 18 — 20.

<sup>2</sup> J. Derkaczew, *Bajka i groza w Teatrze Dramatycznym*, «Gazeta Wyborcza» 2008, nr 237, s. 21; T. Stankiewicz-Podhorecka, *Beczkomania*, «Nasz Dziennik» (Wyd. 2) 2008, nr 242, s. 9; J. Wakar, *Tron we krwi*, «Dziennik (Wyd. 2)» 2008, nr 238, dod. rNowa Kultura», s. 27.

<sup>3</sup> K. Osinska, *Zdejmowanie zaslon: O zDon Juanie, czyli Gosciu kamiennym i innych wierszach Puszkina* w inscenizacji Anatolija Wasiliewa, «Teatr» 2000, nr 7/8, s. 22 — 25.

Н. Е. ТЕПЛОВА  
(Канада)

**«Евгений Онегин» Жака Ширака или  
переводы-призраки и их роль в рецепции  
переводной литературы**

Переводами-призраками мы называем те переводы, которые не дошли до современного читателя. Это могут быть действительно существовавшие, но по историческим причинам утерянные переводы. Также это могут быть переводы, чьё существование остаётся полностью не доказанным. Однако эти переводы влияют на судьбы произведений, к которым они относятся, как в стране оригинала, так и в стране-реципиенте.

Из семнадцати существующих на нынешний день полных французских переводов «Евгения Онегина» с разной степенью лёгкости доступны шестнадцать. Напомним имена переводчиков этих версий: Тургенев и Виардо (1863), Бэзо (1868), Михайлов (1884), Перо (1902), де Вилламари (1904), безымянный автор издательства Багет (1946), Байа (1956), де Витт (1968), Семёнов и Бур (1979), Колан (1980), группа переводчиков под руководством Эткинда (1981), Минор (1990), Легра (1994), Бакес (1996), Маркович (2005), Вайнштейн (2010). Однако один перевод остаётся полностью недостижимым, как для исследователей, так и для широкого круга читателей. Это версия Жака Ширака (1932 — ?). Вот как сам двадцать второй президент Французской Республики (1995 — 2007) объясняет эту ситуацию в своих мемуарах<sup>1</sup>:

К шестнадцати годам, одновременно с решением перейти в индуизм, мне приходит в голову идея изучения санскрита, одного из древнейших языков мира. Мне дают адрес преподавателя по имени Владимир Беланович, и я спешу к нему на встречу в его маленькую комнату, которую он занимает в глубине одного дворика в 14-м округе.

---

<sup>1</sup> CHIRAC, Jacques (2009). *Chaque pas doit être un but. Memoires 1*, Paris, NiL, pp. 30 — 31. (Здесь и далее перевод наш.)

Это «белый русский» лет шестидесяти, который сумел сохранить некую элегантность, несмотря на достаточно жалкие условия существования. Бывший дипломат, вынужденный бежать от революции, как и многие из его соотечественников, приехавших во Францию, он вынужден был братья за любую работу, чтобы выжить. Сначала он был рабочим на Рено, потом таксистом, затем изготавливал для школ анатомические модели с обнажёнными мышцами из папье-маше. К моменту нашего знакомства он также давал частные уроки языка. «Мосье Беланович» владеет многими языками, в том числе латынью, греческим и санскритом, который он и попытается мне преподавать.

По истечении нескольких недель он советует мне эти занятия бросить. «Послушай, — говорит он мне, — во-первых, у тебя нет способностей, а во-вторых, санскрит никуда не годится. Если ты хочешь учить какой-нибудь язык, учи лучше русский». Я согласился и с этого момента мы с ним подружились. Я представил его моим родителям, которым он понравился, и они даже предложили ему переехать к ним. Иногда мы все вместе ездили на каникулы в Коррез, где этот русский, говорящий по-русски, производил сенсацию в Сент-Фереоле.

«Монсье Беланович» не только открыл для меня этот язык, на котором к семнадцати годам я говорил почти свободно, но он также открыл для меня историю этой страны, этого народа, этой литературы. Он заставил меня прочитать всего Толстого, благодаря ему, я открыл для себя Пушкина и Достоевского. Именно Беланович подтолкнул меня в двадцать лет взяться за перевод *Евгения Онегина*. Этот перевод я впоследствии буду безрезультатно отправлять порядка десяти разным издательствам; сейчас этот текст хранится в моём столе.

Из одной биографии Ширака, опубликованной в 2007 году, мы можем узнать ещё несколько деталей о судьбе этого перевода<sup>1</sup>:

Спустя почти четверть века, когда он будет впервые назначен в Матиньон<sup>2</sup>, мадам Эсну, его секретарь, которая до этого была секретарём Жоржа Помпиду, связывает Ширака с Клодом Нельсеном, шефом издательства Пресс де ля Ситэ, близким другом президента Помпиду.

« — Дорогой Премьер-министр, мы только что открыли для себя ваш замечательный перевод *Евгения Онегина*. Я хотел бы издать его с небольшим предисловием в несколько страниц...

— Вам он был не нужен, когда мне было 20 лет, так вот теперь Вы его не получите!»

---

<sup>1</sup> PEAN, Pierre (2007). *L'inconnu de l'Elysee*, Paris, Fayard, pp. 38 — 39.

<sup>2</sup> Официальная резиденция премьер-министра Франции.



Президент и главный директор издательства Пресс де ля Ситэ не был смущён первым отказом и продолжал «надоедать» переводчику Пушкина. Однако премьер-министр всё же не сдался. «Честно говоря, так, наверное, и лучше, так как я думаю, что перевод был не очень хорошим, — признает он».

Разумеется, прочитав эти два отрывка из мемуаров и биографии Жака Ширака, любой специалист по переводоведению пожелал бы взглянуть на эту рукопись, хранящуюся в тайне с пятидесятых годов XX-го века. Однако она пока остаётся недоступной. Несмотря на это, перевод Ширака имеет своеобразный резонанс, который можно проследить как во Франции, так и в России. Примечательным является и тот факт, что особенности этого резонанса различны в этих двух странах.

Во Франции интерес Ширака к русской культуре считается одним из его «экзотических» увлечений, коими являются также примитивное искусство, искусство Юго-Восточной Азии и Индии, доколумбовы цивилизации и проч. Несмотря на то, что это, несомненно, подчёркивает образованность и любознательность политика, эти увлечения регулярно вызывают во Франции волну критики и недовольств. Во-первых, Ширак кажется слишком отдалённым от переживаний и настроений «среднестатистического француза». Во-вторых, его обвиняют в элитизме, свойственном лишь избранным лицам из высших слоёв общества. В-третьих, его упрекают в колониальных тенденциях, в особенности за его желание создать музей примитивного искусства. Уже одни только термины «примитивный», «первый», «не-западный» вызывают массу газетных и журнальных статей. Многие считают, что, создавая подобный музей (разрушая при этом коллекции других уже существующих музеев), Ширак способствует развитию нелегальной торговли редкими произведениями искусства из стран, надлежащим образом юридически незащищённых, а также продвигает карьеру лично знакомых ему антикваров. Как бы то ни было, в 2006 году проходит торжественное открытие Музея Ке Бранли, то есть того самого музея искусств и цивилизаций Африки, Азии, Океании и Америк, за создание которого Ширак боролся с девяностых годов. На фоне этого события, а также сразу после появления биографии Ширака, написанной Пьером Пеаном, во Франции опять говорят об «экзотических» увлечениях 22-го президента Республики. Тон, как это уже вошло в привычку, остаётся ироничным. Вот один из примеров, взятый из статьи с ярким названием «Учёный Жаку»:

Мы также узнаём, что он не перестаёт справляться об истоках происхождения человечества, задавать вопросы специалистам, чтобы прокомментировать последние исследования о черепе Тумай; и это понятно,

ведь с тех пор, как он занимается политикой, он думает, что речь идёт об одном из первых его избирателей. Но ещё мы узнаём, что в 18 лет, этот тип, изучавший русский язык, тайком перевёл всего Пушкина<sup>1</sup>.

Таким образом, мы видим, что во Франции не очень серьёзно оценивается научная и литературная деятельность Жака Ширака. В России же дело обстоит совсем иначе. Без единого исключения, при каждой встрече Ширака с представителями Российской Федерации, независимо от их уровня и звания, особое внимание уделяется «русскому увлечению» французского политика. Оно становится чуть ли не ярчайшим проявлением русско-французских связей XX-го века.

Например, в сентябре 1997 года, в разговоре со студентами петербургского университета, опираясь на свой собственный опыт изучения русского языка и перевода русской литературы, Ширак замечает, что «русский — это язык, но это ещё и музыка, которая может отображать все тональности, и именно в этом заключается её особенность на фоне универсальных способов выражения»<sup>2</sup>. Во время этой же поездки, в Кремле на встрече с Борисом Ельциным Ширак вновь говорит об «этой России, которую я люблю, язык которой я выучил в юности, чьих великих авторов я открыл для себя, чьей грандиозной судьбой я восхищался...»<sup>3</sup>. То есть на примере собственного влечения к России, Ширак даёт понять, что «сегодня, мы можем вновь вернуться в русло истории, [возобновить отношения], полные страсти и энтузиазма [...]»<sup>4</sup>. ... Говорят, что в кабинете Ширака и сейчас можно увидеть два экземпляра «Евгения Онегина», подаренные ему Ельциным. Один является русским изданием 1834 года, другой — русским изданием 1934 года.

Однако апогей признания Россией вклада Жака Ширака в развитие отношений между двумя странами наступит спустя десять лет с момента его общения с Ельциным в Кремле. 12 июня 2008 года, Ширак, первый из иностранцев, получает в России из рук президента Дмитрия Медведева Государственную премию Российской Федерации за выдающиеся достижения в области гуманитарной деятельности. Примечательно, что при вручении награды российский президент ставит особый акцент именно на личный интерес Ширака к русской культуре: «Один тот факт, что господин Ширак делал собственные переводы «Евге-

---

<sup>1</sup> REYNAERT, Francois (2007). «Les choses de la vie — Jacquou le savant», *Le Nouvel Observateur*, 22 février.

<sup>2</sup> TONDRE, Jacques Michel (2000). *Jacques Chirac dans le texte*, Paris, Ramsay, p. 223.

<sup>3</sup> PEAN, Pierre (2007). *Op. cit.*, p. 39.

<sup>4</sup> Там же.

ния Онегина», говорит о многом. Такое заинтересованное отношение к российской культуре самым позитивным образом сказалось и на развитии связей между нашими странами. И органичным продолжением этой работы стало совместное решение об объявлении 2010 года Годом Франции в России и Годом России во Франции»<sup>1</sup>. Получая награду, Ширак сказал кратко: «Я верю в будущее вашей страны. Спасибо». То есть ещё раз мы видим, как на международной арене личные вкусы и занятия в области культуры используются в целях риторики и политики.

Примеры подобного интеллектуального увлечения с политическим уклоном президентов, конечно, нередки. Стоит хотя бы вспомнить коллекцию пословиц и поговорок, которую собирал по всему миру Рональд Рейган. Однако данная ситуация с Шираком и его переводом «Евгения Онегина» остаётся особенной. Таковой она является по двум основным причинам. Во-первых, потому, что с 70-х годов XX-го века она упоминается регулярнейшим образом при каждой российско-французской встрече. И результатом такого планового подхода является то, что этот «перевод-призрак» вошёл в коллективную память, в общественное сознание нескольких поколений французских и российских граждан. Во-вторых, если до 2007 года существование этого перевода оставалось под вопросом и нередко ходили слухи о литературной мистификации, то после окончания последнего президентского срока Ширака и снятия препон неприкосновенности появившиеся свидетельства биографов и издательств доказывают всё-таки реальность существования этого текста.

Разумеется, факт наличия рукописи не может ничего сказать о содержании и качестве этого перевода, и, вероятно, пройдёт ещё немало лет, прежде чем этот вариант «Евгения Онегина» станет доступен читателям, и то при условии, если он всё же в определённый момент перейдёт в публичный архив. Сегодня у бывшего президента Франции другие заботы. Однако даже если в данный момент новости с политической подоплёкой о дальнейшей судьбе Ширака преобладают над новостями о его культурных исследованиях, его перевод «Евгения Онегина» остаётся в коллективной памяти, где «воспоминание-упоминание» закрепились на позиции «воспоминания-образа»<sup>2</sup>, что несомненно способствует рецепции этого перевода-призрака как во Франции, так и в России.

<sup>1</sup> Электронный ресурс, код доступа: <http://www.tvc.ru/AllNews.aspx?id=04884eea-c812-44bc-b9de-df46a5b13d4b>

<sup>2</sup> См.: RICOEUR, Paul (2000). *La memoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, p. 61.

А. О. ШЕЛЕМОВА  
(Москва)

### А. С. Пушкин и М. Богданович: диалог о творчестве

В рамках интертекстуального анализа произведений А. С. Пушкина и Максима Богдановича можно определить множество «точек» соприкосновения мотивов, образов, изобразительных средств, соотносённых с общими темами литературного труда и творческого вдохновения. Перечислим некоторые мотивы, обозначая их поэтическими строками, позаимствованными у великого русского поэта: *друг истины, поэт; мы рождены для вдохновенья; божественный глагол; душа, померкнув, охладела; благослови, поэт; но чистая душа перед цензурой права; моя душа — там мир.*

В непосредственном соприкосновении с художественным мышлением Пушкина воспринимается обращение Богдановича к мотивам исконно поэтическим: литературного таланта, «божественного глагола». «Мы рождены для вдохновенья», — восклицал Пушкин; друзья писатели для него — «издревле сладостный союз, родня по вдохновенью». С каким волнением и трепетом он описывает момент творческого подъёма:

*И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем...  
И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,  
И пальцы просят к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут...<sup>1</sup>*

(III, 248)

---

<sup>1</sup> Стихотворения А. С. Пушкина цит. по изд.: А. С. Пушкин. Собр. соч.: В X т. Т. II — III. М., 1977. № тома и страницы указываются в скобках.

А как томительны минуты ожидания капризной музыки:

*Беру перо, сажу; насильно вырываю  
У музыки дремлющей несвязные слова.  
Ко звуку звук нейдёт... Теряю все права  
Над рифмой, над моей прислужницею странной...  
Стих вяло тянется, холодный и туманный...*

(III, 123)

Разумеется, в этих строках слышится иронический подтекст, язвительное подтрунивание над своей якобы «беспомощностью». В обоих фрагментах Пушкин декларирует требования к технике стиха — ритмической динамике, эвфонической изысканности, совершенной рифме — таким образом, чтобы «послушные слова» в «размеры стройные стекались» и «звонкой рифмой замыкались». Только в отрывке из «Осени» эти требования указаны напрямую, а в строках из стихотворения «Зима, что делать нам в деревне...» — в инверсионной интерпретации. Главный же смысл пушкинских стихов о поэтическом вдохновении — творческий процесс должен «изливаться свободным проявлением».

Талант поэта — это «дар небес благословенный». Приняв этот дар, будь достойным своего предназначения: раскрыть тайну «божественного глагола» — поэтического слова. Максим Богданович обладал этим даром в высшей степени. Вдохновенно звучало слово поэта, когда он говорил о своей творческой музе в стихотворении «Песняру»:

*Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,  
Абрабіць яго трэба з цярпеннем.  
Як ударыш ты ім, — ён, як звон, зазвініць,  
Брызнуць іскры з халодных каменяў<sup>1</sup> (126)*

Богданович сравнивает творческий процесс с обработкой, огранкой камня, превращающего его талантливыми руками мастера в сверкающую драгоценность. Образное сравнение художественного произведе-

<sup>1</sup> Стихотворения М. Богдановича цит. на бел. яз. по: Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Минск, 2001. Страницы указываются в скобках.

