

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

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

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ НИЖЕГОРОДСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Н.И. ЛОБАЧЕВСКОГО

*БОЛДИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ
2016*

Большое Болдино
Арзамасский филиал НИГУ
2016

УДК 821.161.1

ББК 83.3 (2 Рос=Рус)

Б79

Редакционная коллегия:

Н.Л. Вершинина, Г.Л. Гуменная, А.В. Коровашко, В.А. Кошелев,
Е.Е. Прошин (*зам. отв. редактора*), С.Н. Пяткин, Е.В. Самостенко, М.Г. Уртминцева,
Н.М. Фортунатов, И.С. Юхнова (*отв. редактор*).

Рецензенты:

Афанасьева Эльмира Маратовна, доктор филологических наук, начальник управления инновационной деятельности и непрерывного образования Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина;

Ильченко Наталья Михайловна, доктор филологических наук, профессор, зав.кафедрой русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина.

Художник
Энгель Насибулин
Технический редактор
Е.В. Болнова

Б79 **Болдинские чтения 2016** / Гос. лит.-мемор. и природ. музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», ННГУ; [ред. кол. Н.Л. Вершинина, Г.Л. Гуменная, А.В. Коровашко, В.А. Кошелев, Е.Е. Прошин, С.Н. Пяткин, Е.В. Самостенко, М.Г. Уртминцева, Н.М. Фортунатов; отв. ред. И.С. Юхнова]. – Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2016. – 299 с.

ISBN 978-5-9907933-7-8

Сборник составлен на основе докладов международной конференции «Болдинские чтения», которая прошла в 2015 году в Государственном литературно-мемориальном и природном музее-заповеднике А.С. Пушкина «Болдино».

Содержание сборника определяют традиционные и новые технологии литературоведческого анализа. Предметом изучения стали язык, стиль и поэтика произведений Пушкина, логика его творчества, философский план сочинений. В представленных в сборнике статьях предложены новые интерпретации его произведений, выявлены их возможные источники, обозначены неожиданные творческие параллели, осуществлен антиковедческий комментарий. Широко освещен вопрос о восприятии творчества поэта представителями других видов искусства. В сборник включены материалы из архивов известных пушкинистов. Пушкинское творчество рассмотрено также в аспекте межкультурной коммуникации.

Сборник рассчитан на литературоведов, культурологов, историков, преподавателей вузов и учителей школ. Также он может быть интересен широкому кругу читателей

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2 Рос=Рус)

ISBN978-5-9907933-7-8

© Арзамасский филиал ННГУ, 2016

© Государственный литературно-мемориальный
и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», 2016
© Коллектив авторов, 2016

© Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016

© Иллюстрации Э. Насибулин, 2016



УДК 821.16

**РИТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО СТИЛЯ
В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А.С. ПУШКИНА**

Н.Л. Вершинина

Псковский государственный университет

nati_85@inbox.ru

Обосновывается идея продуктивности взаимодействия книжных и разговорных стилей в речевой организации «Повестей Белкина». Цель статьи: на примере усадебной «болтовни» показать, что в нарративной структуре цикла «книжность» придает устной речи «свободу», достигаемую в «романе в стихах» особой ролью Автора. Применяя компаративистскую методологию (междисциплинарный подход к изучению поэтики, анализ взаимодействия литературы и риторики) устанавливается, что «книжность» создает впечатление «художественной достоверности» (Д.С. Лихачев), которое не могло быть достигнуто при опоре исключительно на простонародную лексику. В то же время «книжность» выступает в функции «канвы», «пересказа», в форме стилевых и жанровых канонов, разных элементов «литературности», на фоне которых происходит обращение к живой неупорядоченной речи. Делается вывод об объемности речевых образов «Повестей Белкина», динамическую целостность которых создает сближение свойств «рассказчика» и «писателя», непосредственной речевой «стихии» и «готового слова».

Ключевые слова: А.С. Пушкин, «Повести Белкина», повествовательная структура, рассказ, устная речь, риторические средства и приемы, «литературность», стиль «книжной» речи, разговорный стиль.

Вопрос о характеристических свойствах повествовательного стиля «Повестей Белкина» с точки зрения своеобразия их речевой организации не однажды затрагивался литературоведением [1; 2; 3]. Тенденцию к «переводу» дискурсивного аспекта стиля «Повестей...» в план поэтики на основании исследования двуединства книжного и разговорного начал содержат фундаментальные труды В.В. Виноградова: «И в “Барышне-крестьянке” и в “Метели”, – пишет исследователь, – отраженная “литературность” не застывает на ступени стилизации. Литературный стиль рассказчицы здесь служит лишь средством характеристической оценки и реалистического изображения поместного быта. С разными формами культурно-исторических и социально-бытовых укладов органически сплетаются разные стили литературного выражения» [4, с. 630].

Вместе с тем, анализ данных стилей с литературоведческих и, в особенности, риторических позиций нельзя считать исчерпывающим. Полемически проблема была поставлена самим поэтом в «Письме к издателю» (1836): «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. <...> множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре. Мы не говорим: карета, скачущая по мосту, слуга, метущий комнату; мы говорим: которая скачет, который метет и пр., заменяя выразительную краткость причастия вялым оборотом. Из того еще не следует, что в русском языке причастие должно быть уничтожено. Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным – значит не знать языка» [5, т. XII, с. 96]. Пушкин, таким образом, заостряет проблему многозначности литературной формы как условия реализации писателя, непосредственно зависящей от «богатства» его языка.

Представляется, что вопрос о «многозначности» стиля в аспекте взаимодействия книжной и разговорной речи может быть спроецирован на очевидно приоритетную для поэтики цикла роль «рассказовой» тенденции [1]. В риторическом плане вариации «книжности» и «разговорности» в «Повестях Белкина» выражают общие установки пушкинской прозы, сочетающие разные формы рассказывания и разные стилевые пласты. Здесь можно найти и «быстрые повести с романтическими переходами» [5, т. XIII, с. 180] – форму, которую Пушкин опротестовывал в письме к А.А. Бестужеву (конец мая – начало июня 1825 г.), и «забалтывание до-нельзя» [5, т. XIII, с. 75], о чем он писал в письме к А.А. Дельвигу от 16 ноября 1823 г. уже применительно к себе. Редукция «болтовни» [5, т. XIII, с. 180] в стиле повестей сочетается с многословием, словесной избыточностью, что естественно в «свободном» течении рассказа, воспроизводящего стилистику «разговора или письма» [5, т. XIII, с. 245].

Риторическую установку следует усматривать, по-видимому, не только в самовыражении персонажей-рассказчиков, но и в речевой природе избранного жанра. По Пушкину, «искусный писатель» – это и искусный рассказчик. Именно так прочел повести В.Г. Белинский. Критик нашел для этого жанра определение «побасенки», отмечая как ведущий стилистический прием

«искусство рассказывать (conter)» [6, с. 362]. В целом, критика передала рефлексию жанра уже в прижизненных отзывах. Так, «Северная пчела» писала в рецензии 1831 года: «Как приятно <...> слушать рассказы умного, образованного человека – рассказы о чем бы то ни было: о необыкновенном происшествии, о забавной встрече, о странном сновидении. Рассказчик <...> легко очеркивает свои изображения, но бросает черты сии не без разбору: каждая из них необходима для составления целого <...> [7, с. 126]. Получается, что определяют все уровни восприятия собственно *рассказ* и, в широком смысле – лицо рассказчика (в терминологии XX века – «языковая личность» [8]). В этом отношении уместно вспомнить высказывание Пушкина в статье «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» (1836), где, в плане рассказывания, уравниваются «рассказчики» и «стихотворцы»: «Приключения ловких плутов, страшные истории о разбойниках, о мертвецах и пр. всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят; а рассказчики и стихотворцы исстари пользовались этой наклонностию души нашей» [5, т. XII, с. 70].

Обращает на себя внимание сходство критериев, выдвигаемых рецензентом «Северной пчелы» и Пушкиным в уже цитированном «Письме к издателю»: стиль художника – равно как и манера рассказчика – подчиняются только законам внутренней «необходимости». Соответственно, в подходе к «Повестям Белкина» не должна быть абсолютизирована ни одна заведомая призма, установленная областью *поэтики*, что, как правило, определяет применяемую к тексту методологию, формирующую ту или иную трактовку пушкинского текста. Вряд ли можно в полной мере принять концепцию Б.М. Эйхенбаума относительно «остановок» в сюжете, прерывающих развитие действия: «И в “Выстреле” и в “Метели”, – пишет исследователь, – остановка кажущаяся – на самом деле сюжет идет прямо к своей развязке и все события получают свое должное развитие» [5, т. VIII, с. 346].

Представляется, однако, что «остановки» в сюжетной динамике «Повестей» не «кажущиеся», а в процессе «рассказывания» – «необходимые». Они – не менее важный элемент в ткани рассказа, чем новеллистическая композиция, поскольку соответствуют его «естественному», не «прямому» развертыванию. Для читателя – адресата «Повестей» – все элементы поэтики оживают лишь при условии полного доверия к рассказываемому, в частности, к «поверяемой» им убедительности «книжной» речи аналогами речи разговорной, и наоборот.

Достаточно указать на обилие вставных конструкций (примечаний, комментариев, брошенных по ходу рассказа реплик, пояснений, сентенций), чтобы увидеть, что они создают ощутимые «промежутки» [9, с. 345] и не мотивированные – с точки зрения новеллистической поэтики – паузы в фабульном развитии. При этом неправомерно было бы однозначно заключать, относятся ли вставные обороты к области разговорного синтаксиса, когда речь идет об «использовании вставных конструкций, вносящих добавочные, дополнительные сведения, поясняющие главное сообщение» [10], или их следует отнести на счет «книжной» строгости, стремления к исчерпывающей точности и полноте выражения. Знаковой следует считать ссылку на «одного старинного комментатора», как бы невзначай включенную в рассуждение об «уездных барышнях» [5, т. VIII, с. 111] в «Барышне-крестьянке».

В «Метели»: *«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена»* [5, т. VIII, с. 77]; *«Само по себе разумеется, что молодой человек пылал равною страстию <...>»* [5, т. VIII, с. 77]; *«Перетисываясь и разговаривая таким образом, они (что весьма естественно) дошли до следующего рассуждения <...>»* [5, т. VIII, 77]; *«Он (Бурмин. – Н.В.) казался права тихого и скромного, но молва уверяла, что некогда был он ужасным повесою, и это не вредило ему во мнении Марьи Гавриловны, которая (как и все молодые дамы вообще) с удовольствием извиняла шалости, обнаруживающие смелость и пылкость характера»* [5, т. VIII, с. 84] (везде курсив мой – Н.В.).

Попутное замечание нередко заключается в скобки, а в последнем примере оно интересно тем, что замещает собой коллизию, связанную с соперничеством Бурмина и «маленького улана», «досаждавшего» Маше «шутками» и «волокиством» (черновые редакции, [5, т. VIII, с. 618]). Факт замещения говорит о тенденции к усечению сферы житейского – в случае, если эта сфера в ходе рассказа не получает статуса «необходимости», не представляет для рассказывающего непреложной ценности и потому не подается им в слове непосредственно, заменяясь краткой обобщающей фразой книжного характера.

Камертоном отбора и распределения материала может стать глас «молвы», пересуды «соседей», их советы и толки. Выйдя из бытового уклада, эти «разговоры» могут иметь весомость непреходящей истины, быть выражением внежитейской «мудрости», воли Судьбы. Рассуждение о «нравственных поговорках» в «Метели», как выясняется в финале, требовалось,

чтобы нагляднее выявить «сдвиг», характерный для повестей: «<...> от смысла переносного, фигурального к смыслу буквальному, который в сюжете в конце концов сбывается <...>» [3]. Показательный пример – реакция поместного круга на болезнь Марьи Гавриловны и ее признания в «бреду»: Прасковья Петровна *«советовалась со своим мужем, с некоторыми соседями, и наконец единогласно все решили, что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное»* [5, т. VIII, с. 82. Курсив мой – Н.В.]. По поводу этого места В. Шмид справедливо замечает: «В “Метели” родители Марьи Гавриловны <...> оказываются действительно правы. Дело только в том, что суженым <...> является не бедный прапорщик Владимир, которого родители имели в виду, а богатый Бурмин <...>» [3].

«Общий глас» [5, т. VI, с. 33] может включать в себя и персонажей литературных, «книжных», продуцируя «сдвиг» обратного значения: от текущего момента к апробированной традицией коллизии, урокам коллективного опыта, например: *«Алексей знал, что если отец заберет что себе в голову, то уж того, по выражению Тараса Скотинина, у него и гвоздем не вышибешь <...>»* [5, т. VIII, с. 123].

Соединение «книжных» и «бытовых» культурных слоев – как и другие черты поэтики «Повестей...» – подпадает под «законы каламбура» [9, с. 346]. В нем, по сути, сконцентрированы глубинные наслоения друг на друга привычного и неожиданного, закономерного и случайного, непосредственно увиденного и опосредованно воспроизведенного литературным словом. В смешанной стилистике повестей есть факты, выводимые из чистой «литературности» (скажем, стационарное «французское» чтение Марьи Гавриловны), и явления, чей культурный генезис осмыслен на грани эмпирии быта и литературных клише (беспорядочное чтение «таинственного» Сильвио: *«У него водились книги, большею частью, военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад; зато никогда не возвращал хозяину книги, им занятой»* [5, т. VIII, с. 65]. По поводу этого места недоумевал Надеждин: «К чему еще эта подробность, что Сильвио не отдавал книг, взятых для прочтения?» [11, с. 133].

Алексей Берестов пишет «решительное» письмо «своей» Акулине, не различая черт адресата, – письмо написано одновременно крестьянке и барышне. По «складу речей» оно, несомненно, относится к письменной речи романтического толка – в графическом отношении в нем созданы все

предпосылки для чтения, доступного недавно выучившейся грамоте крестьянской девушке: «*Он написал Акулине письмо самым четким почерком и самым бешеным слогом <...>*» [5, т. VIII, с. 123]. Примечательно, что ни сам Алексей, ни «подставные авторы» не замечают противоречия – в естественной «рассказовой» разностильности его словно бы нет, как нет в глазах Алексея употребленных Лизой для «маскировки» «белил» и «сурьмы» мисс Жаксон.

В поэтике «усадебных» повестей не меньшее значение, чем *особенности* речевого общения, имеет само его *наличие*, возможность иметь собеседника или адресата в доступном герою окружении. Условия провинциального мира уравнивают устную и письменную речь как две возможные формы межчеловеческих связей, о чем свидетельствует описание «*почтовой канцелярии*» в дни получения писем в «Выстреле», рассказ о жизни «*уездных барышень*», для которых «*звон колокольчика есть уже приключение*» – в «Барышне-крестьянке» [5, т. VIII, с. 110], и т. д. Немотивированно многословный рассказ подполковника И.Л.П. о своем деревенском житье (на него обратил внимание Н.И. Надеждин: «К чему описание жизни отставного офицера в деревне?») [11, с. 134]), а также избыточная «разговорчивость» его в кабинете графа в ответ на приветливость последнего объясняются тем же: «*совершенное уединение*» деревенской жизни И.Л.П. возмещается немотивированным многословием – утолением долговременной его тоски по живому слову.

Пушкина интересует не столько принадлежность речей устной или письменной разновидности, сколько наибольшая эффективность их реализации в ситуациях, актуализуемых в процессе рассказа. Поэтому «*вечные подробности*» [5, т. VIII, с. 112], нужные для «порядка» «*наперснице*» Лизы, Насте, сохранены в ее «останавливающей» действие, будто бы бестолковой речи, а, с другой стороны, «приторные подробности», санкционированные «литературным сознанием» в рассказе о свиданиях Лизы и Алексея, опущены с вставным примечанием, свидетельствующим об учете в общей структуре повествования вкусовых предпочтений «большой части» читателей [5, т. VIII, с. 117].

В заключение отметим, что атмосфера взаимопонимания, дружества и любви оказывается важнее, чем как таковое содержание речей (о нем читатель может остаться в неведении). Поэтому И.Л.П. подчеркивает в отношениях с Сильвие: «*Он любил меня; по крайней мере со мной одним оставляя обыкновенное свое резкое злоречие и говорил о разных предметах с*

простодушием и необыкновенной приятностию» [5, т. VIII, с. 67]. Эпизод «за самоваром» в «Станционном смотрителе», знаковый для первой встречи А.Г.Н. с Самсоном Выриным и Дуней, не предполагает никакого серьезного разговора между ними – главное, сама реализованная возможность такого разговора, произошедшего вопреки всем сторонним обстоятельствам: «<...> я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет. Я предложил отцу ее стакан пуншу; Дуне подал я чашку чаю, и мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы» [5, т. VIII, с. 99]. Еще существеннее свидетельство ненарадовского помещика, которое является ключом к пониманию риторических тенденций в «Повестях Белкина»: «До самой кончины своей он (Белкин. – Н.В.) почти каждый день со мною виделся, дорожа приятно моею беседою, хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом, мы большею частию друг с другом не сходились» [5, т. VIII, с. 61].

Рецептивная неоднородность, сопровождающая прочтение «Повестей Белкина», обусловленная, в частности, установкой автора на перетекание друг в друга «разговорных» и «книжных» стилевых пластов, независимо от характера такой динамики, означает наличие предпосылок, в ряду которых важную роль играет риторический аспект. В результате создается впечатление «свободы» стиля, близкое тому, которое порождает приобщение к «свободному роману», что уже отмечалось литературоведением: «<...> кажется естественным: едва окончив “Онегина”, Пушкин принимается за “Повести Белкина”, в композиции которых <...> очевидны следы романа в стихах» [12, с. 85].

Список литературы

1. Лужановский А.В. Рассказ в русской литературе 1820 – 1830-х годов (становление жанра). Автореф. <...> докт. филол. наук. Москва, 1991. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.referun.com/n/rasskaz-v-russkoy-literature-1820-h-1850-h-godov-stanovlenie-zhanra> (дата обращения 01.10.2015).
2. Вершинина Н.Л. «Рассказовая» тенденция в беллетристике пушкинского времени и творчества Пушкина 1830-х годов // Болдинские чтения / Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. С. 21–35.
3. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.mobi/bookreader.php/1023952/Shmid_Proza_kak_poeziya_Pushkin%2C_Dostoevskiy%2C_Chehov%2C_avangard.html (дата обращения 01.10.2015).
4. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. 704 с.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.

6. Белинский В.Г. Повести, изданные Александром Пушкиным // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982. С. 362–363.

7. Из «Северной пчелы». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» // Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833 / Под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский Театральный Центр, 2003. С. 126.

8. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: ЛКИ, 2010. 264 с.

9. Эйхенбаум Б.М. Болдинские побасенки Пушкина // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 343–347.

10. Разговорный литературный язык. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://izhevsky.ru/referat/1347-razgovornyj-literaturnyj-yazyk.html> (дата обращения 01.10.2015).

11. Из журнала «Телескоп». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» // Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833 / Под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский Театральный Центр, 2003. С. 132–137.

12. Мильдон В.И. Идея романа-цикла в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во «Вектор-ТиС», 2005. С. 83–90.

УДК 882.09

О СТРУКТУРНОМ АНАЛИЗЕ «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА»

Н.М. Фортунатов

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

nmfort@mail.ru

Выявлен ряд особенностей структурной организации «Повестей Белкина» А.С. Пушкина. Предложенная техника анализа основана на определении темы не в литературоведческом, а искусствоведческом значении, где вариативность темы исходит из ее тождественности себе при самых резких преобразованиях и трансформациях. Отмечается парадоксальность структуры цикла: краткость создается в нем благодаря повторениям; отчетливость построения есть следствие неустойчивости составляющих ее элементов; симметрия соседствует с асимметрией. Для уточнения понятия структуры привлечены данные точного научного знания. Подобные исследования «Повестей Белкина» ставят вопрос о продуктивности наблюдений, ведущихся в пограничных областях разных наук.

Ключевые слова: структура, элемент, целостность, тема, симметрия, псевдосимметрия, диалектика развития.

Пушкин, определяя специфику художественной гениальности, выделял в ней два главных свойства, присущих, как это очевидно, и его собственному творческому дару: изобретательность, источником которой является божественное откровение, и парадоксальность, отражающая новизну и неожиданность гениального творения. Это точное наблюдение отражает

закономерности самого пушкинского творчества, примером чего служат «Повести Белкина».

Они все сотканы из парадоксов. Начиная с заглавия, которое не имеет ничего общего с жанром повести. Это миниатюрные новеллы в небольшом цикле всего из пяти произведений, если и не «в ладонь величиной», как Чехов, признанный мастер короткого рассказа, весело определял свой идеал краткости, то очень сжатые повествования, построенные по всем законам новеллистического толка. Один из них – пуанта, неременный «острый конец» в сюжете. Понятие известно широкой публике по балетным туфелькам, которые, к слову сказать, так любил изображать поэт в летучих графических зарисовках, встречающихся в его рукописях.

Второй, действительно великий парадокс, открытый Пушкиным в «Повестях Белкина», заключается в том, что краткость у него достигается за счет множественности повторов! Эта уникальная техника была замечена автором данной статьи в произведениях Чехова и рассмотрена в ряде публикаций и в книгах, посвященных его творчеству [1; 2; 3].

Но только при обращении к Пушкину стало ясно, что этот прием был уже найден и разработан им, прежде чем появиться в опытах Антоши Чехонте, принявшего с первых же шагов своей творческой деятельности реформировать русскую прозу малого жанра, придав ему особую форму. И все-таки именно Пушкин впервые сделал в прозе то, что, кажется, именно в прозе сделать было невозможно, ибо в ней доминирует сюжет: событие произошло, и его не повернуть вспять. Повторения, свойственные чистым искусствам, (музыке и архитектуре), не отражающим жизнь в формах самой жизни или в ее подобию, в прозе осуществить невозможно. И никому не удавалось достичь этого: ни романтикам XIX века (Э.Т.А. Гофман), ни экспериментаторам XX века (Олдос Хаксли с романом «Контрапункт» и Андрей Белый с «Сонатами» в прозе). Все попытки писать прозаические произведения, как музыку, заканчивались фиаско: всегда вступал в действие неумолимый закон, отмеченный исследователями [4]: размывался сюжет, исчезала фабула; искусство превращалось в искусственность, в манерность; рельефность изображения стиралась, блекла. Только Пушкин, а затем Чехов переступили этот порог, не споткнувшись об него самым фатальным образом.

Третья парадоксальность «Повестей Белкина», демонстрирующая еще большее внутреннее противоречие, состоит в том, что четкость структурных построений рождается из неустойчивости, изменчивости, нечеткости, зыбкости

элементов, из которых складывается целостность структуры. Дело в том, что основой таких построений у Пушкина в «Повестях Белкина» оказывается тема не в литературоведческом ее истолковании (предмет изображения или предмет повествования), а в искусствоведческом, как носитель эмоционально-образного содержания. Тема в таком понимании – это конкретный, определенным способом организованный художественный материал, подвергаемый дальнейшему развитию и преобразованиям. Но даже при самых резких авторских трансформациях такая тема всегда остается тождественной себе, то есть сохраняет свою содержательность и определенность. Повторения – естественная стихия существования художественной темы, статика ей противопоказана. Она музыкальна уже в том отношении (даже совершенно формальном), что возможна только при варьированных повторениях, и как явление, соотносимое с природой музыкальной темы, является носителем не просто образного, а именно эмоционально-образного содержания, что обычно не учитывает наука о литературе в своих анализах эффекта поэтического воздействия.

Из этих трех отмеченных случаев только второй и третий представляют собой «загадку» и «тайну» (первый, связанный с жанром повести, – всего лишь невольная терминологическая путаница). И это естественно, поскольку из комплекса тем возникает феномен художественной структуры. Однако само понятие структуры до сих пор осталось не выясненным вполне ни общей теорией литературы, ни специальными исследованиями, ни стратегическими направлениями в развитии филологической науки XX–XXI вв., если иметь в виду русскую формальную школу, опыт структурализма и постструктурализма: и та и другие остались в итоге без структуры или с «отсутствующей» структурой, как утверждает Умберто Эко, талантливый романист, публицист и вместе с тем ревностный сторонник и истолкователь семиологии, где идея художественных закономерностей структуры по самой природе такого рода исследований оказалась все-таки не выявленной [5].

Философские изыскания нередко и в настоящее время рассматривают подобного рода вопросы преимущественно в *«плане языка, языковой методологии», «языкового бытия»* [6, с. 94]. «Открытая структура» – всего лишь философская метафора, которая не выясняет, а, скорее, запутывает действительное содержание понятия структуры, под которой понимается взаимоотношения идей ее интерпретаторов. Между тем словесное искусство, как и всякое искусство, живет по своим законам, к которым следует добавить

волю самой художественной структуры, диктующую свои правила авторскому сознанию и сознанию воспринимающему. Таким образом, это явление *надъязыковое*.

Теперь следует обратиться к пушкинскому материалу, выделив аспект рассмотрения элементов целого, за которым встает проблема цикла «Повестей Белкина» как более обширного художественного единства. Эти два вопроса неразделимо связаны между собой и, занимаясь отдельной составляющей текста, мы уже входим в логику художественного целого.

Определяя матричную компоненту в структуре пушкинского текста, нам удалось в противовес многоаспектным и разрозненным по своему содержанию определениям структуры сформулировать ее как нерасторжимую целостность, т.е. отражение реального смысла художественного явления, на основе которого она появилась. Отдельный элемент здесь в состоянии нести в себе не только отражение идеи целого, но и идею конструкции целого [7, с. 238–241].

Обратимся к структуре одной из самых труднообъяснимых повестей цикла – новелле «Гробовщик» [8]. Она была написана первой, за нею последовали «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Метель» и «Выстрел». Весь состав будущего цикла возник в знаменитую Болдинскую осень 1830 года. Но когда позднее «болдинская тетрадь», где перебеленные тексты были собраны в хронологической последовательности, оказалась разброшированной при подготовке к публикации цикла, состав новелл изменился в своей последовательности так, что «Гробовщик» стал центром всего цикла. На одном крыле от него расположились «Выстрел» и «Метель», на другом – «Станционный смотритель» и «Барышня-крестьянка».

Это было естественно: «Гробовщик» – бесспорное исключение и выделяется среди других новелл цикла по целому ряду признаков.

* Это самая краткая из новелл, резко отличная от других уже своим объемом.

* Новелла несет в себе черты пародийного толка: вторая часть повторяет первую, но в виде ее гротескового отрицания.

* Это вообще единственная у Пушкина новелла-шутка, новелла-мистификация, реальный смысл которой открывается только в самый последний момент развязки финала.

* Вариативность с нарушением симметрии тем первой части, при повторении их во второй, здесь особенно отчетливо выражена.

* Наконец, это единственная новелла «Повестей Белкина», в которой, кроме обычных (для всех без исключения новелл цикла) 1-й и 2-й части, в дополнение к ним есть еще и экспозиция и финал, берущие их в кольцевое обрамление.

* Само это композиционное кольцо выдержано по принципу обратной симметрии, в то время как остальные новеллы имеют строфический характер (по аналогии со стихотворными композициями, где экспозиционная строфа повторяется или в виде тождества, или вариативно в финале).

Первая часть открывается стуком в дверь дома гробовщика его новоявленного соседа, немца-ремесленника. Следует краткий разговор и приглашение на праздничный вечер по случаю серебряной свадьбы. Адриан Прохоров, раздраженный насмешками подвыпивших гостей над его ремеслом, вернувшись, приглашает в пику «басурманам», всех похороненных им когда-то мертвецов православных попить у него на новоселье.

Вторая часть открывается новым событием: глубокой ночью гробовщика будят (скончалась купчиха Трюхина), и он поспешно отправляется, чтобы успеть первым закрепить обещание, данное ему приказчиком (разумеется, за определенную мзду) о дорогих похоронах.

Обе части соотносятся между собой по матричному принципу, но с частыми отклонениями от него. В дело вступает вариативность тем и метонимический прием: что-то оказывается опущенным, что-то меняется местами. Но основные опоры матрицы, данные в первой части, сохраняются во второй.

Вот гробовщик появляется у Шульца: *«Тесная квартирка сапожника была заполнена гостями»*. А вот он же, уже глубокой ночью, в своем доме: *«Комната была полна мертвецами»*. Тема одна, но вариативно представленная.

В застолье у немца заздравные тосты следуют один за другим, затем гости *«начинают друг другу кланяться»*. Тот же ритуал, несколько варьированный, повторяется и в ужасном празднике у гробовщика: *«Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями»*.

Обмен репликами Шульца и Адриана Прохорова в начале первой части о превратностях торговли: *«Конечно, мой товар не то что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет»*. – *«Сущая правда, – заметил Адриан, – однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогнавайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб»*, – эта тема, появившаяся в виде диалога в первой части, повторится во второй в краткой

описательной подробности: «...бедняк, недавно даром похороненный, который, совестясь и стыдясь своего рубища, не приближался и стоял смиренно в углу».

Открывает первую часть эпизод с Шульцем: «...человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца ремесленника, вошел в комнату и с веселым видом приблизился к гробовщику». Вторая часть завершается той же темой: «В эту минуту маленький скелет... приблизился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику». Но какая динамика в преобразовании прежней темы и гротесковое остроумное, комическое ее развитие заключены в этом повторе: немец-сосед «с веселым видом» приблизившийся к гробовщику, и скелет, приблизившийся к нему же с ласково улыбающимся черепом!

Но если при сопоставлении 1-й и 2-й частей бросается в глаза свободная вариативность в самих темах и в их компоновке, то экспозиция и финал демонстрируют исключительную точность и в том и другом случае. Рассмотрим этот эффект схождения обрамляющих частей подробнее, отметив последовательность тем, которые будут подвергнуты своему развитию в финале.

Экспозиция открывается и разворачивается в следующем порядке:

1) монотонная тема утомительных и однообразных поездок Адриана Прохорова по одному и тому же маршруту. Закончив переезд в новый дом, он пешком отправляется к нему;

2) бранит работницу и дочерей за медлительность;

3) дочери уходят в свою светлицу;

4) приказывает готовить самовар;

5) первое, что среди печальных размышлений приходит в голову: «Он думал о проливном дожде, который, за неделю тому назад, встретил у самой заставы похороны отставного бригадира. Многие мантии от того сузились, многие шляпы покоробились».

6) «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти».

Финал начинается тем, что Адриан Прохоров, проснувшись, в смятении перебирает прошлые события, но их последовательность по отношению к экспозиционной структуре оказывается строго выдержанной: «С ужасом вспомнил Адриан все вчерашние происшествия: 6) Трюхина, 5) бригадир представились его воображению...»; 4) «Ну, коли так, давай скорее чаю, 3) да позови дочерей».

Во-первых, повторение экспозиционных тем происходит по принципу четкой обратной симметрии. Во-вторых, сами темы предельно сжаты, и то, что требовало развернутого изложения (5, 6), укладывается теперь в одно слово. В-третьих, не только темы варьируются, но изменяется их последовательность, несмотря на указанную структурную соотнесенность. Обычная манера гробовщика брюзжать и браниться, отражающая тяжелый его нрав под стать его ремеслу, уходит с 2-й и оказывается в финале между 5-й и 4-й позицией, причем преобразившись в свою противоположность: теперь уже не он по обыкновению своему бранит работницу, а она на чем свет стоит ругает своего хозяина, не стесняясь в словах. А славный сержант гвардии Петр Петрович Курилкин, которому гробовщик когда-то первому продал гроб, да еще смошенничав при этом, вообще перекочевал в центр финальных тем, хотя наделал много бед в кульминационной сцене второй части новеллы; в экспозиции он и не появлялся.

Наконец, при обратной симметрии перебор тем должен был закончиться вступительной темой экспозиции, потому что это тот тип идеально завершенной структуры, где последний элемент повторяет первый, с которого началось все движение. Здесь же его нет, хотя он не забыт и находит себе применение. Им открывается вторая часть новеллы, и, таким образом, первая экспозиционная тема переходит не в завершение финала, как того требует закон обратной, «зеркальной», симметрии ($a - b - в / в - б - a$), но в самое начало сюжета второй части. Автор пускается в веселую игру со своими читателями, он мистифицирует их, заставляя принять сон (они не узнают этого до неожиданной развязки в самом конце финала) за реальность происходящих событий. Продолжается этот «обман зрения» уже на протяжении двух столетий, и читатели «Повестей Белкина» все так же, как и в момент первой публикации цикла, попадают в остроумную западню, приготовленную для них автором, настолько функциональным оказался парадоксальный прием, используемый Пушкиным: тождество резко трансформированных, варьируемых тем. Медлительное, утомляющее своим однообразием движение, которым открывается вся новелла, – эта тема переносится из вступления к первой в начало второй части новеллы, только направление движения изменено: раньше было с Басманной на Никитскую, теперь с Разгуляя к Никитским воротам, но финал варьируемой темы – абсолютный повтор. Там, закончив все дела, Адриан Прохоров *«пешком отправился на новоселье»*, здесь, *«к вечеру все сладил и пошел пешком домой»*, чтобы угодить

на этот раз, увлекая за собой ничего не подозревающих читателей, в фантазмагорию призрачного, нелепо-реального мира выходцев с «того» света, которых сам же и пригласил к себе отпраздновать новоселье.

Подводя итоги, отметим несколько положений, особенно существенных и актуальных в настоящее время.

Первое. Понятие структуры все еще осталось очень слабо, если не сказать более резко – почти не разработанным в литературоведении в сравнении с областью точных наук: физики, химии, биологии, медицины, математики и т.д.

Второе. Анализы, представленные в статье, основаны на определении темы как явления, несущего в себе диалектические двуединства-противоречия:

а) момент статики-динамики (устойчивость, определенность, рельефность и развитие, движение, трансформации, преобразования) и

б) выражение эмоциональной стихии: «идей-чувств», по определению Достоевского, или «образов чувства», по терминологии Толстого. К тому же в этом случае в нерасторжимом единстве оказываются разум и эмоциональные состояния, так что нет оснований, как нередко случается, упрекать сторонников такого подхода в том, что они приносят идею в жертву чувству.

Третье (но этот вопрос настолько важен, что его можно было бы с полным основанием назвать первым; однако оставим его в покое, чтобы иметь возможность продолжить аргументацию своей точки зрения). Аналитические приемы, которые были здесь только что представлены, не свойственны науке о литературе, так же как и лингвистике. Это не филологический, а, скорее, искусствоведческий подход к исследованию структуры произведения. Доминанта языка в них не то что утрачена, а отходит на второй план, ибо искусство живет прежде всего законами искусства, а не материала, которым пользуется мастер. Так что филологическая наука, не отказываясь от привычных для нее приемов исследования, оказывается на перепутье: она прибегает к аналитическим операциям, свойственным другим теориям искусств.

Четвертое. Структура есть всеобщее свойство мира, в том числе и искусства. Если представить себе различные виды искусств в виде плоскостей, пересекающихся по одной прямой, то на месте пересечения окажутся общие для всех них законы выражения художественной идеи в структурном ее воплощении, а дальше они снова расходятся в разные стороны, каждая со своей спецификой, со своими неподражаемыми, неповторимыми особенностями.

Пятое. В природном мире, как и в духовном, господствует некая высшая воля. Согласно философско-эстетическим идеям В.С. Соловьева, космический процесс вводит хаотическую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет ее разумным законам, воплощает в ней идеальное содержание бытия и образ всеединства всего сущего. Космический ум творит и по сей день великолепное тело нашей вселенной. В духовной сфере так же, как и в материальной [9, с. 6-7]. Например, физика твердого тела в разделе кристаллографии определяет – с использованием нетривиальных методов математического анализа – понятие симметрии и псевдосимметрии структуры. Причем последнее свойство истолковывается как (сильное или слабое) отклонение от некоей идеальной нормы. Фундаментальная монография Е.В. Чупрунова «Симметрия и псевдосимметрия кристаллов» дает совершенно неожиданные для филолога выводы, которые проливают, однако, свет на тайны создаваемой Пушкиным структуры, хотя это сфера, кажется, бесконечно далека от точных приемов исследования, которые демонстрируются этом труде [10]. Дисгармония в пушкинских построениях не просто оттеняет гармонию, а является ее свойством, как дискретность элементов, рождающая структуру, проявляется только в процессе их отношений между собой и общим целым и что процессуальность – закон существования такой структуры.

Шестое. Приведенный пример соотнесения разных исследовательских систем характерен в том отношении, что в нем дает себя знать общий закон, особенно ярко проявившийся именно в XX–XXI веках. Наиболее сильные прорывы в области научного знания возникают на перепутьях, в пограничных «пустующих землях», на демаркационных пересечениях, где рождаются новые научные дисциплины и даже новые науки, которых не было прежде [11, с. 241–243]. Лингвистика активно демонстрирует такие поиски, наука о литературе предпочитает вариться в собственном соку, не выходя за давно установленные пределы. Но почему она должна быть лишена таких преимуществ? Можно предположить, что, увеличивая объем наблюдений над свойствами художественной структуры и создавая их систематизацию, можно со временем говорить не просто о художественной структуре, ее свойствах и закономерностях, а о структурологии как определенной научной дисциплине со своими границами и своими методиками. Причем эта задача вполне осуществима на материале «Повестей Белкина» – этом уникальном, высочайшего уровня структурной организации тексте.

Список литературы

1. Фортунатов Н.М. Пути исканий. О мастерстве писателя. М.: Сов. писатель, 1974. 238 с.
2. Фортунатов Н.М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький: Изд-во Горьковского гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского, 1975. 108 с.
3. Фортунатов Н.М. Тайны Чехонте: о раннем творчестве А.П. Чехова. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И.Лобачевского, 1996. 113 с.
4. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 404 с.
5. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
6. Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. Монография. М.: РОССПЭН, 2009. 503 с.
7. Фортунатов Н.М. Матричная компонента в структуре пушкинского текста // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во «Вектор ТиС», 2008. С. 235–249.
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Л.: Наука, 1978. С. 81–87.
9. Фортунатова В.А. Русская философия и культура конца XIX–XX века. Нижний Новгород: Изд-во НГПУ, 2008. 54 с.
10. Чупрунов Е.В. Симметрия и псевдосимметрия кристаллов. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2015. 658 с.
11. Фортунатов А.Н., Фортунатов Н.М. Искусство как сверхсложная система // Нелинейная динамика в когнитивных исследованиях – 2015. Труды IV Всероссийской конференции. Нижний Новгород: ИПФ РАН, 2015. С. 241–243.

УДК 82.0

ЗНАК В ЛИРИКЕ ПУШКИНА НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЧТО В ИМЕНИ ТЕБЕ МОЁМ?»

М. Леонова

Гёттингенский университет им. Георга-Августа

Marianna.Leonova-1@phil.uni-goettingen.de

Анализируются соотношения между знаком и его значением в лирике Пушкина на примере стихотворения «Что в имени тебе моем?», структура текста указанного стихотворения. Рассматривается значение ключевых слов в контексте каждой строфы, изменение значения слова вплоть до его обнуления как результата, с одной стороны, наложения значений слов, находящихся в непосредственной близости от указанного слова, и слов, образующих с ним семантические и фонетические переклички, а другой – как результата одновременного активирования полисемантических значений слова путем наложения друг на друга различных контекстов его употребления. Осуществленный семантический анализ стихотворения показывает, что смысл сказанного в нем не определяется реферируемым значением или суммой значений, а является результатом их интерференции и представляет собой фрактальную структуру.

Ключевые слова: Пушкин, знак, значение, понятийная сфера, семантический анализ, фрактальная структура.

Стихотворение «*Что в имени тебе моем?*» было написано в 1830 году. Первая строчка стихотворения, по предположению В.М. Мокиенко и К.П. Сидоренко, могла быть навеяна соответствующей фразой из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»: *What's in the name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet* (Что в имени? То, что мы называем розой // При другом названии пахло бы также сладко) [1, с. 654]. Мы, однако, не будем останавливаться ни на истории создания стихотворения, ни на возможных реминисценциях. В этой статье мы рассмотрим связь между знаком, его значением и смыслом.