дения с драгоценным камнем (sic: перл создания) в поэзии довольно традиционно, что позволяет отнести его к разряду так называемых поэтических универсалий. Использовал этот образ и Пушкин:

*Кристалл, поэтом обновленный,  
Украсть мой милый уголок,  
Залог поэзии священной,  
И дружбы сладостный залог.  
В тебе таится жар целебный...*

(II, 313)

Богданович, развивая мотив «перла создания», обыгрывал богатую образность поэтического тропа не только в стихотворении «Певцу», но и «Тихие мои все песни...», «Когда в раковину тёмную жемчужницы...». Каждое из них раскрывает по-разному тему творчества. Богданович философски размышляет о непреходящей ценности истинного искусства:

*Ціхія мае усе песні, цёмныя, як вугаль чорны,  
Але усё ж яны засвецяць, калі я у агні мучэння  
Іх разжару, распалю;  
А як згасне ён — дык бліснуць, быццам дыямантаў зёрны,  
Бо абернуцца, застышы, у драгацэнныя каменні  
У час, як лягу я у зямлю (233)*

В другом стихотворении поэт наблюдает в природе чудесные превращения натурально-утилитарного в эстетически-прекрасное, как, например, рождение из песчинки жемчужины:

*Калі у ракавіну цёмную жамчужніцы  
Упадзе пясчынка хоць адна, —  
Жомчугам патроху робіцца яна!  
Калі у дух мой западзе і забарушыцца  
Там кавалак грубага жыцця, —  
У жомчуг звернецца ён сілай пачуцця! (124)*

Подобно чудесной метаморфозе, сотворённой природой, в творчестве грубо-низменное явление может возвышенным порывом души поэта трансформироваться в перл художественного создания.



Обратим внимание на одну из существенных лексических особенностей поэтики как Пушкина, так и Богдановича: слова «душа», «дух» встречаются чуть ли не в каждом стихотворении о поэте и поэзии. Душа поэта стремится к «свободному проявлению» творчества, полёту творческой мысли, как у Пушкина:

*Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснётся,  
Душа поэта встрепенётся,  
Как пробудившийся орёл*

(III, 23)

Трансформацию мотива наблюдаем и у Богдановича, в частности, в триолете «Моя душа», где сразу обращает на себя внимание поэтический аналог — сравнение души со свободным полётом птицы:

*Мая душа, як ястраб дзікі,  
Што рвецца у неба на прастор,  
Вартуе вольных птушак крыкі, —  
Мая душа, як ястраб дзікі.  
Учуушы іх, страсе вялікі  
Свой сон, шывне ды вшыай гор, —  
Мая душа, як ястраб дзікі,  
Што рвецца у неба на прастор! (223)*

Душа поэта, «стеснённая лирическим волнением», «огнём палимая», трепещущая и волнующаяся от переполняющего её чувства творческого вдохновения, — душа эта вдруг, «померкнув», остывает. В лирической исповеди и Пушкина и Богдановича нередки грустные, пессимистические настроения, мотивы безверия, сомнения, душевной тоски, то ли от неприятия «толпы», то ли от утраченного чувства дружбы и любви, то ли от предчувствия близкой смерти... У Пушкина каждое подобное настроение зависит от момента раскрытия лирического «я»:

*Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?...  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?..  
Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,*

*И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум*

(III, 59)

Подобные мысли тревожили и белорусского поэта. Стихотворение «Была некогда пора...» тематически перекликается с «Даром напрасным», а первая строка произвольно вызывает подспудные ассоциации с пушкинским «Была пора...»:

*Была калісь пара: гучэла забіруха  
І замяла маёй мінуўшчыны сляды.  
Уціхла ужо яна... Плывуць удаль гады,  
А усё не б'юцца скрыдлы духа:  
Куды цяпер ісці? Куды?  
У душы гарыць агонь нуды, — пануры, чорны.  
Ці мне крыніцай слёз сваіх яго заліць  
І плугам цяжкага мучэння сэрца узрыць? —  
Мо узойдуць там надзеі зёрны!..  
Куды ж ісці і што рабіць? (132)*

Драматизм лирики Богдановича — собственно порождение его жизненной судьбы, трагедии молодого поэта, умирающего на чужбине от неизлечимой болезни. Он — «больной, бескрылый поэт», беспрепятственно думающий «у богатой чужбине аб беднай далёкай сваёй старане» («На чужбине»). Он просит кукушку не дарить ему напрасно годы жизни: боль в груди говорит об ином: «душу агартае, думцы голас падае,.. што нядоуга пражыву я, што загіну без пары» («Не кукуй ты, серая кукушка»). Душа, надорванная болезнью, переживает:

*Ой, чаму я стау паэтам  
У нашай беднай старане?  
Грудзі ньюць, цела вяне,  
А спачыць не можна мне:  
Думкі з розуму ліюцца,  
Пачуццё з душы бяжыць...  
Мо за імі кроу палыне,  
І тады ужо досі жыць! (117)*

И всё же лирика Богдановича, хотя и рождённая в «больной груди», более исполнена жизнерадостности, оптимизма; печаль его была

по-пушкински *светла*, и жизнь по-пушкински воспринималась как гармоническое и органическое целое.

Обратимся ещё раз к теме творческого процесса, сравниваемого обоими поэтами с ювелирным трудом, в рамках которой возникает актуальный вопрос об искусстве и ремесле. Пушкин воспевал высокое искусство, талант мастера, а не упорный труд подмастерья. Ярчайшее тому доказательство — его трагедия «Моцарт и Сальери». Обратиться в данном случае не к лирике, а к произведению драматургии есть особые основания: прямой литературный контакт Богдановича с Пушкиным, открытая полемика с русским писателем в стихотворном «Письме к Ластовскому», где Богданович выступает оппонентом Пушкина:

*Аб драмах Пушкіна кажу я у ім. Не Мэры,  
Не цар Барыс, а Моцарт і Сальеры  
Варушаць мозаг мой. Здаецца мне, што тут  
Сальеры атрымаў несправядлівы суд (263)*

Богданович, размышляя о творчестве Сальери, убеждался, что оно по-своему талантливо. Основа его — спокойная мысль, которая не мешает вдохновенно. Труд не может убить творческий дар. Только талант таланту рознь. Сальери сравнивается со *знічкай*, то есть, падающей звездой, которая

*...У іскрах над зямлёй  
... Уразае змрок лукою залатой,  
Гарыць, бліскачая, уся у агні нясецца,  
А у глыбіні сваёй халоднай астаецца... (264)*

Что же здесь мешает не наблюдать красоту? А кропотливым трудом Сальери себя развивал, поэтому не позволил таланту быть зарытым в землю. В судный день он может спокойно смотреть своей Музе в глаза и будет за способности свои оправдан собственной душой. Итог размышлений у Богдановича следующий:

*Таксама робіш ты, дума, і у паэта  
Краснейшым кожны твор. Прывет табе за гэта!  
Прывет мой і табе, штодзённы рупны труд, —  
Гартуеш радасць ты ад творчаскіх мінут... (264)*

Не только в стихотворном «Письме...», но и в прозаическом «Рассказе об иконнике и золотаре...» Богданович затронул проблему художественного ремесла. Он показал важность в творческом процессе кропотливого труда, без которого невозможно рождение прекрасных форм; он защищал не шаблон или механический повтор, а необходимость новаторства, понимания того, что искусство обновляется только в поиске, в движении, в спорах вокруг проблем его истинности и сущности.

В лирических произведениях Пушкина и Богдановича выявляется общность взглядов на проблему традиции, преемственности, творческой учёбы у великих поэтов-предшественников. Для молодого Пушкина благословение патриарха русского Парнаса стало предопределяющим знаком в его творческой судьбе. С благоговением он благодарил во вдохновенных поэтических строках своих литературных учителей, «творцов бессмертных»: Ломоносова, Державина, Карамзина, Жуковского, называя себя их «питомцем». Пушкин талантливо «перенимал» темы, мотивы, образы не только русской поэзии, но и литератур разных стран и разных времён, начиная с античности, поражая широтой своих творческих интересов, умением переноситься в любую сферу инонациональной жизни. Богданович был близок Пушкину в увлечении античностью, традициями Возрождения. Белорусский поэт главной эстетической задачей ставил расширение тем и форм родной литературы, ориентацию её на безупречную артистичность. В стихотворении «Терцины» Богданович чётко определил свою позицию в отношении к проблеме творческой преемственности:

*Ёсць чары у забытым, старадауным;  
Прыемна нам сталеццяу пыл страхнуць  
І жыць мінулым — гэткім мудрым, слауным, —  
Мы любім час далёкі успамянуць.  
Мы скванна цянемся к старым паэтам,  
Каб хоць душой у прошлым патануць  
Таму вярнууся я к рандо, санетам... (143)*

Подобно тому, как в своё время школой мастерства Пушкина стала античная классика, в белорусской поэзии на общеевропейские традиции впервые, широко и целиком сознательно опирался Богданович. Отсюда — очевидный параллелизм отношений обоих поэтов к античности, Возрождению как источникам идей, тем, форм; отсюда — интенсивное использование поэтами образов греческой и рим-

ской мифологии, наличие у обоих анакреонтических мотивов в лирике, обращений к Горацию, к его «Памятнику», к поэтизации образа Мадонны. Анакреонтика — одна из замечательных страниц пушкинской лирики. Богданович использовал традицию в цикле стихов «Эрос», а затем обозначил свои симпатии к древнегреческому певцу в лирическом признании:

*Бледны, хілы, усё ж люблю я  
Твой і мудры і кіпучы верш, Анакрэон!  
Ён у жылах кроу хвалюе,  
У ім жыццё струёю плешча, вее хмелем ён.  
Верш такі — як дар прыроды,  
Вінаграднае, густое, цёмнае віно:  
Дні ідуць, праходзяць годы, —  
А усё крапчэй, хмяльнее робіцца яно (120)*

Пушкин в своё время восторженно восклицал: «Я сердцем следовал Овидий, за тобою!». За Овидием «следовал» и Богданович, переводя на белорусский язык фрагменты из «Метаморфоз». Зазвучал по-белорусски асклепиадовским стихом знаменитый «Памятник» Горация:

*Лепшы медзі сабе памятник справіу я,  
Болей усіх пірамід царскіх падняўся ён;  
Не зруйнае яго сівер, ні едкі дождж,  
Ні гадоу чарада, вечнага часу рух.  
Не саусім я памру, лепшая часць мяне  
Не зазнае хаўтур; слава мая увесь час  
Між патомкаў расці будзе... (376)*

Разную идейно-эстетическую роль играло использование общеевропейских традиций у Пушкина и Богдановича, на разных ступенях развития национальных литератур поэты к ним обращались, но само обращение диктовалось единственным — поднять родные литературы до уровня высокоразвитых, соединить всё лучшее, выработанное в своём эстетическом развитии человечеством, с национальными традициями.

Знаковой в пушкинской поэзии была тема свободного искусства. Он вдохновенно призывал «дорогою свободной» идти, куда влечёт «свободный ум». Однако мечта о творческой свободе была отвергнута «непоэтической» действительностью — политическим строем, в котором задыхался от социальной обиды поэт. Пушкин болезненно реаги-

ровал на цензурные «оковы», пленницей которых оказывалась поэзия. «Цензура — вот кому подвластна ты была», — горько сетовал он. В «Посланиях к цензору» Пушкин размышляет обо всех гранях дозволенного и недозволенного в связи с ограничительными правами по отношению к художнику и его творчеству. Цензор изображён в двух ипостасях — как реальный чиновник-бюрократ и как идеально-честный слуга отечества. Реальный цензор для писателя — «угрюмый сторож Муз, гонитель давний». Этим «глупым и трусливым» чиновником поэт «последних жалких прав без милости лишён, со всею братией гонимый совокупно». Ненавистный цензор заслуживает презрения в своём услужливом властям рвении:

*Не понимая нас, мараешь и дерёшь;  
Ты чёрным белое по прихоти зовёшь,  
Сатиру пасквилем, поэзию развратом,  
Глас правды мятежом...*

(II, 112)

Конечно же, идеальный цензор, назначения которого с нетерпением ждут служители муз, наделяется самыми лестными характеристиками. Что удивительно, ироничный Пушкин пишет об утопическом цензоре без малейшего оттенка иронии. Ожидаемое назначение высочайшей властью «министра честного» для поэта было, очевидно, весьма значимым.

Тема цензуры для Богдановича оказалась не менее актуальна, чем для Пушкина. Белорусский поэт смог опубликовать только один сборник стихов «Венок», и то почти в конце своей жизни. Типологически близким пушкинскому образу цензора у Богдановича был критик. Два стихотворения посвятил он ироническому разоблачению несправедливости критики — маленькое четверостишие и триолет. Оба — под заглавием «Критику». В обоих — тема раскрывается в иносказательной форме через поэтически эффектную сравнительную тропику. В четверостишии критик сопоставляется с незадачливым энтомологом, непрофессионализм которого мешает увидеть истинную красоту бабочки. Второе стихотворение написано в оправдание неприметной красоты триолета:

*Чэліні статуі не рабіу,  
А толькі статуэткі, —*



*Аднак артыста шчыры быў.  
Чэліні статуі не рабіў, —  
Ці чуеш, крытык едкі?  
Дарма ты трывалет ганьбіў:  
Чэліні статуі не рабіў,  
А толькі статуэткі (с. 269)*

«Строгим критиком» для Богдановича оказалась так называемая «верхняя палата» газеты «Наша нива», куда он решил отправить свои произведения. «Несколько листиков» поэта из Нижнего Новгорода, а потом — Ярославля были восприняты сотрудниками «Нашей нивы» как стихи не для народа.

Однако на поверку всё оказалось иначе. Максим Богданович стал народным поэтом, классиком белорусской литературы. А его единственный прижизненный сборник стихотворений «Венок» «повернул» развитие белорусской поэзии в сторону пушкинской артистичности, гармоничности, художественной образности.



В. Б. МУСИЙ  
(Украина)

**А. С. Пушкин —  
персонаж «Уникального романа» М. Павича**

В последнее время все большую популярность приобретают романы синтетической жанровой природы. Они соединяют в себе элементы готики, детектива, любовного или же авантюрного романа, нраво-описания. Среди них — романы-биографии писателей, ядро сюжета которых составляет «обнаружение» дневников, переписки, неведомых до сих пор и не совпадающих с каноническим вариантом редакций художественных произведений. При этом может идти речь как о реально живших художниках (к примеру, «Осень в Петербурге» Дж. М. Кутузее, героем которого является Ф. М. Достоевский), так и о вымышленных (назовем хотя бы «Обладать» А. Байетт); как о реальных произведениях («Ф. М.» Акунина о варианте романа «Преступление и наказание»), так и о вымышленных («Тень ветра» К. Р. Зафона или же «Роман лорда Байрона» Дж. Краули). Особенный интерес представляют собой те произведения, авторами которых являются писатели, занимающиеся не только художественной, но и литературоведческой деятельностью, как, к примеру, Антония С. Байетт или Милорад Павич, «Уникальному роману» которого посвящена наша статья.

«Уникальный роман» — одно из экспериментальных произведений Милорада Павича. По словам писателя, к его сочинениям критиками применялись самые разнообразные определения: «электронный писатель, интерактивная литература, нелинейное повествование, постмодернизм», «магический концептуализм»<sup>1</sup>. Он не возражал против подобной их интерпретации, исходя из необходимости отказа автора от «всегда одинаковой формальной модели», которая «безоговорочно навязывалась» «содержанию любого романа в течение двух тысяч лет»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Павич М. Роман как держава: Роман. Пер. с сербского Л. Савельева. М., 2004. С. 17; 18.

<sup>2</sup> Павич М. Роман как держава. С. 36.

Свой отказ от линейного литературного языка писатель мотивировал стремлением вернуться к «знакомому нам механизму снов и потока сознания. И устного творчества»<sup>1</sup>. Нелинейным в «Уникальном романе» является не только язык. Читателю предлагается ряд вариантов «прохождения» сюжетной линии, героем которой является Пушкин: «мифологической» (поиски встречи с дьяволом и осуществление для этого магического ритуала), литературоведческой (обстоятельства создания «Бориса Годунова»), психологической (причины появления Пушкина во сне одного из героев), биографической (Пушкин и его пращур Ибрагим Ганнибал, обстоятельства жизни Пушкина в 1830-е годы) и т.д.

Сначала имя Пушкина возникает на страницах романа в связи с тем, что один из его центральных персонажей, Дистели, исполняет партию Годунова в опере М. П. Мусоргского. Сидя в ложе театра, возлюбленная певица мадам Маркизина Андросович Лемпицка узнает из программки об истории создания, содержании и судьбе «Бориса Годунова». Позже изложенное в этой сухой краткой «исторической справке» получает новый облик в преисполненных личностной оценкой снах Дистели, в форме четко структурированного и детального отчета Александра Клозевица, продавшего Дистели эти сны, и, наконец, дополняется профессиональными наблюдениями господина старшего следователя Эугена Строса, внесенными им в «Голубую тетрадь».

Чтение, которым занята мадам Лемпицка, прерывается началом спектакля. В прологе действие происходит на монастырском кладбище. Так в роман вводится мотив смерти, а с ним и проблема соотношения свободы человека и его зависимости от предопределения. Чтобы повлиять на судьбу, находящийся на сцене исполнитель партии Годунова Дистели прибегает к «магическим приемам»: «тайком целует ноготь своего большого пальца, держится за пуговицу расшитой золотом одежды»<sup>2</sup>. Нельзя исключить, что упоминание подобных приемов не случайно, и в нем содержится отсылка к автору трагедии, легшей в основу оперы, его талисманам и вере в связь ногтя на мизинце с удачей (по крайней мере, так считали знавшие Пушкина)<sup>3</sup>. После спектакля Дистели жалуется на то, что партия Годунова дается ему особенно тяжело. Уже вторую ночь ему снится автор трагедии.

<sup>1</sup> Павич М. Роман как держава. С. 20.

<sup>2</sup> Павич М. Уникальный роман: Роман-дельта. СПб., 2006. С. 27.

<sup>3</sup> Лаврентьева Е. В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Приметы и суеверия. М., 2006. С. 335.

«Мне снилась, — сообщает певец, — какая-то комната, возле окна стоял какой-то маленький, черный и очень кудрявый человек. Стоило мне там оказаться, как я понял, что это Пушкин. И все его называли Александр Сергеевич. Он смотрел на пургу и думал по-русски»<sup>1</sup>. Удивительно, что не знающий русского языка Дистели понимал все, «что он думал» «звучными трохеями» «о демонах. Как они кружат, словно хлопья снега...». Тут оказывается, что Маркизина Лемпицка знает эти стихи, как и то, что Достоевский использовал их в эпиграфе своего романа «Бесы».

А. С. Пушкин присутствует в романе М. Павича лишь как герой снов. Однако именно его личностью проникнуто все произведение. Возможно, не случайно имя главного героя романа, управляющего еще не увиденными людьми снами, тоже Александр. Пушкин предстает в этих снах человеком, которого угнетает предчувствие близкой смерти и занятым мыслями о возможности с помощью магии проникнуть в тайну собственной судьбы.

Не случайно Дистели видит его возле окна, которое в народной мифологии наделено многообразными символическими функциями и оценивается «в качестве нерегламентированного входа», пути «для нечистых духов, смерти и пр.»<sup>2</sup>. «Сон, — продолжает он свой рассказ, — сначала был мутным, и все виделось словно сквозь воду. Потом постепенно прояснилось и становилось все яснее и яснее. Тогда я увидел, что в окне было еще одно, совсем маленькое окно, которое называется «форточка», и Пушкин его открыл. В комнату повалил снег»<sup>3</sup>. В этот момент герой сна певца размышлял, каким образом можно заманить одного из «демонов и злых духов к себе в комнату» для того, чтобы получить у него ответ на вопрос, который мучил и самого певца: «когда и как окончится» его жизнь<sup>4</sup>. И сам Пушкин, и представление о судьбе предстают в мифологизированном виде. Судьба понимается как цепь событий, заранее определенных кем-то или же какой-то силой, «скрытой в таинственных глубинах» и обладающей «мощной» властью, «управляющей человеком»<sup>5</sup>. Поскольку будущее

---

<sup>1</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 29.

<sup>2</sup> Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001. С. 387.

<sup>3</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 30.

<sup>4</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 31.

<sup>5</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 126.

человека уже предопределено, ему остается лишь попытаться узнать его. В качестве «окна» в эти неведомые события и выступает сон, который, по словам Ю. М. Лотмана, оценивается человеком с мифологическим сознанием как «сообщение от таинственного другого»<sup>1</sup>.

Итак, в романе М. Павича дается двойная мотивировка причины появления в снах Дистели героев «Бориса Годунова». Психологическая заключается в том, что, как заметила мадам Лемпицки, он отдает слишком много сил и времени «Мусоргскому, Борису Годунову и пушкинским паяцам»<sup>2</sup>. Мифологическая — в поисках автором комедии о Гришке Отрепьеве дьявола и обращении при этом к опыту своего пращура. Это еще один случай мифологизации в романе М. Павича. В данном случае — Ибрагим Ганнибала. С этим предком А. С. Пушкина и в самом деле связано много тайн, ставших источником «семейственных преданий» (как замечал сам поэт) и легенд. В. В. Набоков, предпринявший исследование главного источника информации об Ибрагиме Ганнибале — так называемой «Немецкой биографии», признавался, что главным образом его к этому понуждало «таинственное происхождение африканского предка»<sup>3</sup>. По мнению другого исследователя «легенд о черном предке» А. С. Пушкина, В. С. Листова, образ Ганнибала сложился у Пушкина как некое многогранное единство, возникающее на скрещении истории и современности, фактографии и мифологии, прозы и поэзии...<sup>4</sup> И если касаться непосредственно мифологической стороны, то о своем пращуре он думал как о «новом Иосифе» — том самом Ветхозаветном сновидце и снотолкователе. Основу для таких ассоциаций давала «Немецкая биография», известная А. С. Пушкину. Из нее следует, что «арап» отличался чрезвычайной чуткостью, легко переходил из состояния сна в состояние бодрствования, и Петр I сообщал ему о пришедших ему ночью мыслях, «законодательных мерах» с тем, чтобы Ибрагим записал все. Таким образом, Ибрагим Ганнибал является «тайным секретарем», записывающим и толкующим мысли государя, пришедшие во время сна<sup>5</sup>. Остановившись на роли снов и сновидений в поэтическом миро-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. С. 124.

<sup>2</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 29.

<sup>3</sup> Набоков В. В. Пушкин и Ганнибал. Версия комментатора // Легенды и мифы о Пушкине: сборник статей /под ред. к.ф.н. М. Н. Виролайнен. СПб., 1995. С. 10.

<sup>4</sup> Листов В. С. Легенда о черном предке // Легенды и мифы о Пушкине: сборник статей /под ред. к.ф.н. М. Н. Виролайнен. СПб., 1995. С. 55.

<sup>5</sup> Там же. С. 62.

восприятию самого А. С. Пушкина, В. С. Листов пишет: «Когда Пушкин при всякой возможности упоминает и подчеркивает в мифологизированной биографии Ганнибала роль близкую к истолкованию снов, то тут, вероятно, можно видеть намек не только на кровное родство с царским арапом, но и на некую тесную духовную связь потомка с предком. Цикличность, повторяемость того, что происходит с праотцем и с ним самим — это должно быть ясно для Пушкина»<sup>1</sup>.

У М. Павича прадед-маг Ганнибал передал своим потомкам способ узнать «о себе правду». Для этого были необходимы ритуальные иглы. Главным врагом человека является дьявол. Он и должен стать медиатором между человеком и его судьбой. Пушкин, достав из шкатулки прадеда, кроме игл, монеты, зашивает их в трех кукол и находит «историческое событие», в которое их можно поместить. Открыв «Историю Российского государства» Н. М. Карамзина «наобум», он обнаруживает, что его куклам предстоит отправиться в 1599 год. Но участвовать они будут не в истории. «Итак, обратимся к жизни», — заключает Пушкин<sup>2</sup>. Призывает он их к жизни, как настоящий маг. Он дает им имена, а значит, определяет их характеры и судьбы. Таким образом, он способен управлять судьбой. Но не своей, а созданных им героев. При этом он вступает с ними в определенные взаимоотношения, превращаясь в персонажа им же создаваемой истории. Так в мифологизированном виде выражается сознание того, что Пушкину было свойственно принципиально новое понимание литературной деятельности — закрепление творческого начала, способности «воображать и превращать себя в жизненные существа и саму жизнь творить как форму бытия» за автором. «Превращая себя в жизненно-прозаических персонажей и их (фабульную) действительность, — пишет В. В. Федоров, — Пушкин становится субъектом, бытие которого осуществляется через онтологическое посредство тех, в кого и во что он себя вообразил (превратил). Его стремление преодолеть свою превращенность встречает сопротивление жизненно актуальных персонажей, что и является причиной тотальной конфликтности поэтического мира (Пушкина-поэта, бытие которого разворачивается как мир). Бытие Пушкина-поэта осуществляется в сфере бытия Слова, то есть в той сфере, в которой осуществляется акт превращения Слова в Пушкина как субъекта жизненного существо-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 63.

<sup>2</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 95.



вания»<sup>1</sup>. Опирается же он в выборе судьбы для своих героев на культурный опыт — книги об эпохе, когда жили его герои. Одну куклу, представлявшую «богатыря», перепоясанного саблей «в мундире, расшитом золотыми шнурами, и с генеральскими эполетами», он назвал Гришкой. «Ты будешь лжецарем, самозванцем, — пояснил Пушкин «богатырю» его будущее, основываясь на изданной в 1722 году в Венеции истории России. — Еще сказано, что ты выучишь латынь и будешь писать письма в Рим, папе. А когда войдешь в Кремль, поднимется сильный ветер. Ты будешь вести войны, и в этом тебя поддержит один из моих предков... Кроме того, в венецианской истории говорится, что ты, лжецаревич Димитрий, будешь править Россией до тех пор, пока народ не вытащит тебя из царских палат и не убьет на площади»<sup>2</sup>. Тряпичную куклу, представлявшую монаха «с седой бородой, в широкой мантии, перетянутой черным шнуром», он нарек Пименом, а «барышню в красной юбке с кринолином и волосами из мочала» — Мариной Мнишек-Сандомирской.

Собственное же будущее ему неизвестно. Чтобы постигнуть его, ему нужно заставить действовать своих героев, то есть начать процесс творчества. Итак, из «Уникального романа» следует, что к созданию драматического действия времени правления Бориса Годунова Пушкин приступил с тем, чтобы открыть для себя смысл своей судьбы. «Для того чтобы я мог призвать вас в любой момент, когда вы мне понадобится, — говорит Пушкин, обращаясь к оживленным им куклам, — мне нужно представлять себе, как вы выглядели в жизни, что вы делали и говорили. А чтобы мне этого добиться вернее всего, придется написать драму для театра, в которой вы заговорите и снова окажетесь в вашей прежней жизни...»<sup>3</sup> Другими словами, ему необходимо уяснить, каково было мироощущение, поведение людей иной, по сравнению с его собственным временем жизни, эпохи, неизвестной и во многом непонятной ему.

При этом для него важно не само по себе знание, как он умрет. Он надеется, как и герой мифа, изменить обстоятельства в свою пользу. В этом отношении обращает на себя внимание смещение автором романа временных пластов — середины 20-х годов (работа

<sup>1</sup> Федоров В. В. Пушкин как эстетическая ценность // Русский язык и литература в учебных заведениях Украины. 2005. № 3. С. 23.

<sup>2</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 96 — 97.

<sup>3</sup> Там же. С. 98.

над «Борисом Годуновым», окончание шестой главы «Евгения Онегина», о котором упоминает Марина Мнишек в беседе с поэтом) и 1830 года («Бесы», «Дорожные жалобы»). 1830 год не случаен. Известно, что он стал «пороговым» в развитии миропонимания А. С. Пушкина. Он все больше задумывался над смыслом, сутью сил, управляющих историческим процессом. Кто или что определяет происходящее? Индивидуальность, народ, или же объективная закономерность? С наибольшей полнотой эти размышления отразились на концепции жизни, выраженной в «Повестях Белкина» и цикле «маленьких трагедий». Определяя особенности художественной философии А. С. Пушкина 1830 года, С. А. Кибальник пишет: «Новым для этого периода, безусловно, оказывается тема «провиденциального случая», случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». Трактовка этой темы Пушкиным обнаруживает симптоматическое сближение художественной философии поэта с религиозным сознанием в его народно-православном варианте...»<sup>1</sup> Оттого, вероятно, и возникает в воображении читателя первой строчки «Дорожных жалоб» А. С. Пушкина как составляющая глагола «гулять», как бы ушедшая в подтекст — «суждено», то есть, определено провидением: «Долго ль мне гулять на свете...»<sup>2</sup> А дальше — перечень «случайностей», которые могут прервать жизненный путь: чума, «непроворный инвалид», лесной злодей, скука в карантине...

Во сне Дистели в «Уникальном романе» Пушкин признается: «Вокруг меня плетут сеть, — признается он. — Я должен знать, как мне защищаться»<sup>3</sup>. Одна из кукол, представлявшая Марину, оказывается дьяволом. И, хотя она и заявляет, что «никому не дано знать», какая смерть его ожидает, она готова дать ему ответ «поэтической природы». Она предлагает Пушкину разыграть сцену дуэли Онегина и Ленского из его собственного романа, лечь на снег и представить себе, что она в него уже попала. Они вносят исправления в роман, где дуэль — это трагедия. «Марина» толкает Пушкина, тот падает в снег, они смеются. «Ну вот видишь, — заявляет дьявол в обликии куклы, — я умею смеяться. А что касается тебя, то ты будто бы смертельно ранен в живот, но у тебя еще есть силы опереться на локоть и выстрелить в меня. Ты так и сделай. Прицелься и стреляй.

---

<sup>1</sup> Кибальник С. А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1999. С. 135.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974. Т. II. С. 235.

<sup>3</sup> Павич М. Уникальный роман. С. 109.

Без жалости! То, что должно быть больно, пусть и будет больно»». Пушкин во сне Дистели, умирающего из-за того, что болезнью поражена его печень, и ему и в самом деле больно, когда он видит этот сон, стреляет, но пуля отскакивает от мундира его «противника». Это все, что «демон женского пола» смог сделать в «области поэтического ремесла» для поэта, где он был искуснее демона. «Марина» получает свою куклу, разрывает ее, освободившись от его власти, а Пушкин во сне Дистели так и не понимает, что увидел свою будущую смерть. Как не понял и Дистели, проснувшись позже, что увидел свою смерть от «раны» в живот.

На наш взгляд, если использовать слово «маг» в качестве характеристики человека, наделенного особым зрением, слухом, способностью предвидения, по-другому — пророка, то оно вполне уместно применительно к А. С. Пушкину, обладавшему даром поэтического вдохновения. Интересны в этом плане наблюдения, сделанные А. А. Слюсарем, относительно баллады А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге». Ясновидению волхва в ней даны как мифологическая («покорный Перуну»), так и психологическая («вдохновенный кудесник») мотивировки. По мнению ученого, в этом произведении А. С. Пушкина уже заключено ядро его концепции художника, которая окончательно сформируется на рубеже 20 — 30-х гг. «Ее сущность, — писал А. А. Слюсарь, — состоит в том, что искусство, проникая в закономерности мира, выражает в своих произведениях объективную истину. Постигая ее, художник в момент творческого акта является глашатаем самой жизни. Поэтому ему чужд субъективный произвол. Прозревая сквозь сеть случайностей необходимое, он возвышается до абсолютного. В этот момент художник подобен пророку, исполненно-му божественной волей»<sup>1</sup>. Близкую точку зрения на суть поэтического творчества высказывает и Жак Маритен, когда пишет, что многое отличает поэтический опыт от мистического. Поэтический опыт относится «к сотворенному миру и к бесчисленным загадочным взаимосвязям сущих между собою», мистический опыт — «к началу вещей в его непостижимом надмирном единстве». Есть между ними и другие различия. «Но, — как заключает автор, — как бы ни различались они по своей природе, поэтический и мистический опыт возникают в непосредственной близости друг к другу, рождаются у самого средо-

<sup>1</sup> Слюсарь А. А. Баллада А. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» и летописное сказание // Слюсарь Арнольд Алексеевич. Методіа. Одесса, 2009. С. 305.