В стихотворении «*Что в имени тебе моем?*» [2, с. 210] уже на тематическом уровне обнаруживаются разногласия между знаком и его значением, что и определило выбор указанного произведения для анализа, в процессе которого показывается, что смысл сказанного у Пушкина не определяется лишь одним значением слова, а является результатом интерференции многих значений. При этом привычное для читателя значение может изменяться вплоть до полного его переосмысления или обнуления. Таким образом, зафиксированное Б.М. Эйхенбаумом размытие значения слова у Лермонтова [3, с. 97] мы наблюдаем уже в лирике Пушкина.

В указанном стихотворении смысл создается как путем интерференции различных значений слова [4, с. 68], так и путем интерференции различных уровней структуры произведения. 'Структурность'¹ обнаруживает себя, во-первых, на уровне композиции стихотворения, во-вторых, на уровне отраженных в нем связей между говорящим и адресатом, а также на уровне языка в форме создания семантических и звуковых переключек. При этом смысл создается не на тематическом уровне, а является результатом взаимовлияния и наложения смыслов, возникающих из интерпретации каждой из структур. Это наложение не следует путать с 'плюрализмом' смысла, обусловленным жанровой природой послания, допускающего смешение стилей и тем [5, с. 68]. Именно благодаря структуре в сочетании с этим многообразием, послание обретает единство. Непосредственное обращение лирического героя к адресату, с одной стороны, и 'перечень' [6] как основа композиции первых двух строф, с другой, позволяют нам определить жанр стихотворения как послание. Оно начинается с вопроса: *Что в имени тебе моем?*, ответ на который дается в виде перечисления того, что с именем произойдет. Перечень маркируется на

уровне структуры как анафорическим повторением местоимения 'оно', так и синтаксической организацией текста, представляющей собой парафразы, 'оно умрет', 'оно оставит', и распространяется также на более мелкие структуры: сравнения имени с 'шумом', 'звуком', 'надписью'. Напрашивающееся из подобного рассмотрения структуры как перечня заключение о равноправности перечисляемых элементов было бы в лучшем случае поверхностным. В процессе перечисления за счет смещения смысла создается лирическая динамика, которую Всеволод Грехнёв определяет как «синоним неуклонного и энергичного развертывания темы» [7, с. 137]. В нашем случае происходит развертывание не темы, а смысловой точки 'имя', и неуклонная последовательность этого развертывания проявляется в целенаправленном разрушении какого-либо значения, стоящего за ним. Если под темой этого стихотворения понимать значение имени говорящего для адресата, обозначенной в первой строчке в форме риторического вопроса *Что в имени тебе моем?*, то эта тема, действительно, повторяется в каждой последующей строфе на новом уровне. Подобное перечисление не является развертыванием, т. к. не изменяет смысла высказывания, и, следовательно, не отражает присущей развертыванию динамики. Если же мы рассматриваем имя как центральную смысловую точку, то мы наблюдаем динамический процесс разрушения какого-либо значения, стоящего за именем как таковым. Имя теряет свою основную функцию называния и выделения одного среди многих². Этот процесс происходит на протяжении всего произведения, сопровождается смещением акцента лирического героя как носителя имени на адресата и оканчивается утверждением последнего в 'Я'.

Другим жанром, черты которого есть в стихотворении, является элегия. Пушкинская элегия отличается «психологической конкретностью» [8, с. 109], – она сказывается в форме динамического развития психологической связи между лирическим героем и адресатом. Подобное развитие проявляется в смещении фокуса с 'моего' имени, подразумевающего лирического героя, на 'тебе', указывающего направление смещения, а также при смене 'моем' на 'твоей' в третьей строфе, и на 'обо мне' и 'Я' в последней. Получается следующая цепочка, описывающая смещение акцента психологической связи: мое (лирический герой) – тебе (адресат) – мне (адресат) – я (адресат). Подобное разделение находит свое отражение в макроструктуре произведения в качестве некой границы (цезуры) между первыми двумя и двумя последними строфами. Если в первых двух строфах речь идёт, прежде всего, о лирическом герое и его

имени, то в последних двух строках фокус смещается на адресата как основного протагониста. Маркирование цезуры и симметричность структуры произведения реализуются повторением вопроса ‘Что в нем?’. Симметричность в данном случае, однако, не означает аналогии между обеими частями, и, следовательно, их смысловой статичности. Как в первой, так и во второй частях произведения наблюдается движение смысла, но это движение не однонаправленное, а противоположно направленное.

Если в первых двух строках происходит обнуление значения имени, то в двух последних происходит его наполнение новым содержанием. Имя упоминается как исходная точка один раз, затем замещается местоимением ‘оно’. Попытки идентификации этого ‘оно’ через сравнения с ‘шумом’, ‘звуком’ и ‘надписью’ представляют собой иллюстрацию постепенного лишения имени любого значения, что и является реализацией характеристики имени собственного как «не имеющего семантического значения»³, подтверждение чему мы можем найти в любом учебнике грамматики. Имя, определяющее личность и отличающее нас, людей, по словам Удольфа от животных⁴, утрачивая свое значение, превращается в «звук и дым»⁵, что находит свою реализацию в сравнении *Как звук ночной в лесу глухом*. Потеря значения, приводящая к смерти имени (*оно умирёт*), связывается у Пушкина с потерей структуры. Имя сравнивается с шумом, являющимся, по Далю, звуком без структуры [9, с. 1483]. В следующей строке перспектива смещается со структурной составляющей имени на коммуникативный акт, который является основой для существования имени (*как звук ночной в лесу глухом*). В данной строке мы находим метафорическую характеристику адресата как ‘спящего’, т.е. недоступного в силу своей глухоты и недостижимости (*в лесу глухом*). Подтверждение значения ‘глухой’ как дистанции между лирическим героем и адресатом мы получаем из контекста *лес глухой*, а второе, прямое значение слова ‘глухой’ из семантической переклички указанной строки с последней строкой *в тишине*. При этом эквивалентность между указанными первой и последней строками подчеркивается повторением слова ‘печаль’ в вариациях *шум печальный, в день печали, тоскуя*. Оппозиция между днем и ночью подтверждает нашу интерпретацию разнонаправленности развития ситуации. Перекличка между *шумом печальным* и *звуком ночным*, а также между окончаниями строк *печальный* и *дальний* определяют интерпретацию *глухого леса* как метафоры, отражающей недоступность адресата.

Смещение перспективы сопровождается движением вдоль оппозиций и семантических переключек. Имя лирического героя, обособляясь от его носителя ('оно'), умирает как таковое, теряя связь знака как формы с его содержанием. Разрушение знака вследствие утраты связи между знаком и понятием Пушкин определяет двояко: с одной стороны, как утрату структуры знака, с другой – как потерю коммуникативной функции знака, которую автор определяет как основную. Так, фонетическая форма имени как знака превращается с утратой связи с понятийной сферой в шум, а с утратой связи с адресатом – *звук ночной*. Пушкин также подчеркивает бесполезность формы вне содержания. Имя как знак является *надписью надгробною*, которая теряя связь с понятием, теряет также свою структуру, превращаясь в 'узор', и, как следствие, теряет свое место в языке как системе: *Оставит мертвый след подобный // узору надписи надгробной на непонятном языке*. В этом контексте нам кажется интересным понятие 'след'. Его использует почти через сто тридцать лет после написания стихотворения Жак Деррида [5]. Знак, освобождаясь от значения, несет с собой след его употреблений в различных контекстах, что и определяет его 'истинное значение'. В рассматриваемом нами примере декларируется отсутствие следа как неперменной составляющей формальной стороны знака. Для установления связи между знаком и его значением след бесполезен. Установление подобной связи возможно не вследствие наложения различных значений знака путем их реконструкции в различных контекстах, а вследствие наполнения знака новым содержанием. Таким образом, с одной стороны подчеркивается необходимость наличия для знака понятийной сферы, а с другой стороны, показывается необходимость наличия реципиента для ее создания. Только адресат может вдохнуть в знак его значения. Пушкин показывает условность его рамок и смещает акцент с продуцента на реципиента. Адресат, произнося имя, дает ему жизнь и значение. При этом наделение знака значением происходит по схеме, обратной разрушению знака, – сначала устанавливается связь с адресатом и с фонетической формой путем произнесения имени (*произнеси его тоскуя*), потом произнесенное наделяется структурой и, как следствие, значением: *Скажи: есть память обо мне // Есть в мире сердце, где живу я*. Значение, в свою очередь, слагается из двух составляющих, определяющих различные функции имени как знака: как закрепление понятия – память и как подтверждение существования денотата – 'я'. Это последнее слово в стихотворении несет на себе основной акцент высказывания, представляющий

собой возвращение в смысловую точку 'имя', содержащее в себе местоимение 'я'. Пушкин обыгрывает как фонетические возможности переключки 'имя' и 'я', так и функциональные особенности местоимений. Используя местоимения вместо имени, автор подчеркивает его чисто репрезентативную роль и вследствие этого возможность заполнения его любимым содержанием.

Это становится особенно очевидно на фоне симметричности структуры произведения, отражающейся в создании семантических переключек между его обеими частями. Семантические переключки в первых двух строфах на уровне аналогии *умрет – мертвый след – надгробная надпись* образуют оппозицию к 'живет' в последней строфе. Эта семантическая цепочка сопровождается другой цепочкой 'памяти', связывающей обе части стихотворения: *памятный листок – забытое давно – память*. При этом акцент семантической цепочки сделан на последнем слове «память», что активизирует метафорическое значение словосочетания «памятный листок». Таким образом, значение «памятного листка» как листка на память интерферирует с метафорическим значением «листа памяти», где должно быть записано имя, чтобы обрести жизнь. Словосочетание, благодаря построению семантической цепочки, приобретает фрактальное значение, т. е. связь между знаком (в данном случае словосочетанием) и его значением не является линейной и однозначной, а представляет собой интерференцию нескольких значений. Связь между знаком и его понятийной сферой имеет в этом случае комплексную структуру. Примером подобной связи является также переключка между «волной» в первой строфе: *Шум печальный // Волны плеснувшей в берег дальний и волненьями* в третьей: *Забытое давно // В волненьях новых и мятежных*. Эта переключка обнажает на фонетическом уровне принадлежность 'волны' 'волненьям' и, следовательно, налагает на их прямое значение метафорическое прочтение 'волны' как всплеска эмоций, 'волненья' же приобретают временное измерение, заключенное в значении слова 'волна' – 'волнения' как 'волна эмоций'. Таким образом, фрактальное значение возникает как результат интерференции значений как в рамках одной семантической цепочки, так и в рамках одного словосочетания. Названную эмоциональную составляющую подчеркивает также словосочетание *шум печальный*, с одной стороны, вводящее семантическое поле печали: *шум печальный – день печали – тоскуя*, а с другой стороны, само по себе являющееся фрактальной структурой. Значение словосочетания *шум печальный* равно, как и *звук ночной*, не складывается из значений входящих в него слов, а указывает на третью инстанцию: в данном

случае – на адресата послания. В первом случае ‘печальный’ определяет воздействие подобного шума на лирического героя из-за отсутствия адресата. Во втором – маркирует отсутствие реципиента. Интересна временная составляющая последнего словосочетания, предлагающая пример интерференции семантической и временной структуры произведения, отличающейся также нелинейной структурой и представляющей собой развертывание временной точки. Начиная с вопроса *Что в имени тебе моем?*, в котором глагол ‘есть’ настоящего времени умалчивается, но присутствует в качестве констатации момента, автор переходит к констатации прошедшего в будущем: *умрет – оставит – не даст* и возвращается через побуждение адресата *принеси* и *скажи* в точку ‘есть’. Таким образом, временная структура замыкается в точке – в настоящем, что и подчеркивается эксплицитной интерпретацией настоящего, единственного момента, где живет я: *Скажи: Есть память обо мне // Есть в мире сердце, где живу я*. Повторение слова ‘есть’ указывает на его особенное значение в противоположность смещению грамматической и семантической интерпретации времен. Так в глаголе ‘умрет’, представляющем собой будущее время, на семантическом уровне заключена смерть, т.е. прошлое.

Связывание временного момента ‘есть’ с глаголом настоящего времени первого лица ‘живу’ смещает акцент с чисто временного значения ‘есть’ как глагола-связки в смысле ‘быть’ на его другое значение – ‘существовать’. Существование как жизнь наделяется наряду с временной (‘есть’) также пространственной составляющей, находящей свою реализацию в слове ‘мир’. Мир при этом понимается, с одной стороны, как пространство существования, а с другой стороны – как человеческое сообщество, представителем которого является лирический герой.

Интересна интерпретация слова ‘сердце’. Благодаря пространственной составляющей ‘где’, сердце приобретает значение места, т.е. представляет собой переключку с ‘миром’. ‘Мир’ же, в свою очередь, приобретает атрибуты сердца в значении ‘душа’. Таким образом, как ‘сердце’, так и ‘мир’ имеют фрактальное значение. При этом их фрактальные значения интерферируют между собой. Фрактальную структуру по принципу матрёшки имеют последние две строчки также на семантическом уровне. ‘Я’ существует в ‘сердце’, которое, в свою очередь, существует в ‘мире’, причем глагол ‘существует’ является общим семантическим знаменателем глаголов ‘есть’ и ‘живет’.

Указывая на значение внешних системных связей, Михаил Гаспаров отмечал, что они «делают для нас предсказуемым круг образов, мотивов, эмоций и мыслей стихотворения» [10, с. 12] Отдавая должное значению внешних системных связей для интерпретации произведения, мы, тем не менее, считаем, что говорить о предсказуемости в случае этого стихотворения невозможно в силу комплексности, т.е. нелинейности его смысловой структуры. В данном случае имеет место игра, но игра, имеющая в своей основе строго регламентированные правила – правила создания комплексной структуры смысла.

Примечания

1. Подробнее о понятии 'структурности' см.: [5]
2. «Функция имени можно определить быстро и просто: имя служит идентификации личности и отличию ее от других» (Die Funktion eines Namens ist eindeutig und schnell erzählt: Er dient der Identifizierung einer Person und ermöglicht die Abgrenzung von anderen Menschen.) [9, с. 9]
3. «Имена – это что-то странное. Неважно, являются ли они названиями городов или фамилиями людей. Их смысл остается для нас недоступен.» (Namen sind etwas Seltsames. Gleichgültig, ob wir Ortsnamen nehmen oder Familiennamen der Sinn bleibt uns eigentlich verschlossen.) [9, с. 15]
4. «Только имя делает из личности личность. Только благодаря ему поднимаемся мы по лестнице эволюции от потомков развитого млекопитающего до человека сознательного.» (Erst Name macht aus einer Person eine Persönlichkeit. Erst durch ihn klettern wir auf der Leiter der Evolution von der Sprosse eines hoch entwickelten Säugetieres zu der eines Menschen mit eigenem Bewusstsein.) [9, с. 10]
5. «Имена – это лишь звук и дым» (Namen sind Schall und Rauch) [10]

Список литературы

1. Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Школьный словарь крылатых выражений Пушкина, СПб: Изд-во Фолио-Пресс, 1999. 800 с.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 3, Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. 635 с.
3. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Eichenbaum B. M. Lermontov. Versuch einer historisch-literarischen Würdigung. Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1924. Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken. München, 1967.
4. Грехнёв В. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Издательство «Нижний Новгород», 1994. 469 с.
5. Леонова М. Значение семантического поля для интерпретации литературного произведения на примере романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Универсалии

русской литературы. Т. 5. Воронеж: Воронежский государственный университет; Издательский дом Алейниковых, 2013. С. 448–462.

6. Derrida Ja. Die Schrift und die Differenz, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. 451 p.

7. Пумпянский Л.В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин, Исследования и материалы. Т. 10. Л.: Наука, 1982. С. 204–215.

8. Udolph Jü. Professor Udolphs Buch der Namen. Woher sie kommen. Was sie bedeuten, München: Goldmann, 2007. 319 p.

9. Пеуранен Э. Лирика А.С. Пушкин 1830-х годов. Поэтика: темы, мотивы и жанры поздней лирики. Финляндия: Ювяскюля, 1978. 298 с.

10. Даль В. Новый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1905.

11. Goethe, J. W. Faust I. Der Tragödie erster Teil, Suhrkamp, 2009. 298 p.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ И КОММЕНТАРИИ



УДК 821.161.1

ПОЭТ О «СМУТНОМ ВРЕМЕНИ» (А.С. ПУШКИН О ВОЗМОЖНОМ ПРОДОЛЖЕНИИ ТРАГЕДИИ «БОРИС ГОДУНОВ»)

В.С. Листов

Новый институт культурологи (Москва)

vslistov@mail.ru

Завершив в 1825 г. трагедию «Борис Годунов», Пушкин не оставил своего замысла – продолжить историческую драму (или цикл драм) на материале русской «смуты» рубежа XVI–XVII вв. Нами разбирается несколько вариантов продолжения сценических действий, намечаемых Пушкиным. В частности, по мнению автора статьи, замысел предполагаемого сочинения «Димитрий и Марина», обозначенного Пушкиным в известном списке из десяти тем (лето 1826), мог основываться на реальных событиях, следующих за смертью Лжедмитрия I. По мнению автора, одним из основных источников как трагедии «Борис Годунов», так и более поздних пушкинских произведений о «смуте», были многотомное сочинение И.И. Голикова «Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России» и «Дополнения...» к этому сочинению. В частности, по трудам Голикова Пушкин прослеживал как хронологию «Смутного времени», так и культурные контакты допетровской России с Западной Европой.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Н.М. Карамзин, «Борис Годунов», трагедия, исторические источники, хронология, «Смутное время».

Исторический рубеж русских XVI–XVII вв. Пушкин знал ещё от московского детства и царскосельской юности. Во всяком случае, ему были знакомы основные события той поры: о многом напоминали имена тогдашних деятелей исторической сцены, места битв, названия международных трактатов и т.д. Можно уверенно говорить о том, что Пушкин тут знал всё, что и полагалось знать молодому дворянину. Этапным для поэта стало, как известно, чтение многотомника Н.М. Карамзина «История государства Российского». С ним Пушкин обрёл другой уровень знания и понимания прошлого России. Он сам неоднократно признавал и подчёркивал, что его трагедия о «смуте» вдохновлена гением историографа [1, т. VII, с. 3]. Спорить тут, кажется, не о чем.

Однако вот вопрос: насколько была завершена и исчерпана тема «Смутного времени» у Пушкина после того, как он окончил свою трагедию

«Борис Годунов»? Истожились ли для автора пласты событий и мотивы противостояния характеров, составляющие последние тома карамзинской «Истории»? Попыткой ответить на эти вопросы – разумеется, неполной и недостаточной – и будет предлагаемая работа.

1.

В пределах художественно-исторического произведения хронология, понятно, не обязательно должна совпадать со строгой исторической хронологией. Советская историография, искавшая основания для периодизации в развитии классовой борьбы, не знала «Смутного времени» как определённого исторического периода. В основе разграничения периодов рубежа XVI–XVII столетий лежали начало закрепощения крестьян, восстание под руководством И.И. Болотникова, польско-шведская интервенция в Россию и т.д. Н.М. Карамзин и вся дворянская историография твёрдо делили отечественное прошлое по царствованиям. Поэтому «Смутное время» укладывалось в хронологические рамки между 1598 и 1613 годами, т.е. между воцарениями Бориса Годунова и Михаила Романова. Пушкин в периодизации «по царям», как правило, следовал за Карамзиным. Но из этого правила, поэт мог делать существенные исключения.

Одним из таких исключений, по-видимому, и было как раз «Смутное время». О поисках Пушкина в области исторической хронологии можно судить – хотя и косвенно – по двум наброскам на полях рукописей поэм «Езерский» и «Медный всадник». Поэт дважды перечисляет русских царей по порядку их правления:

I	II
Гр<озный> <?>	Ив <ан>
Фео <дор> <?>	Ф.<едор>
Год. <унов>	Год. <унов>
Б <ояре> <?>	Год. <унов>
М. <ихаил>	Рас. <стрига>
	Ш <уйский>
	М. <ихаил>
	А <лексей>
	Ф. <едор>
	И. <оанн>
	П.<етр> [1, т. V, с. 401]

Комментируя обе записи, М.А. Цявловский оставляет без внимания существенные разночтения между ними [2, с. 342–343]. набросок II обширнее и подробнее; на протяжении времен от Ивана IV до Михаила Романова он точно соответствует карамзинской периодизации – вплоть до упоминания кратковременного царствования Фёдора Борисовича Годунова (1605). Рассуждая строго формально, придётся отметить: время действия пушкинской трагедии целиком укладывается в правление Бориса Федоровича и Федора Борисовича Годуновых. Начало трагедии – вступление на престол Годунова-отца, а финал – убийство Годунова-сына. Но простая хронология не исчерпывает понимания хронологических рамок «смуты» у Пушкина.

Набросок I трактует периодизацию гораздо более обобщённо. Здесь детальная хронология отступает на задний план, а иногда и просто исчезает. Нет ни Фёдора Годунова, ни Самозванца, ни даже Василия Шуйского. Почему? Только ли потому, что список составлен для «Медного всадника» («Езерского»), т.е. для поэтического образа царской службы предков героя? Полагаем, не только поэтому. набросок свидетельствует, что, в общем, следуя за сменой персон на престоле, Пушкин готов ставить свою художественную логику над династической хронологией.

В самом деле, уже в ткани «Бориса Годунова» находим существенные выходы за хронологические рубежи трагедии. Прямо во вступительной сцене («Кремлёвские палаты») в диалоге Воротынского и Шуйского возникает обсуждение обстоятельств убийства царевича Димитрия в Угличе – семь лет тому назад. Затем тему угличской трагедии подхватывает Пимен в ночной беседе с Григорием. Далее – тот же мотив ведёт Борис в сцене «Царские палаты». На материале злодейства 1591 года построен обширный монолог патриарха Иова (сцена «Царская Дума»). На том же основании «стоит» инвектива Юродивого против Бориса на площади перед собором. Можно уверенно говорить, что исходная точка, завязка драмы находится далеко за пределами прямого сценического действия.

То же самое – по аналогии – происходит и с событиями, составляющими будущее по отношению к реальному сценическому действию. Своей репликой из диалога с Воротынским («*Ни кая казнь меня не устрашит*») Шуйский как бы предвещает своё восхождение на эшафот в царствование Лжедмитрия I [1, т. VII, с. 7]. В своём сне, рассказанном Пимену, Григорий Отрепьев как бы прозревает обстоятельства собственной смерти, которая случится после истечения исторического времени действия трагедии и падения занавеса

[3, с. 68–82]. Афанасий Пушкин в сцене «Москва. Дом Шуйского», утверждает, что «*Романовы, отечества надежда*» [1, т. VII, с. 40] – за десятилетие до восхождения Михаила на престол. И так далее.

Эти – и многие другие – примеры доказывают: для Пушкина «Смутное время» не замыкается в хронологических границах действия его трагедии. Начало «настоящей беды Московскому государству» он видит в угличском убийстве (1591), т.е. при Фёдоре, а конец – в воцарении Михаила Романова (1613). Таким образом, за пределами «Бориса Годунова» остаются семь лет до коронации Бориса и ещё семь лет после свержения Самозванца. К концу 1825 года Пушкин, уже знающий развязку своей трагедии, неотступно продолжает размышлять о смуте. Ею, смутою, наполнены многие «творческие сны» поэта в Михайловском. Он привычно ищет черты исторических времён в текущей жизни, в повседневности. И тогда древняя летопись оказывается в родстве со свежей газетой, а жена декабриста М.Ф. Орлова «*славная баба*» Катерина напоминает ведьму и самозванку Марину Мнишек [1, т. XIII, с. 226].

«Годунов» едва только завершен, а его действующие лица продолжают своё воображаемое существование в творческом сознании поэта. Об этом надёжно свидетельствует известный набросок с десятью темами, приблизительно датируемый серединой лета 1826 года [2, с. 276]. Не будем отвлекаться на обсуждение старой проблемы – что здесь: заголовки ещё ненаписанных драматических произведений или темы устных новелл тригорского «Декамерона» [4, с. 40–49]? Для нас важно только то, что список завершается двумя сюжетами:

<...> *Димитрий и Марина*
Курбский [2, с. 276]

Обе записи довольно темны; для суждения о них не хватает источников. Сюжет «Курбский» имел бы отношение к нашей теме, если б удалось доказать, что речь идёт о Димитрии Андреевиче Курбском (1582–1649), действующем лице сцены «Граница Литовская». Ему принадлежит знаменитая реплика: «*Вперёд! И горе Годунову!*» [6, с. 350–376; 7, с. 159–170]. Но, кажется, нет свидетельств об участии Димитрия Андреевича в аванюре Самозванца. Как раз в 1605 году, после смерти матери, он мирно вступает во владение отцовскими землями в Польше [6, с. 350–376]. Так что, скорее всего, в замыслах Пушкина – произведение о Курбском-отце.

Сюжет «Димитрий и Марина» также, видимо, не поддаётся достоверному истолкованию, но всё-таки находит некоторую опору в мемуарных источниках.

С.П. Шевырѐв в своих «Рассказах о Пушкине» вскользь упоминает о весьма обширном замысле поэта: *«Пушкин сам говорил, что намерен писать еще “Лжедмитрия” и “Василия Шуйского” как продолжение “Годунова” и еще нечто взять из междуцарствия: это было бы в роде Шекспировских хроник»* [8, с. 40].

Важность свидетельства как бы равняется его неясности. Прежде всего, нет возможности судить, в каких отношениях находятся обозначенная Пушкиным тема *Дмитрий и Марина* и тема, называемая Шевырѐвым – *Лжедмитрий*. Один тут замысел или два? Кроме того, о каком Лжедмитрии идёт речь? Марина Мнишек последовательно была женой и того, и другого Лжедмитрия. Думается, если речь идёт о Лжедмитрии I, то готовилось некое продолжение годуновской сцены «Ночь. Сад. Фонтан» [1, т. VII, с. 58–65]. Не менее возможна и другая сценическая история: Марина после гибели Отрепьева. Это острейший сюжет: столкновению сильных характеров сопутствуют кровавые исторические события, измены, воцарения и свержения, казни, убийства, бегства с погонями, интриги и т.д. Трудно истолковать и замечание С.П. Шевырѐва о том, что Пушкин предполагал *«нечто взять из междуцарствия»*. Либо это отдельная трагедия, либо фрагменты из истории «семибоящины», включаемые в помянутые произведения.

С.М. Бонди так намечал историческую перспективу Пушкина-драматурга: *«“Борис Годунов” представлялся Пушкину началом серии аналогичных, народно-исторических драм, первой частью драматической трилогии о событиях “смутного времени”. Героями второй части должны были быть Дмитрий Самозванец и Марина, третьей – Василий Шуйский (сделавшийся царём после убийства Самозванца). Но судьба пушкинского “Бориса Годунова” заставила его отказаться от этого замысла. Пушкин писал свою трагедию для театра, рассчитывая видеть ее на сцене. Но в эпоху политической реакции, последовавшей за разгромом декабристов, об этом нечего было и думать»* [9].

Соображения С.М. Бонди корректны, но не более того. Они опираются на приведенные выше воспоминания С.П. Шевырѐва, которые, как мы убедились, не дают оснований для безоговорочных суждений. Даже если исходить из того, что автограф с десятью темами есть список будущих драматических произведений, всё равно из известных нам источников замысел «драматической трилогии» не складывается. Если трагедии «Борис Годунов» – «Самозванец» – «Василий Шуйский», допустим, трилогия, то куда отнести «нечто из

междоусобия»? Оно ведь за хронологическими пределами правления Василия Шуйского. И ещё: вряд ли Пушкин не продолжал своего «Годунова» потому, что убоялся цензурных преследований. Это вообще не в характере Пушкина. Он даже «Евгения Онегина», судя по письму к П.А. Вяземскому от 14.11.1823 г. [1, т. XIII, с. 73], начал сочинять, предвидя цензурный запрет. В том же автографе с десятью темами минимум два совершенно безнадёжных с цензурной точки зрения сюжета – «Иисус» и «Павел I».

Если же считать «Димитрия и Марину» (по автографу Пушкина) и «Самозванца» (по воспоминаниям С.П. Шевырёва) одним замыслом, то наши наблюдения можно будет осторожно продолжить. Во-первых, тогда предпочтение следует отдать пушкинскому названию вещи: не «Лжедмитрий», а «Димитрий и Марина». Во-вторых, придётся поставить вопрос, о каком периоде «Смутного времени» идёт речь? Полезно заметить, что пищу для размышлений на эту тему дают заключительные реплики Марины и Самозванца из сцены «Ночь. Сад. Фонтан».

МАРИНА

<...> Пока тобой не свержен Годунов,

Любви речей не буду слушать я <...>

САМОЗВАНЕЦ

Она меня чуть-чуть не погубила

Но решено: завтра двину рать [1, т. VII, с. 65]

Следующая сцена, как мы помним, называется «Граница Литовская» [1, т. VII, с. 66–67]. Рать двинута. По сценическому времени между диалогом героев и началом похода на Москву нет временного промежутка. В пределах написанной трагедии герои больше не увидятся. Впрочем, и Н.М. Карамзин подтверждает: до мая следующего, 1605 года, Самозванец и его невеста не встретятся. Затем Марина церемониально въезжает в Москву; следуют предсвадебные увеселения, свадьба, коронация... Всего через несколько дней, 17 мая 1605 года, восставшие москвичи убивают Лжедмитрия I [10, с. 904–909]. По буквальной исторической правде у героев остаётся всего несколько дней для общения – среди праздников, торжеств, пиров. Но дело не только в этом. Карамзин, на которого опирается Пушкин, молчит об участии Марины в сколь-нибудь серьёзных событиях: до свадьбы она мирно живёт в Польше. Всё это мало подходит для сценического действия, под названием «Димитрий и Марина», продолжающего художественную и философскую ткань трагедии «Борис Годунов». Разумеется, тут надо считаться и с неограниченными

возможностями воображения поэта. Мы знаем, из какого сора растут стихи без всякого стыда. Но всё же реальный исторический материал не кажется соизмеримым с исторической подосновой «Бориса Годунова», не сомасштабен ей.

Другое дело – годы с 1607 по 1610.

В урагане грозных событий этих лет Марина играет одну из ключевых ролей. В её власти было признать или не признать нового самозванца своим мужем. В зависимости от этого он обретал или не обретал некоторые призрачные права на царский трон. Прослеживаются её борьба с Василием Шуйским, её союзничество с королём польским Сигизмундом III и потом вражда с ним; убийство второго мужа; возможный роман с казацким атаманом Иваном Заруцким; наконец, в 1614 году казнят Заруцкого и малолетнего сына Марины Ивана, мнимого внука Ивана Грозного. Этих и многих других поворотов судьбы «Дмитрия» и Марины Пушкин не может не знать – по труду Карамзина, по другим историческим сочинениям.

Теперь, помня всё это, обратимся к многократно использованному исследователями письму Пушкина, по-видимому, адресованному в 1829 году к Н.Н. Раевскому-младшему. Вот что Пушкин пишет о Марине Мнишек: «<...> Конечно, это была странная красавица. У неё была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдаётся одному проходивцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, [и] всегда готовая отдаться [тому] каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королём [как равная] как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает своё столь бурное и необычайное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я ещё вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть. Она ужас до чего полька» [1, т. XIV, с. 46–47, перевод с фр. – с. 395].

Рисуя как бы штриховой портрет Марины, Пушкин опускает массу фактических пояснений и красочных подробностей. В них нет надобности. Адресат, генерал-аншеф Н.Н. Раевский, внимательно читывал Карамзина, знает факты из последних глав его «Истории...». Но какие именно факты? Вот ключевой момент: характер героини Пушкин пытается строить на материале событий, происшедших *после того*, как она пала, «вкусив царской власти», т.е.

после мая 1606 года! Дав историческую хронику жизни самозванной царицы, поэт составляет её из случаев, относящихся к времени, когда прах Лжедмитрия I уже давно развеян по ветру.

Если это не доказывает, что замысел «Дмитрия и Марины» относится к последним годам «смуты» (примерно 1607–1613 гг.), то, во всяком случае, делает такое предположение весьма правдоподобным. Как минимум: в конце 20-х годов Пушкин обещает Раевскому нечто о времени, когда его *«ужас до чего полька»* подвизалась в роли жены и вдовы Лжедмитрия II. Это, скорее всего и есть, либо сам сюжет «Дмитрий и Марина» из автографа 1826 года, либо какое-то его переосмысление три года спустя.

В том же письме к Раевскому находим острые характеристики лидеров времён «смуты» – Лжедмитрия I, Шуйского, Гаврилы Пушкина, патриарха Иова и др. Здесь же – сравнения отечественных персон с деятелями истории Франции.

Позже, уже в 30-е годы, внимание Пушкина к деятелям «Смутного времени», конечно, сохраняется, но вряд ли ведёт к каким-то ясно выраженным замыслам. Показательной в этом отношении может служить известная заметка, помеченная июлем 1831 года: *«Мнение митроп.<олита> Платона о Дм. <итрии. Сам.<озванце>, будто бы восп.<итанном> у езуитов, удивительно детское и романическое. Всякий был годен, чтоб разыграть эту роль: доказ.<ательство>: после смерти Отрепьева – Тушинский Вор и проч.»* [1, т. XII, с. 203].

Об источниках и литературе, связанных с полным текстом этой заметки, даёт обширное представление известная статья П.В. Калитина и А.В. Кулагина, впервые опубликованная в 1995 году в 26-м выпуске «Временника Пушкинской комиссии АН СССР». Авторы, думается, совершенно правы, когда выявляют причины, по которым поэт назвал мнение митрополита детским и романическим [11, с. 111–122]. Далекое не всё в событиях «смуты» объясняется характером Самозванца и происками иезуитов, как представлялось церковному иерарху. Пушкин отчётливо видел *объективный* характер хода истории. Для него не были загадкой причинно-следственные связи между бунтом начала XVII столетия и предшествующими крайностями правления Ивана IV, ограничениями мужицкой свободы, мотивами изоляции Руси на международной арене.

Именно *«детскими»* Пушкин полагал суждения, по которым *«русский бунт»* возникает не по глубоким и определяющим внутренним причинам, а по проискам отдельных персон или конспиративных зарубежных установлений –

вроде ордена иезуитов. Ещё и сегодня, через два века после митрополита Платона, подобные взгляды имеют у нас хождение.

Так или иначе, но приведённые соображения подтверждают, что и после «Бориса Годунова» история «смуты» не ушла ни из памяти, ни из творческих планов Пушкина. Под его пером трагический рубеж XVI–XVII вв. возникает то в письмах, то в лирике. Например, в стихотворении «Моя родословная» (1830 г.) семейная традиция Пушкиных приводит то к Минину, который *«тягался с поляками»*, то к призванию *«Романовых на царство»* [1, т. III, с. 262]. Но эти обращения заслуживают отдельного изучения и здесь не рассматриваются.

2.

В январе 1832 года Пушкин вновь, после восьмилетнего перерыва, вступает в государственную службу по ведомству иностранных дел. На этот раз он не отягощен канцелярским присутствием, бюрократической рутинной. По заданию самого императора Николая I он сочиняет официально приемлемую биографию Петра Великого. Читает труды по истории правления преобразователя, знакомится с архивными источниками, обращается к мемуарам и петровским легендам. С некоторыми поправками на его время, когда ремёсла писателя и историка ещё не были строго разделены, можно сказать, что Пушкин пытается освоить профессию историка.

Исследователи хорошо знают, что, приступив к изучению источников, они никогда не могут предугадать, какие сведения – нужные или ненужные – встретятся им попутно, параллельно основной теме их работы. Именно это обстоятельство не учёл один из лучших комментаторов «Бориса Годунова» – Г.О. Винокур. Поставив вопрос о фактических основаниях пушкинской трагедии, он, разумеется, назвал «Историю...» Н.М. Карамзина и ещё несколько работ и документальных публикаций. И завершил свой историографический обзор поспешным выводом: *«Этим ограничивается круг источников, которыми мог пользоваться Пушкин»* [12, с. 467].

Ещё в 1983 году мы (в соавторстве с Н.А. Тарховой) назвали одно из ключевых изданий, которым пользовался Пушкин при работе над «Борисом Годуновым» и – шире – при размышлениях о русских трагедиях начала XVII века [13, 112–118]. Речь идёт об одном из томов сочиненной И.И. Голиковым многотомной «Истории Петра Великого, мудрого преобразителя России», написанной в конце XVIII века [14]. На это издание, как на источник по «Смутному времени», указала видный историк профессор А.Т. Николаева:

«Известно, что кроме 12 томов “Деяний Петра Великого...” Голиков написал ещё 18 томов «Дополнений» к деяниям Петра Великого (М., 1790–1797) <...>. Материал <...> здесь расположен по годам. Первые три тома “Деяний...” составляют “Введение” под названием “Изображение предшествующих времен Петру Великому”. Изложение материала идёт по царствованиям, начиная от Бориса Годунова» [15, с. 105].

Однако А.Т. Николаева в своей работе изучала преимущественно труд И.И. Голикова; поэтому и Пушкин, и его версия «Смутного времени» в её содержательной статье не обсуждаются. Между тем, Голиков посвящает XVI–XVII вв. много страниц. Они, несомненно, прочитаны Пушкиным, и произошло это не позднее ссылки поэта в Михайловское. Во-первых, выражение «Голиковская проза» встречается в письме Пушкина к А.А. Бестужеву от 30 ноября 1825 года [1, т. XIII, с. 244]. Во-вторых, редактор журнала «Русская старина» М.И. Семевский указывал на «Деяния...» Голикова в числе изданий, которыми Пушкин пользовался в библиотеке соседней усадьбы Тригорское [16]. И письмо к Бестужеву, и свидетельство Семевского приводят как раз к 1825 году, к времени сочинения «Бориса Годунова». Несомненно, знание многотомной «Истории Петра Великого» сопровождало поэта на протяжении следующего десятилетия. В 1834 году он приступил к подробному конспектированию труда историографа [17, с. 25–27].

Понятно: голиковские страницы, посвященные «Изображению предшествующих времён...», на этот раз находились на периферии внимания Пушкина, занятого историей Петра Великого. Вместе с тем, нетрудно показать, что в середине тридцатых годов он либо перечитывал «Деяния...» с «Дополнениями...», либо помнил (конечно, наряду с другими источниками) их содержание. Постраничное конспективное изложение Голикова Пушкин предваряет текстом под названием «Очерк введения». Первый параграф этого очерка поэт начинает весьма обязывающим утверждением: *«Россия, долго терзаемая междоусобиями и притесняемая хищными соседями, отдыхала под управлением Романовых»* [18, с. 57].

Таким образом, биограф Петра I начинает изложение своего предмета как раз со «Смутного времени», завершённого по воцарении новой династии. Здесь Пушкин ещё не конспектирует Голикова, но в точности повторяет ход его мысли: положение России к началу царствования Петра I сложилось как результат исторических событий, которые надо отсчитывать от «смуты» начала XVII столетия. Собственно, весь мирный век, по Голикову и по Пушкину,

явился благотворной паузой, разделяющей «бурные смятений времена» – времена Годунова и Петра Великого.

Но в понимании путей российского просвещения Пушкин продвинулся неизмеримо дальше Голикова, а может быть, и дальше всей отечественной историографии XVIII – начала XIX вв. В конце концов, просветительство Петра Великого, его попытки вести свой народ вслед Европе были очевидны, воспринимались как общее место у многих сочинителей, в том числе и официальных. Тут придворный историограф Пушкин не открывал «америк». Однако, к 1834 году Пушкин уже не питал иллюзий насчёт Петра I как идеального государя. Дело было даже не только в общеизвестных крайностях правления императора (гибель массы соотечественников, пытки, доносы, повальное пьянство при дворе, личная необузданность монарха и т.д.). Здесь и апологеты Петра I вынуждены были признавать очевидное неблагополучие. Но сверх того Пушкину удалось поставить и другой вопрос – вопрос о начале и характере европейского просвещения в России.

По этому поводу у Пушкина было своё мнение, основанное на знакомстве со многими источниками. Вот как оно выражено в конце «Очерка введения», в котором давался обзор положения традиционной России:

*«Россия разделена на воеводства, управляемые Боярами
Бояре беспечные <...>.*

*Законы, более обычаи, нежели законы – неопределенны, судьи
безграмотные. Дьяки плуты. Нравы дикие, свирепые etc.*

*Просвещение развивается со времен Бориса; Правительство впереди
народа; любит иноземцев и печется о науках» [18, с. 58].*

В «Очерке введения» полным голосом говорит Пушкин середины 30-х годов. Он твёрдо знает, что просвещение началось в России не с Петра, а ровно на столетие раньше – с Годунова. Нетрудно понять, что речь идёт именно о европейском просвещении. Контекст не оставляет здесь сомнений: *«Правительство <...> любит иноземцев и печется о науках»*. Пушкин не мог не знать и о попытке Годунова посылать *«робят на учебу в Европу»* – акция, прямо предшествующая одному из знаменитых преобразований Петра I.

Протягивая отечественное просветительство от «Смутного времени» к времени петровскому, Пушкин не склонен упрощать ход истории. Он понимает, что быстрое движение общества в сторону прогресса отнюдь ещё не гарантирует благополучия в сфере морали, в области нравов. По-видимому, для позднего Пушкина тут путь к разгадке характеров царей – Бориса, Петра I. Как

раз в том же 1834 году, уже конспектируя Голикова, Пушкин заметил в беседе с великим князем Михаилом Павловичем: *«Вы истинный член вашей семьи. Все Романовы революционеры и уравнители»* [1, т. XII, с. 335; перевод с фр. – с. 488]. Для нас, думается, ключевое слово здесь – *все*. Это, как минимум, значит, что Романовы перенимают методы насильственного культурного преобразования у Годунова и Лжедмитрия I; указанная сторона их правления наиболее полно и резко проявилась у Петра I. Та же особенность, только в ослабленной форме, замечена и у ныне здравствующих представителей династии. Великий князь хорошо понял поэта; оттого и обиделся: *«Вот репутация, которой мне не доставало»* [1, т. XII, с. 335; перевод с фр. – с. 448].

Усложнение характеров монархов очевидным образом вытекало из несоответствия высоких и благих целей низменным средствам их достижения. На это несоответствие ещё десятилетие тому назад Пушкину указал Н.М. Карамзин. По его мнению, Годунов постоянно переходил от прегрешений к покаяниям, от душегубства к молитвам. Советы Карамзина помогли Пушкину когда-то найти не только политическую, но и поэтическую составляющую характера Бориса [19, с. 218–217]. Теперь похожие задачи приходилось решать при воплощении противоречий в биографии и характере Петра I, чья эпоха весьма напоминала давнюю «смуту» рубежа XVI–XVII вв.

На материале обеих «смутов» Пушкин шёл к выводу о неисповедимости путей Провидения, о том, что зная общественного прогресса далеко не всегда даётся в чистые руки праведника или хотя бы доброго человека. Парадокс известен давно и хорошо выражен в стихах Наума Коржавина, обращённых к князю Московскому Ивану Калите:

Был ты видом довольно противен,

Сердцем подл, но не в этом суть:

Исторически прогрессивен

Оказался твой жизненный путь [20, с. 171].

Философ Г.С. Померанц вывел из этого четверостишия целую концепцию, по смыслу которой исторического деятеля следует судить не столько по его державным достижениям (военные победы, захват земель, процветание ремёсел, успехи просвещения и т.д.), сколько по тем страстям – злым или благим – которые им управляли [21]. Свою версию примата нравственного облика монарха над общественными итогами его правления Померанц подкрепляет стихами Пушкина. На страницах работы философа совершенно закономерно появляется ссылка на «декабристские строфы»

романа «Евгений Онегин», характеризующие Александра I: «Вл<адыка > слабый и лукавый / Плешивый щёголь, враг труда / Нечаянно пригретый славой...»¹. Для полноты картины Померанц мог бы сослаться ещё и на стихотворение Пушкина «Роняет лес багряный свой убор». Там о том же императоре Александре, «щёголе, враге труда», сказано совершенно иначе: «Он человек! им властвует мгновенье / Он раб молвы, сомнений и страстей; / Простим ему неправоe гоненье; / Он взял Париж, он основал Лицей» [1, т. II, с. 428].

Противоречия поэтического понимания биографии монарха выступают во всей очевидности. Но как этот многосоставный характер государя сложился? Тут необходимо напомнить, что стихотворение «Роняет лес багряный свой убор» написано в Михайловском в октябре 1825 года – как раз тогда, когда Пушкин завершал свою трагедию. Помня совет Карамзина, драматург только что коренным образом изменил характер заглавного героя: жестокий политик, не перестав быть таковым («неправые гоненья»?), обрёл вместе с тем черты гуманного покровителя народа, нежного отца своих детей. Что, если совет Карамзина, поданный для воплощения личности героя трагедии, не был забыт и при создании характера Александра, при сочинении элегии «Роняет лес багряный свой убор»? Тут не было бы ничего невозможного. Более того. В следующем месяце (ноябрь 1825 года) императора Александра I настигает смерть. Эта новость, конечно, повергнет Пушкина в вихрь размышлений и переживаний самого разного свойства. Оставим их в стороне. Заметим только: по нашему мнению, Пушкин должен был быть благодарен Провидению за то, что ему было дано простить своего гонителя ещё живого. Портретная галерея русских царей, возникшая под пером Пушкина, простиралась от Бориса к Петру и Екатерине II, а от нее к Павлу I и Александру I. Но, обращаясь к Годунову, автор, по всей видимости, чувствовал себя свободнее: всё-таки «татарин, зять Малюты» не принадлежал к ныне царствующей династии Романовых. Поэтому державные запреты были здесь в пушкинское время чуть слабее, мягче...

В рамках статьи нет места для сколь-нибудь полного сопоставления версии «Смутного времени» у Голикова с размышлениями на ту же тему у Пушкина. Но один пример, весьма характерный, стоит привести.

Случай, рассказанный Голиковым, произошел не позднее 1680 года. Вдовствующая царица Наталья Кирилловна, урожденная Нарышкина, вместе со своим сыном, малолетним Петром, жила в царском дворце и подвергалась всяческому утеснениям со стороны фаворитов царя Федора Алексеевича,

единокровного старшего брата Петра. Царица Наталья Кирилловна не желала сама жаловаться государю и подвинула на то сына с его учителем, дьяком Никитой Зотовым. Голиков так начинает свой рассказ о происшествии: «Царевич <...> без ведома матери своей пошёл с учителем своим в чертоги Царские» [14, с. 144]. Вот как Пушкин передаёт в конспекте это место голиковской «Истории Петра»: «*Боярин Иван Максимович Языков предложил однажды вдовствующей Царице, под предлогом тесноты перебраться в другой дворец, отдалённый от царского дворца. Царица не захотела и подослала Петра с своим учителем к Царю Феодору. Петр поцеловал его руку и пожаловался на Языкова, сравнивая себя с царевичем Димитрием, а боярина с Годуновым. Царь извинился перед Натальей Кирилловной и отдал ей Языкова головою. Языков был на время отдален*» [18, с. 65–66].

В этом отрывке роли распределены строго по историческим аналогиям. Как только младший сын покойного государя Алексея Михайловича ребенок Петр сравнивается с младшим сыном Ивана Грозного ребенком Димитрием, так сразу все действующие лица эпизода как бы обретают исторические роли столетней давности. Мать Петра Наталья Кирилловна заступает место Марии Федоровны Нагой, вдовы Ивана IV. А боярин Языков как бы становится новым Годуновым, гонителем последней, ныне опальной семьи бывшего монарха. Довершает картину царь Фёдор Алексеевич Романов, в эпизоде замещающий на престоле Фёдора Иоанновича, последнего Рюриковича.

Совершенно прозрачна и основная трагическая коллизия, возникающая под пером Пушкина. Наталья Кирилловна и Зотов хорошо знают легендарную версию событий. Прежде чем убить единокровного царю Димитрия, Годунов ссылает вдову с мальчиком в Углич, подальше, туда, где преступление совершить легче. Наталья Кирилловна и Зотов на это и намекают. Не то же ли самое готовится и против малолетнего Петра? Царь Федор Алексеевич намёк понимает и готов пресечь похожий заговор уже в самом его начале. Языков удален, а царица и Петр оставлены в охраняемом дворце.

Сам по себе эпизод вокруг дворцовых помещений для Петра-мальчика не кажется значительным: обычная придворная интрига – не из крупных. Но Пушкин весьма к ней внимателен и, кажется, не только потому, что Голиков здесь через век протягивает любопытную нить – от «смуты» (убийство царевича) к детству будущего «преобразителя России». Здесь гораздо важнее видеть ход мысли людей старой Руси, а может быть, и самого Пушкина. Люди «древлего благочестия» привычно искали обоснования, опоры для своих

суждений и поступков в текстах Священной Истории. Тот же, например, Годунов вступал на престол под аккомпанемент библейского рассказа из 2 Книги Царств – об интронизации Божьей милостью Давида. Незнатного. Рожденного подданным. Это и служило обоснованием возвышения новой династии. Вместе с тем, семь столетий отечественного прошлого были столь богаты нравственным смыслом, столь полны поучительными примерами, что уже допетровская образованная Русь на них ссылалась. Поэтому-то царица Наталья Кирилловна и Зотов вполне основательно доказывали свою правоту перед царём Фёдором Алексеевичем, ссылаясь на дворцовый случай столетней давности.

Мы не знаем, поместил бы Пушкин в биографию Петра I челобитье мальчика старшему брату, царю Фёдору, и что бы он, Пушкин, здесь акцентировал. Но можно не сомневаться: поэт видел тут обращение старших современников Петра I к моральному опыту недавнего прошлого. Придворный историограф, сочинивший в предыдущем десятилетии «Бориса Годунова», был исключительно чуток к обращениям такого рода.

Пушкин прекрасно помнил максиму, открывавшую труд Н.М. Карамзина: *«История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия»* [10, с. 5]. Сравнение истории со *«священными страницами»*, со средоточием народного опыта, должно было утверждать Пушкина в сознании великой важности его занятий отечественным прошлым, а, может быть, *в известном смысле*, и в родстве усилий пророка и поэта.

Судьба распорядилась так, что Пушкин подвёл итог своим размышлениям об отечественной истории в произведении, которое лишь формально называется письмом – письмом к П.И. Чаадаеву от 19 октября 1836 года. По существу же это программа его будущих изысканий в области прошлого России, ставшее завещанием Пушкина-историка. Поэт обращается здесь вовсе не только к адресату письма, Чаадаеву. Далеко за рамки узко понимаемого эпистолярного наследия выходят мысли, тут высказанные. Например, о том, как совершалась *«величественная драма, начавшаяся в Угличе, и закончившаяся в Ипатьевском монастыре»* [1, т. XVI, с. 172 – перевод с фр. с. 393].

Автор «Бориса Годунова» прекрасно знал хронологические параллели нашего «Смутного времени» историческим трагедиям Запада – казни Марии Стюарт, крестьянским бунтам и религиозным потрясениям в Англии;

Нантскому эдикту и убийству Генриха IV во Франции; реформации в германских землях. Пушкин твёрдо настаивал на полноправии русского прошлого в истории Европы.

Эту мысль он укреплял и развивал, не только создавая «Годунова», но и позже, в последнее десятилетие своей жизни.

Примечание

1. *Вл<адька>* вместо *Вл<аститель>* внесено в гипотетический текст в соответствии с предложением В.В. Набокова [22, с. 640–643].

Список литературы

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., Л.: АН СССР, 1937–1959.
2. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.: Academia, 1935. 416 с.
3. Листов В.С. «Голос музы тёмной...». М.: Жираф, 2005. 416 с.
4. Листов В.С. Пушкин: судьба коренного поэта. Саранск, 2012. 398 с.
5. Пушкин А.С. Борис Годунов. Трагедия / Комментарий Л.М. Лотман и С.А. Фомичева. СПб: Академический проект, 1996. 543 с.
6. Ерусалимский К.Ю. Потомки А.М. Курбского // Сборник статей в честь С.М. Каштанова. М., 2005. С. 350–376.
7. Вацуро В.Э. Сын Курбского // Русское подвижничество: Сб. к 90-летию Д.С. Лихачева. М.: Наука, 1996. С. 159–170.
8. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1974. 560 с.
9. Бонди С.М. Драматические произведения Пушкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=6&page=3> (дата обращения 01.02.2016)
10. Карамзин Н.М. История государства Российского. М.: ЭКСМО-ЭКСПРЕСС, 2009. 1024 с.
11. Калитин П.В., Кулагин А.В. Об источниках пушкинской заметки «Мнение митрополита Платона...» // Кулагин А. Пушкин. Источники. Традиции. Поэтика. Сб. статей. Коломна, 2015. С. 111–122.
12. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VII. Б. и изд.: АН СССР, [1935]. 725 с.
13. Листов В.С., Тархова Н.А. Труд И.И. Голикова «Деяния Петра Великого...» в кругу источников трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Временник Пушкинской комиссии, 1980. Л.: Наука, 1983. С. 113–118.
14. Голиков И.И. Дополнения к Деяниям Петра Великого. Т. 1. М., 1790. 328 с.
15. Николаева А.Т. Вопросы источниковедения в трудах И.И. Голикова, посвященных Петру I // Труды Московского гос. историко-архивного института. Т. 24. Вып. 2. М.: МГИАИ, 1968. С. 102–114.

16. Семевский М.И. Прогулка в Тригорское. Биографические исследования и заметки о Пушкине [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://az.lib.ru/s/semewskij_m_i/text_1866_poezdka_v_trigorskoye.shtml (дата обращения 01.02.2016)

17. Листов В.С. «История Петра» в биографии и творчестве А.С. Пушкина // Пушкин А.С. История Петра. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 7–41.

18. Пушкин А.С. История Петра / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. В.С. Листова. М.: Языки русской культуры, 2000. 392 с.

19. Листов В.С. К источникам диалога царя и юродивого в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Болдинские чтения. Саранск, 2015. С. 208–217.

20. Коржавин Н. Время дано. М.: Художественная литература, 1992. 319 с.

21. Померанц Г. О роли нравственного облика личности в жизни исторического коллектива. Выступление на семинаре в Институте философии АН СССР в 1964 году. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=3255> (дата обращения 01.02.2016)

22. Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / под ред. В.П. Старка. СПб.: Искусство, Набоковский фонд, 1998. 926 с.

УДК 821.161.1

К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ ФИЛОСОФИИ СЧАСТЬЯ А.С. ПУШКИНА-ЛИРИКА

С.В. Рудакова

Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова

rudakovamasu@mail.ru

Исследуется своеобразие философии счастья в лирике А.С. Пушкина. Выявлены не только неоднозначный подход к рассмотрению категории счастья в разные периоды творческой деятельности поэта, его способность рассматривать этот феномен с разных сторон, но и некоторые неизменные составляющие, определяющие именно пушкинское понимание счастья. Счастье рассматривается Пушкиным как основной побудительный мотив многих поступков человека, жаждущего обрести гармонию с собою и миром. Для поэта счастье ассоциируется и с процессами познания мира, и с чувственными удовольствиями; оно связано как с наслаждениями, так и со страданиями, с покоем и с активностью. Счастливым человек может стать, общаясь с друзьями, испытывая любовь к женщине. По мнению Пушкина, счастье – это не дар богов, это земное переживание.

Ключевые слова: Пушкин, философия счастья, блаженство, эпикурейство, любовь, дружество, поэзия, миг.

Жизнь каждого человека в той или иной мере сопряжена с поисками счастья. Еще античный философ Демокрит заявил: «Цель жизни человека – достижение счастья» [1, с. 63]. Не является исключением и жизнь

А.С. Пушкина, которая не была абсолютно благополучной, счастливой: судьба поэта не проста, он познал печали, разочарования, столкнувшись со многими препятствиями на пути. Но его необычайное жизнелюбие и оптимизм позволили увидеть мир по-особому, создав поэзию, помогающую человеку поверить, что несчастья преодолимы и жизнь прекрасна. В своем понимании счастья Пушкин опирался не только на свой жизненный опыт. Поэт переосмыслил богатейшую традицию трактовки этого понятия в мировой культуре, предложив при этом собственный взгляд на природу данного феномена.

В молодости, особенно в лицейский период, заметно увлечение Пушкиным эпикурейской философией. Юный поэт, усвоив основы фелицитарной философии Эпикура, на первый план выводит земные удовольствия, считая их человеческим благом. Потому для лирического героя поэта этих лет счастливый человек – тот, кто предается эпикурейским радостям, с оптимизмом смотрит в будущее, наслаждаясь каждой минутой бытия, тот, кто окружен друзьями, вкушает с ними вино, участвуя в дружеских пирах и застольях: *Нашли к тебе дорогу / Веселость и Эрот; / Ты любишь звон стаканов / И трубки дым густой, / И демон метроманов / Не властвует тобой. / Ты счастлив в этой доле* («К Пушину») [2, т. I, с. 120]; *И счастлив он, признаться, / На деле, не в мечтах, / Когда минуты мчатся / Веселья на крылах* («Послание к Галичу») [2, т. I, с. 136–137].

Однако уже в 1814 году появляется стихотворение «Блаженство», в котором Пушкин-лицеист, в шуточной манере размышляя о судьбе влюбленного юноши, готового принять философию, восславляющую культ чувственных удовольствий и признать «*могущество вина*», благодаря которому: *Вдруг сокрылись скорби, муки. / Мрак душевный вмиг исчез! / Лишь фиал к устам поднес, / Всё мгновенно пременялось / Вся природа оживилась, / Счастлив юноша в мечтах* («Блаженство») [2, т. I, с. 55–56], – с грустью понимает иное: *Как могу счастливым быть? / Я не в силах вечно пить* [2, т. I, с. 56].

Чем старше становится Пушкин, тем больше склоняется к мысли о том, что счастье человека определяется не богатством, славой, комфортом, а высокими потребностями души, которые никак не связаны с роскошью внешнего материального мира, более того, им противопоставлены. Счастливым мыслится человек, презревший свет, осознавший тщету светской жизни, карьеры, власти, устремленный к познанию жизни, жаждущий творить:

Блажен, кто про себя таил / Души высокие созданья / И от людей, как от могил, / Не ждал за чувство воздаянья! («Разговор книгопродавца с поэтом») [2, т. II, с. 326].

Так, уже в стихотворении «Городок» (1815) поэтом представлена картина жизни счастливого человека, свободного от светской суеты, удалившегося в деревню, живущего в покое и посвятившего свою жизнь размышлению, творчеству, общению с друзьями: *И в тишине святой / Философом ленивым, / От шума вдалеке, / Живу я в городке, / Безвестностью счастливым, / Я нанял светлый дом / С диваном, с камельком; / Три комнатки простые – В них злата, бронзы нет, / И ткани выписные / Не кроют их паркет* («Городок») [2, т. I, с. 95–96].

Схожий мир описан и в «Послании к Юдину» (1815), в котором поэт идеализирует частную жизнь духовно богатой личности, противопоставляя ее роскоши столичных забав: *Смотрю с улыбкой сожаленья / На пышность бедных богачей / И, счастливый самим собою, / Не жажду горы серебра, / Не знаю завтра, ни вчера, / Доволен скромною Судьбою* («Послание к Юдину») [2, т. I, с. 167]. Подобное устремление к уединению и возвышение простой сельской жизни, свободной от вмешательства государственных и общественных институтов, оказывается во многом обусловлено влиянием, с одной стороны, идей представителей западноевропейского и русского Просвещения, в числе которых Руссо, Вольтер, Сумароков, а с другой – русских романтиков, в частности, Батюшкова, Жуковского. При этом стоит учитывать и воздействие на Пушкина античных авторов, размышлявших о вопросах счастья и задумавшихся об этических вопросах противостояния государственной и индивидуальной жизни. Не случайно в рассказе о счастье, что обретает человек в радости от простых забот, не отвлекающих от размышлений о жизни, Пушкин упоминает авторов разных эпох, в равной степени ему дорогих: *И счастлив в утренних трудах; / Вот здесь под дубом наклоненным, / С Горацием и Лафонтеном / В приятных погружен мечтах* («Послание к Юдину») [2, т. I, с. 168]. Описанию философии эскейпизма, возможности обрести тихое счастье вне социальной иерархии на лоне природы в общении с друзьями и в погружении в мир творчества посвящены многие пушкинские стихотворения, среди которых и «Из письма к кн. П.А. Вяземскому» («Блажен, кто в шуме городском») (1816), «Сон» («Пускай Поэт с камильницей наемной») (1816), «К Дельвигу» («Блажен, кто с юных лет») (1817), «Дельвигу» («Любовью, дружеством и ленью») (1817),

«Жуковскому» («Когда, к мечтательному миру») (1818), «Уединение» («Блажен, кто в отдаленной сени») (1819), «Из письма к Я.Н. Толстому» («Горишь ли ты, лампада наша») (1822), «Как счастлив я, когда могу покинуть» (1822), «Новоселье» (1830).

Стоит заметить, что, размышляя о подобном счастье, Пушкин выводит несколько его составляющих, упоминая их в ряде стихотворений: это тишина, покой, уединение, свобода от светской суеты и условностей: *«Ты счастлив, друг сердечный! / В спокойствии златом / Течет твой век беспечный»* («К Пушину», 1815) [2, т. I, с. 120]; *«Пусть долее продлится ваш покой, / Завидно мне счастливица наслажденье»* («Сон», 1816) [2, т. I, с. 188], *«Дубравы, где в тиши свободы / Встречал я счастьем каждый день»* («Дубравы, где в тиши свободы», 1818) [2, т. II, с. 63] и т.д. Возможно, именно эти образы предопределили появление в зрелой лирике знаменитого пушкинского афоризма: *«На свете счастья нет, но есть покой и воля»* [2, т. III, с. 330], в котором отражено не неверие в счастье, а иное его понимание, идущее вразрез с устоявшимися стандартами. В таком ракурсе трактовка счастья представлена была, например, ещё в «Послании В.Л. Пушкину» (1817): *Бог создал для себя природу, / Свой рай и счастье глупцам, / <...> / Дурачество для всех, – а нам / Уединенье и свободу!* [2, т. I, с. 252].

Мысли о возможности обретения счастья тогда, когда не только отдельный человек, но и общество в целом освободится от опутавших его условностей, превратных представлений о социальной жизни, на каждом новом этапе творчества Пушкина звучат все громче. В ранней лирике это проявляется в знаменитом образе *«звезды пленительного счастья»*, что раскрывается в послании «К Чаадаеву» (1818) в связи с разговором о вольности святой. В период Михайловской ссылки это выразительнее всего отражено в стихотворении «Андрей Шень» (1825), где новое состояние общества рождает в душе героя ощущение абсолютного счастья: *Оковы падали. Закон, / На вольность опершись, провозгласил равенство, / И мы воскликнули: Блаженство!* [2, т. II, с. 398]. Описание полного отторжения существующих социальных установок, подавляющих личность, и духовных устремлений человека, могущих привести его к обретению счастья в социуме, представлено в одном из последних стихотворений «Из Пиндемонти» (1836): *Никому / Отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать; для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи; / По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам, / И пред*

созданиями искусств и вдохновенья / Трепещи радостно в восторгах умиленья. / Вот счастье! вот права... [2, т. III, с. 420].

Степень близости человека к счастью на разных этапах творчества Пушкина воспринимаются им по-разному. Так, в юности поэт ощущает счастье как стремительно меняющееся, но реальное состояние души, которым человек может насладиться. Счастье для молодого Пушкина чаще всего связано с настоящим, с тем, что происходит здесь и сейчас. Это состояние некой сосредоточенности на сиюминутном, когда прошлое неважно, а будущее еще неинтересно. Такое восприятие счастья присуще молодому человеку, для которого все ощущения бытия сконцентрированы в конкретном моменте: *...я молод, не пострижен / И счастьем нимало не обижен* [2, т. I, с. 13]; *Блажен, кто веселится / В покое, без забот, / С кем втайне Феб дружится / И маленький Эрот; / Блажен, кто на просторе / В укромном уголке / Не думает о горе, / Гуляет в колпаке, / Пьет, ест, когда захочет...* [2, т. I, с. 96–97].

Хотя уже в ранних стихотворениях проявляется понимание Пушкиным того, что счастье – миг, стремительно перемещающийся в прошлое, о котором теперь человеку остается только вспоминать и осознавать, что оно невозвратно: *Итак я счастлив был, так я наслаждался, / Отрадой тихою, восторгом упивался... / И где веселья быстрый день? / Промчался летом сновиденья* [2, т. I, с. 148]. Но как в юности, так и в зрелом возрасте осознание краткости счастливых моментов в жизни человека заставляет Пушкина призывать тех, к кому он обращается в своих произведениях, ценить то, что дается, а не впадать в тоску от того, что невозможно «остановить прекрасное мгновение». Эта мысль особенно выразительно звучит в его ранних стихах: *Смертный! век твой – сновиденье: / Счастье резвое лови, / Наслаждайся! наслаждайся! / Чаще кубок наливай, / Страстью нежной утомляйся, / А за чашей отдыхай* [2, т. I, с. 166].

Счастье, как и высшая форма его проявления – блаженство, ассоциируется у поэта с молодостью. Это состояние краткое, потому человек должен приложить максимум усилий, чтобы успеть им насладиться: *Настигнет ли его глухих Судеб удар, / Отъемлет ли вдруг минутный счастья дар* [2, т. I, с. 244]. Можно сказать, что основной установкой, которой руководствуется лирический герой Пушкина, становится тезис: *Миг блаженства век лови* [2, т. I, с. 56].

Иногда поэт с грустью констатирует, что не всегда человеку дана возможность сразу понять, что он счастлив. Иногда осознание этого приходит лишь спустя время: *Я счастлив был, не понимая счастья* [2, т. I, с. 255].

Чем старше становится поэт, тем острее он понимает, что наши представления о счастье иногда оказываются совершенно не соответствующими реальности. Потому, с одной стороны, появляются мысли об иллюзорности человеческого счастья: *И ничего не нахожу. / Оставля счастья призрак ложный...* [2, т. II, с. 228], – или о чуждости сознанию поэта стандартных представлений о счастье: *Нет, нет! ни счастьем, ни славой / Не буду ослеплен. Пускай они манят / На край гибели любимцев обольщенных* [2, т. II, с. 247].

Подобно некоторым романтикам, таким как В.А. Жуковский, Е.А. Боратынский, испытавшим на себе заметное влияние христианства, Пушкин также находит особое очарование в печалях и страданиях; они, по его мнению, могут сделать человека счастливым, заставить его по-настоящему ценить жизнь: *Но всё ли, милый друг, / <...> / Быть счастья в упоеньи? / И в грусти томный дух / Находит наслажденье: / Люблю я в летний день / Бродить один с тоскою, / Встречать вечерню тень / Над тихою рекою / И с сладостной слезою / В даль сумрачну смотреть* [2, т. I, с. 104].

Уже в юности Пушкин, размышляя о феномене личного, индивидуального счастья, выделяет три основных его составляющих: любовь, дружество, поэзия.

Любовь – то, что наполняет жизнь смыслом, заставляя любящего признать как очевидное: *Сегодня я люблю, сегодня счастлив я* [2, т. II, с. 209]. Полюбив, человек получает реальную возможность познать подлинное счастье – блаженство. Потому обретение счастья в любви затмевает иные формы счастья: *Любви нет боле счастья в мире* [2, т. I, с. 73]; *Узнав тебя, блаженство я познал – / И счастье мое возненавидел* [2, т. II, с. 68]. Но Пушкин показывает и оборотную сторону этих человеческих отношений. Расставаясь с возлюбленной, теряя возможность быть рядом с нею, человек лишается и обретенного счастья: *Но быстро дни любви и счастья пролетели, / И вечер горести для юноши настал* [2, т. I, с. 37]; *Так певал бывало ей, / И красавицы моей / Сердце песнью любовалось; / Но блаженство миновалось* [2, т. II, с. 450].

Один из важных источников счастья для лирического героя Пушкина – это поэзия, основная сфера его деятельности, дарующая ему возможность познать мир, себя, почувствовать собственное избранничество: *Ах! счастлив,*

счастлив тот, / Кто лиру в дар от Феба / Во цвете дней возьмет! [2, т. I, с. 102]; *В уединении ты счастлив: ты поэт. / Наперснику богов не страшны бури злые: / Над ним их промысел высокий и святой* [2, т. I, с. 28]. Для истинного поэта, по мнению Пушкина, «прият поэзии», как правило, счастливый.

Но концепция счастья не всегда ясна Пушкину. Он, как обычный смертный человек, порой не может разобраться в себе, в своих ощущениях, и тогда появляются парадоксальные строки: *Счастлив, кто мил и страшен миру* [2, т. I, с. 29]; *Кто счастье знал, уж не узнает счастья, / На краткой миг блаженство нам дано: / От юности, от нег и сладострастья / Останется уныние одно* [2, т. I, с. 42]. Поэт вдруг обнаруживает, как счастье и блаженство разнятся меж собою. Подобная ситуация описана, например, в стихотворении «Мечтатель»: *Блажен, кто в низкой свой шалаши / В мольбах не просит Счастья! / Ему Зевес надежный страж / От грозного ненастья* [2, т. I, с. 124].

Счастье в лирическом мире Пушкина может предстать и в своем роковом, разрушительном для человека варианте проявления. Но касается это прежде всего одной реальной исторической личности – Наполеона. В ряде стихотворений, ему посвященных («Наполеон на Эльбе (1815), «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году», «Наполеон («Чудесный жребий совершился») (1821)), счастье наделяется исключительно отрицательными характеристиками: *О счастье! злобный обольститель* [2, т. I, с. 117]; *погибельное счастье* [2, т. II, с. 214], что говорит о сложном отношении Пушкина к образу Наполеона.

В молодости Пушкин демонстрирует убежденность, что существуют некие условия, выполнение которых может сделать человека счастливым. Наверное, именно поэтому в лирике появляются формулы, воссоздающие причинно-следственную связь на пути достижения счастья, напоминающие по структуре изложенные в Библии закономерности обретения счастья, например: Псалтирь 40:2-3 «Блажен (счастлив), кто помышляет о бедном!». Среди наиболее выразительных, отличительных в пушкинской лирике афоризмов можно выделить такие: *Блажен, кто в шуме городском / Мечтает об уединеньи* [2, т. I, с. 117], *Стократ блажен, кто может сном забыться / Вдали столиц, карет и петухов* [2, т. I, с. 186], *Блажен, кто с юных лет увидел пред собою / Извивы темные двуххолмной высоты* [2, т. I, с. 246], *Блажен, кто про себя таил / Души высокие созданья* [2, т. II, с. 326], *Блажен, кто молча был поэт* [2, т. II, с. 326].

Счастье в лирике А.С. Пушкина предстает как очень сложное явление. Оно является основным побудительным мотивом многих поступков человека, жаждущего обрести гармонию с собою и миром. Для поэта счастье ассоциируется и с процессами познания мира, и с чувственными удовольствиями; оно связано как с наслаждениями, так и со страданиями, с покоем и с активностью. Счастливым человек может стать, общаясь с друзьями, испытывая любовь к женщине. Счастье рассматривается поэтом в контексте земного бытия, это состояние, по мнению Пушкина, заставляет человека стремиться к лучшему, хранить в душе прекрасные моменты жизни, озаряя этими воспоминаниями вдруг ставший мрачным день сегодняшний. Счастье – это не дар богов (как это трактует, например, Боратынский), это земное переживание, но которое, как доказывает Пушкин, приближает человека к миру божественному, идеальному.

Список литературы

1. Бахтин М. В поисках счастья. Религиозно-этические учения древности. М.: Московский гуманитарный институт повышения квалификации и переподготовки кадров, 2005. 100 с.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

УДК 821.161.1

БЕЗУМИЕ КАК ФОРМА СОЗНАНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ ПУШКИНСКОГО ГЕРОЯ

В.А. Fortunatova

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

fortunatova2@mail.ru

Рассмотрен филогенез пушкинского героя, в котором напряженно-эмоциональная и духовная жизнь доходит до предельного состояния, именуемого безумием, но часто означающим вид прозрения. Провидческий смысл пушкинских творений определяет правомерность глубинных поисков их анализа с привлечением современных методик и, в частности, принципов, сформулированных психоаналитическим литературоведением. Это позволяет выделить особый тип «пушкинского безумца» и ввести его в качестве понятия «внутренней модели» при описании авторской поэтики, учитывающей постоянные и переменные изменения в душе человека. Знаменательный по многим обстоятельствам 1833 год для Пушкина не случайно ознаменован созданием двух «гениальных безумцев» в его произведениях «Медный всадник» и «Пиковая дама».

Ключевые слова: шизофрения, сознание, психология, одержимость, неистовство, экстаз, возбуждение, норма, восприятие, поведение.

Многоаспектная традиция освоения в истории художественного сознания темы безумия отчетливо прослеживается от античности до наших дней. Универсальность этой проблемы привлекает к ее обсуждению самых разных специалистов общегуманитарного профиля – от социальной философии до врачебной психиатрии. «Классическая» работа Чезаре Ламброзо «Гениальность и помешательство» (1863) принадлежала тюремному врачу-психиатру и криминологу. Литературоведением Ч. Ламброзо не занимался, затрагивая взаимосвязь гения и безумия лишь в контексте биографий Тассо, Свифта и Руссо. Через сто лет (1961) выйдет еще одна знаменитая работа Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху», где безумие исследуется на основе материалов разнообразных дискурсивных практик. Фуко – создатель первой во Франции кафедры психоанализа и виднейший представитель так называемой «антипсихиатрии» – относил себя к философам, мыслящим посредством истории о «безумии мира» и анатомии мудрости. Подобный системно аналитический подход к разработке названного проблемного поля позволил выделить эпохи слабоосознаваемого безумия и безумия тотального, осознанного многими, охватившего практически все сферы человеческого бытия.

М. Эпштейн в работе «Знак пробела» (2004), где есть раздел «Методы безумия и безумие метода», рассматривает это состояние как культурный символ, и в этой связи исследует поэтику и метафизику безумия. Он, в частности, называет точкой кипения «коллективного безумного» XVIII век, наследником которого явился А.С. Пушкин, когда «век разума и Просвещения» сменился стихией романтических адептов углубленного ума, т.е. ума, нарушающего меру (так еще парафразно называют безумие) [2, с. 512–540]. «Безумный, безумный мир», активизировавшийся затем в XX веке, не успокоившийся и поныне, дает также обильный материал для наблюдений и выводов. «Психическое поле сражения» [3, с. 2] стало лишь более многолюдным, бой со своим «Я» (mania – самый первый вид безумия) все более ожесточенным, иррациональная сторона человеческой природы все более очевидной. В этой связи задачи психологического анализа в историческом литературоведении, о котором писал С.И. Сухих в связи с именами А.А. Потебни и Д.Н. Овсяннико-Куликовского [4], осложненные появлением психиатрического литературоведения остаются на уровне аналитического изложения и проективной системы литературных текстов. Герой, находящийся

в состоянии «между», то есть пограничья между безумием и тем, что называется нормой, становится объектом самого пристального изучения и разнообразных интерпретаций в определении источников его состояния и форм его выражения.

Между тем настойчивого внимания к себе требует также изучение авторской характерологии сквозь призму экзистенциально-психологических проблем, воплощенных в судьбе автора и его героев. Пушкин явился наследником XVIII века, когда русская формула «Горе от ума» представила безумие как единицу смысла, не означающую отсутствие ума, но сохраняющую в себе «природу тождества». Это начало выражается в энергии движения от ума к состоянию «без ума», а затем, уже по формуле Альбера Камю, «бытия к безумию». Пушкинский герой, приближенный к такой ситуации или находящийся в ней, отличается сильным динамизмом. Эта подвижность спектральна, а по числу своих проявлений она беспредельна. Поэтому первое, что можно сказать по поводу специфики пушкинского героя, – это *многообразность* его воплощений.

Как исходный момент существования лирического персонажа в стихах Пушкина предстает любовь. Но осознаваемое поэтом безумие – это лишь душевное недомогание, сопровождающее «мятежное течение младости». Феноменология бытия влюбленного героя сопровождается «снятием категорий рассудка». Уже в самом раннем лицейском стихотворении «К Наталье» четырнадцатилетний поэт признает: *«Но напрасно я смеялся, / Наконец и сам попался, / Сам, увы! С ума сошел»* [5, т. I, с. 5] Такое безумие соответствует живому и здоровому человеческому мировосприятию и выражается в поэтическом логосе, передающем стихию бурного порыва. *«Все к чему-то ум стремится, / А к чему? – никто из нас / Дамам вслух того не скажет»* [5, т. I, с. 6], – признается лицеист. Подобное положение лирического героя можно было бы рассматривать как феноменальное событие, своего рода частный случай, но ведь речь идет об истоках душевной жизни поэта. Именно в ней мы наблюдаем разнополюсность его состояний, когда «органическое безумство» в виде любви-шутки над инстинктом трансформируется в рекомендации навыка искусителя сердец.

В стихотворении «Мечтателю» (1818) поэт передает положение «омраченного рассудка» героя, находящегося в «горестной страсти». Выразительный портрет терзаемого тоской мечтателя, сохнувшего «в бешенстве бесплодного желания», обнимающего в рыданиях жаркие покровы,

трагикомически характеризуют его восклицания: *«Отдайте, боги, мне рассудок омраченный, / Возьмите от меня сей образ роковой! / Довольно я любил; отдайте мне покой!»*. Поэт выносит ему свой приговор: *«Но мрачная любовь и образ незабвенный / Остались вечно бы с тобой»* [5, т. I, с. 203–204].

Состояние авторского «безумия в любви» будет осмыслено Пушкиным при создании образа Ленского. Переключка переживаний поэта и его героя дает повод задуматься над тем, кто более близок душе автора – Онегин или Ленский. Уже при первом появлении Владимира в романе отмечается *«дух пылкий и довольно странный»* [5, т. IV, с. 31], *«зыбкий»* в суждениях ум, подчеркивается *«безумная душа поэта»* [5, т. IV, с. 36] и бурное волнение дум. Пушкин отмечает в сценах с «кипящим» Ленским особый вид эмоционального безумия – одновременность и противоречивость чувств: *«Все чувства в Ленском помутились»* [5, т. IV, с.106]. Такие подробности имеют выстраданную основу в природе самого автора и указывают на безумие как *«тьмы приход»*, неизбежный для людей с чистой и взволнованной душой.

Филогенез безумства пушкинского героя отражает художественное формирование личности, испытывающей на разных этапах своего становления давление тех или иных факторов. Вектор развития «органического безумства» соответствует схеме эволюции природного существа – инстинкт-навык-интеллект. Безумство и мученье молодости становится *«легковерной тенью»*, томлением страсти, способностью сдерживать волнение сердца. Появляются новые источники безумств – пьянство, пиры, Эрос уступает дорогу Вакху, появляется безумство под видом ложной мудрости, мерцающей и тлеющей в человеке. В «Вакхической песне» возникает уже собирательный образ тьмы, отступающей перед солнцем бессмертного ума.

Безумие, осознанное вначале «пламенным недугом», трансформируется затем в Демона, подчиняющего себе игры, досуг, человеческие взаимосвязи, мечты, волнения, а затем и само творчество Поэта. «Злобный гений», порождающий язвительные речи и *«хладный яд в душе»* [5, т. I, с. 322], – это уже безумие на стадии онтогенеза, обусловленного системой отношений с другими, типом деятельности и самосознания автора. **Легализация** темы безумия в поэзии Пушкина закономерно выдвигает проблему лирического героя, которого в теории литературы принято считать особой тактикой выражения авторского сознания. Это Демон, поселившийся в душе поэта. Этот условный образ и Пушкин связаны теми же узлами, что Фауст и Мефистофель. В германистике давно обсуждается проблема безумия Фауста. Их итоговый

вывод – Фауст воплощает ум, одержавший победу над дьявольскими искушениями. Органика такого символического образа у Пушкина определяется его житейской самооценкой, лирической рефлексией, двусмысленной соотносительностью с теми, кого гётевский Вертер (еще один тип классического безумца!) называл «разумниками». «Практическое сознание безумия» предполагает всего лишь констатацию, сопровождаемую искренностью, исповедальностью, объективностью субъективных переживаний, особый уровень инстинкта чувства.