точия души, в кипучих источниках допонятийной или сверхпонятийной жизненной энергии духа»<sup>1</sup>. Таким образом, через посредство Слова, которому возвращается космогоническая сила, художник сам осуществляет акт творчества как акт магии.

В конечном итоге можно сделать вывод о том, что структурообразующими для этой части романа М. Павича понятиями являются сон — судьба — творчество. Алекса Клозовиц продает Дистели сон, который тот должен увидеть в своем будущем. Героем сна Дистели является Пушкин, обращающийся за помощью к опыту своего предка, который, по преданиям, записывал и толковал мысли царя Петра, пришедшие тому во время сна. Судьба: Пушкин во сне Дистели пытается повлиять на свою судьбу и по существу узнает собственное будущее, хотя и не умеет разгадать до конца смысл открывшегося ему во время встречи с дьяволом. Так же, как и Дистели, которому открывается и его собственная судьба, точнее то, что ему суждено умереть от «раны» в области живота. При этом сон и судьба взаимосвязаны. Сон — это окно в будущее. Не случайно Пушкин во сне находится возле окна (форточки), что, по существу, является материализацией метафоры. Кроме этого, если опереться на наблюдения В. Руднева, сон «метафорически связан со смертью: умерший — это тот, кто «спит вечным сном» или «как убитый»; значение «покой» связано как со сном (почивать), так и со смертью (почить)<sup>2</sup>. Замыкает же опорные понятия в нечто единое концепт «творчество». И Дистели, который видит сон о своем будущем, и Пушкин, который в его сне пытается проникнуть в тайну своего будущего, являются творцами, людьми искусства. У обоих в силу духовного вида деятельности, который им свойственен, развиты воображение, интуиция — то, что относится к категории «бессознательное». Причем, А. С. Пушкин — это и человек, наделенный даром провидца, и художник, который в своих произведениях сосредоточил внимание на бессознательном, толковавшемся в эпоху, когда он жил, мифологически, а «владение» чужими снами — акт магии. Возможно, поэтому в романе Милорада Павича и возникает образ именно этого художника, в наибольшей степени соответствующего модели писателя как демиурга или же мага.

---

<sup>1</sup> Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии. М., 2004. С. 222.

<sup>2</sup> Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М., 2000. С. 207.

## МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ



И. С. УШАКОВ  
(Нижний Новгород)

### «Эхо поэта»: вокальный цикл Бенджамина Бриттена на слова Пушкина

Тексты Пушкина вдохновляли на создание шедевров не только отечественных композиторов, но привлекали внимание и зарубежных авторов. Одним из них был английский композитор Бенджамин Бриттен (Benjamin Britten), 1913 — 1976. В России его имя довольно известно: большой известностью пользуется «Военный реквием» (исполнялся на концерте в Нижегородской филармонии 6 мая 2010 года к 65-летию Великой Победы), «Путеводитель по оркестру для молодежи» (вариации и fuga для оркестра на тему Г. Пёрселла) и ряд других сочинений. Композиторский талант английского композитора Бриттена проявился очень рано и к 14-ти годам он был автором многих произведений: десяти фортепианных сонат, шести струнных квартетов, трех сюит для фортепиано, оратории, двенадцати песен. В этом смысле, его путь к творческой зрелости можно назвать моцартовским.

Вокальный цикл на шесть стихотворений А. С. Пушкина «Эхо поэта» был написан в 1965 году во время месячного пребывания Бриттена на летнем отдыхе в России. На титульном листе рукописных нот начертано рукой композитора «Для Гали и Славы» — это посвящение известным российским музыкантам народным артистам СССР Галине Павловне Вишневецкой и Мстиславу Леопольдовичу Ростроповичу.

*Для Гали и Славы*

*For Galya and Slava*

Рука Бенджамина Бриттена в дарственной надписи  
на русском и английском языке.

Историю создания цикла описывает Г. П. Вишневская в своей автобиографической книге «Галина»<sup>1</sup>.

Возможно, из-за отъезда именитой супружеской четы в 1974 году за границу и лишения их российского гражданства в 1976 году замечательный цикл Бриттена не получил широкого распространения в нашей стране. Ноты отсутствуют и в библиотеке Нижегородской консерватории, и в музыкально-нотном отделе областной библиотеки имени Ленина. Есть превосходная запись латышским тенором Карлом Зарином (Карлисом Зариньшом) всего цикла на грампластинке (сейчас эта запись есть в интернете<sup>2</sup>). В 2010 году в Санкт-Петербургском нотном издательстве «Композитор» вышел сборник сочинений, посвященных Г. П. Вишневской, с её комментариями, куда вошли два шедевра музыки XX века, первой исполнительницей которых она являлась — знаменитый цикл «Сатиры (Картинки прошлого)» Д. Шостаковича на слова Саши Черного и цикл Б. Бриттена «Эхо поэта», одно из немногих сочинений зарубежных композиторов на стихи А. Пушкина<sup>3</sup>. Малая популярность вокального цикла Бриттена, наверное, кроется еще и в относительной сложности интонирования этого сочинения, выходящего за круг привычного мажора-минора. И даже в одной из всеобъемлющих монографий Л. Ковнацкой<sup>4</sup> о творчестве Бриттена мы найдем лишь упоминание об интересующем нас вокальном цикле, без намека на какой-либо анализ или, хотя бы, поверхностную оценку.

Как пишет А. Кенигсберг в аннотации к пластинке К. Зариня: «Бриттен обращался в своих песнях и циклах к поэтам разных стран и всегда писал на языке подлинника... В этих романсах, по мнению Бриттена, обнаруживаются определённые музыкально-логические связи, что и позволило композитору объединить их в цикл под названием «Эхо поэта»<sup>5</sup>. По воспоминаниям Г. Вишневской, уже прилетев в Москву, Бриттен держал в руках книжечку стихов Пушкина с английским подстрочным переводом и обещал ей за время месячного отдыха написать цикл романсов. В подборку стихов попали, казалось

---

<sup>1</sup> Вишневская Г. Галина. История жизни. М.: Горизонт и СП «Слово», 1991. — 576 с. С. 427.

<sup>2</sup> Карл Заринь, тенор — Б. Бриттен — «Эхо поэта» (вокальный цикл) // Электронный ресурс, код доступа: [www.intoclassics.net/news/2009-11-24-11300](http://www.intoclassics.net/news/2009-11-24-11300)

<sup>3</sup> Порядковый номер в издательстве — 2345, 72 страницы. Гос. номер ISBN 2792

<sup>4</sup> Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М.: Музыка, Советский композитор, 1974. — 392 с.

<sup>5</sup> Кенигсберг А. Аннотация к грампластинке с записью романсов на стихи А. Пушкина тенора Карла Зариня (С. 10 — 09831-32, 1978 г.)



бы, случайные пушкинские стихотворения, сочиненные им в разные годы за долгие одиннадцать лет: «Эхо» (1831); «Я думал, сердце позабыло» (1835); «Ангел» (1827); «Соловей и роза» (1828); Эпиграмма «Полумилорд...» (1824) и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (Б. Болдино, октябрь 1830, опубликованное в 1841 г.). «Эхо», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Соловей и роза» имеют гражданско-философское звучание и посвящены теме «поэт и общество», духовному одиночеству, метанию бисера поэтических откровений перед бесчувственной толпой, озабоченной повседневной «мышью беготней». На этих «трех столпах» держится весь цикл Бриттена. И даже тесситурно все три романса почти совпадают, охватывая наибольший диапазон звучания: в первом и последнем случае от «до» первой октавы до «ля бемоля» второй октавы, а в «Соловье и розе» на полтона выше — от «ре диеза» до «ля» второй октавы. В этих границах чутко и тонко, а главное, без напряженного звучания крайних регистров голоса певца, композитор даёт весь спектр красок и штрихов от кантиленой распевности, восточной истома до дремотного шёпота вокалиста-исполнителя.

Остальные три романса составляют своеобразную, порой пикантную, начинку трёхслойного вокального «пирога». «Я думал, сердце позабыло» — лирическая миниатюра с короткими, прерывистыми вокальными фразами, отдаленно напоминающая романс П. Чайковского «Средь шумного бала», а своей воодушевленной концовкой — с постепенным, но стремительным взлётом голоса на полторы октавы — свиридовские «Подъезжая под Ижоры». У автора статьи нет достаточных оснований для предположения, что Бриттен был знаком с циклом Свиридова на шесть стихотворений Пушкина, которые будущий советский классик, а в ту пору начинающий девятнадцатилетний композитор написал в 1935 году, но слишком явные аналогии (то же количество стихотворений, некоторая композиционная и интонационная схожесть) заставляют думать об очевидном владении этим материалом.

Следующий романс цикла — «Ангел», но главную роль в нём играет демон. Как и в каждом из нас, эти две ипостаси порой мирно сосуществуют и дополняют друг друга; то же мы ощущаем и в этом романсе, Композитор чётко разделяет контрастные образы, которые «остаются каждый при своём», не считая впервые испытавшего (но больше на словах, чем по сути своего музыкального развития) «жар невольный умиленья» демона. Романс относительно других не сложен и позволяет певцу немного расслабиться перед трудной партией «Соловья и розы», вслед за которым почти в точке «золотого сечения»-

цикла находится эпиграмма «Полумилорд...» — самое короткое произведение из шести романсов. Темп «Presto», эмоциональное скандирование текста на вольных повторах слов «милорд», «купец», «подлец», переходящее почти в выкрики — всё это прекрасно отделяет сладкие восточные интонации «Соловья» от тоскливой оцепенелости и монотонности «Бессонницы». Кроме этого композитор употребляет множество других чисто музыкальных средств для объединения цикла в одно целое: лейтмотивные интонации (на интервалах септимы и тритона), гармонии (из тонических септаккордов с расщеплённой квинтой). От первого номера к последнему перекидывается «арка» из буквального повторения аккорда сопровождения и вокальной мелодии начала цикла.

Хотелось бы подробнее остановиться на особенностях каждого романса. «Эхо», как эпиграф, задает основной тон содержания цикла. Композитор использует полифоническую форму канона в качестве музыкальной основы романса. Надо отметить, что до нашего времени сохранились каноны, написанные в Англии ещё в тринадцатом веке, поэтому полифонические традиции, которые сохраняет в этом случае Бриттен, очень весомы. Роль вступления выполняет всплеск арпеджированного аккорда: эта лейтгармония, состоящая из увеличенной кварты, большой секунды и малой терции будет играть цементирующую роль на протяжении всего цикла, имитирующего то рёв зверя, то раскат грома, то звучание рога. Темп спокойный, характер изложения повествовательный, тактовый размер шесть четвертей.

Вокалист начинает петь с интонирования неудобного интервала большой септимы, которая сохраняет свое лейтмотивное значение до конца романса, встречаясь далее и в противоположном движении (сверху вниз). Четырехстопный ямб «подкрепляется» четырехкратными проведениями в партии фортепиано интонаций солиста чаще всего восходящих по октавам вверх, иллюстрируя истаивающий эффект «эхо». Некоторое слушательское возражение вызывает употребление дважды увеличенного лада (так называемого «цыганского», или «венгерского») в совершенно «безобидном» с точки зрения необходимости воссоздания восточного колорита месте на словах «поёт ли дева за холмом». Думается, повинен в этом сам факт пребывания Бриттена со своим другом-певцом Питером Пирсом в армянском городке-курорте Дилижане в 110 километрах от Еревана. Чуткое ухо композитора надеялось вдохновиться на родине Пушкина звучащей средой и интонациями русского фольклора, русской речи, а вместо этого целый месяц Бриттен был окружен атмосферой Кавказских гор со всеми вытекающими отсюда последствиями, когда «за холмом» могла встретиться только восточная дева...

Так же спорно, на взгляд автора статьи, выглядит применяемое композитором повторение отдельных слов пушкинского текста, «выправляющих» разностопность чередующихся двух и четырехстопных ямбических строк и делающее их равностопными в первой строфе. Во второй строфе композитор трижды повторяет «и шлѣшь ответ» — здесь это звучит убедительно как угасание эха перед итоговым обобщением: «таков и ты, поэт!».

Несколько искусственно на слушательское ухо автора статьи ложится и распевание на слогах «за-а хо-олмом», как бы усиливая и подчеркивая то, что не требует этого. И не «по-русски» звучит восходящее распевание на неудобно произносимом слоге «-ских» в слове «сельских». Но в целом изощрённое полифоническое мастерство в использовании канонических секвенций, красивое истаивание последних звуков каждого мотива эха и общий верно схваченный колорит в тоне «Фа» (общезвестны композиторские ассоциации этой тональности с зеленым цветом, пасторалью) производят чарующее впечатление. Терпкость диссоциирующих гармоний, свобода развития угловатой, с большими скачками, мелодии, тесно переплетающейся с самостоятельными тематическими линиями фортепианной партии, неожиданные повторы слов — всё это придаёт прочтению пушкинских стихов современное звучание.

«Я думал, сердце позабыло». В этом романсе наблюдается традиционное прочтение классики, чуть обновленное некоторыми гармоническими изысками и направлением аккомпанирующих фигураций не в привычном виде снизу вверх (от басов к аккомпанирующим аккордам), а в противоположном движении: от аккордов — к басу. И только на последних семи тактах восстанавливается привычное состояние фигураций. В романсе чувствуется знакомство английского композитора с творчеством русских композиторов: интонационное сходство с Чайковским, Рахманиновым, а более всего со Свиридовым, который девятнадцатилетним юношей в 1935 году написал свой вокальный цикл на шесть пушкинских стихотворений, включая знаменитое «Подъезжая под Ижорь». Общая тональность романса Бриттена си минор, но концовка неожиданно и очень оптимистично приводит к одноименному мажору и гимнически провозглашает «могущую власть красоты».

Во всех романсах цикла Бриттен использует смену тактового размера и свободные повторы отдельных слов, в данном случае: «и печали», «мечты», «но вот...». Лейтгармония не играет здесь большой роли, хотя в начале фразы при смене тактового размера на три четверти в левой руке возникает знакомое сочетание кварты (но не увеличенной), большой секунды и септимы — малой — вместо большой.

Третий романс цикла — «Ангел», с четкими границами двух контрастных тем-образов: «мрачного и мятежного» демона по звукам фа минорного трезвучия, активным перемещением из нижнего регистра вверх по звуковому пространству клавиатуры, и «нежного сияющего» ангела на хоральных аккордах в верхнем регистре фортепиано с прозрачным звучанием бесплотных квинт — наподобие прозрачных ангельских крыльев. Это сочетание тем-образов остается неизменным на протяжении всего романса. На словах «дух отрицанья» слышится знакомая интонация из начала сцены гадания Марфы (опера «Хованщина» Мусоргского): «Силы потайные, силы великие...» — та же нота «соль диез», но интервал вверх чуть превышает сексту Марфы. Здесь септима, зато ритм почти тот же, хотя изложен более крупными длительностями. Влияние Мусоргского на Бриттена в этом отрывке весьма показательно. На словах «прости, — он рёк» в басовом регистре возникает лейтгармония аккорда из начала первого романса «Эхо»: «фа — си — до диез — ми» (т.е. увеличенная кварта, большая секунда и малая терция в составе диссонирующей большой септимы<sup>1</sup>). Тем самым укрепляются гармонические связи между всеми шестью романсами. Блуждающая по тональностям тема демона сменяется в финале ангельским хоралом, неожиданно соскальзывающим в заключительную тональность ля мажор из родного фа минора. Этот тональный сдвиг в повышенную третью ступень минора очень любили русские композиторы-«кучкисты», члены балакиревского кружка. Тем самым ещё раз подтверждается интерес Бриттена к русской музыке.

Четвертый номер цикла — «Соловей и роза» — самый колоратурный из всех романсов. Множество вокальных украшений имитируют рулады соловья. Особую трудность представляют интонационные сопряжения с терпкими, а порой щемящими секундами фортепиано и ритмически точные высчитывания различных распеваний отдельных звуков в трелях подразумеваемого соловья. Волны ритмических «раздуваний» и «затуханий» обозначены композитором выписанными с употреблением более мелких длительностей постепенными ускорениями и замедлениями. Лейтмотивы в партии вокалиста (на словах «она цветёт») на увеличенной кварте и уменьшенной квинте заставляют вспомнить первый романс цикла, где эти интонации появились первый раз.

---

<sup>1</sup> Для неискушенного в теории музыки читателя можно напомнить, что увеличенная кварта является тритоном, а это самый диссонирующий интервал наряду с большой септимой и её обращением — малой секундой (но здесь вместо малой секунды — большая секунда)

Эпиграмма («Полумилорд...»)... Длительность романса менее одной минуты, но мощный всплеск эмоций, связанный с произнесением текста солистом, возмущенным и как бы доведенным до крайности поведением этого «полумилорда»... Тональность из мрачного до минора превращается в конце в ослепительно звучащий до мажор. Яркость музыкального материала оставляет глубокий эмоциональный след в памяти слушателя. Талант Бриттена питает многовековая английская юмористическая традиция, поэтому он не случайно обратился к пушкинским строкам. Интересно в связи с этим вспомнить высказывание самого Пушкина о Великобритании: «Англия — есть отечество карикатуры и пародии. Всякое замечательное происшествие подает повод к сатирической картине; всякое сочинение, ознаменованное успехом, подпадает под пародию. Искусство подделываться под слог известных писателей доведено в Англии до совершенства»<sup>1</sup>. Музыкальная зарисовка Бриттена с гравюрной детализацией возмущенных интонаций солиста, усиленных многократными повторениями (снова эффект эхо!) отдельных слов (пятикратно звучит в нарастающей динамике слово «подлец») в этой эпиграмме доведена именно «до совершенства».

И, наконец, заключительный шестой номер цикла — «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Уже с первых звуков фортепианного вступления слушатель погружается в атмосферу таинственного ночного бдения. Гнетущая монотонная ритмика однообразно следующих одна за другой восьмых нот с заливанными на сильных долях такта восьмушками, словно замирания страдающего аритмией сердца от тягот земных забот, не дающих возможности уснуть. Рождаются музыкальные ассоциации с прокофьевской сценой из балета «Ромео и Джульетта» — «Ромео у Джульетты перед разлукой» (эпизод «tranquillo» вышеупомянутой сцены имеет ту же ритмическую последовательность восьмых нот с заливанными длительностями, только не в левой руке, как в романсе Бриттена, а в правой, если играть сюиту-переложение Прокофьева из десяти пьес для фортепиано).

Очень впечатляет рассказ Г. Вишневецкой об одном из первых показов вокального цикла самим композитором в Доме-музее Пушкина в селе Михайловском: «...Бен сел за фортепьяно играть свой цикл. Рядом с ним примостился Питер. В комнате царил полумрак, горели только две свечи. Дошли до последнего номера: «Бессонница». «Мне не спится, нет огня... Всюду мрак и сон докучный... Ход часов лишь однозвучный... Раздается близ меня...». Когда Бен заиграл вступление, написанное

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., Т. V. М., 1954. С. 81.

им как равномерный ход часов, в тот же миг с улицы стали бить полночь пушкинские часы, и точно в том же темпе вместе с Беном пробили двенадцать ударов. Мы все замерли, у меня остановилось дыхание и зашевелились на голове волосы... А прямо на Бриттена смотрел портрет Пушкина... Потрясенный, побледневший Бен не остановился и доиграл до конца. «Эхо поэта» — так назвал он свое сочинение... Не смея разговаривать друг с другом, мы молча разошлись по своим комнатам»<sup>1</sup>.

Романсы, избранные Бриттеном, на первый взгляд не связаны не только сюжетом, но и музыкальными реминисценциями. Однако композитор проявил здесь свойственное ему умение создавать цельную композицию на основе отдельных стихов. Бриттен последователен не только в утверждении идейной и образной сферы своего вокального цикла, он столь же последовательно и устремлённо утверждает великую гуманистическую ценность пушкинского текста для национальной и мировой культуры через эквиритмический перевод стихов<sup>2</sup> певцом Питером Пирсом<sup>3</sup>, на английский и немецкий языки в подстрочнике русского текста в партии вокалиста в нотах всех шести романсов.

---

<sup>1</sup> Вишневецкая Г. Галина. История жизни. М.: Горизонт и СП «Слово», 1991. — 576. С. 433.

<sup>2</sup> Эквиритмический перевод или эквиритмичный перевод (фр. traduction equirhythmique; на лат. aequus — равный и слово «ритм») — перевод на другой язык текста песни, романса, оперы и других произведений вокальных жанров, выполненный с сохранением стихотворного размера (числа слогов, ударений и, по возможности, деления на слова).

<sup>3</sup> Питер Пирс (полное имя Питер Невилл Льюард Пирс, англ. Peter Neville Luard Pears; 1910 — 1986) — британский певец (лирико-драматический тенор). Окончил Кембрик в составе Оксфордского университета, затем служил органистом в другом учебном заведении в составе Оксфорда, Хертфорд-колледже. В 1943 — 1948 работал в театрах Сэдлерс-Уэллс (Sadler's Wells) и Ковент-Гарден, с 1947 в Английской опере (English Opera Group). В 1974 г. дебютировал в Метрополитен-Опера в партии Ашенбаха («Смерть в Венеции» Бриттена). Как исполнитель, Пирс отличался исключительной музыкальностью, одухотворённостью, богатством тембровых красок, тонкостью интонирования, в которой экспрессия соседствовала с почти бесплотностью звучания.

Пирс был спутником жизни композитора Бенджамина Бриттена с 1936 г., когда они познакомились, и до смерти Бриттена в 1976 году. Их первое совместное выступление (Бриттен обычно аккомпанировал Пирсу на фортепиано) состоялось в 1937-м. В 1942 г. была издана их первая совместная запись (бриттеновские «Семь сонетов Микеланджело»). Пирс стал первым исполнителем всех основных теноровых партий в сочинениях Бриттена, в том числе главных партий в его операх, которые создавались с учётом особенностей голоса Пирса. Кроме того, Пирс пользовался известностью как исполнитель песен Шуберта, Шумана, песен Перселла (также в сопровождении Бриттена); исполнитель множества ведущих сольных партий (в том числе в моцартовских операх, «Проданной невесте» Сметаны, «Травиате» Верди, «Царе Эдипе» Стравинского).

Одаренный литератор, он явился соавтором-либреттистом «Сна в летнюю ночь» М. Бриттена, составил оригинальное «либретто» вокального цикла на стихи и пословицы Блейка; перевел Пушкина на английский язык, как до того Хёльдерлина. Именно ему принадлежит идея фестиваля в Олдборо, ставшего большим событием в музыкальной жизни Англии. В 1978 г. Пирс был возведён в рыцарское достоинство.



С. С. АКИМОВ  
(Нижний Новгород)

**Абрам Эфрос — исследователь рисунков  
А. С. Пушкина**

В отечественном искусствоведении Абрам Маркович Эфрос (1888 — 1954), бесспорно, одна из самых ярких и неординарных фигур. Поразительна широта его творческих интересов. Художественный и театральный критик, историк русского и классического западного искусства, переводчик и знаток европейской поэзии от Ренессанса до французских символистов, общественный деятель, педагог — в этом многообразии увлечений не было поверхностности и дилетантизма.

Начавший выступать со статьями об искусстве в 1911 году, после окончания Московского университета, в 1920 — 1930-х годах А. М. Эфрос был в числе наиболее активных и авторитетных критиков и сотрудничал едва ли не во всех ведущих периодических изданиях. Знание не только современной художественной жизни, но наследия мировой и русской культуры, независимость суждений и оценок, литературный талант сделали его подлинным мастером портретного эссе о художниках. (Лучшее из написанного в этой области критик объединил в сборнике «Профили», 1930 г.). Одновременно Эфрос глубоко занимался историко-искусствоведческими проблемами, немало сделал для развития музейного дела сначала в должности заведующего отделом новейшей живописи Государственной Третьяковской галереи (1919 — 1929), а затем и как сотрудник Государственного музея изобразительных искусств (1924 — 1929), где был хранителем французской живописи и впоследствии заместителем директора по научной части. Благодаря Эфросу в 1930-х годах на русском языке были опубликованы: литературное наследие Леонардо да Винчи, письма П. П. Рубенса и В. Ван Гога, знаменитые «Жизнеописания...» Дж. Вазари. Подготовленные ученым издания «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников» (1931) и «Сильвестр Шедрин. Письма из Италии» (1932) заложили основу

научного источниковедения истории русского искусства XIX века<sup>1</sup>. А. М. Эфросу принадлежат первые фундаментальные труды о рисунках А. С. Пушкина, давшие начало новой отрасли пушкиноведения.

Исследователя всегда привлекали явления, возникающие на пересечении различных видов искусства, художники, таланту которых присущи не только сила и самобытность, но и многогранность. Так, одним из первых он понял и оценил глубину и выразительность поэзии Микеланджело, прежде считавшейся не столь важной в истории итальянской словесности.

К изучению рисунков А. С. Пушкина А. М. Эфрос обратился в 1919 году, опубликовав небольшую статью об «Ушаковском альбоме»<sup>2</sup>. В 1924 году на страницах журнала «Русский современник» он впервые дал обзор графического наследия поэта и сжатую характеристику Пушкина-рисовальщика<sup>3</sup>. В 1930 году вышла в свет книга «Рисунки поэта», ставшая первым значительным — и остающимся до сих пор актуальным — исследованием о Пушкине-художнике<sup>4</sup>. В ней автор детально проанализировал специфику пушкинских зарисовок как документов творческого процесса, личной и общественной жизни поэта и как произведений искусства; рассмотрел взгляды Пушкина на изобразительное искусство и их отражение в его поэтических произведениях; показал юношеские рисунки поэта в контексте преподавания «художеств» в Лицее. Наконец, Эфрос репродуцировал, впервые каталогизировал и прокомментировал 57 зарисовок Пушкина из рукописей разных лет, а также несколько лицейских рисунков поэта и его одноклассников и 3 работы лицейского учителя рисования С. Г. Чирикова.

В 1933 году появилось значительно дополненное издание «Рисунков поэта»<sup>5</sup>. В нем сохранена структура предыдущего издания, но более чем в 2 раза увеличено количество репродуцируемых пушкинских зарисовок. Дав в первом варианте монографии исчерпывающую и убедительную характеристику Пушкина-художника, к которой трудно что-либо прибавить, А. М. Эфрос при доработке сделал акцент именно на всестороннем анализе каждого рисунка. Он исходил из

---

<sup>1</sup> Краткую биографическую справку об А. М. Эфросе и список его работ, в т.ч. оставшихся неопубликованными, см. в кн.: Эфрос А.М. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. Сост. и авт. вст. ст. М. В. Толмачев. М., 1979.

<sup>2</sup> Эфрос А. Ушаковский альбом // Кооперация и искусство. Сб. ст. М., 1919. С. 36 — 40.

<sup>3</sup> Эфрос А. Рисунки Пушкина // Русский современник. № 2. 1924. С. 194 — 215.

<sup>4</sup> Эфрос А. Рисунки поэта. М.: Федерация, 1930.

<sup>5</sup> Эфрос А. Рисунки поэта. Изд. расшир. и переработ. М.: Academia, 1933.

мысли, что графика поэта — «это дневник в образах, зрительный комментарий Пушкина к самому себе, особая запись мыслей и чувств, своеобразный отчет о людях и событиях»<sup>1</sup>. Особое внимание было уделено определению изображенных лиц, установлению связи отдельных рисунков с фактами творческой и личной биографии Пушкина. В результате было «обнародовано все самое важное, что есть среди зарисовок в пушкинских рукописях московских собраний»<sup>2</sup>. (Рукописное наследие поэта тогда еще не было сосредоточено в фондах Института русской литературы. Существенную роль в подготовке книги сыграли консультации М. А. Цявловского, С. М. Бонди, Ю. Г. Оксмана, Т. Г. Зенгер, к которым Эфрос не раз обращался).

Главной задачей дальнейших пушкиноведческих исследований Эфроса стало комментирование отдельных рисунков поэта, раскрытие их содержания. Им были изучены изображения декабристов, встречающиеся в пушкинских рукописях (им посвящена обстоятельная статья в «Литературном наследстве», 1934)<sup>3</sup>, описана небольшая коллекция пушкинских портретных зарисовок из фондов Государственного Литературного музея (опубликована в томе I «Летописей» Государственного Литературного музея, полностью посвященном Пушкину, 1936)<sup>4</sup>.

В 1936 году А. М. Эфрос был привлечен к организации Всесоюзной Пушкинской выставки, материалы которой, как известно, составили затем ядро коллекций Всесоюзного музея А. С. Пушкина в Ленинграде. При его участии формировались разделы «Рисунки Пушкина» и «Пушкин в искусстве».

Новые — и последние — работы о Пушкине были изданы Эфросом уже в послевоенные годы в серии «Рисунки писателей», выпущенной Государственным Литературным музеем. Это исследование об автопортретах поэта<sup>5</sup> и небольшая монография «Пушкин-портретист», объединившая расширенный вариант публикации пушкинских рисунков из собрания Литературного музея и очерк о «новых портретных отождествлениях в пушкинской графике»<sup>6</sup>. Они вместе

<sup>1</sup> Эфрос А. Рисунки поэта. М., Academia, 1933. С. 5.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эфрос А. Декабристы в рисунках Пушкина // Литературное наследство. Вып. 16 — 18. 1934. С. 923 — 946.

<sup>4</sup> Пушкин. Публикации и комментарии. Ред. М. Цявловский. Литературный музей. Летописи. Кн. I. М., 1936. С. 365 — 376.

<sup>5</sup> Эфрос А. Автопортреты Пушкина. М., Гослитмузей, 1945.

<sup>6</sup> Эфрос А. Пушкин-портретист. Два этюда. М., Гослитмузей, 1946.

со статьей о живописи Пьетро Гонзага (1948) стали последними опубликованными крупными работами Эфроса-искусствоведа: в последние годы его деятельность, дважды несправедливо подвергавшаяся резкому публичному осуждению, не была столь плодотворна, а в печати выходили главным образом его переводы.

А. М. Эфрос не был первым публикатором графики Пушкина. С отдельными рисунками поэта читатели могли познакомиться еще по «Материалам для биографии А. С. Пушкина» П. В. Анненкова (1855). В дальнейшем исследователи также использовали в качестве иллюстраций своих работ воспроизведения фрагментов пушкинских рукописей. Широко представлены репродукции рисунков в издании сочинений Пушкина, подготовленном С. А. Венгеровым (1907). Благодаря ему графика поэта стала подлинным общественным достоянием, однако по-прежнему «на пушкинские рисунки смотрели, но их не изучали»<sup>1</sup>. Эфрос поставил перед собой задачу комплексного исследования графического наследия Пушкина и решил ее с блеском. Работа ученого шла по двум направлениям: определение природы пушкинских рисунков в ее биографическом, творческом и художественном аспекте и всестороннее комментирование отдельных изображений и их групп.

Можно сказать, что само отсутствие предшествующей исследовательской традиции было для Эфроса весьма благоприятно: оно обусловило максимальную широту стоящих перед ним научных задач и заставило «начинать с нуля», без оглядки на устоявшиеся мнения и авторитеты. Эта ситуация полностью отвечала интересам и темпераменту Эфроса, стремившегося и в критике, и в науке быть первопроходцем. Его суждения о рисунках Пушкина столь же новы и независимы, сколь тщательно взвешены.