Трансформация пушкинского безумца, пронизанного метафорическими идеями и авторскими ассоциациями, рожденными личным опытом поэта, в трагического героя с глубоким философским подтекстом происходит вновь на основе личного глубокого потрясения, вызванного трагической судьбой К.Н. Батюшкова, которое пережил поэт. О воздействии лирики и судьбы Батюшкова на сознание Пушкина говорилось неоднократно [6], при этом отмечалось, что Батюшков был для Пушкина кумиром, объектом постоянного творческого внимания и особого душевного созвучия. М. Эпштейн также выявил убедительные параллели между Гёльдерлиным и Батюшковым в аспекте воздействия двух гениальных безумцев на величайшие умы – Гете и Пушкина. [2, с. 492–493].

В стихотворении 1815 года начинающий поэт дает объекту своего поклонения совет, словно прозревая его скорую трагическую судьбу: *«Доколе, музами любимый, / Ты пизрид горишь огнем, / Доколь, сражен стрелой незримой, / В подземный ты не спишь дом, / Мирские забывай печали»* [5, т. I, с. 52]. Молчание «певца радости» беспокоило Пушкина, и сквозь величавый строй классицистических пышностей сквозит его искренняя забота о своем герое. И не напрасно. Через шесть лет после этих дружелюбных строк Батюшков сойдет с ума (1821) и проживет в таком состоянии еще тридцать лет.

М. Эпштейн, ссылаясь на рассказы доктора Дитриха, упоминает, что Пушкин посетил в 1830 году своего прежнего «властителя дум» и, судя по всему, эта встреча произвела на него сильное впечатление. Даже спустя три года, в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума» (1833) он повторит, согласно упомянутому выше источнику, все ключевые эпизоды этой жутковатой для сопереживающего сердца истории: *«Всякий раз во время лихорадочного возбуждения он становился очень сильным», «В другой раз он попросил меня позволить ему выйти из кареты, чтобы погулять в лесу»* [2, с. 492–493]. Все это, как и леденящий душу смех безумца, войдет в

поэтический арсенал Пушкина, когда он начнет параллельную разработку природного «немыслия» и человеческого безумия. Факт становится смыслом, а смысл приобщится к единству человеческого бытия.

Стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» обозначило переход от прежнего Пушкина к Пушкину 1833 года, когда его трагический дар проявился с шекспировской силой в «Медном всаднике» и «Пиковой даме». Стихотворный «Харон» (мы можем так образно назвать эту поэтическую мольбу Пушкина) к «Медному всаднику» выстроен по структурному принципу двупланового развития с использованием обратной редукции, когда простые действия приобретают философский подтекст и глубокое образное звучание.

Первые две строфы посвящены безумству на воле, в чаду нестройных, чудных грез. Пустые небеса, шум волн, сильный вихорь, роющий поля и ломающий леса, – вот что такое безумие, дающее свободу действий. Последующие две строфы антитезно по отношению к первым двум выстроены как картина безумия, но уже в неволе.

Этот же повествовательный принцип становится образно-смысловой опорой в поэме «Медный всадник», но, разумеется, с нарушением стихотворных пропорций. Вступление открывается монологом Царя-самодержца, излагающего свой безумный план преобразования пустынных мест. Переключка пейзажной тональности стихотворения и поэмы создает внутренний параллелизм сумасшедшего поэта, наказанного высшей силой, и другого безумца – мечтателя, бросившего вызов Творцу. Обращение к событиям настоящего начинается с панегирика в честь славного города. Однако торжественный пафос разрушается тревожной финальной фразой: *«Была ужасная пора...»*. Именно она означает внутренний переход ко второй части стихотворения «Не дай мне бог...». Здесь появляется еще один типаж, *«безумец каменного мешка»* – Евгений. Он также сидит на цепи своих забот и тягостных предчувствий, но срывается с этой привязи взметнувшейся Невой. А далее уже возникает какофония мыслей и чувств в общей стихии природного и самодержавного безумия.

Создатель превращается в каменного истукана, маленький человек в бездомного скитальца, а пустынный пейзаж в начале поэмы вновь возникает в ее финале на безлюдном, как и прежде, острове. Самоуверенные творения мысли и человеческих рук рано или поздно поглощаются стихией Природы, если они не учитывают природы самого человека (Атлантида – океаном, храмы Египта – песками пустыни, дворец Кносса – вулканической лавой). Наводнение,

половодье, чума – это кара создателям, переброившим Божественный замысел. У Жюль Делёза есть известное высказывание: «*Чтобы сойти с ума, нужны двое. С ума сходят всегда на пару*» [7, с. 112]. В «Медном всаднике» именно такой тип критического сознания, когда влюбленный Евгений вступает в спор с Памятником.

Пушкин, отходя от античности, использует средневековое свойство – возможность диалога безумия с неразумием. На наш взгляд, в поэме безумие воплощает только Петр. Евгений же переживает свой страшный момент Истины, находясь в каменной клетке города, созданного царем.

В «Пиковой даме» Германн такой истины безумия, когда она предстает ликом разума, уже не знает. После того, как фанатическая идея богатства одолела всем его существом, его убежищем становится Обуховская больница. Возможно ли для него Спасение? Это остается за границей авторского повествования. Новое время и новые формы восприятия мира после Пушкина создадут вместо прежних норм и тайн другие тотальные схемы поведения людей. Все это убьет субъекта. Вместо него останется лишь шлейф субъективности. Отечественный философ современности Ф.И. Гиренок с тревогой замечает: «Из культуры ушли безумцы. В ней остались одни рационалисты» [8, с. 12]. Силой воли мы еще можем породить энергию взорвавшейся эмоции, но это ненадолго и не созидательно. Вместо пушкинских героев в литературу придет умное и неживое тело. Теперь уже, вслед за М. Фуко, мы можем утверждать, что отношение человека к «безумцу» вне и внутри себя – мерило человеческой гуманности и степень личной зрелости – не ведет к художественному прозрению Истины.

Итак, мы имеем показательный пример монотемного развития в творческом процессе А.С. Пушкина, художественный интенционализм которого обращен к своему герою, неотделимому от его человеческого «я». Подобный поэтический монотип не следует подменять значением лейтмотива поэтики произведения, ибо в нем происходит не только развитие, но и смысловое обогащение идеи. Чувственность в ранних стихах Пушкина оборачивается категорией познания и метафорой безумия, рациональность, понимаемая как вид бездушия, ставшего объектом художественного анализа, выявляет общественный невроз и расстройство морали. Эстетическое, познавательное и этическое стягивается в пушкинской теме безумия и приобщается к поиску смысла человеческого бытия. Ложная мудрость «мерцает и тлеет» в этих поисках, порождая многочисленные коллизии, но

отступая перед творческим замыслом Поэта, убежденного в силе человеческого разума.

Список литературы

1. Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. 271с.
2. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: НЛО, 2004. 864 с.
3. Bloom H. Poetry and repressions. New Haven.–L.: Yale UP, 1976. 293 p.
4. Сухих С.И. Психологическое литературоведение Д.Н. Овсяннико-Куликовского: Лекции по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001. 119 с.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979
6. Кошелев В.А. В предчувствии Пушкина: К.Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков: изд-во Псковского обл. ин-та усовершенствования, 1995. 123 с.
7. Делез Ж. Логика смысла. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
8. Гиренок Ф.И. Кризис субъекта // Литературная газета. №34 (6522). 2–8 сентября 2015. С. 1–16.
9. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя. М.: Генезис, 2006. 320 с.

УДК 82.09

**КОММУНИКАТИВНОЕ ПУШКИНСКОЕ «Я»
В КОНТЕКСТЕ РЕЦЕПТИВНОЙ КОММУНИКОЛОГИИ
(опыт применения методики последовательного конструирования
в анализе стихотворения «Я помню чудное мгновенье...»)**

А.Н. Фортунатов

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

anfort@mail.ru

Цель статьи – дальнейшее развитие концепции рецептивной коммуникологии при анализе художественного текста. Метод «последовательной реконструкции» отношений художественных субъектов позволяет сконцентрировать внимание на феномене *связей* между ними. Множественность смыслов, заложенных в произведении, становится основой для обеспечения художественной целостности, поскольку именно коммуникативные отношения являются проявлением авторской воли, художественного замысла поэта. Особое значение уделяется феномену «третьего коммуниканта», или «неявного субъекта» в пушкинских произведениях. Поэт создает иерархию художественных смыслов, предлагающих читателю самые различные стратегии интерпретации. При этом целостность художественного образа остается прочной и очевидной. В статье делается вывод о том, что метод «последовательной реконструкции» позволяет проследить динамику отношений

художественных субъектов, которые в хрестоматийных интерпретациях часто рассматривались дискретно, в отрыве друг от друга.

Ключевые слова: рецептивная коммуникология, межсубъектные связи, целостность художественного образа, неявный субъект.

Коммуникативный аспект пушкинских произведений в отечественном и зарубежном литературоведении рассматривается, как правило, с двух точек зрения. Значительная часть исследователей опирается на семиотическую традицию, другие используют приемы так называемого «риторического анализа». Последние, как указывает известная немецкая исследовательница Р. Лахманн, намечены еще в интерпретациях Достоевского «Пиковой дамы», который предлагал сразу *«три прочтения на выбор»* [1, с. 56]. Действительно, *«риторический анализ позволяет рассматривать литературное произведение в одном ряду со всеми другими типами текстов, превращая текст-объект в текст-акт»*, – писал М.М. Бахтин, задавая тем самым весьма четкий ракурс эстетического восприятия художественного произведения [2, с. 178]. Каждый из вариантов «прочтения», таким образом, становится самостоятельным, даже обособленным видом перцепции, что, в свою очередь, упрощает последующую категоризацию «риторических приемов», с одной стороны, а с другой, – делает коммуникацию рельефной, очевидной, целенаправленной и абсолютно конкретной. Но за рамками научной рефлексии при этом остается большая философская проблема, относящаяся, скорее, к области феноменологии: «текст-объект» сам по себе уже есть «текст-акт», т.е. пространство его восприятия канализировано в нем самом и без него существовать, как отражение авторской интенции, не может.

В русле семиотической традиции, говоря о *«коммуникативном статусе текста»*, Ю.И. Левин подчеркивает, что речь идет о *«системе взаимоотношений «действующих лиц» («персонажей»), связанных с этим текстом»* [3, с. 464]. Отметим, что эта «система» чаще всего представляет собой чрезвычайно сложную схематизацию, опирающуюся прежде всего на знаковые конструкции в самом тексте. Например, элементами этой системы становятся внутритекстовые коммуникативные связи, к которым относится *«фабульно немотивированное введение периферийных персонажей»*, или *«использование – также фабульно немотивированных – речевых коммуникативных элементов: восклицаний, вопросов и т. д.»* [3, с. 471]. *«В результате может возникать сложная система взаимоотношений между эксплицитными и имплицитными персонажами (между теми и другими и*

среди тех и других), которая еще более осложняется их соотношением с персонажами реальными (например, сходством/различием «лирического героя» и реального автора), в частности, тем или иным характером прочтения текста реальным читателем (например, он может отождествлять себя с эксплицитным я или с эксплицитным ты, или, с другой стороны, отождествлять эксплицитное я с реальным автором текста и т. д.), не говоря уже о случаях наличия «посредников» типа актера или переводчика» [3, с. 470]. Обратим внимание, что с подобными построениями на периферию научного интереса постепенно уходит сам феномен коммуникации как информационного взаимодействия, основным и фундаментальным принципом которого является требование доступности и понятности всех элементов этого процесса для его реальных и потенциальных участников [4, с. 197].

Традиция исследований коммуникативного смысла художественных текстов с опорой исключительно на внутритекстовые, формальные дефиниции остается весьма прочной, что демонстрирует, например, диссертационная работа С.В. Сыроева «Коммуникативная система лирики Александра Сергеевича Пушкина» [5]. Здесь «под коммуникативной системой стихотворения» автор понимает «отношения между коммуникативно значимыми инстанциями текста» [5, с. 3]. Диссертант акцентирует свое внимание исключительно на «поэтике лирического высказывания», и внешнее по отношению к произведению пространство ограничивается лишь «трансцендентными персонажами» – «это, например, реальный автор текста, реальный (*hic et nunc*) читатель (слушатель), различные медиаторы – переводчик, исследователь, чтец и т.д.» [5, с. 3]. Понятие «коммуникативного контура», занимающее значительную часть данного исследования, с гносеологической точки зрения также замыкает коммуникацию на внутренне сосредоточенное в этом «контуре» пространство, оставляя за его рамками систему возможностей, без которых коммуникация, собственно, перестает быть собой.

Наконец, отметим еще один «лейтмотив» коммуникативных подходов к исследованиям пушкинских текстов, дающий нам возможность дополнить это поле исследований собственной концепцией «рецептивной коммуникологии», основные положения которой были представлены на «Болдинских чтениях» 2014 года [6, с. 34]. Во многих работах в той или иной форме звучат отсылки к профессиональному инструментарию философии, и это обстоятельство, в свою очередь, вновь и вновь ставит вопрос о нечеткости самого понятия

«коммуникация», истолкованного исключительно в литературоведческом контексте. В *«личном характере лирики»* – *«ее отличие от философии»*, – утверждает Ю.И. Левин, тем самым вновь обращая внимание на внесубъективистские оценки художественной реальности, получаемые за счет текстологических или историко-поэтических подходов [3, с. 472]. При этом в расчет не берется классическая картезианская абсолютизация субъективной реальности, непосредственным образом коррелирующая с поэтической реальностью, создаваемой в лирическом послании (по Декарту, тот же самый «личный характер» есть единственный критерий подлинного существования субъекта).

Коммуникативные смыслы художественного произведения, равно как и коммуникативные смыслы любой интеракции, обретают наполненность и многогранность не только и не столько в самих субъектах коммуникативных отношений, сколько в их связях, в осуществлении их интенций по отношению к коммуникативному партнеру и, шире, к контрсубъекту коммуникативного взаимодействия. Таким образом, распространенная ошибка в анализе коммуникативной ситуации состоит в том, что тщательному исследованию подвергается источник, носитель коммуникативных смыслов, или – в той же мере – адресат, получатель, но не сама ситуация (заведомо открытая, с философской точки зрения, оставляющая пути для дальнейших интерпретаций, а не запечатывающая их замкнутыми, «раз и навсегда» утвержденными схемами). Насильственно отождествляются книга и ее чтение или оратор и его речевой акт, наконец, литературное Я писателя и его вымышленное коммуницирование с другими контрсубъектами художественного произведения.

К сожалению, данная проблема только еще проходит процесс своего становления, который хорошо иллюстрируется горькой фразой Л. Витгенштейна: *«Наша цивилизация характеризуется словесным прогрессом. Прогресс есть ее форма, а не одно из свойств, при помощи которых она развивается... Ее деятельность состоит в конструировании все более и более сложных структур. И даже ясность есть средство достижения цели, а не сама цель»* [7, с. 31]. Вопрос о *художественной* коммуникации, а не просто о коммуникации еще более сложен, он только еще ставится и далек от решения. Следовательно, надо пытаться избегать резких выводов или, тем более, отрицания на основе традиционных аналитических приемов, свойственных той или иной науке, или тому или иному ее апологету, или собственных представлений о проблеме, которая до конца еще не исследована.

Философское изучение данной проблемы отличается от собственно филологического тем, что акцент делается не на языке, не на словесных воплощениях образа, а на связях между коммуницирующими субъектами. В некотором роде происходит «дефеноменологизация» коммуникативного пространства, и оно становится актуальным полем для новых подходов. Впрочем, такая постановка вопроса важна в равной мере и для философии, и для филологии в широком ее понимании, так как в настоящее время все большее влияние приобретает деонтологизация человеческого бытия: субъект мельчает, распадается на фрактальные копии, теряет полноту бытийственности и, соответственно, интерес к себе, а нередко и самого себя. Философия в этом смысле черпает уверенность, в том числе, и в филологических находках.

Коммуникология не сводится к «риторическому анализу» так же, как анализ текста не может быть сведен лишь к сугубо лингвистической его оценке. Коммуникология ориентирована на динамический процесс, разворачивающийся в многомерном пространстве-времени на уровнях этики, аксиологии, семантики, что позволяет ориентироваться на целостные, заведомо незамкнутые, открытые структуры смысловых отношений. Таким образом, в задачу коммуникологии входит необходимость подчеркнуть громадный потенциал интеракционного пространства, традиционно оставшегося без внимания. «Не было счастья, да несчастье помогло» – именно так можно интерпретировать постмодернистскую опустошенность при оценке субъект-субъектных или субъект-объектных отношений, в том числе, или даже прежде всего, проявляющихся в художественном дискурсе. Измученный и искалеченный деконструктивизмом субъект дает возможность пристальнее взглянуть на то, что после него осталось, – на связи, на разветвленное, обширное пространство коммуницирования.

В отличие от деконструкции, которая *«ориентируется на множественность смыслов, на отсутствие единой матрицы текста, на принципиальное «многоголосие» текста, которое отнюдь не сводится к единоголосию истины/значения»* [8, с. 8], наш метод подразумевает интерпретацию связи как *смыслоутверждающего* и *смыслообразующего* элемента, который одинаково важен как для онтологии субъекта, так и контрсубъекта. Именно участвующие в смысловой взаимосвязи феномены обретают свою оформленность и фигуративную уникальность благодаря специфике и своеобразию этих связей. Целостность не исключает множественности значений, но множественность понимается не в негативном

смысле, как хаос, а как необходимый элемент гармонии, ее прочности, ее определенности.

В качестве примера реализации такого подхода обратим внимание на хрестоматийное стихотворение А.С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...»). Оно в свое время было объектом многочисленных интерпретаций. Отметим также и то, что, согласно воспоминаниям самой Анны Петровны, это стихотворение было своеобразным посланием к ней, концентрированным выражением любви. Его Пушкин якобы вложил в листы одной из глав «Евгения Онегина», когда принес показать их ей. Эти два обстоятельства для нас чрезвычайно важны: интерпретировался субъект («я», поэт) и объект («ты», адресат) как самоценные, самостоятельно существующие в отдельности друг от друга величины. Их мнимые или реальные отношения становились застывшей матрицей. Биографические «находки», переводящие адресата стихотворения «К***» в «конкретно подразумеваемую женщину», как убедительно показывает М.Н. Виролайнен, приводят лишь к примитивизации эстетического восприятия, смещают его в область «мокрых простыней», по выражению самого Пушкина. Тем более, что стремление «резко отграничить "поэзию" от "правды" всегда было для него актуальным» [9, с. 229].

Поэтому если мы попытаемся оценить именно связь – не адюльтерную, а художественно-эмоциональную, структурную, – то на первый план выйдут совершенно иные мотивы, которые будут цементировать стихотворение в единый художественный образ. С.А. Фомичев, справедливо отмечая, что современное литературоведение (в том числе и пушкинистика) представляет собой фактически целую систему наук, каждая из которых рассматривает художественные тексты в одном, более или менее определенном аспекте, подвергает исследованию «К***» именно в конкретном, избранном им аспекте: как отражение «состояние души» поэта, движения его чувств и их поэтического выявления [10, с. 100]. И хотя тема коммуникации («коммуникологии» в нашей интерпретации) автором не ставится, мы считаем именно этот подход наиболее близким к нашему.

Однако возможны и другие способы анализа пушкинского шедевра. Структурный подход зачастую вынужден следовать лишь за формальными смысловыми индикаторами в стихотворении, что приводит, например, к распространенной трактовке «второго появления» героини уже «после» того, как «душе настало пробужденье». Именно в этой последовательности, как указывает В.С. Непомнящий, «ты и явилась» [11, с. 336].

Весьма показательна оговорка С.Н. Бройтмана, комментирующего эти интерпретации пушкинского шедевра: *«По своему внутреннему смыслу подобной конструкции пробуждение души и появление героини – два вполне самостоятельных и логически не выводимых друг из друга или из внешних обстоятельств момента, которые, однако, оказываются в определенных онтологических отношениях друг с другом»* (выделено нами – А.Ф.) [12, с. 76]. Ссылка на онтологический (философски обусловленный, бытийный) статус двух образов, вероятно, в данном отрывке обладает общекультурной, гуманитарной этимологией (что лишний раз подчеркивает прочность филологической традиции в использовании философских терминов).

Если же ее оценивать с профессионально-философской точки зрения, то в контексте, предложенном автором, понятие «онтология» употребляется прежде всего с нематериалистической позиции – как пространство мысли, пространство, очерченное пушкинским сознанием. Стало быть, оно обладает прежде всего нематериальными границами, т.е. ни теми, что «вычитываются» из самого текста, ни, тем более, теми, что могли бы подразумеваться в топонимических обозначениях самим Пушкиным (их, естественно, нет). А это и есть как раз границы (весьма широкие и открытые) бушующей стихии в душе поэта, которая, собственно, и составляет «онтологическую» основу «чудного мгновенья». Именно поэтому такую онтологию вряд ли стоило бы называть вслед за цитированным автором «провиденциально-вероятностной», поскольку ее неслучайность, ее абсолютная бытийная обоснованность заложена в самом сознании поэта, определяющем, как мы уже указали, границы данной лирической реальности.

Воспринятое в формально-смысловом ракурсе, стихотворение предстает перед читателем как классическое послание. Именно с этой точки зрения, некоторая «приподнятость» используемых метафор выглядит оправданной, а само стихотворение вполне может интерпретироваться как фиксация эмоционального состояния ошарашенного вниманием светской красавицы поэта. В этом смысле примитивизация и одновременно опошление классики, как ни парадоксально, примиряют между собой как классическую интерпретационную традицию, так и новомодные постмодернистские ухищрения. Можно согласиться с подчеркиванием «беспредельности» смысловой перспективы пушкинского стиля, которое делает В.В. Виноградов, обращая внимание на заимствование Пушкиным стихотворного образа из «Лалла Рук» Жуковского (*«Ах, не с нами обитает Гений чистой красоты»*

[13, с. 402]. Однако с коммуникативной точки зрения, здесь особенно важна полифоничность авторского замысла: камуфлирование стихотворения в форму лирического послания не противопоставляется эмоциональной акцентуации на страстях, бушующих в душе поэта, а, как минимум, оттеняет их, придает им благодаря реминисценциям из Жуковского новые оттенки.

Все разительно меняется, если осуществлять анализ, исходя из целесообразности (другими словами, коммуникативной обусловленности) выбора поэтом тех или иных художественных связей.

Первый их уровень: отношение поэта к лирическому образу: 1) *«Я помню чудное мгновенье: передо мной явилась ты»*; 2) *«Душе настало пробужденье: И вот опять явилась ты»*. Удивительно: лирический образ адресата оказывается абсолютно статичным! Она – *«явилась»*, она, прежняя! Какое же это тогда лирическое послание, если адресат абстрактен и одинаков на протяжении всего стихотворения?!

Уже упомянутая нами концепция рецептивной коммуникологии [7] обосновывает то, что взаимное притяжение субъектов коммуникации не может обойтись без их имплицитного противопоставления, точнее, обособления, отъединения друг от друга при участии третьей силы, в различных ситуациях оттеняющей их самость. В настоящем анализе мы хотели бы подчеркнуть, что пространство коммуникации очерчено именно взаимодействующими субъектами. Можно утверждать, что чем четче обозначены границы коммуникативного взаимодействия, тем рельефнее, выразительнее становится их сопряжение. При этом «третий», или «неявный», коммуникант позволяет видеть это пространство не в плоскостном, двухмерном ракурсе, а в динамическом, трехмерном развитии.

Этот принцип мы продемонстрировали на примере «Арапа Петра Великого». Яркое подтверждение его действительности происходит при анализе стихотворения *«Я помню чудное мгновенье...»*. Коммуникативные «я» и «ты» в нем выделены достаточно четко. *«Ты»* – это *«мимолетное виденье»*, *«гений чистой красоты»*, причем усиленные за счет приема удвоения в первой и пятой строфах. *«Я»* – сосредоточено на внутренней динамике. *«Бурь порыв»*, *«мрак заточенья»* призваны выступить в роли своеобразной «третьей силы», третьего «коммуниканта», чтобы усилить качественное коммуникативное восприятие каждого из субъектов (мраморно-статичной, безмолвной красавицы и мятущегося, страдающего поэта). Назовем этого «третьего коммуниканта», подчеркивая некоторую условность обозначения, «стихией» чувства

художника. Противопоставление «мрачного ”я”» и «возвышенного ”ты”» в стихотворении, кроме этого, становится художественно-коммуникативным приемом, позволяющим поэту мгновенно окинуть взглядом всю историю отношений с лирическим субъектом и тем самым объяснить их важность и даже неизбежность. Но важнейшим образом, объединяющим якобы противопоставленные друг другу субъекты, оказывается именно драматизм внутренних переживаний поэта, особенно четко высветленный благодаря двойному появлению в его судьбе лирического адресата, Анны Керн. С точки зрения связей стихотворение делится на две равные половины. Первая подчинена драматургии отношений «я и ты», вторая – «я и стихия, я и микрокосм».

Действительно, доминанты первых трех строк: *«Я помню чудное мгновенье»*; / *«Звучал мне долго голос нежный / И снились милые черты»*; / *«И я забыл твой голос нежный»* – все даны от первого лица. Доминанты последующих трех: *«Тянулись тихо дни мои»*; / *«Душе настало пробужденье»*; / *«И сердце бьется в упоенье»* – описательные, дистанцирующие личностное «я» поэта от предмета описания, масштабирующие, укрупняющие, драматизирующие его переживания. Повторение образа *«мимолетного виденья»*, *«гения чистой красоты»*, как мы уже говорили, ничего нового не прибавляет к характеристикам коммуникативного импульса, а лишь относит описываемую бурю страстей в сознании поэта к данной ситуации, к данному образу, скорее даже к поводу, предложенному этим образом.

Более того, *«божество»*, *«вдохновенье»*, *«слезы»*, *«жизнь»*, *«любовь»* – все то, что мы метафорически обозначили словом «стихия», – в определенном смысле играют гораздо более существенную роль в контексте обеспечения интенсивности связей между одним из субъектов-коммуникантов, т.е. поэтом, чем глагольные дефиниции, обозначающие его связь с А.П. Керн, на чем заученно останавливается взгляд, тем самым пропуская мимо внимания художественный замысел Пушкина. Во всяком случае, повторение этих образов происходит в пятой и финальной, шестой строфе, в которой словно звучит кульминационный аккорд, символизирующий наиболее мощную и яркую эмоцию, в то время как другие удвоения, касающиеся образа А.П. Керн, выполняют лишь роль зачина, «материала» для формирования эмоционального строя стиха – *«голос нежный»*, *«мимолетное виденье...»*. Личностность, конкретность, замкнутость на определенный образ и отстраненность, масштабность, размах в описании переживаний поэта – вот границы образной

системы стихотворения в его двух указанных нами частях, взятой в контексте художественной связи, а не его предметно-событийной интерпретации (тем самым возникает классическое онтологическое пространство: с одной стороны, «я» как данность, с другой, – «я», взятое в предельном, максимально допустимом напряжении чувств).

Гениальное коммуникативное «лукавство» Пушкина состоит в том, что он формально предложил поверхностному взгляду изящную арабеску, способную понравиться не искушенной, но избалованной получателнице этого шедевра. Однако внутри этого «послания» он спрятал указание на жестокий драматизм своего внутреннего мира, адресуя это произведение как бы самому себе (не оттого ли в воспоминаниях Анны Петровны есть сцена, в которой Пушкин колебался перед тем, как отдать ей рукопись стихотворения?). Во всяком случае, и будущее изменение отношения Пушкина к образу Керн оправдывается и предопределяется именно такой постановкой вопроса, взятой в контексте рецептивной коммуникологии.

Проведенный анализ позволяет сделать еще один методологический вывод. Осмысление *связи* как самостоятельного коммуникативного (притом художественного) феномена сосредоточивает внимание на интерпретационном плюрализме как на неотъемлемой категории художественного (коммуникативного) восприятия, в которой акцент делается на целостность восприятия, а не на дискретность субъектов, их мотивов, их предысторий и описаний. Если формировать альтернативу философским методикам деконструкции, то такое исследование связей можно обозначить в самом прямом смысле как методику *последовательного конструирования*, идущего вслед за формированием образа, а не, как это уже стало привычным в постмодернистском дискурсе, вслед за его уничтожением.

Другими словами говоря, мы можем задать себе ряд вопросов и тут же на них ответить. Имел ли право Пушкин, несмотря на это стихотворение, рискованно острить по поводу своих отношений с Керн, а потом давать ей самой весьма нелицеприятные характеристики? – Да, безусловно. Связано ли это хоть как-то с художественным образом, оставшимся в веках в его наследии? – Ровным счетом никак! Феномен связи предстает перед нами как субъект подразумевания, чье присутствие в ткани произведения определяет его художественность, превращая его в пространство множественных, но все-таки четко организованных автором интерпретаций.

Пушкин пророчески сказал, завершая свое «Путешествие из Москвы в Петербург»: *«Действие человека мгновенно и одно; действие книги множественно и повсеместно»* [14, т. XI, с. 265]. Можно, разумеется, идти по пути, проложенному поэтикой с ее нормами, исследуя субъектные отношения в лирике и прозе. Но точно так же можно рассматривать закономерности художественного текста, выходя за пределы поэтики, используя другие аналитические приемы. Философская идея коммуникации даже в современном ее состоянии дает возможность идти по этому новому пути, одновременно разрабатывая его.

Список литературы

1. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.
2. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. Соч. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. 732 с.
3. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 824 с.
4. Фортунатов А.Н. Взаимодействие субъектов социальной коммуникации в медиареальности. Н. Новгород: изд-во ННГАСУ, 2009. 338 с.
5. Сысоев С.В. Коммуникативная система лирики Александра Сергеевича Пушкина. Дисс... кан-та филол. наук. М.: МГУ, 1999. 142 с.
6. Фортунатов А.Н. Пространство коммуникативной семантики пушкинского текста // Болдинские чтения 2015. Саранск: Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», 2015. С. 30–39.
7. Витгенштейн Л. Культура и ценность. О достоверности. М.: АСТ: Астрель, 2010. 250 с.
8. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск: Экономпресс, 2001. 320 с.
9. Легенды и мифы о Пушкине: Сборник статей / Под ред. к. ф. н. М.Н. Виролайнен. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. 352 с.
10. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. 304 с.
11. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М.: Сов. Писатель, 1983. 367 с.
12. Бройтман С.Н. «Я помню чудное мгновенье» (к вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина) // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1987. 272 с.
13. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. (Справочный том. [М.; Л.], 1959).

А.А. Асоян

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

asojan.aram@yandex.ru

Известно, что Пушкин был глубоко укоренен в мировой культуре, в том числе, античной. Типологическое исследование «сюжетов культуры» (Ю. Лотман) Древней Греции и пушкинских текстов свидетельствует, что следы эллинской культуры нередко заявляют о себе в его поэзии и прозе. Их изучение расширяет горизонты интерпретации текста, ведет к значительному обогащению изначальных смыслов художественного произведения, выявляет новые обертоны авторского замысла, открывает возможности для более адекватного диалога читателя с пушкинским текстом. Эллинское «слово» у Пушкина – это чаще всего истоки тех форм, коллизий, парадигм, которые в процессе семиозиса становятся смыслообразующими в художественных свершениях поэта и определяют классическое содержание его произведений.

Ключевые слова: легкая поэзия, антологическая лирика, поэты-арзамасы, буквальный перевод, интерпретационный перевод, «эллинское» слово, филиация, семиозис, смыслообразование, новые формы антологической лирики.

1. Мериме и Пушкин

Одним из первых, кто связал имя Пушкина с древнегреческой античностью, был полиглот и грекофил Проспер Мериме. Уже через четверть века после гибели поэта он писал одному из друзей: «Я увожу с собою новое издание сочинений Пушкина <...> принялся за чтение его лирических стихотворений и нахожу много великолепных вещей, совершенно в моем вкусе, т.е. греческих по правде и простоте» [1, с. 12–13].

Мериме в совершенстве владел европейскими языками, знал также латинский и греческий [1, с. 1]. Поль Стапфер (Paul Stapfer) писал о Мериме: «...его критика очень тонка, когда он изучает писателя, имеющего с ним некоторое родство; она поверхностна и посредственна, когда он берется за то, что совершенно чуждо его образу мыслей» [1, с. 9]. О родстве Мериме с Пушкиным свидетельствуют его переводы, в частности «Капитанской дочки», высоко оцененные И.С. Тургеневым.

Симптоматично и высказывание Мериме о «Цыганах», где автор, по его мнению, «с чисто эллинским искусством направляет внимание читателя»¹ [1, с. 292–293]. Это замечание иностранца звучит в унисон со словами отечественного знатока античности: «Когда Пушкин, – писал Вяч. Иванов, – говорит о Греции, он воспринимает мир как эллины, а не как современные эллинизирующие эстеты...» [4, с. 131].

Читая эти восторженные отклики Мериме, надо помнить, что он обладал острым чувством чужого стиля. Его литературные мистификации вводили в заблуждение лучших славянских поэтов, Мицкевича и Пушкина. Не случайно «Капитанская дочка» впервые увидела свет благодаря этому французскому поклоннику русской литературы. Пушкинский гений вызывал у него восхищение не только как выражение культурного национального достояния, он искренне полагал, что Пушкин – это «последний грек» [2, с. 214].

2. Гибель Пушкина и amor fati

Интуиция Мериме кажется поразительной, если иметь в виду не только творчество, но и саму жизнь русского поэта, закончившуюся гибельным выстрелом на дуэли. Пушкин словно отзывался на призыв Гете, воскликнувшего в 1817 г.: «Да будет каждый греком на свой собственный лад! Но пусть он им будет» [3, с. 305].

Трагическая смерть Пушкина вызвала много разноречивых суждений не только у современников, но наследников его поэзии в самом широком смысле этого слова.

Некоторые исследователи, вроде Ю. Дружникова² (2012 г.), до сих пор полагают, что Пушкин намеренно искал смерти. Но ни его герои, ни он сам не дают оснований так думать. «Античный человек, – писал А. Лосев, – всегда героичен, действуя независимо от своей судьбы. Совмещение героизма и фатализма есть результат античного типа культуры» [16] (Пушкин говорил по этому поводу чуть иначе: «героизма и мифологизма» [7, т. X, с. 47]). Редкие исключения лишь подтверждают подобную ментальность древнего эллина. Спартанец Аристокдем, единственный, кто пережил битву при Фермопилах, при Платеях проявил чудеса мужества, но все равно был презрен и унижен, поскольку «намеренно» искал смерти [5, с. 335]. Недаром Пушкин писал: *«Есть упоение в бою, // И бездны мрачной на краю...»*

Но самоутверждение Вальсингама носит индивидуалистический характер, в то время как древний грек эпичен. Эпическое сознание Пушкина глубоко определено и определено в стихах:

Два чувства дивно близки нам

В них обретает сердце пищу:

Любовь к родному пепелищу,

Любовь к отеческим гробам. [7, т. III, с. 203]

Французский антиковед Ж.-П. Вернан отмечает, что в греческом эпосе перед нами предстают исключительные персонажи, обретающие в смерти и

через смерть то, что является для людей признанием величия, наградой за совершенство – бессмертную славу. Греческий герой стремится осуществить себя, он ищет полноты, но не через аскетическое отречение, не через разрыв с обществом, а через доведение до предела логики человеческих действий и человеческой жизни. Этим он выводит «мирские» ценности и социальные обычаи за их собственные пределы [6, с. 27–28]. С этим связаны два понятия чести.

3. Мирская честь и честь священная

Пушкинский текст, в котором фигурируют мирская честь и честь священная, словно подтверждает утверждение Вернана. В V главе «Онегина» читаем:

*Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он.
Нет нужды; прав судьбы закон* [7, т. V, с. 127].
*Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!..* [7, т. V, с. 132].

Комментарий Ю.М. Лотмана к последнему стиху XXXI строфы VI главы «Онегина» [7, т. V, с. 127] фиксирует внимание на «живописном изображении смерти, кончины через эмблему погашенного факела, светильника», т.е. изображении, характерном для поэзии конца XVIII – начала XIX вв. [8, с. 93]. Вместе с тем этот и восьмой стих XXXI строфы, которая представляет собою элегию Ленского, написанную накануне дуэли с Онегиным, целесообразно соотносить с античным представлением о поединке, который в третьей песне «Илиады» мыслится как божий суд. В этой песне описанию противостояния Менелая с Парисом предшествуют стихи:

*Мощный Зевс, обладающий с Иды, преславный, великий!
Кто между ими погибельных дел сих и распрей виновник,
Дай ты ему, пораженному, в дом погрузиться Аида...* [9, с. 81]

В элегии Ленского «судьбы закон» тоже есть не что иное, как олицетворение божьего суда. В XXI строфе ассоциация дуэли с таким судом вызвана упоминанием об алтаре, на который дуэлянты приносят в качестве жертвы свои молодые жизни, вверяя себя божьему промыслу.

Жертва на дуэли приносится ради чести. В дуэли, писал Ю. Лотман, «с одной стороны, могла выступать на первый план сословная идея защиты

корпоративной чести, а с другой – общечеловеческого достоинства» [8, с. 95]. Однако античное отождествление поединка с высшим судом предполагало еще один аспект чести. Дело в том, что понятие этой ценности в древнегреческом сознании, как отмечал Э. Бенвенист, включает в себя два не адекватных друг другу представления, которые выражаются разными словами [10, с. 269–276]. Одно из этих представлений сопоставимо с «мирской честью», ее содержание определяется людьми, их отношением к субъекту чести. Другое соотносится с божьей волей и предполагает «священную честь», обусловленную высшим жребием.

В поэзии Пушкина мы найдем обстоятельства, релевантные как «мирской», так и «священной» чести. О «мирской» печется, например, герой «Медного всадника» *«Евгений бедный»* [7, т. IV, с. 385].

В стихотворении «Товарищам» честь («священная») и почести («мирская честь») оказываются оппонирующими друг другу:

Другой, рожденный быть вельможей,

Не честь, а почести любя,

У плута знатного в прихожей

Покорным плутом зрит себя. [7, т. I, с. 264]

«Священная честь» всегда связана с кровью, гибелью, славой, судьбой:

Гречанка верная! Не плачь, – он пал героем,

Свинец врага в его вонзился грудь.

Не плачь – не ты ль ему сама пред первым боем

Назначила кровавый чести путь? [7, т. II, с. 66]

В стихах «Пир Петра Первого» честь как божественное благорасположение, божий жребий, небесное решение явлена еще очевиднее:

Озарен ли честью новой

Русский штык иль русский флаг? [7, т. III, с. 318]

Подобные обстоятельства, где участь действующего лица определялась, по его мнению, божьим промыслом, диктовали и моральный кодекс поединка, в котором «честь, – как отмечал Ю. Лотман, – восстанавливалась не нанесением ущерба или мезью ему (противнику – А.А.), а фактом пролитой крови, в том числе и своей собственной» [8, с. 93]. Возможно, с представлением о поединке как божьем промысле и связано нежелание Пушкина наказать Дантеса после свершившееся дуэли: «...буря, – свидетельствовал В.А. Жуковский, – которая за несколько часов волновала его яростною страстию, исчезла, не оставив никакого следа; ни слова, ниже воспоминания о поединке. Однажды только,

когда Данзас упомянул Геккерна, он сказал: «Не мстить за меня! Я все простил» [11, с. 399].

С достаточным основанием можно заключить, что все обвинения в адрес Пушкина, разговоры о его кровожадности, язычестве и «злой страсти», якобы ставшей действительной причиной его гибели: «Пушкин убит не пулею Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна» [12, с. 36], – не кажутся состоятельными. В последние часы жизни, не только после дуэли, но и до нее, он вел себя не как «язычник», а как «последний грек» (П. Мериме), положивший свою жизнь на алтарь судьбы и веривший, что без воли Зевса ни один волос не может упасть с головы человека.

4. Кому принадлежит история?

Exegi monumentum.

Я памятник воздвиг нерукотворный,

К нему не зарастет народная тропа,

Вознесся выше он главою непокорной

Александрийского столпа. [7, т. III, с. 373]

В своем посвящении императору Александру Павловичу автор «Истории государства Российского» Н.М. Карамзин писал: «История предаёт деяния великодушных царей, и в самое отдаленное потомство вселяет любовь к их священной памяти. Примите милостиво книгу, служащую тому доказательством. История народа принадлежит Царю» [13, с. 12]. В Записке «Мысли об «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина» будущий декабрист Никита Муравьев, один из основателей «Союза Спасения» и член Верховной думы «Северного общества», возражая великому историку, утверждал: «История принадлежит народам» [14, с. 582].

Пушкин Записку Муравьева хорошо знал. Она написана не ранее июня 1818 г. И, видимо, распространялась в списках [14, с. 115]. Упоминание о ней встречается в «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях поэта, напечатанных в "Северных цветах" на 1828 год». Имя Никиты Муравьева скрыто под криптограммой «Н».

В письме Н.И. Гнедичу от 23 февраля 1825 г. (время работы над «Борисом Годуновым») Пушкин из Михайловского писал в Петербург: «История принадлежит Поэту» [7, т. X, с. 100]. Возможно, пушкинское высказывание восходит к статье Д. Дидро «Бессмертие», опубликованной в восьмом томе знаменитой «Энциклопедии», где ее автор отмечал: «Без гласа поэта и историка, проникающего через времена и пространства и сообщающего

их всем векам и народам, имена проходят вместе с царствами» [15, с. 123]. Между тем слова Пушкина выражают его глубокое убеждение и отсылают не столько к «Энциклопедии», сколько к Н. Карамзину и Н. Муравьеву. Но, кроме прочего, пушкинская мысль – важнейший ключ к «Памятнику» (название стихотворения в редакции В.А. Жуковского), а именно, к этим стихами:

*Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.* [7, т. III, с. 340]

Александрийский столп воздвигнут в день тезоименитства Александра Первого 30 августа 1834 г. Высота Александрийского столпа на полтора метра выше 46-метровой Вандомской колонны [17, с. 243–244]. Подлинным смыслом таких сооружений было знаменитое «Государство – это я», а в данном случае – «Франция – это я!». Идеологический максимум Александровской колонны был близок этой идее с той лишь разницей, что формулировался несколько иначе: «История – это я». Другое свидетельство подобной концепции Александрийского столпа – стихи И.С. Тургенева:

*Из недра скал гранитных преогромных
Рукою мощной он исторгнут был
Затем, чтоб Александра незабвенных
Он дел позднейшему потомству вспомнил*³ [18, с. 21].

Обобщающий смысл тургеневских стихов отвечал убеждению Карамзина, что «История принадлежит Царю». Но Пушкин придерживался иного мнения, и его стихи о «памятнике нерукотворном», что «вознесся выше» александрийского столпа, имеют прямое отношение к письму Гнедичу, где советы переводчику «Илиады» взяться после Гомера за древнерусские и другие исторические сюжеты он заканчивал мощным пуантом: «История народа принадлежит Поэту».

Размышления над пушкинской фразой, которая неизбежно связана не только с «Борисом Годуновым», но и другими историко-философскими сочинениями поэта, обращают наше внимание к его статье «Второй том “Истории русского народа” Полевого», оставленную в черновике. Здесь Пушкин писал: «...провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем» [7, т. VII, с. 144]. С этим замечанием согласуется другое, сделанное почти в то же время, осенью 1830 г.: «Драматический поэт, – размышлял Пушкин, – беспристрастный как судьба <...> Не он, не его политический образ

мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» [7, т. VII, с. 218].

Истина – сакраментальное слово в рассуждениях Пушкина о писателе, который пишет трагедию, вполне предавшись независимому вдохновению [7, т. VII, с. 218]. Еще в 1819 г. Поэт заявлял: «Учуся в истине блаженство находить...» [7, т. I, с. 359], а через три года в послании В.Ф. Раевскому появятся строки:

*Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной»* [7, т. II, с. 120]

Истина и независимость станут в этом стихотворении сопутствующими друг другу, неотъемлемыми друг от друга. Что же касается третьего элемента пушкинского историзма, то в отклике на «Возражение на статьи Кюхельбекера в "Мнемозине"» Пушкин отметит: «...вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» [7, т. VII, с. 41]. Далее он скажет: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии»⁴, а в послании «Кн. З.В. Волконской» (1827) напишет:

*Царица муз и красоты,
Рукою нежной держишь ты
Волшебный скипетр вдохновений,
И над задумчивым челом,
Двойным увенчанным венком,
И вьется и пылает гений,
Певца, плененного тобой...* [7, т. III, с. 12]

Так на гении замкнется круг понятий, предполагаемых пушкинским историзмом: если истина предусматривает независимое вдохновение, то оно, в свою очередь, мыслится как непреложное свойство гения; истина и гений оказываются звеньями одной цепи. Вот почему в ответ на благодарное письмо К.Ф. Толя от 26 января 1837 г. Пушкин напишет: «Гений с одного взгляда открывает истину, а истина сильнее царя, говорит священное писание» [7, т. X, с. 622]. В этом контексте художественного историзма истина оказывается прерогативой поэтического гения, но поскольку она сильнее царя, то и «нерукотворный» памятник выше царского монумента. Подобная парафраза может означать лишь одно: история народа принадлежит поэту. Именно эта

мысль претворена в завещании Пушкина и определяет важнейший пафос его программного стихотворения. В античности «отцом истории» почитался Геродот. Но как свидетельствует исследование французского антиковеда Ф. Артога, ее «открытие» принадлежит Гомеру [19, с. 185]. Возвращение ахейцев и царя Итаки домой после сожжения столицы Приама есть содержание «Одиссеи». Троянская война – «осевое событие» архаической Греции. И когда ахейцы попадают к феакам, слепой Демодок поет во дворце царя Алкиноя о подвигах греческих воинов, т.е. о том, что поведали ему Музы и чему Одиссей был свидетель. Поэтому герой троянской войны воспринимает песенный рассказ аэда, как повесть о своем недавнем прошлом. Песня Демодока веселит феаков, они воспринимают ее только эстетически, они наслаждаются пением аэда, а Одиссей плачет. И это реакция Одиссея на пение аэда не что иное, как момент рождения в Греции открытия «прошлого», но это еще не история, потому что история – это «время людей», а Демодок поет о «времени богов и героев», как пел Пушкин, ибо Демодок поет о XII столетии, о веке героев, о времени, которое для читателей гомеровского эпоса – стало уже преданием. И если Демодок пел «деяния богов и героев», то Геродот в IV в. до н.э. рассказывал о «времени людей». Вот почему он считается, по выражению Цицерона, «отцом истории», но изначально она принадлежит Поэту.

Но что такое истина искусства? О ней кратко и умно сказал Гоголь: «...из всего как ничтожного так и великого, он (Пушкин. – А.А.) исторгает одну электрическую искру того поэтического огня который присутствует во всяком твореньи бога, – его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого применения к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницу ни для кого из тех, которые глухи к поэзии» [20, с. 344]. Как будто солидаризуясь с Гоголем, Вл. Набоков утверждал: «Проследив все его (Пушкина. – А.А.) поэтическое творчество, заметим, что в самых его затаенных уголках звучит одна истина, и она единственная на всем свете: истина самого искусства» [21, с. 421]. Истина, которую сообщает поэту Муза.

5. Зачем сержант Курилкин приходил к гробовщику?

«А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных <...>, – решил пьяный Адриан Прохоров, раздосованный насмешками немцев над его почтенным ремеслом. – Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня потировать...» [7, т. VI, с. 125]

Ночью благодетели явились: «видишь ли, Прохоров, – сказал бригадир от всей честной компании, все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи, но и тут один не утерпел – так хотелось ему побывать у тебя...» В эту минуту маленький скелет продрался сквозь толпу и приблизился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки светло-зеленого и красного сукна и ветхой холстины кой-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах. «Ты не узнал меня, Прохоров, – сказал скелет. – помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб – и еще сосновый за дубовый?». С сим словом мертвец простер ему костяные объятия – но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушенный их криками и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» [7, т. VI, с. 127–128].

Этот пассаж отсылает нас к двум древнегреческим понятиям собственности. Собственность, принадлежащая отдельной личности, именовалась ктема или ктерия; имущество же рода называлось патроя.

Умершего сопровождала в загробный мир «ктема» или «ктерия», поскольку она непосредственно соотносилась с его прошлым бытием, принадлежала к его протекшей жизни и олицетворяла самотождественность покойного с его собственной историей. Напротив, собственность рода «патроя», воплощала продолжение родовой жизни. Именно поэтому в поэмах Гомера встречается стереотипный оборот «Возжигать погребальный огонь», что равнозначно выражению «погребать имущество умершего», совершать погребальные жертвоприношения [22, с. 212]. Мертвые, лишённые при погребении своей «ктерии» вызывали ужас. «Они не могли по-настоящему умереть, – пишет немецкий антиковед, – пока их частица остается при жизни, и беспокойно блуждали вокруг, досаждали живущим, пока те, наконец, не отпускали их в подземный мир со всем их имуществом, то есть со всем их прошлым бытием» [22, с. 212]

Адриан Прохоров, продав сержанту сосновый гроб за дубовый, тем самым присвоил его «ктерию», о чем и напомнил ему обиженный инвалид гвардии.

6. Пушкин и Горгий

Тьмы низких истин мне дороже

Нас возвышающий обман. [7, т. III, с. 200]

Эти стихи близки постулату Горгия из Леонтии (около 485–375 гг. до н.э.) согласно античной биографической традиции, Горгий – ученик Эмпедокла, один из старших софистов. Рассуждая о театральных зрелищах, он полагал, что обманутый представлением мудрее, чем не поддавшийся обману: «обманывающий поступает лучше того, кто не обманывает, а обманутый мудрее того, кто не обманут» [23, с. 59].

Отечественный историк греческой философии А.О. Маковельский в своей книге «Софисты» приводит фрагмент речи Горгия, где это парадоксальное утверждение звучит несколько иначе, но подобным образом: «Поэт как обманщик более прав, чем не обманывающий, так как именно путем обмана достигается изменение людей к лучшему, к чему и следует стремиться; также и обманутый – мудрее, чем необманутый, потому что только в обманутом лекарство искусства может оказать свое воздействие в полной мере» [24, с. 46].

В одном из диалогов Платона (собрание сочинений этого философа во французском переводе Виктора Кузена значится в библиотеке Пушкина) [25, с. 311] Сократ иронизирует над софистами: «Тисий же (один из учителей Горгия. – А.А.) и Горгий пусть спокойно спят: им привиделось, будто вместо истины надо больше почитать правдоподобие» [26, с. 177]. Тут уместно привести мнение С. Любомудрова: «Вообще Пушкин по природе никак не мог быть простым переводчиком... сквозь слабую копию он прозревал первоначальную красоту оригинала, и древний отрывок выливался в новую форму, полную такого удивительного гармонического сочетания частей и целого, что смотришь и сравниваешь оригинал, – и иной раз невольно отдаешь предпочтение <...> «реставрации» [27, с. 196]. Пассаж Горгия словно исходит из аристотелевской мысли, что искусство – это прежде всего «cultura animi», выправление природных недостатков, «возделывание духа» [28, с. 364]. «Духовным тружеником» называл себя и сам Пушкин.

7. «сам покойник мал был...»

Каким он здесь представлен исполином!

Какие плечи! что за Геркулес!

А сам покойник мал был и тщедушен... [7, т. V, с. 390]

«Титаническая мощь Каменного гостя, – утверждал Р. Якобсон, – является исключительной особенностью статуи <...> В «Медном всаднике» это свойство статуи соединяется с титанической мощью изображаемого лица, царя Петра Великого...» [29, с. 148]

Между тем исполинский рост командора объясняется не только тем, что в трагедии он представлен каменным изваянием, но и античной традицией считать умерших сакральными лицами и превосходящими своими размерами живых [22, с. 215]. «Трудно сказать, – замечал авторитетный антиковед академик В.В. Латышев, – где кончалось простое почитание предков и где начиналось их обоготворение» [30, с. 233–234]. В итоге это привело к тому, что на могильных памятниках, стелах греки изображали умерших более крупными, чем живых. С подобным характером изображения мы встречаемся иногда и там, где статуя отсутствует, но где греческая традиция остается живым наследием. Например, в «Божественной Комедии». В XXIII кантике «Inferno» Вергилий берет Данте на руки, спасая его от Загребал. «Как сына, не как друга, на руках Меня держа, стремился вдоль откоса» [31, с. 102].

Верность Пушкина древней традиции еще одно свидетельство его сакрального отношения к преданию.

8. Мусический характер поэзии Пушкина

О мусическом характере пушкинского творчества пронизательно высказался Д. Мережковский: «Пушкин единственный из новых мировых поэтов – ясен, как древние эллины. В этом отношении он едва ли не выше Гете...» [12, с. 101]. Эллинская ясность Пушкина, или, по словам Ф. Зелинского, «свобода и естественность», скорее всего коренится в том, что он – «сын гармонии», то есть согласия мировых сил, «гражданин вселенной» (В. Белинский), «дитя ритма» (А. Блок); иными словами, экзистенциальной, или субстанциальной религиозностью поэта, ибо древний поэт не отделяет себя от космической целокупности, он ощущает свою связь с миром как единым целым. Собственно, об этом же пишет В. Непомнящий, прямо назвавший гармонию пушкинского мировоззрения «эллинской» [32, с. 365] и заметивший по поводу «Бориса Годунова»: «Драматическая система Пушкина построена не

на взаимоотношениях отдельных лиц и даже групп лиц между собою и не на связях одних событий с другими. Она построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Промыслом, с Богом» [33, с. 354], т.е. суть композиции трагедии – «мышление бытия» (М. Хайдеггер). А.А. Тахо-Годи высказала мысль, что в плане эмпирическом и историко-литературном все элементы использования Пушкиным античной литературы в основном изучены, однако это не относится к пониманию «самой концепции у Пушкина» [27, с. 104]. Нам кажется, что в самой лаконичной и предварительной форме концепция эллинского художественного сознания по Пушкину заключается в причастности греков к первоначальной реальности, к жизненной субстанции. В своем творчестве поэт и сам был устремлен к нею. Ф.А. Степун писал: «...среди великих творцов, мыслителей и поэтов нет, думается, никого, в ком так крепко было бы единство немудрствующей, ничего не проповедующей веры и божественного света, солнечного разума. Этим единством Пушкин своеобразно связывается и с духовным строем Древней Греции и с трезвенностью русской религиозности» [34, с. 16].

Но чем обусловлена античная интенция в творчестве Пушкина? Ф. Шлегель в одном из писем писал своему корреспонденту: «Проблемой нашей поэзии мне представляется соединение существенно современного с существенно античным если я прибавлю, что Гете первым в совершенно новый период искусства стал приближаться к этой модели, то ты поймешь меня» [35, с. 402]. Действительно, интерес к античности пронизывал всю высокую культуру начала века. «Да будет каждый греком на свой собственный лад! Но пусть он им будет» [36, с. 305], – восклицал в 1817 г. Гете, полагая, что древнему искусству всегда приличествовали «ясность воззрения, живость восприятия, легкость изображения [36, с. 305]. В России на этот призыв Гете прежде других отозвался Пушкин.

Примечания

1. Ср. этот отзыв с отзывами таких разных, но единомышленных с Мериме, ценителей Пушкина, как Д. Мережковский и Т. Мальчукова: Мережковский Дм. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. С. 101; Мальчукова Т.Г. Греческая классика и наша культура. Петрозаводск: [без изд.], 2005. С. 45.

2. См.: Дружников Ю.И. Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование в трех хрониках. М.: Книжница, 2012. 656 с.

3. Указание на это стихотворение юного поэта в связи с сооружением Александровской колонны см.: [18, с. 72]. Исследователь писал, что связь пушкинских

стихов «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» с сюжетами барельефов, помещенных на пьедестале колонны, проблематична [18, с. 82–83]. В контексте рассуждений М.П. Алексеева о статье В. Ледницкого «Pushkin's Monument» это спорное суждение звучит весьма убедительно, но применительно к нашей теме мы вправе подвергнуть его сомнению, ибо барельефы славят русское оружие, а именно победу России над Наполеоном. Однако самое важное для опровержения мнения М.П. Алексеева и логики наших соображений – надпись, украшающая колонну: «Александр I – благодарная Россия».

4. Укажем при этом на ошибку в «Словаре языка Пушкина». Цитируемый нами текст напечатан в третьем томе Словаря на с. 628 в редакции, не соответствующей оригиналу: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

Список литературы

1. Чебышев А.А. Проспер Мериме. К его знакомству с Пушкиным. // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Повременное издание Комиссии для издания сочинений Пушкина при Отделении Русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Пг., 1916. Вып. 23/24. С. 281–300.
2. Позов А. Метафизика Пушкина. М.: Наследие, 1998. 320 с.
3. Гете И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. 623 с.
4. Иванов В.В. Борозды и межи. М.: Издательство Мусагет, 1916. 360 с.
5. Готфрид Б. Двойная жизнь. М.: Летний сад, 2015. 604 с.
6. Вернан Ж.-П. Индия, Месопотамия, Греция: три идеологии смерти. // НЛО, 1998, № 33. С. 22–29.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
8. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.
9. Гомер. Илиада. / Пер. с древнегр. Н.И. Гнедича. М.: Академия, 1935. 698 с.
10. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М.: Прогресс-Универс, 1995. 456 с.
11. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1985. 543 с.
12. Пушкин в русской философской критике. М.: Книга, 1990. 528 с.
13. Карамзин Н.М. История государства Российского: В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1989. 640 с.
14. Муравьев Н.М. Записка «Мысли об «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина» // Литературное наследство. Т. 59. М.: АН СССР, 1954. 813 с.
15. «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М.: Наука, 1994. 720 с.
16. Лосев А.Ф. Философия культуры античности // Ответы на вопросы редакции «Вопросов философии». Беседу вел Д.В. Джохадзе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://humanities.edu.ru/db/msg/22664> (дата обращения 01.02.2016).

17. Никитин Н.П. Огюст Монферран: проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л.: Ленинградское отделение Союза Советских Архитекторов, 1939. 348 с.
18. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. М.: Наука, 1987. 614 с.
19. Артог Ф. Первые историки Греции // Вестник древней истории, 1999. № 1. С. 177–187
20. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1978. 559 с.
21. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. 438 с.
22. Хьюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
23. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Античность. Т. I. СПб: Петрополис, 1994. 320 с.
24. Маковельский А. Софисты. Вып. I. Баку: Азербайджанский Государственный Университет им. С. М. Кирова, 1940. 48 с.
25. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. Библиографическое описание. М.: Книга, 1988. 466 с.
26. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М: Мысль, 1993. 528 с.
27. Тахо-Годи А.А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5. С. 102–120.
28. Вернер Й. Пайдейя. Т. I. М.: Греко-латинский кабинет, 2002. 594 с.
29. Якобсон Р. Работы по поэтике М.: Прогресс, 1987. 464 с.
30. Латышев В.В. Очерк греческих древностей: Богослужбные и сценические древности. СПб.: Алетейя, 1997. 343 с.
31. Данте А. Божественная Комедия. М.: Наука, 1968. 627 с.
32. Непомнящий В.С. Да, укрепимся. По прочтении книги // Речи о Пушкине. М.: Текст, 1999. 390 с.
33. Непомнящий В.С. Пушкин: Избранные работы 1960–1990-х гг.: В 2 кн. Кн. 1. М.: Жизнь и мысль, 2001. 496 с.
34. Степун Ф. Встречи. М.: Аграф, 1998. 256 с.
35. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. 480 с.
36. Гете И.В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. 632 с.
37. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М.: Прогресс-Универс, 1995. 456 с.
38. Дружников Ю.И. Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование в трех хрониках. М.: Книжница, 2012. 656 с.
39. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: В 28 т. Т. 1. М., Л.: Наука, 1960.

ТВОРЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ



УДК 82.0

ОБ ОДНОЙ ВОЛЬТЕРОВСКОЙ АЛЛЮЗИИ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

В.Ю. Белоногова

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

valbelon@yandex.ru

Рассматривается специфика освоения Пушкиным чужого слова. В качестве примера взята короткая цитата из философской повести Вольтера «История путешествий Скарментадо, написанная им самим» в шестой главе «Евгения Онегина». Образ Фернейского скептика, как известно, был близок Пушкину и на протяжении всей жизни присутствовал в его творческом сознании. Автор статьи сопоставляет подвижную суть восприятия поэтом афористичной формулы вольтеровской мысли – с традиционным статичным восприятием её пушкинскими современниками. И показывает, как, «раздвигая» мысль великого француза и насыщая её новыми смыслами, Пушкин делает чужое слово абсолютно «своим». Настолько своим, что названная отсылка к Вольтеру осталась незамеченной ни одним комментатором романа в стихах.

Ключевые слова: Пушкин, Вольтер, вольтерьянство, «Евгений Онегин», чужое слово, Ленский, «счастлив и рогат».

Хорошо известно, каким безмерным было влияние Вольтера на умы в России. Неудивительно, что понятия «вольтерьянец» и «вольтерьянство», укоренившиеся в российском обиходе первой половины XIX века, стали в русском языке нарицательным определением особого типа людей: скептиков, безбожников, насмешников и вольнодумцев, и их качеств. Это нашло отражение в литературе. Самое яркое – в бессмертной комедии А.С. Грибоедова, где старая графиня Хрюмина толкует о Чацком:

...Тесак ему, да ранец,

В солдаты! Шутка ли! переменял закон!

<...> Ах! окаянный вольтерьянец! [1, с. 98].

Творческая связка «Пушкин-Вольтер» изучена глубоко и основательно. С конца XIX века этой теме касались практически все исследователи, занимавшиеся «французскими связями» поэта: А.Н. Веселовский, В.В. Сиповский, П.О. Морозов, П. Бицилли, Б.В. Томашевский, М.П. Алексеев, П.Н. Заборов, Е.Г. Эткинд и многие другие. С долицейской юности Пушкин был страстно увлечен Вольтером. Ещё дядя его Василий Львович Пушкин

писал в послании «К графу Ф.И. Толстому» (1816), что его племяннику «Вольтер лишь нравится один». Множество ёмких характеристик, стихотворных и прозаических, дает Пушкин Вольтеру в своих сочинениях: в ранних стихах и поэмах «Монах» (1813), «Городок» (1815), «Послание Лиде» (1816), «Бова» (1814), «Когда сожмёшь ты снова руку» (1818), и потом в стихах «К вельможе» (1830), «Ещё в ребячестве бессмысленно лукавом» (1836), в двух статьях 30-х годов «О ничтожестве литературы русской» и «Вольтер». Пять стихотворных переводов из Вольтера делает Пушкин. Одним словом, *Всех больше перечитан, Всех менее томит* [2, т. I, с. 85]. В целом, «фернейский патриарх» упомянут Пушкиным более 250 раз (для сравнения, Байрон около 170, Шекспир около 120).

О воздействии Вольтера на творческое сознание поэта, о пушкинских обращениях к нему писали многие современные исследователи: А.П. Кадлубовский, В.Б. Сандомирская, В.Э. Вацуро, Н.Л. Вершинина, Н.М. Нагорная, В.А. Сайтанов, М.В. Строганов, Н.Д. Тмарченко, В.А. Мильчина и другие.

В последней четверти XX века вокруг имени Вольтера в пушкинистике завязалась целая дискуссия. Возросший интерес к теме отношения поэта к религии вызвал известную переоценку пушкинского восприятия идеологии Просвещения. В этой связи некоторыми учеными акцентировалось негативное отношение Пушкина к Вольтеру в 1830-е годы (Р. Шульц, А.Н. Севастьянов, В.С. Непомнящий). Автор одного из последних крупных монографических исследований на тему «Пушкинская Франция» Л.И. Вольперт оспаривает эти слишком прямолинейные подчас суждения [3]. Вольтер до конца дней был для русского поэта «титаном», «великим человеком».

Вместе с тем до сих пор актуальной остается тема разграничения традиционного и личного в восприятии Пушкиным феномена Вольтера. При всем пиетете, который испытывал к великому французу русский поэт, переводя ли его, «отсылая» ли своих читателей к известным вольтеровским суждениям, он всегда «раздвигал» мысль Вольтера, вносил в его высказывание – свое, пушкинское.

Целью нашей статьи является скромная попытка проследить, как афористичная формула вольтеровской мысли, ставшая чуть ли не поговоркой в устах умных и образованных читателей, едва коснувшись сознания Пушкина, обретала вдруг новые смыслы и прочитывалась им по-своему.

Пример традиционного восприятия вольтеровского текста культурным читателем первой трети XIX века встретился нам в письме известного музыкального критика и однокашника Пушкина по «Зеленой лампе» А.Д. Улыбышева к саратовскому помещику А.М. Устинову. Оказавшись волею судеб отлучённым от столичной службы и запертым в нижегородской глуши, Александр Дмитриевич, в частности, пишет давнему знакомому: «Я признателен Вам за добрые чувства, которые Вы высказываете в мой адрес в своем письме. И если судьба человека, забытого всем миром, каким являюсь я нынче, может ещё Вас волновать, то я могу сообщить Вам, что я женат и являюсь отцом, как Вы, в семье, которая увеличивается при каждом новом снегопаде. **Это состояние ещё не высшее счастье по Вольтеру, поскольку мне недостаёт ещё быть рогатым, в чем я сам себя убедил;** но, как и Вам, мне слышался порой реквием, исполняемый большим оркестром с хором, и это позволяет мне довольствоваться своею судьбою. <...> Лукино, 9 сентября 1832» [4, с. 169].

Письмо написано по-французски и было переведено сотрудником Саратовского областного архива, где и обнаружено. Мы допускаем, что, как и во всяком переводе, в этом тоже могут быть неточности. Однако нас интересует тут только сочетание двух понятий – «счастье» и «рогат». Улыбышев отсылает нас, вернее, своего адресата А.М. Устинова, к одной из философских повестей Вольтера «История путешествий Скарментадо, написанная им самим». Повесть была опубликована в 1756 году в Женеве, за два года до появления «Кандида». И в каком-то смысле предвещает эту самую знаменитую из философских повестей Вольтера. Коллизии той и другой повести сходны. Сын правителя города Кандии Скарментадо, как и Кандид, отправляется в путешествие по разным странам, чтобы научиться уму-разуму, чтобы познать добро, но раз от разу сталкивается с проявлениями несовершенства мира и несовершенства человеческой природы.

В Риме он случайно перешел дорогу двум преподобным отцам и чуть не был отлучен от церкви и отравлен («Я уехал из Рима, весьма довольный архитектурой собора святого Петра»). Во Франции ему предлагают «на завтрак кусочек маршала д'Анкра, которого изжарили по требованию народа и теперь продавали в розницу всем желающим по сходной цене». В Англии католики едва не взорвали «при посредстве пороха всю королевскую семью». «Когда я прибыл в Гаагу, как раз отрубали голову одному почтенному старцу. То была плешивая голова первого министра Барневельдта» [5, с. 376–383]. От инквизиции в Севилье он сам едва унес ноги. Как потом и из Турции, и Индии.

Наконец, в Африке его захватили негритянские корсары и едва не отрезали ему нос и уши.

Вернувшись на родину, Скарментадо делает вывод: «Увидев, таким образом, решительно все, что на свете было доброго, хорошего и достойного внимания, я решил не покидать больше моих пенатов никогда. **Оставалось только жениться, что я вскоре исполнил, и затем, став, как следует, рогат, доживаю теперь на покое свой век в убеждении, что лучшей жизни нельзя было придумать**» (перевод А.Л. Соколовского) [6, с. 251]. В другом более позднем переводе (Сельмы Брахман) итоговое заключение звучит так: «**Я женился в наших краях, я сделался рогоносцем и увидел, что это самое благостное положение на свете**» [5, с. 383].

«Лучшая жизнь, благость», а рядом традиционное обозначение измены и обмана – «рогат, рогоносец». Парадоксальное вольтеровское сочетание в письме Улыбышева, в целом, равно самому себе. То есть пронизано иронией и скепсисом, отрицанием или, во всяком случае, сильным сомнением по поводу таких бесспорно благочестивых, насаждаемых церковью ценностей, как целомудрие и супружеская верность. Смысловой контекст письма, в котором звучит вольтеровская цитата, тоже близок истории, рассказанной в повести великого француза. Пройдя огонь, воду и медные трубы службы в столицах, Улыбышев тоже возвращается к родным пенатам, где женится и заводит большую семью. Однако, относясь к супружеским добродетелям по-вольтеровски скептически (во всяком случае, так он описывает свою жизнь в письме старому знакомому), сам факт «рогатости» он относит к неизбежным сопутствующим браку обстоятельствам. И сама по себе супружеская измена в сравнении с действительными перипетиями судьбы выглядит у него едва ли не как сущее благо.

В шестой главе «Евгения Онегина» у Пушкина это сочетание двух, казалось бы, взаимоисключающих понятий «счастлив» и «рогат» тоже встречается. И хотя ни в одном из просмотренных нами комментариев к роману в стихах эта отсылка к Вольтеру не обозначена, позволим себе определить ее как вольтеровскую аллюзию.

Напомним строфу XXXVIII. XXXIX шестой главы:

А может быть и то: поэта

Обыкновенный ждал удел.

Прошли бы юношества лета:

В нем пыл души бы охладел.

*Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей. [2, т. V, с. 117].*

Речь идет о разных вариантах возможной судьбы Ленского, не погибни он на дуэли. Один путь романтико-поэтический, другой представляет собой сентиментально-бытовой стереотип (а был еще и третий вариант, как мы помним, героический или революционный, оставшийся в черновиках). Все варианты равновозможны. По Ю.М. Лотману, для Пушкина как раз и «важна мысль о том, что жизнь человека – лишь одна из возможностей реализации его внутренних данных и что подлинная основа характера раскрывается только в совокупности реализованных и нереализованных возможностей» [7, с. 308]. Все так. И, тем не менее, именно вариант мирной сельской жизни на лоне природы и в кругу семьи увязан у Пушкина с категорией счастья.

Замечено, что именно вокруг Ленского сосредоточено в романе наибольшее количество слов с корнем «счастье» [8, с. 564–565]. Несколько раз Ленский назван «счастливецом». Но каким счастливецом?

*Он был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив. [2, т. V, с. 85]*

Его счастье придумано им самим, это счастье неведения.

Так что XXXVIII, XXXIX строфы шестой главы – это не только один из равнозначных вариантов несостоявшейся судьбы бедного Ленского. У этих строф есть и другое значение в романе. Это еще и завершение темы «счастливица» Ленского, развенчание самой идеи этого уготованного ему (пусть как вариант) «обыкновенного удела», простого житейского счастья, которое тоже было бы придуманным, по сути.

В пронизанных грустью о погибшем поэте строках шестой главы внезапно, словно чёрт из табакерки, мелькает вольтеровская язвительная улыбка – в *деревне счастлив и рогат*, которая сходу улавливалась образованным читателем-современником и не замечена современными

комментаторами «Онегина». Между тем, эта коротенькая ссылка на великого француза позволила Пушкину минимальными средствами (ну, может быть, еще *плаксивые бабы* «помогли») достичь максимального художественного эффекта в низведении мифа. Словно «простодушные» герои философских повестей Вольтера, наивный юноша-поэт, принимавший за реальность собственные мечты, помогает автору и вслед за ним его читателю усомниться в возможности счастья как такового, априори, так сказать.

«*На свете счастья нет, но есть покой и воля*», – так скажет Пушкин через восемь лет в коротеньком стихотворении «Пора, мой друг, пора» [2, т. III, с. 258]. Но и в пору работы над «Онегиным» мысль о невозможности счастья была близка ему. В каком-то смысле, она – одна из главных в «Евгении Онегине». Невозможно счастье Татьяны с Онегиным. Но невозможно и счастье Ленского с Ольгой.

Не раз замечено, что пушкинский роман в стихах приближается к кантовской антигедонистической этике. *Поклонник Канта и поэт*, хотя, по выражению В.А. Викторовича, «кантианец всего лишь на уровне риторики» [8, с. 565], Ленский, тем не менее, самим фактом своей гибели доказывает справедливость кантовского антигедонизма.

Что же касается Фернейского скептика, который всю жизнь присутствовал в творческом сознании Пушкина, то он снова рядом. Вокруг поэта было немало почитателей Вольтера, в какой-то степени, «вольтерьянцев» (Н.И. Кривцов, которому дарит Пушкин *святую библию харит* «Орлеанскую девственницу», «лампысты», среди которых был упомянутый нами А.Д. Улыбышев), для кого блеснуть знанием вольтеровских текстов – это обозначить свою причастность к культурному сообществу умных скептиков, светски непринужденных и холодно остроумных. В каком-то смысле, таким был и пушкинский Онегин: среди книг в его деревенской библиотеке кроме Байрона Татьяна находит «<...> еще два-три романа» [2, т. V, с. 129], изобразивших безнравственного современного героя. Ими вполне могли оказаться и философские повести Вольтера.

В противовес такому ставшему традиционным восприятию пассажей Вольтера, многие из которых воспринимались известным кругом едва ли не на уровне поговорки, можно говорить о подвижной сути творческого восприятия наследия Вольтера Пушкиным.

С одной стороны, смысловое наполнение вольтеровского словосочетания (ирония по поводу семейного счастья как такового) остается и «работает» в

строках о вариантах судьбы Ленского, именно на эту ассоциацию у читателя и рассчитывает поэт. С другой стороны, значение слов у Пушкина едва заметно меняется в соответствии с контекстом. Центр тяжести переносится со слова «счастлив» у Вольтера (и в цитате из улыбышевского письма) – на слово «рогат». У Вольтера «рогатость» – составная часть семейного счастья, необходимая его часть. У Пушкина слово «рогат» в сочетании со словом «счастлив» приобретает самостоятельное значение, и значение разрушительное, оно делает невозможным «счастье». Оно как бы снова становится неожиданным рядом со словом «счастлив». И становится ясно: Ленский, со своим придуманным счастьем (*Так думал он, и был счастлив*) непременно будет рогат и несчастлив. Так вольтеровская цитата трансформируется у Пушкина.

В известной статье С. Аверинцева «Гёте и Пушкин» (1999), среди прочего, говорится о «поствольтерьянстве» поэзии того и другого классика. О преодолении ими колоссального влияния, какое имел на них Вольтер. Среди прочего, исследователь рассуждает о восприятии Пушкиным и Гёте риторических формул Вольтера, того, что М.М. Бахтин определил как «готовое слово». Они становятся у них «законным инструментом творчества, но смена этих инструментов необыкновенно свободна. Готовое слово у них обоих – объект игровой манипуляции, свободной, однако достаточно серьезной <...>. Готовое слово берется в руки, но, так сказать, к рукам не прилипает. Авторское отношение к нему конструктивно, однако дистанцированно, всегда остается право стремительно отходить от одного регистра к другому» [9, с. 196].

Пример с коротенькой вольтеровской цитатой в шестой главе «Онегина» еще раз показывает, как органично, «без швов» впитанное и усвоенное «чужое» слово Пушкин делает абсолютно «своим». Настолько своим, что отсылка к Вольтеру осталась незамеченной ни одним комментатором романа в стихах.

Список литературы

1. Грибоедов А.С. *Горе от ума*. М.: Наука, 1988. 480 с.
2. Пушкин А.С. *Полное собрание сочинений*: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
3. Вольперт Л.И. *Пушкинская Франция*. Тарту, 2010. 570 с.
4. Письмо А.Д. Улыбышева к А.М. Устинову. Публ. М.А. Чернышева и А.Н. Юматова // *Пензенский временник любителей старины: Научный и научно-популярный сборник Церковно-исторического комитета Пензенской епархии Московской Патриархии РПЦ*. Выпуск 14. Пенза, 2004. С. 168–169.

5. Вольтер. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Литература, РИК Русанова, «Сигма-Пресс», 1998. 405 с.
6. Вольтер. Философские романы: В 2 т. / Перевод А.Л. Соколовского. СПб.: Суворин, 1901. Т.1 – VIII. 258 с.
7. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980. 416 с.
8. Викторovich В.А. Счастье/Блаженство // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. II. Л–Я, А–Z / Под общей редакцией Н.И. Михайловой. М.: Русский путь, 2004. 804 с.
9. Аверинцев С. Гёте и Пушкин // Новый мир. 1999. № 6. С. 189–198.

УДК 82.0

**ПОЭМА А.С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»
И «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ:
ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ ДВУХ КАРТИН МИРА**

Ю. Сугино

Япония, Осака, St. Andrew's University

ysugino@iris.eonet.ne.jp

Доказывается, что в «Медном всаднике» воспроизводятся структура художественного мира и главная сюжетная линия «Божественной Комедии». Обосновывается, что образ Параша переключается с образом Беатриче, а Медного Всадника – с образом Люцифера. Свириное наводнение, при воспроизведении которого используются «звериные» метафоры, внутри поэмы формирует пространство Ада. В финальной сцене поэмы «малый остров» наводит на мысль о подножии горы Чистилища или Земном Рае. В отличие от блестящей концовки «Божественной Комедии» с появлением Троицы, в финале «Медного всадника» рисуется скромная, обыденная картина и описания Бога отсутствуют. Евгений умер на пороге разрушенного дома, в котором угадывается дом Параша, что напоминает о восхождении Евгения в Рай. Словосочетание «черный куст» мрачным колоритом подчеркивает неизбежность разложения материального. Вопрос о существовании Бога и загробного мира может быть трактован по-разному – в зависимости от того, как читатель относится к картине созданного Пушкиным поэтического мира в «Медном всаднике».

Ключевые слова: «Медный всадник», «Божественная Комедия», Картина мира, Беатриче, Люцифер, Ад, Загробный мир, Бог.

Анализом влияния произведений Данте на творчество Пушкина занимались многие исследователи, в особенности их интересовали цитаты и реминисценции из «Божественной Комедии» (далее «Комедия» – Ю.С.). Остаётся открытым вопрос, насколько Пушкин знал итальянский язык, однако мы считаем, что поэт хорошо понимал не только общий замысел, но и мотивы и детали «Комедии», что дальше будет подтверждено в нашем исследовании. В ближайшем литературном окружении Пушкина были те, кто хорошо

разбирался в итальянской литературе: В.Л. Пушкин, П.А. Вяземский, П.А. Катенин и К.Н. Батюшков. Под их влиянием и по их советам поэт познакомился с итальянским языком и стал читать итальянскую литературу. Кроме того, у Пушкина в библиотеке были хорошие труды французских ученых по итальянской литературе: «Histoire littéraire d'Italie» P.L. Ginguené и «De la Littérature du Midi de l'Europe» J.-Ch.-L. Simonde de Sismondi, по которым, по-видимому, поэт внимательно изучал произведения Данте.

Сопоставляя «Медный всадник» и «Комедию», И. Бэлза, Б.М. Гаспаров, К. Викторова, Ю.М. Лотман и А.А. Асоян указывают на сходство отдельных деталей и мотивов. И. Бэлза усматривает внутреннюю связь между трагедией Евгения и горестной любовной историей Франчески и Паоло из 5-й песни «Ада» и отмечает, что «ничтожный Евгений», доведенный до безумия гибелью Параша-мечты, силой своей любви поднимается даже до угрозы Медному всаднику [10]. Б.М. Гаспаров и Ю.М. Лотман замечают, что символы всадника и вздыбившегося коня, использованные в «Медном всаднике», восходят к 6-й песне из «Чистилища», в которой Италия, постоянно раздираемая гражданскими распрями, сравнивается с конем без седока, т.е. правителя [4, с. 345; 12, с. 333–334]. К. Викторова, Ю.М. Лотман и А.А. Асоян отмечают, что пушкинское сравнение «*Нева металась, как больной в своей постели беспокойной*» [14, т. V, с. 138] – буквальный перевод фрагмента из той же песни, где говорится о Дантовой Флоренции, мятущейся в политическом хаосе [11, с. 200; 12, с. 333–334; 13, с. 145–146]. В настоящей статье сравниваются структуры и особенности миров, изображённых в «Медном всаднике» и «Комедии», а также выявляется общее в мотивах и деталях и рассматриваются различия между ними. Сравняется, каким видят загробный мир в финальных сценах своих произведений Данте и Пушкин.