Размышляя над «законами» пушкинской графики, А. М. Эфрос справедливо видит основной из них в двуедином процессе создания текста и рисунка, в абсолютно органичной связи слова и зрительного образа. Рисуя, Пушкин не подражает профессиональным художникам и тем более не стремится выдать себя за художника; его зарисовки не предназначены для зрителя, а реализуют потребность в иной, несловесной форме осмыслить литературную тему, факт частной жизни или общественное событие. «Здесь нет двух отдельных существований, одного — литературного, другого — изобразительного, как у любого иного рисующего писателя. У Пушкина это неразделимо. Текст и наброски взаимно обусловлены»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 12.

<sup>2</sup> Цит. по: Эфрос А. М. Мастера разных эпох. С. 112.

Рисунки Пушкина крайне редко созданы вне текста, как правило, они соотносятся с ним по типу ассоциации: они либо иллюстрируют текст, либо дополняют его, либо отталкиваются от него. «Пушкинский рисунок возникал не как самоцель, но в результате бокового хода той же мысли и того же душевного состояния, которые создавали пушкинский стих»<sup>1</sup>. При этом изображение не обязательно буквально повторяло текст, чаще — комментировало, углубляло его, фиксировало жизненный и творческий контекст. Анализом целого ряда конкретных зарисовок Эфрос подтверждает эту мысль. Сейчас это общепризнанное положение, но в 1920 — 1930-е годы оно было отнюдь не тривиальным, поскольку убедительно опровергало укрепившееся в пушкинистике мнение П. В. Анненкова, что рисунки Пушкина — не более чем иллюстрации его литературных произведений. В действительности графика поэта оказалась явлением намного более сложным и многообразным, заслуживающим, чтобы его рассматривали как полноценное искусство.

Характерная узнаваемость пушкинских рисунков позволила Эфросу обоснованно говорить об индивидуальной графической манере поэта. Среди главных ее признаков исследователь отмечает беглость, эскизность приемов рисования, быстроту исполнения зарисовки и нежелание прорабатывать детали, свободу от академических приемов. Пушкин интересовался классическим и современным ему искусством ровно настолько, насколько полагалось образованному человеку его времени, и как рисовальщик избежал чьего-либо влияния. Его графическая манера сформировалась в первые послелицейские годы и в дальнейшем совершенно не эволюционировала, как не развивалась и жанровая система его зарисовок, представленная портретом, карикатурой и сюжетными композициями. (Неизменность выразительных средств независимо от цели рисунка и сюжета — очевидный признак дилетантизма).

Наивысшим достижением Пушкина-художника Эфрос по праву считает его автопортреты — более 60 изображений, сделанных на протяжении 1820 — 1836 годов. В художественном наследии поэта они занимают первое место по многочисленности, документальной ценности и мастерству. Исследователь соотносит автопортреты Пушкина со сложившимися в европейской культуре концепциями автопортрета и намечает типологию этой части его графики. В ней он

<sup>1</sup> Эфрос А. Рисунки поэта. М.: Федерация, 1930. С. 23.

выделяет изображения, имеющие целью позитивное самоутверждение, автопортреты, являющиеся самоистолкованием, отмеченные исповедальностью или, напротив, элементами иносказания и травестии. «На автопортретах лежит горячность повседневного, живого прикосновения к большим и малым фазам пушкинской судьбы»<sup>1</sup>. Подлинный шедевр этой «автобиографии в рисунках» — ставший знаменитым профиль 1829 года из «Ушаковского альбома» — «настоящее изображение поэта, одновременно возвышенное и жизненное»<sup>2</sup>. По мнению Эфроса, прижизненные изображения Пушкина, в том числе полотна В. А. Тропинина и О. А. Кипренского, «не могут перевесить ни убедительностью, ни интимностью дилетантских черновых, пушкинских самозарисовок»<sup>3</sup>. Безусловно, это преувеличение: недооценивая портреты, принадлежащие профессиональным мастерам, автор не учитывает цели создания произведений, образный строй, систему выразительных средств.

Как рисовальщик, Пушкин, бесспорно, дилетант, и силу его графики составляют именно отсутствие претензий на профессионализм, искренность, своеобразная и выразительная артистичность. Эти качества выгодно отличают его от других писателей, пробовавших свои силы в изобразительном искусстве. По мнению Эфроса, как художники с Пушкиным сопоставимы лишь Ш. Бодлер и В. Гюго, однако рисунки Бодлера крайне немногочисленны, а графика Гюго профессиональна и развивалась во многом независимо от его литературной деятельности.

Отдельно необходимо сказать о разработке Эфросом принципов научной каталогизации рисунков Пушкина. Ученый не осуществил свою мысль о составлении полного свода пушкинской графики<sup>4</sup>, но описал и проанализировал почти все значительные рисунки поэта, находившиеся тогда в собраниях Москвы. В этих комментариях соединены методы искусствоведческих и текстологических исследований. Каталожное описание у Эфроса включает название рисунка, его технику, размер, место хранения, пояснение темы изображения или иконографическую атрибуцию, указание на положение рисунка на

---

<sup>1</sup> Цит. по: Эфрос А. М. Мастера разных эпох. С. 117.

<sup>2</sup> Там же. С. 138.

<sup>3</sup> Там же. С. 117.

<sup>4</sup> Как пишет А. М. Эфрос в 1-м издании «Рисунков поэта», от отказался от идеи полностью каталогизировать пушкинское графическое наследие, когда познакомился с ним во всем объеме. Нельзя не признать верность этого решения: исследователь понимал, что погоня за количественным результатом может привести к небрежности и лишь помешать реализации грандиозного плана.



рукописной странице и его связь с текстом, основания для датировки. Следует помнить, что в 1930-х годы еще только складывалась система принципов научной каталогизации оригинальной графики, и с этой точки зрения, работа Эфроса также имеет немалую ценность.

Можно с уверенностью утверждать, что с позиций искусствоведения А. М. Эфрос исчерпывающе раскрыл тему «Пушкин-художник». Следующей за его трудами фазой изучения пушкинских рисунков стало установление подробных сведений о каждом отдельном изображении, сделанном рукой поэта. Эта фаза достойно представлена работами Т. Г. Цявловской, Ю. И. Левиной и других специалистов.



М. Г. УРТМИНЦЕВА  
(Нижний Новгород)

### Пушкин в творчестве нижегородского художника книги Н. В. Ильина\*

Имя Н. В. Ильина становится известным не только в России, но и за ее пределами в 1927 году, когда молодой нижегородский художник принимает участие в книжной выставке в Милане (первая премия), Лейпциге, а на Всероссийской полиграфической выставке в Москве (1927) получает диплом «за работы по книжной обложке, исполненные типографским набором»<sup>1</sup>.

Первые профессиональные успехи Н. В. Ильина приходятся на время его работы в родном городе. Издательство «Нижполиграф», куда Н. Ильин приходит в 1922 году (в 1929 он переезжает в Москву), переживает в эти семь лет пору своего наивысшего расцвета, о чем свидетельствует доклад М. П. Сокольников «Техника современной русской книги и культура малых печатных форм в Нижнем Новгороде (работы Нижполиграфа 1927 — 1928)», прочитанный на заседании Русского общества друзей книги и опубликованный затем в журнале «Полиграфическое производство»<sup>2</sup>.

Деятельности Н. Ильина в Нижполиграфе посвящено фундаментальное исследование В. Кричевского (2000), презентация которого прошла на родине художника<sup>3</sup>, монография К. Кравченко о творческом пути художника<sup>4</sup>; о мастерстве типографского искусства Н. Ильина писал К. М. Буров<sup>5</sup>, нижегородский период творчества освещен

---

\* Работа поддержана Российским фондом фундаментальных исследований (грант 11-06-97013р\_поволжье\_а)

<sup>1</sup> Кричевский В. Николай Ильин: У меня есть кое-какие мысли относительно наборной обложки. — Изд-во: Студия «Самолет», 2000. С. 35.

<sup>2</sup> Сокольников М. П. Техника современной русской книги и культура малых печатных форм в Нижнем Новгороде (работы Нижполиграфа 1927 /1 1928 // Полиграфическое производство, 1931, № 4.

<sup>3</sup> Герчук Ю. Гимн обложке. Полиграфический романтизм двадцатых годов — Электронный ресурс: код доступа [http://exlibris.ng.ru/art/2000-05-25/5\\_convergymn.html](http://exlibris.ng.ru/art/2000-05-25/5_convergymn.html)

<sup>4</sup> Кравченко К. Николай Васильевич Ильин: Советский художник, М., 1958.

<sup>5</sup> Буров К. М. Мастер книжного искусства Н. В. Ильин: Книга: Исследования и материалы. 1979. Сб. 39. С. 61 — 72.

Ю. Г. Галаем<sup>1</sup>, вклад Н. Ильина в русскую типографику, его достижения нижегородского и последующих периодов творчества охарактеризованы в фундаментальных работах историков и знатоков русской книги Э. Голлербаха<sup>2</sup> и П. Эттингера<sup>3</sup>.

Одним из наиболее интересных экспериментов Н. Ильина в оформлении книжной обложки следует считать изданную в 1927 — 1929 году библиотеку «Нижегородской коммуны», включавшую около тридцати брошюр, содержащих отрывки или небольшие произведения русской и зарубежной классики. Создавая обложки к рассказу А. Чехова «Радость», «Льгову» И. Тургенева, сказке «Чижиково горе» М. Салтыкова-Щедрина, рассказам Шолом-Алейхема, «Река играет» В. Короленко, Н. Ильин отказывается от наборной обложки и заменяет ее рисованной, несмотря на то, что изображение, связанное с сюжетной ситуацией произведения или героем, в известной степени ограничивало возможности смелых экспериментов, которые отличали стиль Н. Ильина в эти годы. По-видимому, считает один из видных историков книжного дела, Н. Ильин поддается в данном случае воздействию российского стереотипа мышления, согласно которому рисованная рукодельная (читай художественная) обложка более соответствует индивидуальности представляемого читателю произведения<sup>4</sup>. Среди изданных библиотекой брошюр обращает на себя внимание повесть А. Пушкина «История села Горюхина» (1928), в оформлении которой звучат мотивы болдинской осени, болдинские впечатления автора.

Обложка «Истории» выполнена в технике силуэта и воспроизводит мужскую фигуру в изящном фраке и галстук, в несколько манерной позе сидящей с листком бумаги в руках. Ствол березы с полуопавшими листьями за спиной пушкинского силуэта перекликается с расположенными на противоположной стороне обложки вертикалями сосен. Соединяя края рисунка и заключая его в рамку типографского клише, художник реализует метафору ограниченности, замкнутости деревенской жизни, которая преодолевалась свободой творчества поэта.

Черная жирная рамка обрамляет рисунок, подчеркивая резкий контраст черных силуэтов (человека, деревьев, домика со скворешней, название книги внизу обложки) и белого поля бумаги. Н. Ильин,

<sup>1</sup> Галай Ю. Г. Художник «Нижполиграфа»: Н. В. Ильин в Нижнем Новгороде: Книга: Исследования и материалы, 1994. С. 68.

<sup>2</sup> Голлербах Э. Советская графика. ОГИЗ, 1938. С. 41 — 42.

<sup>3</sup> Эттингер П. Д. Иллюстрированные издания Пушкина за годы революции: Электронный ресурс: код доступа: feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lit/lit-b73.html

<sup>4</sup> Кричевский В. Цит изд. С. 36.

представляя читателю свою фантазию на тему «деревенского сидения» Пушкина, играет шрифтами, противопоставляя изящное, рукописное (стилизованное под пушкинский рисунок птицы росчерком пера в рукописи «Истории села Горюхина») изображение фамилии автора тяжелой, статуарной печати названия. Внутренней горизонтальной рамкой рисунок, занимающий три четвертых от площади обложки, отделяется от названия, что связано с особой эмоциональной задачей художника: таким способом Ильин пытается настроить читателя на сопереживание исторической поэтической идее Пушкина, выразившейся в печальной и суровой картине горюхинского бытия. Большое значение придавал Н. Ильин вступительной части книги, которая, по его мнению, должна была подготовить читателя к знакомству с личностью автора произведения. Так на распашном титульном листе в левой стороне располагался рисованный тушью портрет Пушкина, а в центре правой части Н. Ильин помещает рисованный легким росчерком карандаша пушкинский автопортрет, занимающий «третью строчку» титула после названия и фамилии автора сочинения.

Опыты силуэтных решений оформления обложки библиотеки «Нижегородской коммуны» подсказали в дальнейшем направление работы художника по созданию обложки к «Капитанской дочке», иллюстрированной П. Соколовым и выпущенной Детгизом к юбилейной пушкинской дате (1937 г.) В общем дизайне издания можно уловить черты индивидуального стиля Н. Ильина, которые отличали оформленную им серию: силуэт писателя на титуле «Капитанской дочки» повторен портретом Пушкина работы П. Соколова на развороте, в правую часть которого вмонтирован эпитафия к повести «Береги честь смолоду». Этот прием вынесения эпитафия на распашной титул создавал особую атмосферу доверительной беседы Пушкина с юным читателем о главном достоинстве человека, на которую настраивало такое решение художника книги. Особой ритм чтения повести также задан оформлением текста всех глав, каждая из которых предваряется эпитафией, вынесенным на спусковую полосу. Эпитафия сопровождается изящной веткой цветов и орнаментальным инициалом, что в сочетании с золотисто-коричневым тоном рисунка цветов и листьев внутри книги вносит особую лирическую ноту в восприятие повести, акцентируя дневниковый характер воспоминаний Петруши Гринева о своей молодости.

В 1939 году Н. Ильин публикует свои иллюстрации к сборнику «Лирика» А. С. Пушкина (Гослитиздат), над которыми он работал «для себя» более двадцати лет. Иллюстрации, помещенные в издании,

выполнены им в технике силуэта, которая сформировалась в творчестве Н. Ильина еще в годы работы его в Нижполиграфе<sup>1</sup>. Как справедливо замечает К. Кравченко, эти иллюстрации представляют собой «размышления художника «по поводу» стихов, поэтому наиболее «близкими» к тексту оказываются пейзажные зарисовки, созданные по мотивам русской природы. Что касается сюжетной, жанровой графики, то она гораздо слабее, так как «наивно сюжетное изображение задумчивых красавиц, встреч с ними Пушкина» напоминают «альбомные рисунки первой половины XIX века»<sup>2</sup>. Тем не менее опыт иллюстрирования лирики, а также принцип соединения иллюстрации и текста в издании 1939 года, оказался весьма плодотворным. Во всех последующих переизданиях «Лирики» Пушкина Н. Ильин развивает найденные им приемы: силуэтное изображение пейзажных элементов (заснеженный луг, просматривающийся через тонкие ветки берез и силуэты елочек к строчкам «Зима. Что делать нам в деревне?», к строчкам из стихотворения «19 октября» «Роняет лес багряный свой убор...» заставкой является рисунок трепещущих на ветру веток деревьев и косые линии дождя), графические малые темы в заставках и концовках стихов — птица, сидящая на ветке, беседка в парке, тетрадь с гусиным пером и т.д. С некоторыми вариациями названные приемы работы Н. Ильина с пушкинскими текстами были использованы в одном из более поздних переизданий «Лирики» в 1983 году, выпущенном уже без участия художника, но с соблюдением тех принципов, которыми руководствовался сам автор<sup>3</sup>.