Сначала мы обратимся к вопросу о структурах художественных миров «Медного всадника» и «Комедии». Как известно, в книге «Ад» Данте с Вергилием спускаются глубоко в преисподнюю и на самом дне Ада встречают Люцифера, потом из центра Земли выходят к подножью горы Чистилища, которая находится в южном полушарии. Они поднимаются на гору Чистилища, достигают Земного Рая на вершине горы, где Данте расстается с Вергилием и встречает Беатриче, которая ведет его в небесный рай. Нам представляется, что структура художественного мира и главная сюжетная линия «Комедии» отражаются и в «Медном всаднике», а образ Параша переключается с образом Беатриче, а Медного всадника – с образом Люцифера. При этом, если у Данте

все три части «Комедии» – «Ад», «Чистилище» и «Рай» – равнозначны, то в «Медном всаднике» большую часть занимает описание свирепого наводнения, которое внутри поэмы формирует многослойное пространство Ада [24]. В «Комедии» герой спускается вниз, в преисподнюю, а в пушкинской поэме Евгений обходит ставший Адом Петербург по горизонтали и встречает своего Люцифера, т.е. статую Медного всадника. На наш взгляд, в заключительной сцене второй части «Медного всадника», которую Д.Д. Благой называет «эпилогом» [9], царят спокойствие и мир, а на существование Чистилища и Рая лишь намекается. «Малый остров» наводит на мысль о подножии горы Чистилища или Земном Рае, куда Данте прибыл после странствий по Аду. Может быть, Евгений умер на пороге разрушенного дома, в котором угадывается дом Параша, и затем поднимается в Рай, ведомый своей возлюбленной.

Кроме того, как в «Комедии», так и в «Медном всаднике» большое значение для раскрытия содержания имеют сны и мечты. В «Комедии» противопоставление сна и бодрствования используется для смены сцен, и с помощью снов и мечты Данте свободно перемещается в различных пространственно-временных сферах: например, в 3-ей песне «Ада» впавший в обморочное состояние Данте во сне переправляется на другую сторону Ахерона [17, с. 46]; в 9-й песне «Чистилища» во сне орел долетает с Данте из долины земных властителей до врат Чистилища [17, с. 218]. На наш взгляд, художественный мир «Медного всадника» имеет многослойную структуру мечтаний, в которой внутри одной мечты существует другая. В поэме Пушкина начальная сцена, хотя с небольшими отличиями, повторяется в конце, а в центральной части читателю является мир сновидения, где мечтают и Петр I, и Евгений. Сначала во вступлении к поэме изображен Петр I, замысливший создать Петербург, и через сто лет его план осуществился. В поэме процветание Петербурга называется «вечным сном Петра» [14, т. V, с. 137], и это имеет парадоксальный смысл, потому что продолжающийся вечно сон – это и сон умершего. Петр I обретает бессмертие и продолжает влиять на жизнь города.

Евгений родился в процветающем Петербурге. Он мечтал о будущей семейной жизни: *«размечтался, как поэт»* [14, т. V, с. 139], так в поэме в далекой от действительности мечте появляется Параша. И тут же исчезает из этого мира. Можно сказать, что образ эфемерной Параша происходит от образа Беатриче, которую в «Комедии» Данте изображает божественной, небесной женщиной, поскольку она умерла в столь же молодом возрасте – в 25 лет. В

том, что тема сна и мечты играет важную роль в художественных мирах не только «Комедии», но и «Медного всадника», мы видим влияние Библии, где пророкам во сне дано узнать божественное провидение. В ветхозаветной «Книге пророка Даниила» Даниил толкует сны и предсказывает Навуходоносору будущее его царства, а в «Откровении святого Иоанна Богослова» (далее «Откровение» – Ю.С.) Иоанн во сне получает откровение от Бога. Можно предположить, что «Комедия», в которой Данте повествует о путешествии по загробному миру, и «Медный всадник», в котором Пушкин являет свое космологическое мировоззрение, – оба произведения являются своего рода пророческими. В «Медном всаднике», создавая ад и рай, Пушкин представляет картину целостного мира и выражает свое мировоззрение, ориентируясь на Библию и «Комедию» как классические творческие модели. Притом примечательно, что Пушкин написал «Медного всадника» в 1833 г., когда ему было 34 года, что близко к возрасту Данте, описавшему в «Комедии» свое грандиозное путешествие по загробному миру, когда самому поэту было 35 лет. Можно предположить, что Пушкин написал «Медного всадника» с тайным стремлением создать собственное произведение, равное одному из шедевров европейской литературы – «Божественной Комедии» Данте. Пушкин высоко ценил литературные произведения и Шекспира, Данте, Мильтона, Гете и Мольера, у которых есть «смелость изобретения, создания, где обширный план объемлется творческой мыслью» [14, т. XI, с. 61].

Обратимся к начальной сцене во вступлении к «Медному всаднику», где используются метафоры и метонимии, унаследованные из греческой и римской классики, и библейские мотивы и детали, – так же, как и в «Комедии». Хотя, как показал Л.В. Пумпянский, в «Медном всаднике» просматриваются влияния произведений русских писателей, предшественников Пушкина и его современников, мы ограничимся анализом общих элементов с «Комедией» и Библией. «Медный всадник» начинается с изображения пустынного пейзажа с челном и избой «бедного чухонца», на фоне которого *«стоял он, дум великих полн»* [14, т. V, с. 135]. Как замечает Б.М. Гаспаров, широкая водная гладь и бескрайнее пространство напоминают нам начало сотворения мира из Книги бытия [19, с. 292]. Герой, названный «он», чья идентификация неясна и допускает многозначность толкования, является то Петром I, то Богом, то повествователем-поэтом. Стихийный «он» не только отождествляется с преобразователем Петром I, но и ассоциативно связывается с охваченным вдохновением образом поэта из стихотворения «Поэт»: *«Бежит он, дикой и*

суровый, / И звуков и смятенья полн, / На берега пустынных волн...» [14, т. III, с. 65].

Как в «Комедии», так и в «Медном всаднике», основной сюжет с начала до конца связан с темой путешествия по воде, и тема человека и судьбы выражается через литературно-устойчивый мотив морского путешествия, образ корабля и играющей с ним водной стихии. Традиционно образ корабля символизирует государство, церковь и в целом человеческую жизнь. Таким образом, можно заключить, что сцена, в которой Евгений переправляется через еще буйную Неву, уподобляется переправе через Ахерон. Как и Данте в Аде «Комедии», после переправы Евгений увидел на другом берегу царство мертвых, где *«кругом, / Как будто в поле боевом, / Тела валяются»* [14, т. V, с. 144]. Кстати, так как в латинской литературе сложение стихов уподобляется морскому путешествию [18, с. 128–129], в «Комедии» Данте метафорически сравнивает свое песнопение с плаванием: например, в 1-й песне «Чистилища» [17, с. 181] *«Для лучших вод подьемля парус ныне, / Мой гений вновь стремится свою ладью, / Блуждающую в столь яростной пучине»*. Пушкину были хорошо известны правила латинского стихосложения и принятые в нем устойчивые образы, именно поэтому в стихотворении «Осень» поэт метафорически сравнивает начальный этап сочинения стихов с отходом корабля [14, т. III, с. 321].

Т. Сасаки отмечает, что во прологе «Медного всадника» одинокий рыбак – *«финский рыболов»* – наводит на мысль об апостоле Петре, первом ученике Христа и создателе церкви [20]. *«Финский рыболов»* ассоциативно связывается с апостолом Петром, который в «Комедии» метафорически сравнивается с рулевым, ведущим христиан среди морских волн по верному пути в царствие Божье [17, с. 374]. Кроме того, следует отметить, что в начале «Медного всадника» Пушкин изображает лес, *«неведомый лучам в тумане спрятанного солнца»* [14, т. V с. 135], который напоминает строку из 1-ой песни «Ада» в «Комедии»: *«Земную жизнь пройдя до половины / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины»* [17, с. 31]. Так как в «Комедии» солнце и солнечные лучи символизируют Бога или начало творения, пустынный пейзаж без солнечных лучей, описанный в начальной сцене «Медного всадника», наводит на мысль о времени до создания Петербурга, а также о времени накануне начала христианской цивилизации. Таким образом, Пушкин раздвигает границы повествования за счет использования контекста Библии и «Комедии». Можно сказать, что «Медный всадник» находится в

сфере традиции и универсальности, которыми проникнуты и русская, и европейская литература, восходящие к истокам греко-римской культуры и христианства.

Затронем вопрос о том, каким образом Пушкин создаёт пространство Ада в «Медном всаднике» в хаотическом наводнении и сопутствующих событиях. При описании адских картин, вызванных наводнением, в пушкинской поэме, подобно Аду в «Комедии», часто встречаются мотивы непогоды с дождем и ветром: *«Сердито бился дождь в окно, / И ветер дул, печально воя»* [14, т. V, с. 138]. Даже после того, как наводнение ушло и город вернулся к обычной жизни, в памяти Евгения оно все еще живо, как кошмар: *«Мятежный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах. Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался. / Его терзал какой-то сон»* [14, т. V, с. 145–146]. Неся этот ад в своей душе, Евгений скитался по Петербургу, подобно бродячей собаке, и почти потерял человеческий облик. Образ Евгения предстает перед нами неопределенным и размытым: *«ни зверь, ни человек, / ни то ни се, ни житель света, / ни призрак мертвый»* [14, т. V, с. 146]. Этим он сходен с мертвецами в «Комедии», которые являются призраками и духами: *«Меж призраков, которыми владел / Тяжелый дождь, мы шли вперед, ступая / По пустоте, имевшей облик тел»* [17, с. 58].

Следует отметить, что в «Медном всаднике» художественные образы, соотнесенные с образом зверя, являются ключом к пониманию многоплановости художественной структуры поэмы и взаимопроникновения исторических фактов и поэтического вымысла [21; 22]. Основываясь на исследовании образа зверя в произведениях и письмах Пушкина, написанных после поездки в 1829 году на Кавказ, мы можем догадаться, что в поэме под наводнением, при изображении которого используются «зоологические» метафоры, скрыты намеки на исторические факты мятежей и эпидемий, – крестьянских восстаний 1770-х годов и холерных бунтов в начале 1830-х годов. Это дает нам ключ к пониманию многослойного замысла поэмы, в которой параллельно рождается литературный вымысел и описываются подлинные исторические события XVIII и XIX веков, кроме того, в подтексте таится и автобиографическая проекция. Реальная действительность кровавых исторических событий, которая легла в основу создания поэмы, представляет собой настоящий, кипящий Ад, в котором бушуют вражда, ненависть, горе, человеческие страсти [24, с. 326–327]. В связи с этим мы можем понять, что в кульминационном месте столкновения Евгения с Медным всадником

последний олицетворяет грозную самодержавную власть не только Петра I, но и Николая I, нещадно расправившегося с декабристами и с бунтовщиками во время холерных бунтов, современником и свидетелем которых был Пушкин [22, с. 74–77]. С учётом раскрытия вышеуказанной многослойной структуры в поэтическом мире «Медного всадника», становится ясным наличие библейских мотивов и деталей, которые перекликаются с библейскими элементами из «Комедии». Как отмечалось ранее, главная сюжетная линия пушкинской поэмы проникнута реминисценциями, в частности, из «Ветхозаветных Псалмов» [23] и «Откровения» [24]. Параллельное прочтение «Медного всадника» с «Откровением» позволяет нам понять, что Пушкин, используя образы двух зверей и другие мотивы из «Откровения», выставляет напоказ идолопоклонство и нелепые поступки царских особ и скрытым образом критикует их за деспотизм. Эта решительная критика Пушкина напоминает резкость, с которой в «Комедии» Данте осуждает аморальные поступки и стяжательство высшего духовенства и правителей. В 19-й песне «Ада» Данте, сравнивая занимающихся симонией Римских пап с «Великой блудницей» из «Откровения», беспощадно их критикует: *«Вас, пастырей, провидел Иоанн / В той, что воссела на водах со славы / И деет блуд с царями многих стран»* [17, с. 114]. Образ кощунственного Рима, порицаемого в «Откровении», ассоциируется с развращенными папством и правителями дантовской эпохи, а накладывается также на Петербург, который за блеском и процветанием скрывает аморальность.

Важно понимать, что в «Комедии» образы животных и зверей часто используются для метафорического и аллегорического описаний различных свойств человека. В «Комедии» многие тропы, связанные с животными, выражают такие отрицательные характеристики человека, как глупость, нелепость и жестокость, выявляют его жалкие и комические стороны. В данных тропях воплощается глубокая проблема звероподобного начала, присутствующего в человеке, что Пушкин, как и Данте, хорошо понимает, именно поэтому в своей поэме Пушкин создает многоплановый поэтический мир, где вскрываются безнравственность и злодейство человека с помощью метафорических образов зверя. Однако среди образов животных орел и лев, наделенные на свой лад величием и благородством, отличаются от других. В общеевропейской культурной традиции они являются аллегориями царей. Во многих песнях «Комедии» образ орла означает символ римских императоров, т.е. ортодоксальной императорской власти, а также воплощает в себе

божественного посланника. К тому же образ орла сравнивается с выдающимся человеком, например, Гомером в 4-ой песне «Ада» [17, с. 48]. Примечательно, что в 19-й песне «Рая» орел, сложенный из множественных ярких звезд, сообщает Данте христианское догматическое учение [17, с. 404–405]. В этой песне божественный орел, не разрешая сомнения Данте в справедливости христианского Бога по отношению к язычникам, отвечает только, что человек не может постигнуть глубин правосудия Бога. В «Комедии» образ льва толкуется по-разному: например, в 1-ой песне «Ада» образ льва выступает то как аллегория гордости, надменности и насилия, то как аллегория властолюбивой французской династии [15, т. I, с. 4–5; 16, т. I, с. 7–8; 17, с. 473]. Притом следует добавить, что в «Комедии» образ Грифона, в котором слиты образы льва и орла, обозначает Богочеловека, Христа [17, с. 308, с. 574].

Что касается образа орла в «Медном всаднике», то, на первый взгляд, в поэме он нигде не возникает. Однако, если спроецировать сложенные вместе сцены и детали из некоторых Псалмов на заключительную сцену первой части поэмы, где изображены Медный всадник на бронзовом коне и сидящий верхом на мраморном льве Евгений, то скрытая картина становится явной – Медный всадник отождествляется с Богом [23, с. 63–64]. С учетом контекста нескольких отсылок к Псалмам в сцене столкновения Евгения с Медным всадником появляются сатанинские черты. Также многослоен вопрос о символике мраморного льва, на котором восседает Евгений. По сравнению с дантовским образом льва, зверь в пушкинском тексте имеет более определенное значение: образ льва символизирует то Швецию, то бунтовщика против русского императора, то незаконную власть [21–25]. Может быть, пушкинский образ льва с мятежными коннотациями бунтовщиков имеет тайные переключки с дантовским образом льва, наделенного надменностью и силой.

Перейдем к кульминационному моменту «Медного всадника». Гигантское изваяние Медного всадника, с которым Евгений встречается после его скитаний по петербургскому Аду, вероятно, соответствует вмерзшему в льдину Люциферу из 34-й песни «Ада» «Комедии» [17, с. 175–176]. Медный всадник изображается как многогранный образ, в котором сосуществуют не только император и Бог, но и владыка апокалипсической смерти. Люцифер и Медный всадник имеют следующие сходные особенности: Люцифер, у которого три группы крыльев и три лица, представляет собой императора, называемого «*Мучительной державы властелин*» [17, с. 175]; Медный всадник – огромная статуя императора, названного «*мощный властелин*

судьбы] [14, т. V, с. 147], у которого есть два лица, т.е. на поверхности лицо Петра I, но в скрытом виде – ещё и лицо Николая I. Кроме того, если спроецировать отрывки из некоторых Псалмов на заключительную сцену первой части поэмы, мы можем усмотреть в Медном всаднике образ сатаны. В момент угрозы Евгения Медный всадник являет свое истинное лицо – лицо тирана и дьявола. Как отмечено А.И. Иваницким, озаренный лунным светом скачущий Медный Всадник ассоциируется с бледным всадником, носящим имя «Смерть» в «Откровении» [26]. Таким образом, у Люцифера и у Медного всадника есть ряд общих и сходных черт. Однако между Люцифером и Медным всадником есть одно существенное отличие: Люцифер не двигается, а Медный Всадник приходит в движение. В сцене преследования Евгения Медным всадником отражаются современные Пушкину действительные факты восстания декабристов и холерных бунтов, во время которых Николай I демонстрирует беспощадность по отношению к повстанцам и бунтовщикам [22, с. 74–77].

Обратимся к эпилогу «Медного всадника». В эпилоге появляется пейзаж, напоминающий описание пространства во вступлении к поэме, однако они принципиально различны. Употребляющиеся в эпилоге слова «воскресенье» и «прошедшею весной» рожают более светлую эмоцию, чем пейзаж пролога, мрачный, без солнечных лучей. На наш взгляд, это намек на воскресение Христа. Эпилог совпадает по времени с началом «Чистилища» в «Комедии», потому что, пройдя через круги Ада, Данте попадает к подножью Горы Чистилища на рассвете пасхального воскресенья, когда Солнце уже встало и вокруг светло. В «Комедии» существование Бога является абсолютно непреложным – в соответствии с Библией и догматикой христианского богословия и не раз подтверждается диалогами Данте и других героев. В тексте «Чистилища» и «Рая» встречаются описания солнечных лучей и дней, олицетворяющих величие Бога. В части «Рай» «Комедии» везде блистает ослепительный свет, и в конце своего путешествия в 33-й песне «Рая» Данте видит Троицу, сияющую в центре огромной белой розы [17, с. 466]. По сравнению с блестящей концовкой «Комедии», в эпилоге «Медного всадника» рисуется иная картина, которой завершается грандиозное драматическое сновидение. Так параллельно течет и русская история XVIII и XIX веков, и библейская история человечества, во все это вплетены и автобиографические воспоминания. Может быть, Евгений, ведомый своей погибшей Парашей, поднимается в Рай. Однако пристальное внимание к картине, нарисованной в

98

эпilogue, раскрывает другое толкование: словосочетание «*черный куст*», ассоциативно связанное с «*чернели избы*» в начальной сцене поэмы, мрачностью цвета подчеркивает неизбежность разложения материального и вызывает сомнения в существовании загробного мира. Слова «*на пороге*», под которыми подразумеваются промежуточная позиция Евгения, намекают на то, что герой погиб и остался в вечном преддверии восхождения в Рай. Поэма заканчивается намеком на возможность как существования загробного мира, равно как и его несуществования. Хотя художественный мир «Медного всадника» строится на библейских элементах и проникнут библейскими реминисценциями, описания Бога и описания образа орла – кроме его крыльев в подтексте – отсутствуют. Таким образом, самое высшее место в иерархии животных не только Библии, но и «Комедии» остается пустым. В поэме ничего не говорится напрямую о том, есть Бог или нет. На наш взгляд, в «Медном всаднике» Пушкин не дает однозначного ответа на вопрос о существовании Бога и загробного мира: в поэме рисуется великолепная картина бытия, в соответствии с изречением Горация ‘*Ut pictura poesis*’ («Поэзия – как живопись»), и как её истолковать – зависит от читателя.

Список литературы

1. Розанов М.Н. Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. 1928. Вып. XXXVII, С. 11–41.
2. Илюшин А.А. Реминисценции из «Божественной Комедии» в русской литературе XIX века // Дантовские чтения. М.: Наука, 1968. Вып. I. С. 146–168.
3. Алексеев М.П. Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму. Л.: Наука, 1970. С. 6–62.
4. Гаспаров Б.М. Функции реминисценции из Данте в поэзии Пушкина (Статья первая) // Russian Literature 14. Amsterdam. 15 November 1983. XIV–IV. P. 317–345.
5. Асоян А.А. Данте и русская литература 1820–1850-х годов. Свердловск, 1986. 171 с.
6. Асоян А.А. “Il Gran Padre A.P.” (Данте и Пушкин) // Судьбы книг. «Почтите высочайшего поэта...». М.: Книга, 1990. С. 47–73.
7. Вацуро В.Э. Пушкин и Данте // Лотмановский сборник. М.: ИЦ-Гарант, 1995. Т. 1. С. 375–389.
8. Стефано Г. Пушкин и Данте: общие элементы культурного сопоставления // Пушкинская конференция в Стэнфорде 1999. Материалы и исследования по истории русской культуры. М.: ОГИ, 2001. Вып. 7. С. 426–437.
9. Благой Д.Д. Пушкин и Данте // Серия «Русский путь». Данте: Pro et contra. Санкт-Петербург: Изд-во Русской Христианской гуманитарной академии, 2011. С. 419–485.

10. Бэлза И. Дантовские отзвуки «Медного Всадника». // Дантовские чтения 1982. М, 1982. С. 170–182.
11. Викторова К. Петербургская повесть. // Лит. учёба. 1993. Кн. 2. С. 197–209.
12. Лотман Ю.М. К проблеме «Данте и Пушкин» // Пушкин. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1995. С. 332–335.
13. Асоян А.А. Пушкин *ad marginem*. СПб: Алетейя, 2015. 192 с.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
15. Dante Alighieri. *La Divina Commedia / A cura di Giovanni Fallani*. Vol. I Inferno, Vol. II Purgatorio, Vol. III Paradiso. Casa Editrice G. D'Anna. Messina-Firenze, 1970.
16. Dante Alighieri. *La Divina Commedia / A cura di Natalino Sapegno*. Vol. I Inferno, Vol. II Purgatorio, Vol. III Paradiso. La Nuova Italia Editrice. Firenze, 1983.
17. Данте Алигьери. Божественная Комедия / Пер. с итал. М.Л. Лозинского. М.: Эскимо, 2004. 864 с.
18. Ernst R. C. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Bollingen Series XXXVI / Translated from the German by W.R. Trask. Princeton and Oxford, 2013. 662 p.
19. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб: Академический проект, 1999. 400 с.
20. Сасаки Т. Некоторые замечания о докладах // Японский пушкинист. Общество японских пушкинистов. Токио, 1991. № 16. С. 25–27.
21. Сугино Ю. О наводнении в поэме «Медный Всадник» // *Japanese Slavic and East European Studies* (далее JSEES). Kyoto: Japanese Society for Slavic and East European Studies (далее JSSEES), 1990. Vol. 11. P. 59–77.
22. Сугино Ю. К вопросу о соотношении образов Медного Всадника и Николая I // JSEES. Kyoto: JSSEES, 1991. Vol. 12. P. 61–77.
23. Сугино Ю. Реминисценции ветхозаветных псалмов в поэме «Медный всадник» // Болдинские чтения 2010. Саранск, 2010. С. 62–69.
24. Сугино Ю. Апокалипсические мотивы в поэме А.С. Пушкина «Медный Всадник» // «Он видит Новгород великой...». Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». СПб; Великий Новгород: [Без изд.], 2004. С. 325–330.
25. Сугино Ю. Евгений из «Медного Всадника» и Пугачёв из «Капитанской дочки» – К толкованию образов бунтовщиков // Бюллетень Японской ассоциации. Токио: the Japanese Association of Russian Scholars, 2002. № 34. С. 101–108.
26. Иваницкий А.И. О подтексте поэмы А.С. Пушкина «Медный Всадник» // Русский язык за рубежом. 1993. № 2. С. 76–82.

КНЯЗЬ ВЯЗЕМСКИЙ И «ОНЕГИНСКИЙ ТЕКСТ» ПУШКИНА

Н.Л. Васильев

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет
им. Н.П. Огарёва

nikolai_vasiliev@mail.ru

Рассматриваются разнообразные проявления творческого диалога А.С. Пушкина с П.А. Вяземским в романе «Евгений Онегин»: обобщаются предшествующие исследования по этой теме, приводятся новые факты и наблюдения, уточняются представления о соотносительности романа классика с лирикой старшего современника и его близкого друга. Делается вывод, что, начиная с посвящения и заканчивая последней строфой, примечаниями к роману, «Отрывками из путешествия Онегина», несохранившейся десятой главой, пушкинский роман насыщен интертекстуальным диалогом с Вяземским. Этот диалог, однако, не был односторонним: Вяземский оставил немало следов внимания к пушкинскому роману в своем поэтическом творчестве, критике, письмах, заметках на полях берлинского издания романа.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, П.А. Вяземский, «Евгений Онегин», диалог писателей, реминисценции.

Дружеские и литературные связи А.С. Пушкина с П.А. Вяземским не раз были предметом исследовательского внимания [напр.: 1–6]. Это касается и «онегинского текста», т. е. присутствия личности и поэзии Вяземского в творческом сознании автора «Евгения Онегина» [7] и, наоборот, преломления этого произведения в поэтической рефлексии старшего из них. Вместе с тем отдельные стороны диалога писателей в романе и «вокруг него» осмыслены не в полной мере, нуждаются в обобщении.

Творческие контакты поэтов были необычайно интенсивными; благодаря их переписке мы узнаем бесценные детали биографии и литературной «кухни» Пушкина. Последний внимательно следил за произведениями друга. Обращаясь к нему, писал: «Любезный арзамасец! утешьте нас своими посланиями...» (27 марта 1816 г.); «Покаместь присылай нам своих стихов; они пленительны и оживительны – Первый снег прелесть; Уныние – прелестнее» (ок. 21 апр. 1820 г.); «Благодарю тебя за все твои сатирические, пророческие и вдохновенные творенья...» (2 янв. 1822 г.); «Ты меня слишком огорчил – предположением, что твоя живая поэзия приказала долго жить. Если правда – жила довольно для славы, мало для отчизны» (1 сент. 1822 г.); «...читал я твои стихи в П<олярной> Звезде; все прелесть – да ради Христа прозу-то не забывай; ты да Карамзин одни владеют ею» (6 февр. 1823 г.); «Мой милый, поэзия твой

родной язык, слышно по выговору...» (14 авг. 1825 г.) [8, т. XIII, с. 3, 15, 34, 44, 57, 209].

Классик отдавал должное и умственно-вербальной стороне размышлений современника, признавая его лидерство в обновлении литературной речи: «...образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах... Люди, которые умеют читать и писать, скоро будут нужны в России...» (1 сент. 1822 г.); «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского (о переводе романа Б. Констана «Адольф». – *Н. В.*) победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного» (1829 г.); «Вы столь же легко угадаете Глинку в элегическом его псалме, как узнаете князя Вяземского в станцах метафизических...» (1830 г.) [8, т. XI, с. 87, 110, т. XIII, с. 44; 9].

Оба писателя ценили и остроумие, нередко выражавшееся в каламбурной форме, в частности в письмах Пушкина к Вяземскому и наоборот, напр.: «От скуки часто пишу я стихи довольно скучные (а иногда и очень скучные)... <...> Простите, князь – гроза всех князей-стихотворцев на Ш» (27 марта 1816 г.); «Я барахтаюсь в грязи молдавской... Ты – барахтайся в грязи отечественной и думай: "Отечества и грязь сладка нам и приятна"» (март 1823 г.); «...возьми на себя это 2 издание (о «южных поэмах». – *Н. В.*) и освяти его своею прозой, единственную в нашем прозаическом отечестве» (19 авг. 1823 г.); «Одесса город европейский – вот почему русских книг здесь и не водится» (4 ноября 1823 г.); «Какова Русь, да она в самом деле в Европе – а я думал, что это ошибка географов» (нач. апр. 1824 г.); «Жена твоя приехала сегодня, привезла мне твои письма и мадригал Василия Львовича, в котором он мне говорит: *ты будешь жить с княгиней прелестной*; не верь ему, душа моя, и не ревнуй» (7 июня 1824 г.); «Ольдекоп, мать его в рифму... <...> Княгине Вере я писал; получила ли она письмо мое? Не кланяюсь, а поклоняюсь ей» (29 нояб. 1824 г.); «Твои каламбуры очень милы – здешние девицы находят их весьма забавными, а все-таки жду твое о Байроне. Благодарю за Casimir (как бы выкроить из него salembour? выгадай-ка)» (25 мая или ок. сер. июня 1825 г.); «Ах, мой милый, вот тебе каламбур на мой аневризм: друзья хлопочут о моей *жиле*, а я об *жилье*» (13 сент. 1825 г.); «...я уверен, что ты гораздо был бы умнее, если лет еще 10 был холостой. Брак холостит душу» (втор. пол. мая 1826 г.) [8, т. XIII, с. 3, 60, 66, 74, 92, 96, 124–125, 184, 227, 279]. Это подвигало Вяземского на ответную «игру словами»; его письма к Пушкину, как и стихи разных лет [10, с. 45], пестрят оригинальными каламбурами, напр.: «А что ты делаешь с жилой

и жильем? Только не жисься, чтобы не лопнуть» (16 окт. 1825 г.); «Приезжай зимою к нам в гости, и поедем недели на две в Пензу. <...> Я всю зиму проведу в здешнем краю. Я говорю, что я *остепенился*, потому что зарылся в *степь*» (26 июля 1828 г.); «А о месячном журнале нам и думать нечего: мы не довольно правильной жизни, чтобы месячные наши иметь всегда к сроку» (11 сент. 1831 г.) – ср. также эпиграмму Пушкина «Словесность русская больна» (1825) [см.: 8, т. XIII, с. 238, т. XIV, с. 23–24, 223].

В соавторстве поэтами было написано шутивное стихотворение «Поминание» (1833), рифмы которого основаны на именах собственных, напр.: *...Надобно помянуть... / <...> / Какого-то барина Станицева, / Пушкина* (здесь и далее полужирные выделения принадлежат нам. – Н. В.) – *не Мусина, не Онегинского, а Бобрищева, / <...> // Московского статистика Андросова / И Петра Андрейча князя Вяземского курносого...*

На исходе жизни Вяземский вспоминал о Пушкине: «Он где-то сказал, что я один из тех, которые охотнее вызывают его на спор. <...> Споры наши бывали большою частью литературные»; «Со мною любил он спорить: и спорили мы до упаду, до охрипlosti об Озерове, Дмитриеве, Батюшкове и о многом прочем...» [11, т. I, с. LVI–LVII, 180].

Пушкинский роман во многом построен на диалоге с Вяземским, а в итоговом виде с первых до последних строк апеллирует к его творчеству.

В.В. Набоков констатировал: «Вяземский, будучи первым, кому Пушкин сообщил... что пишет "ЕО", сыграл при этом замечательно завидную роль: его имя значится в начале романа (эпиграф из его "Первого снега"... см. также главу Пятую...); о нем напоминает игра слов при описании путешествия Татьяны в Москву... а затем как доверенное лицо автора Вяземский приходит на помощь Татьяне в Москве во время одного скучного раута...»; отметил, что Пушкин очень любил указанное стихотворение Вяземского, «сознательные и бессознательные цитаты из которого в изобилии встречаются в его сочинениях» [12, с. 29–30, 259]. Как считает К.И. Соколова, все зимние описания в романе навеяны творчеством Вяземского: «Пушкин трижды изображает... зиму – в четвертой, пятой и седьмой главах. И что особенно интересно, всякий раз возникает образ первого снега» [3, с. 75]. Ю.М. Лотман, указывая некоторые заимствования и параллели из творчества Вяземского в романе, пишет: «Чтобы "занять душу" Татьяны, необходима беседа Вяземского – одного из умнейших людей эпохи и, в данном случае, **авторского двойника**» [13, с. 331–332]. В.А. Кошелев, подводя итоги

осмысления диалога Пушкина с Вяземским, заключает: «Особая роль Вяземского в "Евгении Онегине" явно не случайна», «Это – писатель, активно участвовавший своими литературными советами и полемическими замечаниями в процессе создания "Евгения Онегина"...» [7, с. 219].

Проследим последовательно – в соответствии со структурой романа – явный, имплицитный и отдаленный во времени, виртуально присутствующий диалог поэтов.

В Посвящении, датированном «29 декабря 1827», впервые напечатанном при публикации четвертой и пятой глав «Онегина» в 1828 г. [13, с. 116], Пушкин пишет: *...Но так и быть – рукой пристрастной / Прими собрание нестрых глав, / Полу-смеиных, полу-печальных...* – что является реминисценцией из стихотворения Вяземского «Коляска», опубликованного в «Московском телеграфе» (1826. № 20. С. 146–153) под названием «Отрывок из Путешествия в стихах. Глава I. Коляска»: *Друзья! Боюсь, чтоб бег мой дальный / Не утомил вас, если вы, / Простя мой пыл первоначальный, / Дойдете до конца главы / Полупустой, полуморальной, / Полусмеиной, полупечальной, / Которой бедный Йорик ваш / Открыл журнал сентиментальный... / <...> / Теперь до нового ночлега / Простите... (продолжение впрёд)*. Комментаторы романа, если и анализируют Посвящение, то упускают из вида переключки между этими произведениями [см., напр.: 12, с. 25–26], а исследователи творчества Вяземского пишут о... пушкинской реминисценции в стихотворении старшего из поэтов [6, с. 101; 14, с. 34–35; 15, с. 36–37]. Причиной этого нонсенса может быть то, что в собраниях лирики Вяземского, начиная со сборника «В дороге и дома» (М., 1862), указанное стихотворение публикуется в иной редакции заглавия, подчеркивающей циклизацию темы путешествия в творчестве поэта: «Коляска (Отрывок из путешествия, в стихах): *Вместо предисловия*», «Коляска (Вместо предисловия)» – что и создает иллюзию более позднего, «послеонегинского» времени появления текста Вяземского. Заметим, что ремарка *Вместо предисловия* имеет смысл лишь в отношении итогового издания лирических произведений поэта; следовательно, не оправданна в современных переизданиях его стихотворений (во всяком случае, приводит к хронологическим абберациям). Основной подзаголовок стихотворения Вяземского коррелирует с будущими «Отрывками из Путешествия Онегина» и пушкинской формулой «роман в стихах»; оба художественных замысла структурированы *поглавно*, что отражено и в примечании «Телеграфа» («Можем обещать читателям Телеграфа, что в

книжках нашего журнала на 1827 год будут печатаемы следующие главы из сего Путешествия. *Изд.*»), а заключительная ремарка поэта (*продолженье впредь*) соотносится с сюжетной дискретностью «Онегина», в частности концовкой третьей главы, написанной в 1824 г., но опубликованной в 1827 г.: ...*Мне должно после долгой речи / И погулять и отдохнуть: / Докончу после как-нибудь*. Жанровая природа романа определилась не сразу и, вероятно, соотносилась с опытом Вяземского в плане лирической циклизации в форме глав, ср. у Пушкина: «Вот начало **большого стихотворения**, которое, вероятно, не будет окончено. Несколько песен, или глав Евгения Онегина уже готовы» (из предисловия к первой главе в 1825 г.) [см.: 13, с. 118].

Первая глава «Онегина» начинается с эпиграфа из стихотворения Вяземского «Первый снег (В 1817-м году)»: *И жить торопится и чувствовать спешит. К. Вяземский*. Эта лирическая формула со временем стала восприниматься как афористическая цитата из пушкинского романа, поскольку ярко характеризует стержневые компоненты образа Онегина, метрически и стилистически соответствует «онегинскому тексту» [см., напр.: 16, с. 255–256]. Однако эпиграф появился не в первой публикации главы, а позже [3, с. 74; ср.: 13, с. 119]. Комментаторы романа обращают внимание на заимствования из указанного стихотворения в вариантах IX строфы, не вошедшей в окончательный текст произведения, ср.: *По жизни так скользит горячность молодая...* (Вяземский) – ...*Прелестный опыт упреждая, / Мы только счастью вредим – / Незнанье скроется, а с ним / Уйдет горячность молодая; ...Природы глас предупреждая, / Мы только счастью вредим / И поздно, поздно вслед за ним / Летит горячность молодая* [8, т. VI, с. 226, 546]. В этой главе есть и другой отзвук стихотворения Вяземского: ...*Сребристой пылью окидывает их* (Вяземский) – *Морозной пылью серебрится...* (1, XVI).

Во второй главе тоже встречается реминисценция из стихотворения князя, ср.: *Пугалище **дриада**, **приют** крикливых вранов, / Ветвями голыми махая, древний дуб / Чернел в лесу пустом, как обнаженный труп...* (Вяземский) – ...*Огромный, запущенный сад, / **Приют** задумчивых **дриада*** (2, I). В.В. Набоков усматривает здесь почти синхронный отголосок рассуждений Пушкина в письме к Вяземскому от 1–8 декабря 1823 г.: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского **жеманства...**» [8, т. XIII, с. 80]; ...*Нам просвещение не пристало, / И нам досталось от него / **Жеманство**, – больше ничего* (2, XXIV) [12, с. 286–287]. По мнению Ю.М. Лотмана, в строке *Негодование, сожаленье...* (2, IX) «первое слово характеристики поэзии

Ленского адресовало осведомленного читателя» к стихотворению Вяземского «Негодование» (1820): *Мой Аполлон – негодование! <...>* [13, с. 188]. Ср. также следующую переключку поэтов: *Своим пенатам возвращенный, / Владимир Ленский посетил / Соседа памятник смиренный, / И вздох он перлу посвятил; / И долго сердцу грустно было. / "Poor Yorick! – молвил он уныло..."* (2, XXXVII) с пушкинским примечанием «...(См. Шекспира и Стерна); ...Которой (главой. – Н. В.) **бедный Йорик** ваш / Открыл журнал сентиментальный... (Вяземский. Станция).

В третьей главе Пушкин продолжает диалог с Вяземским о французском влиянии на русский язык. Последний в статье «Известие о жизни и стихотворениях И.И. Дмитриева» (1823) писал: «...сии вводимые обороты называли галлицизмами, и может быть не без справедливости, если слово *галлицизм* принять в смысле *европеизма*...» [11, т. I, с. 126]. Ср. реакцию Пушкина: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы – т. е. языка мыслей). **Об этом есть у меня строфы 3 и в Онег<ине>**» (Пушкин – Вяземскому. 13 июля 1825 г.) [8, т. XIII, с. 187]. Вероятно, поэт имел в виду следующие свои рассуждения: *Еще предвижу затрудненья: / Родной земли спасая честь, / Я должен буду, без сомненья, / Письмо Татьяны перевести. / Она по-русски плохо знала, / Журналов наших не читала, / И выражалася с трудом / На языке своем родном, / Итак, писала по-французски...; Я знаю: дам хотя заставить / Читать по-русски. Право, страх! / Могут ли их себе представить / С Благонамеренным в руках! / <...> / Не все ли, русским языком / Владея слабо и с трудом, / Его так мило искажали, / И в их устах язык чуждой / Не обратился ли в родной?; ...Мне **галлицизмы** будут милы, / Как прошлой юности грехи, / Как Богдановича стихи* (3, XXVI–XXIX). Ср. также эпистолярную полемику между писателями по другому поводу: «Твое любовное письмо Тани: "Я к вам пишу, чего же боле?" прелесть и мастерство. Не нахожу только истины в следующих стихах: "Но, говорят, Вы *нелюдим*. / В *глуши*, в деревне всё Вам скучно, / А мы ничем здесь не *блестим*". *Нелюдиму*-то и должно быть *не скучно*, что они в *глуши* и ничем *не блестят*. Тут противумыслие!» (Вяземский – Пушкину. 6 ноября 1824 г.) – «Дивлюсь, как письмо Тани очутилось у тебя. NB. Истолюкй это мне. Отвечаю на твою критику: *Нелюдим* не есть мизантроп, то есть ненавидящий людей, а убегающий от людей. Онегин *нелюдим* для деревенских

соседей; Таня полагает причиной тому то, что *в глуши, в деревне все ему скучно* и что *блеск* один может привлечь его... если, впрочем, смысл и не совсем точен, то тем более истины в письме; письмо женщины, к тому же 17-летней, к тому же влюбленной! Что ж, душа моя, твоя проза о Байроне?» (Пушкин – Вяземскому. 29 ноября 1824 г.) [8, т. XIII, с. 117, 125]. О том, насколько Вяземский был в курсе деталей развития Пушкиным художественного действия, свидетельствует его замечание в статье «Об альманахах 1827 года»: «Автор сказывал, что он долго не мог решиться, как заставить писать Татьяну, без нарушения женской личности и правдоподобия в слог: от страха сбиться на академическую оду, думал он написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски, но, наконец, счастливое вдохновение пришло к стати и сердце женское запросто и свободно заговорило русским языком...» [11, т. II, с. 23]. Обращаясь к Пушкину 26 июля 1828 г., Вяземский пересказывает каламбурный анекдот вокруг строк, касающихся письма Татьяны: «В нашем соседстве есть Бекетов... добрый и образованный человек: у него я нашел за столом лафит 10-рублевый и шампанское во льду... Но всего лучше то, *qu'il entend malice à votre vers* [что он заподозрил лукавство в твоём стихе (фр.)]: *С благонамеренным в руках* и полагает, что ты суешь в руки дамские то, что у нас между ног. Я сказал ему, что передам тебе этот комментарий... <...> Кстати, что делает *благонамеренный* у Junior?» [8, т. XIV, с. 23; 12, с. 372].