Лирика Пушкина в этом издании представлена шестью тематическими рубриками, в заглавие которых вынесены строчки из стихотворений, образующих вместе с рисунком спусковую полосу, которая в свою очередь рифмуется с силуэтным изображением в левой части разворота. Первая тематическая рубрика «*Мой друг, отчизне посвятим / Души прекрасные порывы!*» («К Чаадаеву») открывается сти-

<sup>1</sup> Автор монографии о творчестве Н. В. Ильина К. Кравченко утверждает, что портретный силуэт как новая графическая тема художника появляется только в 30-е годы, однако более справедливо наблюдение Ю. Галай, согласно которому силуэт уже определяет стиль работ нижегородского периода. Это листовка к выставке памяти нижегородского краеведа А. С. Гациского с силуэтом-портретом юбиляра (1928), оформление книги А. Свободова «По горьковским местам» (1928) с силуэтом М. Горького на обложке. См. об этом: Галай Ю. Г. Указ. соч. С. 32.

<sup>2</sup> Кравченко К. Указ. соч. С. 58 — 62.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Лирика. М., Гослитиздат, 1983.

хотворением «Воспоминания в Царском селе». В спусковой полосе на белом фоне бумаги дан элемент архитектурного пейзажа Царскосельского парка — пустой вазон для цветов в рамке черных стволов деревьев, ему вторит тоже заключенная в рамку Чесменская колонна в левой части разворота — символ победы русского оружия, символ гражданской гордости русского человека. Вторая рубрика «...И берег, милый для меня» («Зимнее утро») сопровождается рисунком беседки «миловида», из которой предположительно должен открываться вид, радующий глаз. И этот пейзаж появляется в силуэтном рисунке, но только в левой части разворота, сюжетно напоминая обложку к «Истории села Горюхина». Третья рубрика — «Друзья мои, прекрасен наш союз!» («19 октября»), в которой представлены в основном послания поэта, в развороте листа слева даны силуэты Пушкина и Каверина<sup>1</sup>, а перед текстом стихотворения «К сестре», начинающем новую тему, дан изящный рисунок шпаги с лежащим на ней гусарским кивером. Четвертый тематический блок, открывающийся стихотворением «К Наталье», озаглавлен строчкой из стихотворения «Я вас любил»: «Я вас любил так искренно, так нежно...», а в спусковой полосе находится стрела Амура, пронзающая ажурные стилизованные «путы» любви. Они изображены в виде легких выющихся нитей, между которыми помещаются ягодки, листочки, звездочки — словом, вся символическая атрибутика, передающая экстаз и восторг любви. Несколько менее удачной оказывается статуарная, а не динамическая, силуэтная картинка слева, сюжетом которой становится графический диалог лирического героя и героини, сидящих на ажурном диванчике под картиной, изображающей одинокий белый парус в ночном море<sup>2</sup>. Черные силуэты на белом фоне стены выглядят действительно несколько тяжеловесно-материальными по сравнению с изяществом реализованной метафоры (стрела любви), однако одна деталь в рисунке вносит в сюжет рандеву важный смысловой оттенок: в центре на фоне резной спинки сиденья художник изобразил две руки. Кисть мужской руки опущена вниз, женская, протянутая

---

<sup>1</sup> Имя П. Каверина названо предположительно, хотя стихотворение «К портрету Каверина» дает нам такое основание: *В нем пунша и войны кипит всегдашний жар, / На Марсовых полях он грозный был воитель, / Друзьям он верный друг, красавицам мучитель, / И всюду он гусар*. Вполне возможно, что фигура с эполетами могла обозначать собирательный образ лицейских друзей поэта, носивших впоследствии военный мундир.

<sup>2</sup> Появление такого «узнаваемого» сюжета картины может быть связано также и с тем, что одновременно с работой над сборником лирики Пушкина Н. Ильин выполнял иллюстрирование «Лирики» М. Лермонтова.



навстречу, как бы повисает в воздухе. Детализируя изображение, Н. Ильин расширяет тем самым рамки простой иллюстрации randevу, переносит акцент на план выражения, материализуя его в одной детали, которая, по замыслу составителей сборника, могла бы полнее представить сложную гамму чувств и переживаний любви.

Пятая рубрика «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» («Памятник») сопровождается силуэтом памятника Пушкину работы А. Опекушина в Москве, а в спусковой полосе перед стихотворением «К другу стихотворцу», начинающим раздел, горящая свеча в подсвечнике и чернильница с пером на черной жирной черте, символически изображающей стол. Шестой, последний раздел лирики «День каждый, каждую годину/ Привык я думой провождать...» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), представляет силуэт стремительно идущего вдоль зимней набережной Пушкина (быстрый темп движения подчеркнут «летающими» складками пелерины), а в спусковой полосе стихотворение «Мечтатель» предваряется рисунком нахолившегося ворона, сидящего на почти голой ветке, с которой косые линии дождя смывают последние листья.

Как следует из проведенного нами комментария, составители сборника в архитектурном решении книги следуют художественным идеям Н. Ильина, для которого целевая установка издания, особенности читателя-адресата определяли принципы взаимодействия текста и рисунка, содержания книги и ее представления в обложке. Наверное, можно согласиться с уже цитированным выше мнением о том, что «сюжетность» иллюстраций художника — их слабое место, так как конкретизация лирического образа всегда чревата разрушением его тончайшей субстанции, но лишь отчасти. Н. Ильин, как представляется, был художником-создателем книги для массового читателя, читателя, культуру которого надо было не просто поднимать, а создавать заново, поэтому если и идет он «вслед» за прямым значением лексической доминанты строчки стиха (в «Памятнике» он иллюстрирует строчку «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», в «19 октября» — «Друзья мои, прекрасен наш союз» и т.д.), то делает это в целях приближения лирического образа (пусть иногда несколько прямолинейно) к читателю. Его обложки к произведениям Пушкина, многочисленные рисованные иллюстрации к поэмам «Кавказский пленник», «Цыгане», «Бахчисарайский фонтан», выполненные в технике силуэта, еще ждут своего исследователя.



## АРХИВЫ, МУЗЕИ



Л. С. КАЛИНИНА  
(Новочеркасск)

**«Был и я среди донцов»  
(о работе народного музея  
А. С. Пушкина г. Новочеркаска)**

Музейное пространство особое — в нем прошлое встречается с настоящим, осмысливается и рождает новую реальность, позволяющую вести диалог культур, ощущать и осознавать свою сопричастность к человеческой цивилизации. Музей — та среда, «где собеседники, разнесенные во времени, соединены Местом, Пространством, Культурой, где всегда есть возможность как можно ближе познакомиться с автором, обратившимся через Время и нему тоже, соотносясь с его судьбой, с его замыслами, результатами его труда»<sup>1</sup>. Для посетителя, особенно молодого, это реальная возможность почувствовать непрерывную связь времен и поколений.

Регионализация музейной работы позволила поднять огромные пласты недостаточно изученного культурного наследия, в том числе и пушкинского, что в свою очередь заставило по-новому взглянуть на общеизвестные факты жизни и творчества великого поэта и переосмыслить их в соответствии с реалиями времени.

Четвертое десятилетие плодотворно работает и развивается в новых социокультурных условиях общественный народный музей А. С. Пушкина города Новочеркаска при Колледже промышленных технологий и управления. Созданный по инициативе молодежного пушкинского клуба «Зеленая лампа» в 1978 году, он не только подтвердил свою жизнеспособность, но и стал одним из культурно-

---

<sup>1</sup> Колесникова И. А. О феномене музейной педагогики. Художественный музей в образовательном процессе. С-Пб: Специальная литература, 1998. С. 9.

образовательных центров региона. Со дня открытия музея 10 февраля 1978 года здесь побывали десятки тысяч студентов и школьников из разных городов России и гостей из зарубежья.

Хотя посещение Области войска Донского Пушкиным было эпизодическим и кратковременным, оно сыграло значительную роль в творческой судьбе поэта, но оставило много загадок и вопросов, которые до сих пор не получили окончательного разрешения.

Создание музея А. С. Пушкина на донской земле позволило не только сохранить память о пребывании поэта на Дону. Музей вносит свой вклад в воспитание и образование современного человека как грамотного «пользователя» музейной информации, учит видеть, слышать, чувствовать переживать то, о чем говорит музейное пространство. Не менее важная социально-педагогическая задача музея — привитие вкуса к общению с музеем, реанимация культуры музейного посещения, почти утраченной молодым поколением.

Первоначально музей А. С. Пушкина создавался при учебном заведении как литературный с целью популяризации творчества великого русского поэта, патриотического, нравственного, эстетического воспитания молодежи. В современных социокультурных условиях цели и задачи музейной деятельности изменились. Работа музея направлена на развитие личностных потребностей общения с музейной культурой.

Главным направлением в формировании музейного пространства при создании новой экспозиции стала для нас донская тематика и постижение гения Пушкина через неподдельный интерес поэта к казачеству, его самобытности и исторической роли в судьбе России.

Мы старались снять с поэта «хрестоматийный глянец» и предоставить посетителю возможность посмотреть на прошлое донской земли глазами Пушкина, открывшего для себя этот удивительный край и его обитателей — донских казаков.

Среди многочисленных проблем, занимавших творческое воображение Пушкина, с полным основанием можно выделить проблему роли казачества в судьбе России.

Образ казака впервые появился у Пушкина в 1814 году в лицейском стихотворении «Казак». «Словарь языка Пушкина» указывает на использование слова «казак» в произведениях поэта 317 раз<sup>1</sup>. Следует отметить, что именно после многочисленных непосредственных встреч с

---

<sup>1</sup> Словарь языка Пушкина. Т. 1 — 4. М., 1957, т. 2. С. 271.

донскими казаками в 1820 году образ казака прочно войдет в творчество поэта. Символично и то, что за несколько дней до смерти Пушкин, работая над статьей для журнала «Современник», будет размышлять о великой миссии казачества в освоении Сибири и Дальнего Востока.

О пребывании А. С. Пушкина на донской земле известно от его современников и самого поэта. Впервые он упоминает об этом в кишиневском письме к брату Л. С. Пушкину от 24 сентября 1820 года, а затем в путевых заметках под названием «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года». Правда, сведения эти очень скудны. Но, как писал Пушкин, «*Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова, тем же самым почерком написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов*»<sup>1</sup>.

Донская пушкиниана складывалась более столетия. По крупицам исследователи и краеведы собирали материалы, связанные с донской казачьей тематикой в творческой судьбе поэта. Сегодня многие из них представлены в экспозициях и фондах музея.

В общей экспозиции экспонаты сгруппированы по тематическому принципу, но объединены «сквозной» идеей, выраженной пушкинской строкой — «Здравствуй, Дон!». Оформление трех выставочных залов представлено таким образом, чтобы посетитель почувствовал себя путешественником пушкинской эпохи. Этому служит художественное оформление залов, выполненное художником С. А. Неделкиной, и содержание экспозиций. Наши посетители после трехчасовой автобусной экскурсии, попадая в музей, испытывают ощущение перемещения во времени. Начинается разрушение стереотипов, старых представлений о пушкинском времени, происходит отрыв от реальности, активизируется творческое воображение. И тогда острее воспринимаются пушкинские строки:

*Когда гроза пройдет, толпою суеверной  
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный,  
И, долго слушая, скажите: это он;*

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Вольтер. ПСС в 10 т., Л.: Наука. Т. 7. С. 280 — 281.

*Вот речь его. А я, забыв могильный сон,  
Взойду невидимо и сяду между вами,  
И сам заслушаюсь...<sup>1</sup>*

И словно оживает Пушкин, выполненный ростовским скульптором Борисом Кильмаевым. Если удастся сделать начало экскурсии театрализованным, тогда эффект присутствия Пушкина в зале становится особенно сильным. Многие посетители музея пишут об этом в своих отзывах.

В первом зале происходит погружение в эпоху. Этому способствует оформление экспозиции в виде раскрытой книги, где можно узнать о родословной поэта, его литературном окружении, Отечественной войне 1812 года и декабристах. Второй зал посвящен пребыванию поэта на Дону. Его оформление объединено общей темой Пути. Здесь четыре экспозиции. Одна из них рассказывает о местах, где побывал поэт, проезжая по донской земле. На увеличенных фотографиях гравюр XIX века запечатлены виды Старочеркаска, Аксая, Новочеркаска, пейзажи этих мест, выполненные новочеркасскими художниками. Верстовой столб у входа в зал и карта путешествий напоминают о десятках тысяч верст, которые проехал поет по бескрайним дорогам России.

Другая экспозиция этого зала — витринная. Предметы быта казаков сочетаются с акварельными работами художника С. А. Неделькиной в замкнутом пространстве витрины, создавая эффект присутствия в доме. Казачий курень и портрет его хозяйки в пестрой шали «оживляют» экспонаты, заостряют внимание посетителей на бытовых предметах и как бы позволяют взглянуть на них глазами Пушкина-этнографа. В этом же зале посетитель имеет возможность виртуально побывать в доме казачьего атамана и познакомиться с особенностями казачьей дворянской культуры, представленной фрагментом интерьера гостиной.

Логическим завершением темы Пути является экспозиция «Пушкинскими тропами», в которой отражена история музея и посещения пушкинских мест активистами, членами клуба «Зеленая лампа» в разные годы.

Пушкин создал своё Пространство, гармонично соединив в нём авторский вымысел и реалии действительности. Он наполнил его не только духом своего времени, но и вышел за временные рамки эпохи.

---

<sup>1</sup> Там же, т. 2. С. 231.



Создавая экспозицию третьего зала, мы поставили перед собой задачу представить экспозиционные материалы таким образом, чтобы посетитель смог увидеть в этом зале того Пушкина, который интересен ему сейчас. Поэтому здесь традиционная экскурсия не проводится, а предоставляется возможность самостоятельно осмотреть экспозиции и определить тему разговора.

Знакомство с классической литературой для большинства людей начинается в детстве со сказок Пушкина. В третьем зале мы решили сделать акцент на выставке детских рисунков учеников художественной школы, созданных по мотивам пушкинских сказок. Они расположены по типу витража с зеркальным «окном» в центре.

В русской сказке Пушкин видел неограниченные художественные возможности. Рисунки Ольги Стригун, Даши Юренко, Кати Смитюк — исключительная удача по красочному темпераменту и сказочной изобразительности. В детских работах передано мироощущение поэта, его вера в торжество Добра и Справедливости, его жизнелюбие и восхищение «волшебной реальностью» и «реальной волшебностью», его преклонение перед величием любви.

После сказок начинается разговор о лицейских годах поэта, о Михайловском изгнании, о «холерном заточении» первой Болдинской осени. Как завершение жизненного круга гения показан мир его семьи и роковая дуэль. Поэтические тексты, художественно представленные в стиле пушкинской каллиграфии, передают дух Времени. Имитационные фрагменты дворянского и крестьянского быта в тематических экспозициях помогают раскрепостить зрительское восприятие, увидеть вещи и события с другой, не примелькавшейся стороны, вызвать удивление по поводу известного, знакомого и очевидного.

Наш основной посетитель — это школьник или студент, и сегодня он приходит в музей с другой мотивацией: не «узнать», а «увидеть». Поток видеоинформации породил проблемы в области познания и ценностного освоения действительности. Информационный хаос во многом способствовал формированию нового типа мышления — визуального. Преобразование личности «просто смотрящей» в личность «осмысливающую» и способную к собственному творческому процессу — еще одна важнейшая задача музея.

При проведении экскурсии мы руководствуемся правилом: минимум монологической информации — максимум диалога. Логическим завершением экскурсии является импровизированный конкурс на самого внимательного посетителя или самый интересный вопрос и т.п.

Нами разработана новая модель рекламного буклета, включающая образовательный и региональный компоненты: перечень произведений Пушкина о казачестве, информацию о посещении поэтом донского края, его автопортреты, стихотворение «Дон», высказывания о казаках. Получая буклет в подарок, любознательные и активные посетители имеют возможность воспользоваться информацией в учебном процессе.

В 1990 году по инициативе музея совместно с Ростовскими турфирмами был открыт экскурсионный маршрут «Пушкин и донской край». Он и сегодня пользуется популярностью среди школьников и студентов региона. Экскурсия начинается у памятника поэту в городе Ростове-на-Дону, включает посещение почтовой станции в Аксае и завершается в народном музее А. С. Пушкина в Новочеркасске. Экскурсанты по старой ростовской дороге едут тем же маршрутом, по которому совершал свое первое путешествие по донской земле и поэт.

Тематически объединив автобусную и музейную экскурсии в единое целое, мы комплексно реализовали познавательные и воспитательные возможности экскурсии, сделав ее интересной для разных категорий посетителей.

Клуб «Зеленая лампа» — *alma mater* нашего музея. Он был организован преподавателем литературы В. М. Дьяконовой в 1968 году. Итогом десятилетней работы членов клуба стало создание музея А. С. Пушкина, удостоенного в 1988 году звания Народного. Сегодня это молодежное творческое объединение, активно участвующее в культурной жизни региона. Члены клуба пробуют себя в роли экскурсоводов, актеров, исследователей, собирателей экспонатов, познают мастерство художественного чтения, участвуют в написании сценариев. Мы ищем новые подходы в проведении уроков-экскурсий на базе музея и интегрированных уроков в форме заседаний клубов, готовим совместные мероприятия с Музеем истории донского казачества и Аксайским краеведческим музеем, библиотеками города. На базе музея работает программа «Классика» по духовно-нравственному воспитанию студентов колледжа.

Несколько лет назад мы обратились к изучению проблемы «Пушкинские традиции в казачьей поэзии». Участниками исследовательской группы студентов были подготовлены две работы по творчеству поэта казачьего зарубежья Н. Н. Туроверова. — «Певец донских степей» и «Творческая судьба Туроверова: взгляд из XXI века». Последняя работа была удостоена диплома 1-й степени и Серебряного

знака отличия на IV Всероссийской конференции обучающихся «Национальное достояние России» (2010 г.).

В современном пушкиноведении тема «Пушкин и донское казачество» стала активно разрабатываться в последние десятилетия, хотя заявлена была как самостоятельная еще в 40-е годы А. М. Лининым (1901 — 1939). Она получила свое дальнейшее раскрытие в работах И. А. Балашовой, Е. М. Белецкой, В. Н. Забауровой, Н. С. Коршикова, краеведов В. С. Моложавенко и В. П. Гнутова. В статьях исследователей нашли отражение такие аспекты научной проблемы, как анализ представлений Пушкина о казачестве в творчестве поэта, биографические материалы о знакомстве поэта с казаками и вольным Доном, казачьим бытом и культурой. Но считать тему исчерпанной нельзя.



Э. НАСИБУЛИН  
(Санкт-Петербург)

### Из личных архивов

#### 1

*Многие помнят, когда Александр Михайлович Панченко вел передачи о Пушкине. Был сюжет о последней дуэли поэта. По этическим соображениям он не всё сказал о месте поединка.*

*Позже ближе познакомившись с ним, увидел какой величины и обаяния мастер. Он один из немногих, который сразу стал действительным членом Академии Наук СССР без последовательных званий.*

*Когда он звонил, обязательно начинал с «баек».*

*— Две дамы стрелялись на дуэли. Одна другой прострелила ухо. А двое оригиналов поднялись на двух воздушных шарах, чтоб выстрелить друг в друга...*

*Дуэль Пушкина. 1937 год. Столетие гибели Александра Сергеевича.*

*Государственный масштаб. Портреты Пушкина вплоть до фантиков конфет. Памятники по всей стране.*

*Поставить памятник и наместе дуэли...*

*На одном из кладбищ Ленинграда нашли подходящий обелиск на могиле известного царского генерала. Узурпировали у «узурпатора». Поставили на «место дуэли». Президент Академии художеств Маннзер отлил и установил из бронзы овальный барельеф Александра Сергеевича.*

*Получился внушительный памятник. Устроили публичное открытие.*

*Этот же рассказ Александр Михайлович Панченко поведал доктору Николаю Андреевичу Алексееву.*

*Его не забыть. Любил вышить — у умного человека всегда неразрешимые вопросы.*

*Красивое лицо с окладистой бородой. Лицо античного мудреца.*

*Самая умная, выразительная речь на могиле Александра Сергеевича Пушкина, которую я слышал.*

*Человек не похожий ни на кого. «Трудись и молись».*

Энгель Н.

*Борис Петрович Захарченя... Действительный член Академии Наук СССР. Лауреат Ленинской и Государственной премий. Физик.*

*Встретились. Рассказал анекдот.*

*В 1937 году в столетнюю годовщину со дня смерти Александра Сергеевича Пушкина был объявлен конкурс на лучшую картину.*

*Жюри решило:*

*3-я премия за картину «Пушкин читает «Историю КПСС»,*

*2-я премия за картину «Сталин читает Пушкина»,*

*1-я премия за картину «Сталин читает свою «Историю КПСС»*

*Анекдот возник в интеллигентной столичной среде. Если бы в провинции, это была бы остроумная частушка.*

*Энгель Н.*



А. ПАНЧЕНКО

### Иван Петрович Белкин. Псковский помещик

«Повести Белкина» написаны в Болдине, в Нижегородской губернии, в приснопамятную и счастливую для Пушкина «Болдинскую осень».

Сколько мне известно, никто и никогда не задавался вопросом, где было родовое гнездо Белкина. Мы знаем, что он «родился от честных и благородных родителей» в 1798 году в селе Горюхино, что «получил первоначальное образование от деревенского дьячка», что он восемь лет служил в некоем пехотном егерском полку, а после смерти родителей в 1823 году вышел в отставку и вернулся в свою вотчину, где пять лет спустя и умер (Полное собрание сочинений, т. 8, кн. 1. Л., 1938, С. 59 — 61; дальше будут указываться только страницы этого академического полутома).

Но где Горюхино? Какой губернии помещики Белкины? Единственное, что можно сказать без обиняков, — это северная Великороссия, поскольку крестьяне платили (не доплачивая) оброк своему благодушному барину, в частности, «брусникою» (С. 60). Присоединим и «науку антропологию»: «Иван Петрович был росту среднего, глаза имел серые, волосы русые, нос прямой, лицом был бел и худощав» (С. 61).

Родные черты! Этот тип, конечно, не может соотноситься с Доном, Кубанью, Воронежем, Курском... но он обычен, он господствует на Новгородчине и Псковщине, в Тверской и Олонецкой губерниях, на Русском Севере. Так откуда же родом Иван Петрович Белкин?

Его «повести», как утверждает издатель А. <лександр> П. <ушкин>, слышаны им от разных особ (С. 61). Следует отсюда, что о самом Иване Петровиче и его родовом гнезде мы ничего не знали. Действительно, «Гробовщик» — это Москва. Первые эпизоды «Выстрела» (рассказан «подполковником И. А. П.», С. 61), т.е. знакомство рассказчика с Сильвио, разыгрываются где-то на Украине либо в Белоруссии: «Мы стояли в местечке \*\*\*... В \*\*\* не было ни одного открытого дома, ни одной невесты» (С. 65). Иначе говоря, там не было ни одной дворянской семьи, что невероятно для Псковщины или Новгородчины.



Впрочем, в «Повестях» есть псковские мотивы. Нежданное-негаданное венчание с Марьей Гавриловной случилось в псковских пределах, потому что гусар Бурмин «спешил в Вильну», где находился его полк («Метель», С. 85). Но это опять-таки не имеет отношения к Белкину. «Метель» была рассказана ему «девицею К. И. Т.» (С. 61).

Единственный источник, по которому мы вправе судить о родине Белкиных, — это не вошедшая в цикл «История села Горюхина», написанная (и недописанная) Пушкиным ещё до «болдинской осени». В «Истории» говорит сам Иван Петрович, и попробуем истолковать его неоконченную речь. Кстати, в тождестве Белкина «Повестей» и Белкина «Истории» сомневаться нет резона, хотя последняя на три года моложе. И Горюхино одно и то же: лыко, лапти, орехи (лещина, конечно), клюква, брусника, лён...

Но в «Истории» есть эпизод, который прямо касается географии. Это — прибытие «окаянного приказчика». «...В самый день храмового праздника... въехала в село плетёная крытая бричка, заложенная парюю кляч едва живых; на козлах сидел оборванный жид — а из брички высунулась голова в картузе... жители встретили повозку смехом и грубыми насмешками» (С. 138).

Оставим на совести горюхинцев глумление над евреем-возницею. Впрочем, оно также географично: ясно, что им приходилось видеть евреев нечасто; ясно, что Горюхино — вне черты оседлости. Необходимо обратиться к истории этой пресловутой черты. Для наших целей достаточно лучшей российской энциклопедии Брокгауза и Ефрона.

Евреи, за исключением, естественно, выкрестов, а потом и людей свободных профессий, имели право жительства только в 15-ти губерниях, «именуемых губерниями постоянной еврейской осёдлости»: Бессарабской, Виленской, Витебской, Волынской, Гродненской, Екатеринославской, Ковенской, Минской, Могилевской, Подольской, Таврической, Херсонской, Черниговской и Киевской — кроме Киева. Но деление на губернии, уезды и волости — это постоянный процесс, тем более что при Екатерине II и Александре I империя присоединяла всё новые и новые земли. Вспомним хотя бы Новороссию и Крым, три раздела Речи Посполитой, Царство Польское, которое отошло к России после Венского конгресса, и т.д. И этот процесс имеет некоторое отношение к Горюхину.

Цитирую «Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина (1799 — 1826)». Составитель М. А. Цявловский. Изд. 2-е. Л., 1991 (С. 183): 1819 год, «июль, 27. В. Л. Пушкин пишет Вяземскому и Варшаву: «Наш поэт Пушкин выздоровел и отправился в Белоруссию очисти-

ться в деревне от городских грехов, которых он, сказывают, накопил множество». Что за притча? Ведь поэт в Михайловское поехал. Между тем ларчик открывается просто.

После раздела 1772 г. Витебск и Полоцк вошли в состав Псковской губернии. «В 1777 году Витебск переименован в уездный город Полоцкой губернии, а в 1796 году, в соединении с Могилевом, составил новую Белорусскую губернию. В 1802 году Белорусская губерния была разделена на две: Могилевскую и Витебскую, причем Витебск, как и в 1796, остался губернским городом, теперь уже не Белорусской, а Витебской губернии: название Белорусской применялось к ней, однако, до 1840 года».

Когда Пушкина в 1824 году выслали из Одессы в Михайловское, он ехал как раз по этим местам. Одна из почтовых станций была в Себеже (это ещё Витебская губерния, ещё черта осёдлости! Неподальку было имение помещика Игнатия Семёновича Деспот-Зеновича, приятеля поэта. Пушкин (8 августа) нанял вольных (не такую ли бричку, которая поразила горюхинцев?) и заехал к нему. Впрочем, приятеля он не застал, но принят был весьма радушно. Кстати, Деспот-Зенович летом 1825 года гостил в Михайловском (см.: Л. А. Черейский. Пушкин и его окружение. Изд. 2-е. Л., 1988. С. 139).

От Себежа до Опочки меньше 55 верст, даже на клячах и с ночлегом за два дня доберёшься; от Опочки до Михайловского ещё 40 верст. Прибавим «с походом» ещё два дня. Туда и обратно — 8, пусть 10 суток. Ошибётся тот, кто сочтёт мои расчёты празднословием.

Дело в том, что по законам Российской империи (разумными их не назовёшь) евреям разрешалось пребывать вне черты осёдлости от 6 недель до 2-х месяцев — в частности, для принятия наследства и для торговых дел. Но вот что важно для нашей темы: «Евреи, занимающиеся извозничеством, не могут оставаться вне черты осёдлости более двух недель» (т. XI, С. 458).

Значит, горюхинские бары Белкины во времена, описанные Иваном Петровичем, жили в пределах черты (как Деспот-Зенович) и оттуда послали управляющего. Значит, от Горюхина до черты — рукой подать. Значит, это Псковская губерния, а вовсе не далёкая Нижегородская. Михайловское, а не Болдино.

Санкт-Петербург / 8 июня 1999 г.

## Содержание

### Творческие параллели

Крыстева Д. «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина в контексте неофициальной истории и мифов петербургского царства . . . . .	5
Шустов М. П. Сказочно-пушкинская традиция в русской литературе XIX века . . . . .	18
Федотов О. И. Две Мадонны (в сонетах Мицкевича и Пушкина) . . . . .	25
Гуменная Г. Л. «Русские» баллады Жуковского и «Дивный сон» в «Гавриилиаде» Пушкина . . . . .	34
Егорова Е. Н. О ранних стихотворениях Пушкина . . . . .	42
Цоффка В. В. К вопросу об африканском происхождении А. С. Пушкина. Антропологический аспект . . . . .	47
Васильев Н. Л. А. С. Пушкин и Л. А. Якубович: биографические и творческие контакты . . . . .	55
Кудряшов И. В. Речь о Пушкине Ф. М. Достоевского в оценке Г. И. Успенского (на материале цикла «Волей-неволей») . . . . .	64
Димитров Л. «Татьяна Репина» — «Русалка» Чехова . . . . .	70
Быкова А. Л., Пяткин С. Н. «Пушкинианство» Сергея Есенина: «осенний сюжет» . . . . .	89
Процин Е. Е. Стихотворение А. С. Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье...») в рецепции поэтов «лианозовской школы» . . . . .	98

### Поэтика

Никишиов Ю. М. Белкин как писатель . . . . .	105
Листов В. С. К истолкованию образа Лизаветы Ивановны из «Пиковой дамы» . . . . .	114
Вершинина Н. Л. Проблема описательной образности в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» . . . . .	121
Фаустов А. А. Наследники и избранники в мире Пушкина . . . . .	131
Гей Н. К. Пушкинская диалогия («История Пугачева» и «Капитанская дочка») . . . . .	146
Кошелев В. А. Пушкин: поэтика «исходного мотива» . . . . .	159
Гайворонская Л. В. К вопросу о семантике пустынь в творчестве А. С. Пушкина . . . . .	170
Сазонова З. Н. Месть или возмездие: сплетение мотивов в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина . . . . .	181

### *Культурологические страницы*

- Фортулатова В. А. Философия простора как свойство художественного сознания Пушкина . . . . . 187

### *Пушкин и зарубежный мир*

- Труханенко А. В. Имя Пушкина во львовских ROZMAITOSCI (1827)  
Рудзевич И. Пушкин в Польше (2000 — 2010) . . . . . 196  
Теплова Н. Е. «Евгений Онегин» Жака Ширака или переводы-призраки и их роль в рецепции переводной литературы . . . . . 206  
Шелемова А. О. А. С. Пушкин и М. Богданович: диалог о творчестве 215  
Мусий В. Б. А. С. Пушкин — персонаж «Уникального романа» М. Павича 220

### *Музыка, живопись*

- Ушаков И. С. «Эхо поэта»: вокальный цикл Бенджамина Бриттена на слова Пушкина . . . . . 230  
Акимов С. С. Абрам Эфрос — исследователь рисунков А. С. Пушкина 247  
Уртминцева М. Г. Пушкин в творчестве художника книги Н. В. Ильина 254

### *Архивы, музеи*

- Калинина Л. С. «Был и я среди донцов» (о работе народного музея А. С. Пушкина г. Новочеркасска) . . . . . 261  
Насибуллин Э. Из личных архивов . . . . . 268  
Панченко А. Иван Петрович Белкин. Псковский помещик . . . . 270

**БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ  
2011**

**ЭНГЕЛЬ НАСИБУЛИН**  
художник

Маст. 194223, С.-Петербург, Ж. Дюкло, 5, кв. 8  
т. 5525849  
М.+7.911.1435999  
[edu.ioffe.ru/nasibu/in/](http://edu.ioffe.ru/nasibu/in/)

Компьютерная верстка: *Е. Безрукова*  
Корректоры: *М. Железова, Г. Орехова*

Подписано в печать Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 16,0.  
Тираж 200 экз. Заказ № 2487

ГУП РМ «Республиканская типография «Красный Октябрь»»  
430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а  
E-mail: tko-saransk@mail.ru