В четвертой главе встречается несколько переключек с лирикой Вяземского, включая иронические подтексты; прежде всего это касается стихотворения «Первый снег», ср.: *Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость! / Кто в тесноте саней с красавицей молодой, / Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой, / Жал руку, нежную в самом сопротивленьи, / И в сердце девственном впервой любви смятенье, / <...> / Кто может выразить счастливец упоенье?* (Вяземский) – *Он [Ленский] вечно с ней. В ее покое / Они сидят в потемках двое; / Они в саду, рука с рукой, / Гуляют утренней порой; / И что ж? Любовью упоенный, / В смятении нежного стыда, / Он только смеет иногда, / Улыбкой Ольги ободренный, / Развитым локоном играть, / Иль край одежды целовать* (4, XXV), *Они над шахматной доской / Облокаются нога с ногой / Сидят задумавшись глубоко* (4, XXVI – другие редакции и варианты) [8, т. VI, с. 83–84, 362]. Есть и параллели в описании развлечений в деревне с приходом зимы: *Цепями льдистыми покорный пруд окован / И синим зеркалом сровнялся в берегах. / Забавы ожили; пренебрегая страх, / Сбежались смельчаки с берегов толпой игривой / И праздную зимы ожидавший возврат, / По*

льду свистящему кружатся и скользят (Вяземский) – *Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета. / Мальчишек радостный народ / Коньками звучно режет лед...* (4, XLII). Вероятно, и северный колорит героини романа – *Татьяна (русская душою, / Сама не зная, почему) / С ее холодной красою / Любила русскую зиму...* (5, IV) – мог быть навеян размышлениями Вяземского, высказанными, в частности, в письме к общему с Пушкиным приятелю А.И. Тургеневу 22 ноября 1819 г. при посылке стихотворения «Первый снег»: «Тут есть **русская** краска, чего ни в каких почти стихах наших нет. **Русского** поэта по физиономии не узнаешь. Вы все не довольны в этом убеждены, а я помню, раз и смеялись надо мною, когда называл себя отличительно **русским** поэтом... тут дело идет не о достоинстве, а о отпечатке, не о сладкоречивости, а о выговоре; не о стройности движений, а о **народности** некоторых замашек **коренных**» [17, с. 357; см. также: 1, с. 6–7]. Пушкин актуализует эту мысль, воспевая национальный характер, формировавшийся в условиях природных, климатических холодов, в отличие от мягких средиземноморских «зим»: *Но наше северное лето, / Карикатура южных зим, / Мелькнет и нет...* (4, XL); ср. также в его лирике: *Но бури севера не вредны русской розе. / Как жарко поцелуй пылает на морозе! / Как дева юная свежа в пыли снегов!* («Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...», 1829). В.В. Набоков обратил внимание на возможное лексическое заимствование Пушкина из письма к нему князя 30 апреля 1820 г., ср.: «Сам пишу стихи полусонный и **махиально**: читать их здесь не кому...» [8, т. XIII, с. 16] – ...*Он подал руку ей. Печально / (Как говорится, махиально) / Татьяна молча оперлась / Головкой томною склонясь...* (4, XVII); причем в черновиках романа модное слово фигурирует в форме *махиально* [8, т. VI, с. 350; 12, с. 420, ср.: 13, с. 237]. Пушкин, вслед за Вяземским, остроумно обыгрывает популярные рифмы, ср.: *Но я, который стал поэтом на беду, / Едва когда путем на рифму набреду; / <...> / Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков, – / Державин рвется в стих, а втащится Херасков. / <...> / Еще когда бы мог я, глядя на других, / Впопад и невпопад сажать слова в мой стих; / Довольный счетом стоп и рифмою богатой, / <...> / Умел бы, как другой, паря на небеса, / Я в пляску здесь пустить и горы и леса / И, в самый летний зной в лугах срывая **розы**, / Насильственно пригнать с Уральских гор **морозы*** (Вяземский. К В.А. Жуковскому. 1819) – *И вот уже трещат **морозы** / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы **розы**; / На, вот возьми ее скорей!)* (4, XLII) [12, с. 468; ср.: 13, с. 251]. О том, что поэт внимательно анализировал

рифмы Вяземского, свидетельствует его дневниковая запись 3 апреля 1821 г.: «Читал сегодня послание кн. Вяземского к Ж<уковскому>. Смелость, сила, ум и резкость; но что за звуки! кому был Феб из русских ласков. Неожиданная рифма *Херасков* не примиряет меня с такой какофонией» [8, т. XII, с. 303].

В пятой главе автор посвящает две строфы эстетической «полемики» с Вяземским, противопоставляя ему прозаическую поэтику в описании зимы: *Но, может быть, такого рода / Картины вас не привлекут; / Всё это низкая природа; / Изящного не много тут. / Согретый вдохновенья богом, / Другой поэт роскошным слогом / Живописал нам первый снег / И все оттенки зимних нег: / Он вас пленит, я в том уверен, / Рисуя в пламенных стихах / Прогулки тайные в санях; / Но я бороться не намерен / Ни с ним покаместь, ни с тобой, / Певец Финляндки молодой!* (5, III) – с примечанием № 27: «Смотри: *Первый снег*, стихотворение князя Вяземского» [8, т. VI, с. 193; см. также: 18, с. 213–214]. В связи с этим красноречива программная запись Пушкина в черновиках романа к третьей строфе: «Первый снег Вяземского. Красивый выходец и проч. Конец. Барат<ынский> в Финл<яндии>» [8, т. VI, с. 535]. Ср. в стихотворении Вяземского: *Красивый выходец кипящих табунов, / Ревнуя на бегу с крилатоногой ланью...* В феврале 1871 г. в Висбадене Вяземский написал по этому поводу на полях берлинского издания романа 1863 г.: «Пушкин тут подтрунивает надо мной и над моим *Первым Снегом*» [см.: 19, с. 577]. И.Н. Розанов, учитывая пушкинскую иронию, пишет: «Вместо сладости зимней прогулки вдвоем, в тесноте саней, Пушкин изобразил крестьянина... ямщика, дворового мальчика... и Жучку» [1, с. 8]. В главе имеются смысловые, образные, лексические, фонетические переключки с описаниями предшественника, ср.: *...Браздами ровными прорезывает снег...* (Вяземский) – *Бразды пушистые взрывая...* (5, II); *...Кто в тесноте саней с красавицей младой, / Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой...* (Вяземский) – *...Прогулки тайные в санях...* (5, III).

В шестой главе предположительно тоже присутствует фразеологический и метрический отзвук «Первого снега», ср.: *...И соболю на тебе чернеет и блестит* (Вяземский) – *...как будто бездна / Под ней чернеет и шумит...* (6, III). В ремарке (*Что романтизмом мы зовем, / Хоть романтизма тут ни мало / Не вижу я; да что нам в том?*) (6, XXIII), относящейся к элегии Ленского [см. также: 20; 21], можно усматривать продолжение диалога Пушкина с Вяземским как основным его литературным собеседником в годы работы над «Онегиным», ср., напр.: «Перечитывая твои письма и статьи, меня

берет охота спорить. Говоря об романтизме, ты где-то пишешь, что даже стихи со времени революции носят новый образ, – и упоминаешь об Андрэ Шенье. Никто более меня не уважает, не любит этого поэта, но... <...> романтизма в нем нет еще ни капли» (Пушкин – Вяземскому, 4 ноября 1823 г.); «Век романтизма не настал еще для Франции – Лавинь бьется в старых сетях Аристотеля – он ученик трагика Вольтера, а не природы...<...> Никто более меня не любит прелестного André Chénier – но он из классиков классик...» (Пушкин – Вяземскому 5 июля 1824 г.); «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме. Об этом надобно будет на досуге потолковать...» (Пушкин – Вяземскому. 25 мая 1825) [8, т. 13, с. 102, 184, 380–381]. В «Письмах из Парижа» (1826–1827) Вяземский рассуждает: «Нет сомнения, что так называемый романтизм (<...> название сие не иначе, как случайное и временное; настоящий крестный отец так называемого романтизма еще не явился) дает более свободы дарованию: он не покоряется одним законам природы и изящности, отвергая насильство постановлений условных» [11, т. I, с. 226]. Ср. также: «Я помню, что, говоря с старшею сестрою, сравнивал я Алябьеву avec une beauté classique [с классической красотой (*фр.*)], а невесту твою avec une beauté romantique [с романтической красотой (*фр.*)]. Тебе, первому нашему романтическому поэту, и следовало жениться на первой романтической красавице нынешнего поколения» (Вяземский – Пушкину. 26 апр. 1830 г.) [8, т. XIV, с. 80]. 6 января 1827 г. в письме к А.И. Тургеневу и В.А. Жуковскому Вяземский делился впечатлениями от шестой главы: «Есть прелести образцовые. Уездный, деревенский быт уморительно хорош. Поединок двух друзей... описан превосходно...», «...поэтическая живость и прозаическая верность соединяются в одном ярком свете, в поразительной истине», особенно выделив XXXII строфу с метафорой *опустелого дома* [22, с. 53–55]. По поводу строки *Друзья мои, вам жаль поэта...* (6, XXXVI), перечитывая статьи В.Г. Белинского о Пушкине, он вспоминал: «Вовсе не жаль, сказал я однажды Пушкину. Он расхохотался своим добросердечным и звонким хохотом. Ты сам, говорил я ему, как-то насмешливо отзывался о нем и едва не вывел ли его романтическою карикатурой» [23, с. 428].

В седьмой главе автор «Онегина» воспитывает любимую героиню, вступающую в высший свет, общением с князем: *У скудной тетки Таню встреть, / К ней как-то Вяземский подсел / И душу ей занять успел* (7, XLIX). Последний отреагировал на это припиской на полях берлинского издания

романа: «Эта шутка Пушкина очень меня порадовала. Помню, что я очень гордился этими двумя стихами» [19, с. 577]. И.Н. Розанов даже считает, что «именно благодаря Вяземскому на Татьяну было обращено внимание в свете завидными женихами. Вяземский явился невольным сватом, т. е. косвенно повлиял на дальнейшую судьбу Татьяны» [1, с. 5]. Здесь особенно много отзвуков стихотворения «Первый снег», ср.: *Пусть нежный баловень полуденной природы, / Где тень душистее, красноречивей воды, / Улыбку первую приветствует весны!* (Вяземский) – *Гонимы вешними лучами, / С окрестных гор уже снега / Сбежали мутными ручьями / На потопленные луга, / Улыбкой ясная природа / Сквозь сон встречает утро года...* (7, I); *Украшен твой наряд лесов сибирских данью...* (Вяземский) – *Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой* (7, I); *Природа бледная, с унылостью в чертах, / Поражена была томлением кончины* (Вяземский) – *Природа трепетна, бледна, / Как жертва пышно убрана...* (7, XXIX); *Волшебницей зимой весь мир преобразован...* (Вяземский) – *...и вот сама / Идет волшебница зима* (7, XXIX); *Цепями льдистыми покорный пруд окован. / И синим зеркалом сровнялся в берегах* (Вяземский) – *...Брега с недвижною рекою / Сравняла пухлой пеленою...* (7, XXX); *...И, ярким облаком с земли его [снег] взвевая, / Сребристой пылью окидывает их* (Вяземский) – *Нейдет она [Таня] зиму встречать, / Морозной пылью подышать / И первым снегом с кровли бани / Умыть лицо, плеча и грудь...* (7, XXX). Рассуждая о качестве дорог в России, Пушкин цитирует в примечании № 42 обширный фрагмент (20 строк!) из стихотворения современника «Станция» (1825), заключая его указанием «"Станция". Князь Вяземский». Между произведениями есть отдаленные параллели, ср.: *Дороги наши – сад для глаз: / Деревья, с дерном вал, канавы; / Работы много, много славы, / Да жаль, проезда нет подчас; "А долго ли прикажешь мне, / Платя в избе терпению дани, / Истории тьму-таракани / Учиться по твоей стене?"* (Вяземский) – *Теперь у нас дороги плохи, / Мосты забытые гниют, / На станциях клопы да блохи / Заснуть минуты не дают...* (7, XXXIV). В том же стихотворении Вяземского встречаются характерные для романа ремарки в скобках [24], напр.: *...(Чего не стерпит лист бумаги / Ирифма под моим пером?)...* Поэт упоминает при этом об авторе «Онегина», воспевавшем дамские ножки (1, XX, XXX–XXXIV, LIX; 5, XIV, XL): *Здесь (в Польше. – Н. В.) блещет знаменем утешным / И мнений и одежд успех; / Чин с чином, с знатью скромный цех / Сравнялись равенством безгрешным / (Хотя оно и вводит в грех) / Пригожих лиц и ножек стройных, / Мой Пушкин,*

строф твоих достойных / И так обутых, что едва ль / Их обнажить любви не жаль. Здесь же в остроумной форме продолжается полемика о романтизме: *...Смотрю я на другую сцену, / Где страсти действуют живьем, / Где в представлении немом / Актерам зрители на смену. / Тут романтическая связь: / Единства места не держась, / Из кресел в ложи и обратно / Огнем чуть зримым, перекатно / Живая нить игры живой / Завязкой тайною снуется, / А там развязкой распрядется...* Типологически это напоминает романские филологические экскурсии Пушкина [25; 26, с. 138–152]. И, кстати, Вяземский использует пушкинский же прием курсивной акцентуации некоторых слов [26, с. 181–190; 27]. Полное название стихотворения – «Станция (*Глава из путешествия в стихах; писана 1825 года*)»; по объему оно приближается к поэме. Не исключено, что Вяземский полемизирует здесь с Пушкиным и относительно системы примечаний в «Онегине»: «В наш исследовательский... век примечания... нужны не только в путешествии, но и в сказке, в послании. <...> Поэт волею или неволею должен быть педантом или Кесарем: писать комментарии на самого себя... <...> Нельзя и мне не следовать за потоком. Только признаюсь, не люблю стихов занумерованных: цифры и поэзия – пестрота, которая неприятно рябит в глаза. Пускай читатель даст себе труд отыскивать сам соотношение между стихами и примечаниями». При этом он сообщает читателям: «Эта глава путешествия точно писана за несколько лет» – уверяя, таким образом, что некоторые композиционные параллели с «онегинским текстом» не обязательно навеяны пушкинским произведением. В.В. Набоков отмечает, что в выборе Пушкиным перечня книг из сельской библиотеки Онегина свою роль сыграли разговоры с Вяземским о романе Б. Констана «Адольф», перевод которого тот посвятил другу [12, с. 320; см. также 28]: *Хотя мы знаем, что Евгений / Издавна чтенье разлюбил, / Однако ж несколько творений / Он из опалы исключил: / Певца Гяура и Жуана, / Да с ним еще два-три романа, / В которых отразился век, / И современный человек / Изображен довольно верно...* (7, XXII). В.А. Кошелев усматривает завуалированную связь упоминания в романе о Вяземском (7, XLIX) с эпиграмматическим образом *москвич в Гарольдовом плаще: И начинает понемногу / Моя Татьяна понимать / Теперь яснее – слава богу – / Того, по ком она вздыхать / Осуждена судьбою властной...* (7, XXIV) [7, с. 221]. Заметим, что Вяземский восторженно писал о сочинениях Байрона, переводил его произведения [см.: 10, с. 19, 30, 39, 40, 228, 233, 234, 240, 252, 268, 276, 278, 307, 315, 326, 347, 356], особенно это относится к середине и второй пол.

1820-х гг.; посвятил ему стихотворение «Байрон» (1827), разделяя пессимистический взгляд на мир британского поэта [29, с. 162–164].

Отзвуки поэзии Вяземского присутствует и в восьмой главе романа, в частности в весьма знаковом контексте, связанном с образом главной героини, ср.: *...Пусть генеральских эполетов / Не вижу на плечах твоих, / От коих часто поневоле / Вздвигаются плеча других...* (Вяземский. К партизану-поэту. 1814 или 1815) – *...и всех выше / И нос и плечи подымал / Вошедший с нею генерал* (8, XV) [см.: 12, с. 725]. Д.В. Давыдов был общим приятелем Вяземского и Пушкина; и, конечно, последний обратил внимание на лирическую реплику князя в связи с несправедливой отменой присвоенного поэту-партизану генеральского звания [30, с. 203–210]. Более того, Пушкин цитирует, хотя и неточно, строки из этого стихотворения в первом же письме к их автору 27 марта 1816 г.: *Не всем быть можно в ровной доле, / И жребий с жребием не схож* [8, т. XIII, с. 3] – шутливо намекая на свое затворническое лицейское существование. В подтексте заключительной строфы главы тоже содержится намек на Вяземского – как высоко ценимого автором критика: *Но те, которым в дружной встрече / Я строфы первые читал... / Иных уж нет, а те далече, / Как Сади некогда сказал. / Без них Онегин дорисован* (8, LI). Дело в том, что Вяземский, процитировав в статье «Взгляд на русскую литературу 1825 и 1826 гг.», написанной с Н.А. Полевым (Моск. телеграф. 1827. № 1. С. 5–19), фрагмент эпитафии к «Бахчисарайскому фонтану», получил в конце августа 1827 г. дружескую «рекламацию» Д.Н. Блудова, к которой имели отношение А.Х. Бенкендорф и отчасти, в своем волеизъявлении, Николай I: *«Ниже вы говорите: в конце 24-го года мы надеялись продвинуться вперед в 25-м; эта надежда была обманута, как и многие другие... Сколько сладостных химер разрушено в течение этих двух лет! Далее цитируются стихи Саади в переводе Пушкина. Я не могу поверить, что вы, приводя эту цитату и говоря о друзьях, умерших или отсутствующих, думали о людях, справедливо пораженных законом; но другие сочли именно так...»* [29, с. 158–161; см. также: 31] – о чем Пушкин, вероятно, знал. Следовательно, финальный аккорд романа намекает на события 1825 г., корреспондируя с предшествующим печатным высказыванием Вяземского. Может быть, именно под влиянием этого последний хотел видеть в этой главе больше, чем сказано самим автором в строках *Я Музу резвую привел / На шум пиров и буйных споров, / Грозы полуночных дозоров...* (8, III): «Вероятно, у Пушкина было: *полуночных заговоров*; а то нет смысла» [19, с. 578] – хотя другие

редакции, варианты и черновики романа его версию не подтверждают [8, т. VI, с. 621, 652].

Г.М. Фридендер предполагает, что «первые главы "Онегина" помогли Вяземскому найти тот тон... непринужденной беседы поэта с читателем... который характерен для его "главы" и "отрывка из путешествия в стихах" («Эпизодический отрывок из путешествия в стихах. Первый отдых Вздыхалова», «Коляска», «Станция». – Н. В.)... Появление же последних могло... повлиять на возникший у Пушкина в 1829 г. замысел выделить путешествие Онегина в особую главу романа» [4, с. 170].

О лирике друга Пушкин вспоминает и в «десятой» главе романа: *Гроза 12 года / Настала – кто тут нам помог? / Остервенение народа / Б<арклай>, зима иль р<усский> б<ог>* [8, т. VI, с. 522; XII, с. 877; XIII, с. 400–401]. Стихотворение Вяземского «Русский бог» (1828) имело чрезвычайный успех у читателей и рассматривалось как проявление политической оппозиционности автора.

В свою очередь, Вяземский-лирик неоднократно упоминает о пушкинском романе, подключая знаковые реминисценции, «ссылки» на него; ранее мы привели в пример этого стихотворение «Станция», а вот другие иллюстрации: *Он [чёрт] романтический прелестник / Или классический ворчун? / Кто сват его: Европы ль Вестник, / Или **Онегин, наш шалун?*** («Святочная шутка», <1830>); *...Родной поэзии ей [хозяйке] милы имена: / **Татьяной Лариной** любитесь она...* (Волшебная обитель», 1848); ***Привычка мне дана в замену счастья*** («На прощанье», 1855); ***Вперед, вперед моя история!*** / *Взывал **Онегина певец**...* («Идут ли впрок дела иль худо...», 1862); *Вы образцы ума и слога! / Но всё же, как водилось встарь, / Хотя взгляните, ради Бога, / **В Академический словарь**...* («Когда Карамзина не стало...», 1862?); *Как **Пушкин** наш, сказать он [«южный царь»] может, / **Что север вreden и ему*** («Федору Ивановичу Тютчеву» – «Вот и крещенские морозы!», 1864). Привлек он романские строки и в качестве эпиграфа, обыграв при этом соответствующий прием автора «Онегина», предпославшего своему произведению эпиграф «из частного письма»: «Пушкин сказал: "Мы все учились понемногу, / Чему-нибудь и как-нибудь". Мы также могли бы сказать; "Все молимся мы понемногу / Кое-когда и кое-как". (Из частного разговора)» («Молитвенные думы», 1850-е?) [11, т. III, с. 255–258]. О стилистике «свободного романа» поэт, вероятно, говорит и в стихотворении «Простоволосая головка» (1828): *Все в ней так молодо, так живо, / Так не похоже на других, / Так поэтически игриво, / Как **Пушкина***

веселый стих. Писатель оставил на полях берлинского издания романа комментарий к некоторым строкам [19] и мысленно возвращался к этому произведению Пушкина до конца дней.

Таким образом, начиная с посвящения и заканчивая последней строфой, «Отрывками из путешествия Онегина», примечаниями к роману, несохранившейся десятой главой, пушкинский роман насыщен интертекстуальным диалогом с Вяземским. Этот диалог, однако, не был односторонним.

Список литературы

1. Розанов И.Н. Кн. Вяземский и Пушкин: К вопросу о литературных влияниях // Беседы: Сб. Об-ва истории литературы в Москве, I. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1915. С. 57–76.
2. Бицилли П.М. Пушкин и Вяземский: К вопросу об источниках пушкинского творчества // Годичник на Софийския университет. Ист.-филол. фак. Кн. 35. № 15. София: Изд-во Софийского ун-та, 1939. С. 1–52.
3. Соколова К.И. Элегия П.А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А.С. Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Л.: Изд-во Лен. гос. ин-та им А.И. Герцена, 1975. С. 67–86.
4. Фридендер Г.М. Поэтический диалог Пушкина с Вяземским // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 11. Л.: Наука, 1983. С. 164–173.
5. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. 2-е изд. Л.: Наука, 1988. С. 88–89.
6. Ивинский Д.П. Князь Вяземский и А.С. Пушкин: Очерк истории личных и творческих отношений. М.: Филология, 1994. 172 с.
7. Кошелев В.А. Вяземский Петр Андреевич // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Рус. путь, 1999. С. 219–221.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
9. Васильев Н.Л. «...Метафизического языка у нас вовсе не существует» (Из истории русского литературного языка) // Филол. науки. 1997. № 5. С. 76–79.
10. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка П.А. Вяземского (с приложением малоизвестных и неопубликованных его стихотворений). М.: Флинта; Наука, 2015. 424 с.
11. Вяземский П.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1878–1896.
12. Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. М.: НПК «Интелвак», 1999. 1008 с.
13. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий / Пособ. для учителя. 2-е изд. Л.: Просвещение, 1983. 416 с.
14. Гинзбург Л.Я. П.А. Вяземский // Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1958. С. 5–45.

15. Гинзбург Л.Я. П.А. Вяземский // Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 5–50.
16. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М.: Правда, 1986. 768 с.
17. Остафьевский архив князей Вяземских: Т. 1. Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1812–1819 / Под ред. и с прим. В.И. Саитова. СПб: тип. М.М. Стасюлевича, 1899. 677 с.
18. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957. 416 с.
19. Барсуков Н.П. Заметки об А.С. Пушкине // Рус. архив. 1887. № 12. С. 576–579.
20. Васильев Н.Л. «Так он писал *темно и вяло...*» (Пушкин и Языков) // Болдинские чтения 2015. Саранск: Респ. тип. «Кр. Октябрь», 2015. С. 218–230.
21. Васильев Н.Л. «Так он писал *темно и вяло...*» (К вопросу о литературных источниках пушкинского комментария к элегии Ленского) // Сквозь литературу: Сб. ст. к 80-летию Л.Г. Фризмана. Киев: Изд. дом Дмитрия Бурого, 2015. С. 84–99.
22. Архив братьев Тургеневых: В 7 вып. Вып. VI: Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским. Т. 1. 1814–1833 г. / Под ред. и с прим. Н.К. Кульмана. СПб.: ОРЯС АН, 1921. 542 с.
23. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика / Сост., вступ. ст. и коммент. Л.В. Дерюгиной. М.: Искусство, 1984. 458 с.
24. Меднис Н.Е. Слово в скобках в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1979. С. 82–94.
25. Васильев Н.Л. «Евгений Онегин» как филологический метатекст Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Вып. 4. Арзамас: АГПИ, 2002. С. 92–105.
26. Васильев Н.Л. О Пушкине: язык классика, поэтика романа «Евгений Онегин», писатель и его современники. Саранск: тип. «Красный Октябрь», 2013. 388 с.
27. Васильев Н.Л. Функции курсивных выделений в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Н. Новгород: Вектор ТиС, 2008. С. 302–313.
28. Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Т. I. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1936. С. 91–114.
29. Гиллельсон М.И. П.А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л.: Наука, 1969. 392 с.
30. Бондаренко А.Ю. Денис Давыдов. М.: Молодая гвардия, 2012. 364 с.
31. Гиллельсон М.И. Письмо А.Х. Бенкендорфа к П.А. Вяземскому о «Московском телеграфе» // Пушкин: Иссл. и материалы. Т. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 418–429.

**К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ ПОЭМЫ ПУШКИНА
«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» («ПОТОП» С. ГЕСНЕРА И Е.В. ХЕРАСКОВОЙ)*****В.Л. Коровин***

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

korovinv@yandex.ru

В маленькой прозаической поэме С. Геснера «Потоп» («Die Sündfluth. Semira und Semir», 1762) изображается гибель двух влюбленных во время Всемирного потопа. Один из четырех русских переводов поэмы принадлежал А.С. Шишкову (1785), в подражание ей написано стихотворение Е.В. Херасковой «Потоп. По расположению г. Геснера» (1772). Эти тексты имелись в библиотеке Пушкина. В «Медном всаднике» обнаруживаются некоторые тематические, сюжетные и образные переклички с «Потопом» Геснера и, в особенности, со стихотворением Херасковой, которое можно рассматривать в качестве одного из литературных источников поэмы. Картина мира в «Медном всаднике» полемична по отношению к идеологии и эстетике Геснера и его идиллий, на нравственные ценности и идеалы которых ориентированы мечты пушкинского «бедного Евгения». В статье также говорится об отражении в «Медном всаднике» мотивов Книги Иова и стихотворения А.А. Волковой «На случай наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 1824 года ноября 7» (1824).

Ключевые слова: литературный фон и литературные источники поэмы «Медный всадник», Геснер, Е.В. Хераскова, А.С. Шишков, А.А. Волкова, потоп, Библия, Книга Иова, идиллия, идиллический характер.

Среди сочинений швейцарского поэта Саломона Геснера (1730–1788), в основном писавшего ритмизованной прозой, есть небольшая – на несколько страниц – прозаическая поэма «Потоп. Семира и Семин» («Die Sündfluth. Semira und Semir», 1762) [1], печатавшая также под заглавием «Картина из потопа» («Ein Gemähl aus der Sündfluth. Semira und Semir»). Она не так известна, как идиллии Геснера и библейская поэма в пяти песнях «Смерть Авеля» («Der Tod Abels», 1758) (самое крупное его произведение), но у русских читателей в свое время тоже пользовалась успехом.

После публикации «Потопа» во французском переводе М. Юбера (1766) [2] появилось четыре русских перевода поэмы (все они, что любопытно, принадлежали начинающим авторам). В 1783 г. вышел сделанный с французского (и без указания имени Геснера) перевод Алексея Сергеева, представившегося в посвящении как «малолетний отрок» [3, с. 3]; в 1785 г. – сделанный с языка оригинала перевод молодого А.С. Шишкова [4], впоследствии переизданный в собрании его сочинений и переводов [5]. В 1792 г. в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований», с «особенною признательностию» от редактора (В.С. Подшивалова), был напечатан новый

перевод с французского (и вновь без имени Геснера), выполненный 18-летним Авраамом Васильевичем Лопухиным (1774–1835) [6]. В 1803 г. под заглавием «Картина из времен потопа» поэма вышла в составе собрания сочинений Геснера в переводах Ивана Федоровича Тимковского (1778–1808) [7].

Однако прежде всех переводов – в 1772 г., в выпускавшемся кружком М.М. Хераскова журнале «Вечера», – анонимно было напечатано большое стихотворение «Потоп. По расположению г<осподина> Геснера» [8], подражание его поэме. Оно принадлежало супруге Хераскова Елизавете Васильевне (1737–1809), о чем есть свидетельство в воспоминаниях И.И. Дмитриева: *«Она в молодости своей много писала стихов, из коих мне известна одна только поэмка, под заглавием Потоп, напечатанная в семидесятих годах в Вечерах, петербургском журнале»* [9, с. 79–80].

То, что авторство Е.В. Херасковой известно именно со слов Дмитриева [10, с. 362], для нашей темы немаловажно, поскольку его записками и устными рассказами Пушкин пользовался в работе над «Историей Пугачева», продолжившейся в Болдинскую осень 1833 г., когда была написана поэма «Медный всадник». «Потоп» – единственное стихотворение Херасковой, которое помнил Дмитриев, поэтому если хоть раз он упомянул о нем в разговорах с Пушкиным, это должно было вызвать его любопытство. Название, соотносящееся с замыслом поэмы о петербургском наводнении, и время публикации стихотворения (1772 г., канун Пугачевского бунта) для Пушкина не были безразличны. Кроме того, комплект второго издания «Вечеров» (Ч.1–2. М, 1788–1789) с напечатанным в них «Потопом» Херасковой сохранился в библиотеке Пушкина [11, с. 125], так что его знакомство с этим текстом более чем вероятно.

Что касается самого Геснера, Пушкин высказывался о нем неизменно скептически [12]. Однако в России в конце XVIII – начале XIX вв. это был один из самых известных и читаемых европейских авторов [13, с. 59–78, 151–154], модифицировавший жанр идиллии «альпийский Теокрит», который пел *«невинность, простоту, пастушеские нравы»* (Н.М. Карамзин, стих. «Поэзия» [14, с. 62]). Геснеру подражали, считая, что именно он «сельскую поэзию» *«возвел... на последнюю ступень совершенства»* [15, с. XVIII–XIX]. Отталкиваясь от него, в 1820-х гг. альтернативный тип идиллии разрабатывали Н.И. Гнедич и А.А. Дельвиг [16]. В общем, Геснер представлял определенную литературную традицию, отвергаемую, но в какой-то степени изученную Пушкиным.

«Потоп» не входит в число идиллий Геснера: и в прижизненных сборниках (композиции и даже внешнему облику которых он придавал огромное значение [17, с. 468–469]), и во всех последующих изданиях (на разных языках) поэма печаталась особняком (у И.Ф. Тимковского – в разделе «Смешанные сочинения» [7]). Внимания наших отечественных исследователей она, кажется, ни разу еще не привлекала. Пушкин мог прочесть ее, скорее всего, в переводе А.С. Шишкова, переизданном в 1826 г. в одном томе с его примечаниями на «Слово о полку Игореве» [5]. Этот (седьмой) том собрания его сочинений и переводов также сохранился в библиотеке Пушкина (правда, разрезаны в нем только страницы о «Слове о полку Игореве») [11, с. 116–117]. Сделанное здесь Шишковым сравнение фрагмента о «вещем Бояне» с зачином «Смерти Авеля» Геснера вызвало в конце 1836 г. раздраженную реплику Пушкина: *«Но что есть общего между манерной прозою госп<одина> Геснера и поэзией Песни об Игоре?»* [18, т. XII, с. 150]. Между «манерной прозой» геснеровского «Потопа» и не подлежащей сомнению «поэзией» пушкинского «Медного всадника», а точнее, между двумя этими произведениями есть кое-что общее, как минимум, на тематическом уровне.

В «Потопе» Геснера изображается гибель двух влюбленных, Семиры и Семина, в волнах всемирного потопа. Из всех людей они погибают последними, заключив друг друга в объятия, предварительно по три раза в восклицательной форме высказавшись о переживаемом ужасе, взаимной любви и правосудии Бога.

В экспозиции кратко описан потоп и временное спасение любовников на некоей возвышенности (цитируется перевод Шишкова по изданию 1826 г. с сохранением пунктуации и разнобоя в написании слова «Бог» (и заменяющих его) со строчной или прописной буквы):

«Уже мраморные башни стояли глубоко под водою, и черные волны над хребтами гор носились; едино токмо гордое чело некия горы возникало еще из вод. Вокруг окропленных боков ея слышно было кипение моря и вопль несчастных... <...> И се един токмо высочайший холм оставался еще цел от потопления. Семин, благонравный юноша, спас возлюбленную Семиру свою на высоте сего холма. Тамо ревущей буре внемля пребывают они уединенны, ибо все предано уже было смерти. На них яростные волны плещут, над ними гром гремит, под ними стонет море. Страшный мрак окружал их, когда сверкающая молния не открывала им наполненного ужасом зрелища; каждое

облако угрюмым челом своим грозило ввергнуть их в отчаяние, и каждая волна, тысячами трупов покрытая, несомая на крилах бури, текла искать новых поглощений» [5, с. 250–251].

Семира, прижимая любовника «к трепещущему сердцу», выражает свое отчаяние:

«Нет нам к спасению надежды, о возлюбленный! о мой Семин! <...> скоро, скоро, преданных всеобщему истреблению, ни меня, ни тебя не будет... Се!.. о боже!.. вал несется! коль ужасен! молниями освещен приближается он к нам. И се, о боже! боже! судия!» [5, с. 251].

После этих слов она падает «полумертва». Семин, чувствуя «мучение горшее, чем ужас смерти», «лобзает» ее, умоляя очнуться:

«Семира! дражайшая Семира! восстани! <...> обрати на меня взор свой, да скажут бледные уста твои, что я и в самый смертный час любим тобою, да скажут еще единожды, доколе не проглотили нас волны» [5, с. 252].

Семира восстает и, видя «повсеместное опустошение», укоряет Бога:

«Боже! судия! возопила она, так нет спасения, нет жалости над нами? <...> о Боже! дни наши текли в непорочности, ты, о юноша добродетельный!.. увы! горе мне! нет уже их, нет более улаждавших жизнь мою, все они погибли! и ты, родитель мой!.. <...> Но и самый опустошенный свет, о Семин! Семин! быв с тобою вместе почитала бы я райским селением! о боже! дни наши текли в непорочности. Увы! так нет спасения, нет жалости?.. но что вещает страждущее сердце мое? о Боже! отпусти мне! что есть пред тобою человеческая непорочность!» [5, с. 252–253].

Семин ободряет подругу, напоминая о будущей жизни и призывая вместе прославить Бога, чьи пути смертному не пристало испытывать:

«<...> О Семира! наступающая минута будет для нас последняя; так, вся надежда жизни нашей исчезла; любовь льстила улаждать дни наши неисчислимыми утехами, пришло сие упование: мы умираем! смерть возвышается и волны обтекают уже дрожащие колена наши! но да не погибнем отчаянны, яко беззаконники! <...> Ободри дух свой; за пределом жизни сея царствует блаженство и вечность. <...> Скоро, о Семира! скоро души наши оставят опустошенный дол сей и преисполненные чувством неизреченного блаженства воспарят в высоту. <...> ...прострем руки наши к богу: како достоин смертному испытывать пути его? вселивший в нас дух жизни посылает смерть праведнику и беззаконнику. Благо тому, кто шествовал путем добродетели! Не жизни молим у тебя, безначальный!

прими ее от нас в руке твои, суд твой праведен; но да утверди нас во уповании неизреченного блаженства, его же не похищает десница смерти. Тогда гремяте громы! свирепствуй смерть! несите на нас волны! хвала правосудному богу, хвала ему: сия да будет последняя мысль выходящего из бренного тела душ наших!» [5, с. 253–254].

Слова Семина в оправдание Промысла Божьего и его призыв возымели действие:

«Надежда и радость явились на просиявшем отрадою лице Семирином; она вознесла руки свои в ревуший ветр и вещала: так, я сие чувствую, душа моя наполнена сладчайшего упования... <...> Вы предшествовали нам, вы, все наши возлюбленные; мы к вам грядем, и скоро, скоро паки вас обрящем! они праведники стоят тамо пред его престолом; он от суда своего собрал их пред свое лице. Гремяте громы! Восстени пустыня! вы суть славящие правосудие песнопевцы! Идите на нас, волны!.. <...>»

Последняя реплика в поэме принадлежит Семину:

«Пребуди в объятиях моих, Семира! вещал юноша, пребуди! о смерть, гряди! се мы! хвала правосудному во веки!

Тако рекли они, и волны объемлющихся поглощают» [5, с. 254–255].

В «Потопе» Геснера затрагиваются проблемы теодицеи, особенно актуальные для европейских мыслителей после Лиссабонского землетрясения 1755 г. (возможно, поэма и написана как отклик на вызванную им философскую и богословскую дискуссию). Восклицаниям Семиры и Семина находятся параллели в жалобах праведного Иова и умозаклчениях Экклезиаста: «Невинен я; не хочу знать души моей, презираю жизнь мою. Все одно; поэтому я сказал, что Он губит и непорочного и виновного» (Иов 9:21–22); «Всему и всем – одно: одна участь праведнику и нечестивому, доброму и (злому), чистому и нечистому, приносящему жертву и не приносящему жертвы; как добродетельному, так и грешнику... <...> они отходят к умершим» (Еккл 9:2–3) (ср. слова Семина: «...вселивый в нас дух жизни посылает смерть праведнику и беззаконнику» [5, с. 254]). В поэме можно отметить и другие текстуальные переключки с Библией, но (что, на первый взгляд, странно) не с рассказом о потопе в Книге Бытия (гл. 6–8).

В.Г. Белинский заметил о «Медном всаднике»: «С историею наводнения как исторического события поэт искусно слил частную историю любви, сделавшейся жертвою этого происшествия» [19, с. 461]. У Геснера таким

событием является всемирный потоп – историческое происшествие, описанное в Библии. Однако в поэме нет ни праведного Ноя, ни ковчега, ни, что самое главное, упоминания о причинах истребления допотопного человечества. Герои поэмы о них не ведают, а сами наделены невинностью и благочестием и свободны от упреков совести («*О Боже! дни наши текли в непорочности*» [5, с. 253]). Можно вспомнить, что подобными добродетелями, по изложению в «Метаморфозах» Овидия, блистали Девкалион и Пирра, герои античного мифа о потопе:

*Не было лучше вовек, ни правдолюбивее мужа,
Богобоязненна так ни одна не бывала из женщин.*

<...>

Оба невинны душой, богов почитатели оба...

(Кн. I, ст. 322–323, 327, перевод С.В. Шервинского [20, с. 16–17]).

Однако Девкалион и Пирра – это те, кто спаслись от потопа и с помощью богов произвели новое человечество. Семира же и Семин в итоге погибают (и, кстати, исповедуют строгий монотеизм). Они вписаны не в античный мифологический, а в библейский контекст (конечно, весьма условно) – также как герои «Смерти Авеля» Геснера (в отличие от его идиллий, локализованных в античном мире). Допотопный мир ему естественно представлялся как идиллический уже по своей близости ко времени пребывания первых людей в раю. В «Смерти Авеля» он показал причины и начальную стадию разрушения этого мира, в «Потопе» – его финал.

Геснер не оспаривает Библии ни с фактической, ни с вероучительной стороны и не думает показать потоп как дело бессмысленно жестокое и несправедливое (как это сделает, например, Байрон в мистерии «Небо и земля», 1821). Напротив, в его поэме утверждается именно та истина, которая и является предметом веры в библейском рассказе о потопе – истина правосудия Божия. Геснер исходил из мысли, что потоп был устроен для искоренения греховных обычаев допотопного человечества, переполнившего меру развращения и зла («*И увидел Господь (Бог), что велико развращение человек на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время*» – Быт 6:5), в конечном счете – ради обновления и блага самого рода человеческого, а не только для наказания виновных, и что конечное воздаяние за добрые и злые дела все равно ожидает человека не в этой, а в будущей жизни. Надеясь последних жертв потопа в своей поэме невинностью, Геснер не вольнодумствовал и не занимался богоборчеством, а просто воспользовался

правами поэтического вымысла ради душеполезного, на его взгляд, нравочения.

Непорочность и смиренная вера в Бога у героев «Потопа» есть черта первобытного мира, противопоставляемого современности, и природное свойство не испорченных цивилизацией людей. Поэма начинается с упоминания «мраморных башен», скрывшихся «глубоко под водою» (заимствование из «Метаморфоз» Овидия: *«И уже скрыты от глаз погруженные доверху башни»* – кн. I, ст. 290 [20, с. 16]). Это, видимо, указание на то, что погибает не пасторальный мир, а уже городская цивилизация, но Семира и Семин убереглись от ее воздействия. Они ведут себя в соответствии с приписываемым Геснером «естественному человеку» нравственным кодексом и являются носителями того же идиллического характера, что герои идиллий и пасторальных поэм Геснера, которые в одно время умиляли своей мягкой нравочительностью, а потом стали раздражать искусственностью и антиисторизмом (умиляли, к примеру, молодого Карамзина, раздражали – Пушкина). Своих искусственных идеальных героев он помещает в как бы историческую (библейскую) ситуацию, в момент уничтожения допотопного мира, отмечая лишь самые общие ее контуры (потоп был всемирный, и наслал его правосудный Бог) и умалчивая о причинах Божьего гнева. Собственно, идиллический характер героев поэмы в том и обнаруживается, что, после легкого колебания, они признают, что вообще не вправе судить об их причинах, и с восторгом предаются Божьей воле. Они пример для утративших невинность и простоту, а с ними и бесхитростную веру современников Геснера (как идиллические пастухи – для горожан). На этом примере, в некотором согласии с Книгой Иова, автор, в первую очередь, учит читателей смирению перед Богом и вере в то, что и кара Божья направлена к спасению человека.

Этот урок, вполне традиционный для христианской морали, был востребован во всякое время, и особенно в дни бедствий и катастроф. Неудивительно, что он преподавался и в откликах на петербургское наводнение 1824 г., в которых тоже встречаются отсылки к Книге Иова, причем с применением ее нравочительных выводов к области политических отношений (чего нет у Геснера). Так, Анна Алексеевна Волкова (1781–1834), поэтесса, которой покровительствовал Шишков, в стихотворении «На случай наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 1824 года ноября 7» [21] (первом печатном стихотворном отклике на это событие, уже называвшемся среди

литературных источников «Медного всадника» [22, с. 84–85; 23, с. 500–501]), писала:

*Кем с суши сдвигнут океан,
Тот может взнести его на горы,
И славу Коего гремят небесны хоры,
Тот в гневе посетил столицу Росских стран;
Но мы, покорствуя Его священной воле,
И в сей, постигшей нас, несчастий полной доле,
Крестом терпения свой дух вооружа,
И упование на небо возложя,
Карающую нас десницу лобызаем;
Из чаши зол вкусив, спасенья ожидаем.* [21, с. 273]

В начале приведенного отрывка – почти точная цитата из «Оды, выбранной из Иова» М.В. Ломоносова: «*Покрытую пучину мглою / Не я ли сильною рукою / Открыл и разогнал туман / И с суши сдвинул Океан?*» [22, с. 200]. Обращенная к возроптавшему «в горести» человеку, ода заканчивается уверением, что Бог всё делает для его блага, и призывом к смирению и надежде: «*Он всё на пользу нашу строит, / Казнит кого или покоит. / В надежде тяготу сноси / И без роптания проси*» [24, с. 203]. Цитируя Ломоносова, Волкова актуализирует для читателей образы и проблематику самой библейской книги, как бы напоминая пострадавшим от наводнения об утешении праведного Иова. Бог их тоже утешит – руками царя, которому Он поручил попечение о подданных. В метафорическом плане стихотворения Бог и царь объединены: Бог в гневе наслал тучи и наводнение, но теперь все кончилось, и царь уже «далеко гонит мглу грозящих бегством туч», и уже «щедроты полились рекой от Царска трона...». Наказывает Бог сам, милует и утешает – руками царя, действующего «во исполнение Божественна закона» [21, с. 275] (ср. в «Медном всаднике»: «...багряницей / Уже прикрыто было зло» – [18, т. V, с. 145]). В заключительном стихе Волкова прямо сравнивает царя с Богом, наделившим его властью, к которой, значит, тоже следует относиться со смирением и надеждой:

...Венценосец наш нас милует, как Бог! [21, с. 275]

Отсылка к Книге Иова в сочетании с определенными религиозно-политическими идеями в стихотворении Волковой (несомненно принадлежащем к кругу литературных источников «Медного всадника») еще раз подтверждают правоту суждений А.Е. Тархова о параллелях между

«петербургской повестью» и библейской книгой: «Ропот Иова на «зиждителя мира» – это отчетливая параллель к мятежу Евгения против «строителя чудотворного», в простертой руке которого есть и «покров» тому, что им создано; а сверхчеловеческое величие погони Всадника родственно по духу явлению «Бога в буре» в Книге Иова» [25, с. 289]. Тот же факт, что Волкова цитирует стих из ломоносовской строфы об отделении моря от суши («*Кто море удержал брегами / И бездне положил предел... <и т.д.>*»), склоняет к убеждению в правильности мысли Д.П. Ивинского о важности соответствующих стихов Книги Иова («Кто затворил море воротами <...> когда Я облака сделал одеждою его и мглу пеленами его, и утвердил ему Мое определение, и поставил запоры и ворота, и сказал: доселе дойдешь и не перейдешь, и здесь предел надменным волнам твоим?» – Иов 38:8–11) для понимания картины мира в поэме Пушкина, который полемизировал с А. Мицкевичем, писавшим в стихотворении «Олешкевич» о снятии запоров («цепей») с моря [26, с. 303–304].

В «Медном всаднике» сложно отражены разные стороны содержания и проблематики Книги Иова. В «Потопе» Геснера есть лишь отдельные реминисценции и только в самых общих чертах (и не во всем) согласное с ней нравоучение. Сама по себе соотнесенность двух поэм о потопе (наводнении) с одной и той же библейской книгой (где ни о каком потопе не говорится) позволяла бы рассматривать поэму Геснера в качестве литературного фона «петербургской повести» Пушкина, но между ними есть и более существенные сближающие их черты.

Во-первых, это тема библейского потопа. У Геснера, пусть весьма условно, но он и изображается. У Пушкина речь идет о петербургском наводнении 7 ноября 1824 г., локальном и современном событии, но его изображение проецируется на всемирный потоп (один раз возникает и само слово «потоп»: «*И место, где потоп играл...*» – [18, т. V, с. 147]. Еще Л.В. Пумпянский в этой связи указал на отражения темы библейского потопа в русской поэзии XVIII в. (оды М.В. Ломоносова, С.С. Боброва и др.) и на литературную традицию, восходящую к Горацию и Овидию [27, с. 101–109]. Сейчас о библейских подтекстах поэмы есть уже немало работ. Первый опыт их комплексного исследования (в том числе восходящих к Книге Бытия: творение мира, потоп, вавилонская башня, царь Нимврод) предпринял И.В. Немировский и заметил, что можно говорить «об общей ориентации «Медного всадника» на библейские тексты» [28, с. 9].

И во-вторых (что, кажется, самое важное), и в «Потопе», и в «Медном всаднике» есть любовная история. В обеих поэмах рассказывается о влюбленных молодых людях, сделавшихся жертвами катастрофы. У Геснера волны потопа поглощают обнявшуюся влюбленную пару, у Пушкина – разлучают, убив только Парашу. Но и выживший Евгений, в конечном счете, становится жертвой наводнения: не перенеся утраты, он сходит с ума и умирает. Внешнее сходство ситуаций и их различие объясняется внутренней близостью занимавших Геснера и Пушкина вопросов, по-разному ими решаемых. Это, в первую очередь, вопросы о праве человека на счастье и внутреннюю независимость от общества и цивилизации и о возможностях и путях осуществления этого права.

Геснер в поэме «Потоп» свой моральный урок, отчасти согласующийся с учением Книги Иова, связал с бесконечно далекой от библейской книги апологией любовного чувства как естественного проявления доброй природы человека.

Действительно, Семин на краю гибели удерживает свою возлюбленную Семиру от отчаянья и ропота, напоминая ей о бессмертии души и Божественном правосудии, которое, конечно, воздаст им благом за добродетель (ср. выше у Волковой: *«Из чаши зол вкусив, спасенья ожидаем»*), но он также просит сказать, что *«и в самый смертный час любим»* ею [5, с. 252]. В ужасную минуту взаимная любовь укрепляет героев в благочестии и *«уповании неизреченного блаженства, его же не похищает десница смерти»* [5, с. 253]. Любовь Семина, а не что-либо другое, возвращает Семире веру и надежду. Любовники умирают в один час, уверенные, что и за гробом останутся неразлучны, поскольку они невинны, а Бог правосуден.

«Картина из потопа» дополняет идиллии Геснера, в которых любовь представлена как многоликое, разнонаправленное и нравственно ценное чувство, столь же «естественное» и доброе, как и «почтение к богам». Преимущество Геснера перед его предшественниками в жанре идиллии, в том числе перед античными авторами, его поклонники видели в том, что он описывал не только любовные отношения, а «умел распространить пределы Пастушеской Поэзии»: *«Почтение к богам, любовь родительская, детская, супружеская, чувства дружбы и сострадания, резвая веселость и тихая горесть, коими одушевил он свои Идиллии, делают их разнообразными, правдоподобными, занимательными, близкими к сердцу всякого чувствительного человека, а что всего драгоценнее, наставительными – прекраснейшая цель, о которой древние едва ли и помышляли»* [15, с. XIII].

На примере героев «Потопа» Геснер показывает цельность и стойкость воспевавшегося им идиллического характера в совсем не идиллической ситуации: поглощаемые волнами потопа, его герои не утрачивают ни взаимной любви, ни благочестия. Для Геснера одинаково важно и то, и другое, и, если в вопросе о правосудии Божиим Семира на мгновение усомнилась (что простительно в таких обстоятельствах), то насчет невинности и богоугодности связывающего ее с Семином любовного чувства в поэме не выражается ни малейшего сомнения. Любовная тема не конкурирует с религиозной, а напротив, получает в ее контексте свое оправдание.

Несколько иначе обстоит дело в стихотворении (маленькой поэме) Е.В. Херасковой «Потоп. По расположению г. Геснера» (1772). Это подражание геснеровскому «Потопу», действительно написанное по его «расположению» (плану), отчасти просто стихотворное переложение, но в целом все-таки оригинальное сочинение. В нем появляются некоторые детали и мотивы, отсутствовавшие у Геснера, но зато находящие соответствие у Пушкина в «Медном всаднике».

Герои Херасковой носят другие имена – Фанор и Селима. Они не просто влюбленная пара, а жених и невеста, и погибают ровно в тот день, на который был назначен их брак. Вместо ожидавшегося ими дня счастья и любви пришел «страшный день» (ср. у Пушкина: «*И бледный день уж настает... / Ужасный день!*») – [18, т. V, с. 140]:

*Уж брак готовился судьбину их венчать,
И день назначен был, желанья окончатъ.
Но в день, в тот страшный день погибла вся вселенна;
Любовникам не брак; но смерть определена.* [8, с. 157]

Вслед за Геснером Хераскова начинает свою поэму с описания потопа, но вместо его нескольких фраз у нее – развернутая картина бедствия. И, если у Геснера подразумевается, что к моменту начала рассказа потоп поднимался и усиливался в течение продолжительного времени («*Уже мраморные башни стояли глубоко под водою...*» – [5, с. 250]), то у Херасковой (как и у Пушкина) все происходит внезапно, в один день:

*В полудни красна дня внезапно солнце скрылось,
Слиянному дождю, вдруг небо отворилось;
Сверкнули молнии, ужасный гром взгремел,
Из мрачных облаков дождь сильный зашумел.
<...>*

И горды здания покрылися водою.

<...>

*Повсюду слышен вопль, рыдание и стон,
Ужасный рев зверей, и шум кипящих волн...*

<...>

*На горы все бегут, туда их страх влечет,
Но с каждою струей за ними смерть течет.*

<...>

*Все гибнут: всех вода уносит и объемлет,
Поверженная отца несчастный сын подьѐмлет,
Стремится помощь дать, но гибнет в тот же час:
Отец простер свой взор к нему в последний раз.
В объятях матерних младенец жизнь кончает,
Брат брату, муж жене найти спасенья чает,
Но нет спасения; нет помощи нигде.*

С водами бурными смерть плавает везде. [8, с. 156–157]

На месте последней картины у Геснера одно предложение: «*Инде потоки вод влекут с яростию сына, пекиегося о спасении полумертвого отца, или страждущей матери, детьми обремененной*» [5, с. 250]. Хераскова умножает подробности, желая вызвать ужас и сострадание, кое в чем следует примеру Овидия («ужасный рев зверей»), а главное, у нее получается, что речь идет однозначно о гибели **города** («И горды здания покрылися водою...»), жители которого пытаются спастись бегством («На горы все бегут...»), а Фанор, герой ее поэмы, – «*младый пастух, любовью распаленный*» [8, с. 157], то есть лицо, в чем-то чуждое другим погибающим (у Геснера же, с одной стороны, не «здания», а «мраморные башни», которые можно интерпретировать не только как примету городского пейзажа, а с другой, нет ни слова о пасторальных занятиях любовников).

Любовь придает Фанору силы и мужество, чтоб извлечь Селиму «*из гладных волн*» на «*высокий холм, от общих бед спасенный*»:

*Любовь противится и вихрям и волнам,
И ею подкрепясь нашли спасенье там!* [8, с. 157]

В отличие от геснеровских, герои Херасковой еще помышляют о жизни:
*От общей гибели они одни остались,
И может быть еще и жизньню ласкались.* [8, с. 157]

Селима приходит в отчаяние, но не от мысли о жестокости и несправедливости Бога, а от того, что убеждается в отсутствии шанса на спасение:

*Взгляни на молнии; послушай рев воды;
Погибли мы! и нет спасенья от беды.
Такую ль нам любовь готовила судьбину!* [8, с. 158]

Она лишается чувств, а Фанор, не зная, жива она или мертва, перестает видеть и слышать, что происходит вокруг:

*Не видит он тогда валов кругом шумящих,
Не слышит грома он, ни молний вкруг блестящих.
Не видит ничего; Селиму только зрит!
Лишился я ее, рыдая говорит!* [8, с. 158]

Это очень напоминает положение Евгения в конце первой части «Медного всадника», когда, еще только гадая о судьбе Параши, сидя «на звере мраморном верьхом», он всматривается в противоположный берег:

*Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.
Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже! там –
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива –
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?* [18, т. V, с. 141–142]

Мысленные восклицания Евгения («*Боже, боже!..*», «*Увы!..*») – те же самые, что много раз повторяются у Геснера в переводе Шишкова и у Херасковой, но мыслит Евгений совсем не как простодушный и доверчивый идиллический персонаж: он *уже* не покоряется судьбе, *уже* утратил надежду, *уже* готов к признанию жизни «*насмешкой неба над землей*», в результате которого чуть позже и впадёт в безумие: «*И вдруг, ударя в лоб рукою, / Захохотал*» [18, т. V, с. 145].

Герой Геснера в подобной ситуации не утрачивает доверия к Божественному Промыслу, хотя, видя возлюбленную без чувств, ощущает «*мучение горшее, чем ужас смерти*» [5, с. 252]. Фанор у Херасковой в этом случае оказывается ближе к бедному Евгению, давая волю отчаянию:

*Увы! вскричал, теперь вселенна вся пуста,
Когда Селимы нет, возлюбленной Селимы!
Все легче сей беды, мной прежде бедства зримы.* [8, с. 158]

Селима приходит в себя и, подобно геснеровской Семире, начинает упрекать Бога, но не вообще за гибель невинных, а (чего нет у Геснера) за несправедливость именно к любящим:

*За что караешь нас? О! Боже, укротись!
На наши кроткие два сердца зря, смирись!
Они за истиной стремились всечасно,
Мы винны разве тем, что мы любили страстно!
Коль грех то! много я за этот грех терплю...* [8, с. 159]

В этой жалобе проскальзывают мотивы, обнаруживающие неполное соответствие героев идеалам невинности и простоты. Селима допускает, что в глазах Бога любовная страсть – грех, хотя готова отстаивать ее права и вопреки Богу (невинность оказывается не объективной данностью, а субъективным убеждением), и утверждает, что она и ее возлюбленный «*за истиной стремились всечасно*», то есть знакомы с чисто интеллектуальными усилиями и волнениями (а значит, и не так «просты»). Тут же Селима рисует картину любовной утопии (похожая есть и у Геснера), как будто мало уместную в их положении: и на руинах погибшего мира двое любовников, забыв о произошедшем, могли бы безмятежно проводить время «в любви и утехах».

*Но, ах! Фанор, когда б смягчился рок над нами
И век твой сохранил, мне свет бы сносен был;
Забыла б горесть я, ты б ужас позабыл;
Мы сладость в жизни сей еще бы находили,*

*В утехах и в любви все дни бы проводили.
Но что я говорю! приходит смерть и к нам;
Мы в жертву отданы бунтующим волнам.
Невинность наша смерть от нас не отвращает...* [8, с. 159]

В поэме Геснера главную идейную нагрузку несет вторая речь юноши, когда он говорит о бессмертии души и неисповедимости Его путей, убеждая возлюбленную совместно предаться в руки Божьи и прославить Его правосудие. У Херасковой эти идеи представлены в сильно редуцированном виде, Фанор здесь говорит:

*Но будем тверды мы, и будем терпеливы.
Все казни от небес должны быть справедливы,
Удобно ль своего страшится нам Творца?
Спокойно станем ждать мы жизни сей конца.
Умрем, и к первому началу возвратимся,
Обнимемся с тобой, в последний раз простимся.
Обнимемся, и так мы станем смерти ждать.
Творец то знает, как невинность награждать.
Да будешь, Творче, ты при нашем истребленье,
Последне чувство в нас, последнее размышленье!* [8, с. 160]

Как видно, Фанор не утверждает со страстной убежденностью, что суд Божий праведен (само слово «суд» в поэме Херасковой не встречается), а говорит, что «казни от небес **должны быть справедливы**» (курсив мой – В.К.), и не в руки Божьи предается, а призывает подругу обняться и «смерть ждать». Реплика о посмертном блаженстве (в виде соединения любящих за гробом) передана Селиме, говорящей об этом как о новом для себя откровении:

*О Боже! говорит, я чувствую в сей час,
Что ты соединишь еще по смерти нас;
С надеждой твердою, Фанор, я умираю...* [8, с. 160]

Концовка поэмы тоже имеет существенное отличие от того, что было у Геснера:

*Друг друга во своих объятиях держа,
И хладные уста друг к другу приложя,
Такую оба смерть любовники вкусили,
Но волны пламени у них не погасили,
Скрывала их вода, однако при конце,
Спокойствие у них являлося в лице.* [8, с. 160]

«Хвала правосудному Богу!» – такова последняя мысль расстающихся с земной жизнью героев «Потопа» Геснера. В подражании Херасковой они принимают свою участь с философским спокойствием. У Геснера главное, что взаимная любовь укрепила их в уповании на жизнь вечную. У Херасковой важнее, что и в смертный час в них по-прежнему горит любовный «пламень», который оказался сильнее могущественных и враждебных любовникам природных стихий:

Любовь противится и вихрям и волнам... [8, с. 157]

Любовная тема в подражании Херасковой сильно потеснила религиозно-философскую и моральную проблематику, столь важную для Геснера. Фанор и Селима – страстные любовники, но отнюдь не герои веры. Они, по большому счету, равнодушны ко всему, кроме своей любви, и даже вопрос о том, будет ли вообще и будет ли справедливым посмертное воздание, их волнует, прежде всего, потому, что с ним связан вопрос о продолжении их «пламени» в вечности. Геснер в «Потопе» апологию любовного чувства соединил с благочестивым нравоучением. Хераскова, в общем-то, почти все свела к этой апологии. Любовное чувство у нее мыслится как невинное и оправданное в самом себе. И даже если Бог рассудит о нем иначе, любовники смогут оспорить Его суд: «*Мы винны разве тем, что мы любили страстно!*» То есть, конечно, не «винны», а наоборот, заслуживают награды, а если нет, то все равно не отступятся от своего чувства.

В такой интерпретации поэмы Геснера сказалось, вероятно, не желание Херасковой защитить права любовной страсти перед установлениями религии и морали, а жанровая инерция: наделенных не только любовными чувствами, но и религиозными убеждениями героев Геснера она (одна из первых русских поэтесс) невольно, может быть, низвела почти до уровня «нежных» любовников в эклогах А.П. Сумарокова, более ей понятных и привычных. Вместе с тем в «Потопе» Херасковой сохранена характерная именно для Геснера (и полюбившаяся потом сентименталистам) идея: в душе человек обладает ценностями большими, чем все, что есть в окружающей действительности, человеческое чувство способно пережить даже полное крушение мира.

А.В. Михайлов писал, что «идиллически бесконфликтному миру» Геснера «*присуща своя героическая подоплека*»: у него «*по-новому чувствующая и по-новому разумеющая себя личность*» отстаивает «свою

внутреннюю независимость от реальностей непоэтического мира» [17, с. 461]. Самодовлеющая ценность поэтических грез такой личности и подлинность ее внутренней независимости могут быть доказаны в тяжком испытании, в горе, перед лицом гибели. В мировой катастрофе личность обретает полную и действительную независимость от мира, и здесь выясняется, насколько серьезны и состоятельны были ее притязания. Геснер окружает своих героев волнами всемирного потопа, чтобы продемонстрировать превосходство их сугубо личных «чувств и мыслей» над ценностями и достижениями цивилизации («мраморными башнями», которые уже «глубоко под водой»). Они испытываются на верность своим идеалам и стремлениям в этом, теперь уже погибающем мире. Герои «Потопа» Геснера успешно проходят испытание, поскольку то, во что они верили и что любили (а верили они в Бога и любили друг друга), остается и после того, как мир перестал существовать. Также и в «Потопе» Херасковой Фанор и Селима продолжают «страстно» любить друг друга и стремиться «за истиной». В «Медном всаднике» в сходных обстоятельствах испытывается Евгений и его «мечты».

С мечтами Евгения в поэме Пушкина связаны идиллические мотивы и тема разрушенной идиллии, о которых уже не раз писали [29; 30]. Не лишним будет подчеркнуть, что крушения идиллии в прямом смысле, т.е. безвозвратного исчезновения определенного идиллического уклада жизни, в поэме нет, потому что в ней нет и признаков того, что подобный уклад когда-либо существовал. Есть, однако, идиллические мечты Евгения:

*Жениться? Ну... за чем же нет?
Оно и тяжело, конечно,
Но что ж, он молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Он кое-как себе устроит
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокоит.
«Пройдет, быть может, год другой –
Местечко получу – Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят...
И станем жить – и так до гроба,
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...»* [18, т. V, с. 139]

Эти мечты, казалось бы, такие непритязательные и житейски-конкретные, представлены как заведомо иллюзорные, без сколько-нибудь твердого намерения и даже желания их осуществить («*Жениться? Ну...*»). Они посещают Евгения в ночь накануне «ужасного дня», о возможности которого он не думает (или боится подумать), хотя ему подают знаки и природа («*Сердито бился дождь в окно, / И ветер дул, печально воя...*» – [18, т. V, с. 138]), и собственное сердце («*И грустно было / Ему в ту ночь...*» – [18, т. V, с. 140]). Его печальная история вполне может подвести к моралистическому выводу, сформулированному в стихотворении А.А. Волковой (о нем см. выше):

*Сколь тленны радости и блага жизни сей!
С прелестною мечтой счастливцев засыпает,
А завтра пробудясь, он горести встречает,
Обманут льстивою надеждою своей!* [21, с. 273]

Мечты Евгения тоже «прелестные», а надежды – «льстивые», потому что далеки от реальности, безразличны к тому, что существовало и существует на самом деле и прославлено Пушкиным в поэме – Петр, Петербург, Нева, Медный всадник. В мечтах Евгения – претензия на внутреннюю независимость от них, на автономное личное счастье. Это идиллические мечты, однако что это за идиллия? Ведь Евгений мечтал не о любовных утехах, не о довольстве и благополучии, а о том, как он будет трудиться, а Параша – хозяйствовать и воспитывать детей, как они вместе, сопровождаемые потомством, «рука с рукой», дойдут «до гроба».

Это идиллия в духе Геснера, который первым догадался и сумел показать, что и «Пастухи Аркадские были также люди»: «*Не любовниками только – они могли быть супругами, родителями, детьми, друзьями; не все молодыми и здоровыми – часто старыми и больными; не всегда богатыми – иногда бедными*» [15, с. XII]. В пасторальном мире Геснера кроме безмятежности и покоя, любовных и семейственных удовольствий, были труд, семейные заботы и религиозные обязанности (как у первых людей в поэме «Смерть Авеля»). Это мир высокого нравственного строя, созданный Геснером в укоризну и поучение современникам. Нечто подобное, кажется, и рисовалось в мечтах «бедного Евгения». Его неосуществившаяся идиллия претендовала на то, чтобы в нравственном отношении стать выше всего могущественного и славного в этом мире. Поэтому неудивительно, что, как отмечала Н.И. Михайлова, «элементы высокого стиля, вплетаясь в разговорную, обыденную речь, встречаются <...> на протяжении всего рассказа о Евгении» [31, с. 278] (напомним, что Шишков

высоким стилем перевел не только «Потоп», но и безоблачный пасторальный роман Геснера «Дафнис»).

Евгений тут вздохнул сердечно

И размечтался, как поэт... [18, т. V, с. 139]

Евгений размечтался как поэт в духе Геснера (как горожанин, сочиняющий пасторали). Мы помним, однако, что его сочинения автор «Медного всадника» считал *«манерной прозой»* [18, т. XII, с. 150]. Весной 1833 г. (за полгода до написания поэмы), в рецензии на «Сочинения и переводы» П.А. Катенина, Пушкин заметил, что сама «буколическая природа» у Геснера «чопорная и манерная», а не *«древняя простая, широкая, свободная...»* [18, т. XI, с. 221].

Самым заметным подражателем Геснера среди пушкинских современников был В.И. Панаев. Пушкин адресовал ему эпиграмму «Русскому Геснеру» (*«Куда ты холоден и сух!..»*), опубликованную в 1828 г. В ней есть такие строки:

Твоя пастушка, твой пастух

Должны ходить в овчинной шубе:

Ты их морозишь налегке! [18, т. III, кн. 1, с. 454]

Иначе говоря, они одеты не по погоде, как не по погоде и мечты Евгения:

Так он мечтал. И грустно было

Ему в ту ночь, и он желал,

Чтоб ветер выл не так уныло

И чтобы дождь в окно стучал

Не так сердито... [18, т. V, с. 140]

И мечтателю предстояло за это поплатиться, подобно пастушку, разгуливающему русской зимой в средиземноморском одеянии (мечтатель обратится в *«безумца бедного»*). Тут уместно вспомнить строки из вступления к «Медному всаднику»:

Люблю зимы твоей жестокой

Недвижный воздух и мороз... [18, т. V, с. 140]

Восхищение *«жестокой зимой»* немислимо в идиллиях геснеровского типа, также как признания поэта в любви к городу с богатыми пристанями, дворцами и башнями, к военным парадам и пушечному грому, к шуму и блеску балов и шипенью бокалов. Они немислимы не только по жанровым законам пасторали, но, в первую очередь, с точки зрения моральных идей швейцарского автора. Вступление к «Медному всаднику» вызывающе противопоставлено

идеалам невинности и простоты и проповедуемой Геснером морали «естественного» человека, следующего лишь своим природным (и потому добрым и прекрасным) склонностям и чувствам и оберегающегося от воздействий внешнего мира.

Петербург, вознесшийся *«пышино, горделиво»*, Россия, торжествующая победу над врагом, и ликующая Нева для мечтателя в духе Геснера («повновому чувствующего» частного человека) в чем-то хуже, чем разъяренная Нева и разгневанный Медный всадник, ужасней, чем всемирный потоп, потому что не уничтожают мечтателя, а дегероизируют, унижают и обесценивают его идеалы и мечты, которые на фоне этой «поэзии» выглядят как жалкая, «манерная проза». Именно такими на фоне исполненных «поэзии» государственных дум Петра (во вступлении) выглядят мечты бедного Евгения – не только прозаическими, а еще искусственными и безжизненными, под стать *«истукану горделивому»*, перед которым, *«как обуйанный силой черной»*, *«злбно задрожав»*, он потом прошепчет: *«Добро, строитель чудотворный! <...> Ужо тебе!..»* [18, т. V, с. 148].

Эта бессильная и бессмысленная, по видимости, угроза имеет смысл только в эсхатологической перспективе: свой час придет и для всего созданного Петром, весь этот мир когда-нибудь погибнет. С разбитыми мечтами о личном счастье Евгений услаждается мечтой о мировой катастрофе – поистине безумной мечтой. Евгений не библейский пророк, разоблачающий сделанного человеческими руками *«кумира»*, а *«безумец бедный»*, обвиняющий самого *«строителя чудотворного»*, чьи дела выше человеческих сил и разума, потому что это не только его дела (иначе бы они не были «чудотворными»). Бог сотворил мир и насылал всемирный потоп. Он же, Творец и Судия мира, направлял Петра, *«...чьей волей роковой / Под морем город основался»* [18, т. V, с. 148] – *«дивный град»*, которому, однако, всегда надлежит помнить о своем положении. Он был заложен *«на зло надменному соседу»* [18, т. V, с. 135], который за свою надменность и был наказан. Слава основателя Петербурга и победителя шведов – доказательство правосудия Божия, возвеличившего Россию и посрамившего гордыню ее врагов:

Красуйся, град Петров, и стой

Неколебимо как Россия... [18, т. V, с. 137]

То, к чему во вступлении к поэме Пушкин обращает свое безоговорочное *«люблю»*, есть не просто горделивые символы петровской государственности, а наглядное свидетельство правоты и незыблемости исполненного «поэзией»

Божественного миропорядка. Его-то не принимает, ему-то не доверяет, от него-то и отгораживается бедный Евгений в своих «прозаических» мечтах, смытых волнами пушкинского потопа. И его-то уничтожения, «злбно задрожав», он пожелал в отместку за свое горе (отсюда демонический характер его «бунта»).

Дело не только в том, что у Евгения мечты разошлись с делом [см.: 32]. В самих этих мечтах не оказалось ничего, на что бы он смог опереться в «ужасный день» наводнения. Ничего, что позволило бы ему с терпением и мужеством, смирением и простотой перенести удар судьбы (а ведь эти качества он предполагал в себе, мечтая устроить «приют смиренный и простой» и найти в нем свое счастье). Претендуя на внутреннюю независимость от мира, он не имел в себе ничего более ценного и прочного, чем есть в этом мире, и что могло бы пережить всемирный потоп, не говоря уже о петербургском наводнении. Что бы это могло быть – об этом можно судить по «Потопу» Геснера и Херасковой.

Отвлекаясь от нюансов, можно заметить, что их искусственные, совершенно условные герои исповедуют безусловные ценности: они верят в правосудие Бога и бессмертие души, надеются на Его милость, любят и поддерживают друг друга. Авторы предъявляют их читателям не столько для сочувствия, сколько в качестве нравственного эталона и образца для подражания. Это искусственно, с назидательной целью сконструированные образы, однако цель эта – не религиозная проповедь, а внушение мысли о самодовлеющей ценности и правах человеческого чувства (любовного, в первую очередь), освобождаемого от диктата Церкви, государства и общества. Склонности и стремления обособившейся и независимой от них (хотя бы в своих мечтах) личности у Геснера изображаются как прирожденные человеку, данные самим Богом, а потому прекрасные и богоугодные, согласные с Божественным миропорядком, в отличие от уклонившейся от него и пытающейся подменить его собой цивилизации. Эта пра-русссоистская картина мира, пришедшая по вкусу Руссо (почитателю Геснера) и сентименталистам, позволяла отстаивать внутренне достоинство умиленной собственными мечтами и чувствами личности, не вступая в явный конфликт с господствующей религией. Следующий шаг сделают романтики, заявившие о правах этой личности и нравственной значимости ее притязаний и чувств уже безотносительно или вопреки религиозной картине мира.

Мечты Евгения – это идиллия в духе Геснера, из которой изъята религиозная составляющая, но мечтает он в мире, где «...народ / Зрит Божий

гнев и казни ждет», а потомок основателя Петербурга, победитель Наполеона, смиряется и признает: «*С Божией стихией / Царям не совладеть*» [18, т. V, с. 141]. Когда уже «*редеет мгла ненастной ночи*» перед началом «*ужасного дня*», мечты Евгения о самостоятельном семейном счастье, труде и независимости не выглядят ни уместными, ни слишком возвышенными и нравственно-назидательными. Мысли и чувства Евгения во время и после наводнения (еще менее идиллические, чем разумные) показывают, что в нем не было мечтавших ему идиллических свойств – ни невинности и простоты, ни смирения и покорности судьбе, ни веры и надежды, ни даже сильной любви (и Параша – *«его мечта»*). Было же – недовольство современного человека своим положением в Божьем мире («*...мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег*» – [18, т. V, с. 139]), чем и питались его идиллические мечты (форма бегства от действительности), а не серьезной приверженностью к идеалам внутренней независимости, смиренного труда и покорности Провидению, которым как будто бы учила, но в которых не могла укрепить человека «манерная проза» Геснера, любующегося красотой «естественных» (а на деле – «*чопорных и манерных*») человеческих чувств. В мире пушкинской поэмы мечты и притязания сентиментальной секуляризованной личности обнаруживают свою полную несостоятельность. В отличие от манерно выдуманных примерных любовников «Потопа» Геснера (и еще более манерных жениха и невесты в подражании Херасковой), Евгений в «Медном всаднике» – кто угодно, но не пример для подражания; его мечты – что угодно, но не нравственный эталон в мире Пушкина и не мерило для оценки деяний «*строителя чудотворного*». Он, в первую очередь, объект сострадания автора и читателей, герой современного «печального рассказа», «происшествия», которое «основано на истине» [18, т. V, с. 133].

Список литературы

1. Gessner S. Die Sündfluth. Semira und Semin // Gessner S. Schrifften. Zürich, bey Orell, Gessner, Füssli und Comp., 1770. Bd. 2. S. 227–232.
2. Gessner S. Tableau du Deluge. Semir et Semina / <Trad. par M. Huber> // Choix de poésies allemandes, par M. Huber. Paris, 1766. T. 1. P. 344–349.
3. <Геснер С.> Потоп / Перевел с французского языка на российской Алексей Сергеев. М.: в Унив. тип., у Н. Новикова, 1783. 16 с.
4. Геснер С. Картина из Потопа, или Семира и Семин // Геснер С. Дафнис / Перевел с немецкого А.Ш. <А.С. Шишков>. [СПб.:] при тип. Морск. Шляхетн. кадетск. корпуса, 1785. С. 109–114.

5. Геснер С. Картина из Потопа, или Семира и Семин // Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов: [В 17 ч.]. Ч. 7. СПб.: в тип. Имп. Росс. акад., 1826. С. 250–255.
6. <Геснер С.> Изображение потопа / Перевел с французского Аврам Лопухин // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1792. Ч. 7. С. 113–121.
7. Геснер С. Картина из времен потопа // Геснер С. Полное собрание сочинений / С немецкого перевел Иван Тимковский: [В 4 ч.]. Ч. 4. М.: в Унив. тип., у Люби, Гария и Попова, 1803. С. 114–124.
8. <Хераскова Е.В.> Потоп. По расположению г<осподина> Геснера // Вечера, еженедельное издание на 1772 год. СПб., 1772. Ч. 1. С. 156–160.
9. Дмитриев И.И. Взгляд на мою жизнь / Изд. М.А. Дмитриева. М.: тип. В. Готье, 1866.
10. Степанов В.П. Хераскова (урожд. Неронова) Елизавета Васильевна // Словарь русских писателей XVIII века: [В 3 вып.]. Вып. 3. СПб.: Наука, 2010. С. 362–363.
11. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина: (Библиографическое описание). СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1910. 442 с.
12. Данилевский Р.Ю. Геснер (Gessner, Geßner) Саломон // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. СПб.: Наука, 2004. С. 97–98
13. Данилевский Р.Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. Л.: Наука, 1984. 276 с.
14. Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. М.; Л.: Советский писатель, 1966. 425 с.
15. Панаев В.И. Вместо предисловия // Панаев В.И. Идиллии. СПб.: в тип. Н. Греча, 1820. С. III–XX.
16. Вацуρο В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб.: Академический проект, 2000. С. 517–539.
17. Михайлов А.В. Соломон Гесснер // История швейцарской литературы. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 448–478.
18. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949
19. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя // Белинский В.Г. Собр. соч.: 9 т. Т. 6. М.: Худ. лит., 1981. С. 453–492.
20. Овидий. Метаморфозы / Перевод С. Шервинского // Овидий. Собр. соч.: [В 2 т.]. СПб.: Биографический институт «Студия биографика», 1994. Т. 2. С. 7–344.
21. Волкова А.А. На случай наводнения, бывшего в Санкт-Петербурге 1824 года ноября 7 // Сын Отечества. 1824. Ч. 98. №52. С. 273–275.
22. Рябина Н.А. К проблеме литературных источников поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» // Болдинские чтения. Горький: Волговятское кн. изд-во, 1977. С. 80–92.
23. Осповат А.Л. Из комментария к «Медному всаднику» (2) // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 496–505.
24. Ломоносов М.В. Избранные произведения / Вступ. статья, сост. и примеч. А.А. Морозова; подг. текста М.П. Лепехина и А.А. Морозова. Л.: Советский писатель, 1986. 560 с.

25. Тархов А.Е. Размышления по поводу одной иллюстрации к «Медному всаднику» // Альманах библиофила. Вып. 23: Венюк Пушкину (1837–1987). М.: Книга, 1987. С. 288–329.
26. Ивинский Д.П. Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений. *Studia philologica*. М.: Языки славянской культуры, 2003. 432 с.
27. Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. [Вып.] 4/5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 91–124.
28. Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература, 1990. №3. С. 3–17.
29. Хаев Е.С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина 1820–1830-х годов // Болдинские чтения. Горький: Изд. Горьк. ун-та, 1984. С. 104–109.
30. Архангельский А.Н. Стихотворная повесть А.С. Пушкина «Медный всадник». М.: Высшая школа, 1990. 96 с.
31. Михайлова Н.И. «Витийства грозный дар...»: А.С. Пушкин и русская ораторская культура его времени. М.: Русский путь, 1999. 416 с.
32. Звонникова Л. Петербургский Иов // Октябрь. 2012. №6. С. 170–174.

УДК 82.0

МОТИВЫ ДЕМОНИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА, ЛЕРМОНТОВА И ГОНЧАРОВА

А. Молнар

Западно-Венгерский Университет (Венгрия, г. Сомбатхей)

manja@t-online.hu

Рассматривается топос демонизма в стихотворениях Пушкина «Демон», Лермонтова «Мой демон», в поэме Лермонтова «Демон» и в романе Гончарова «Обрыв». Анализируются поэтические средства, начиная с фонических секвенций вплоть до семантических инноваций, при помощи которых эта тема получает свое развертывание. Показано, что если демоническое у Пушкина связано с критикой романтического мироощущения, то у Лермонтова – с категорией отрицания, с усиливающейся потребностью приобщения к идеалу, воплощаемому трансцендентными звуками. В романе Гончарова определяющей для категории демонизма становится тоска по творчеству. Писатель показывает, что искусительная деятельность художника направлена на превращение живой фигуры в предмет созидания.

Ключевые слова: демонизм, искушение, поэтический анализ текста, Пушкин, Лермонтов, Гончаров.

Существует большое количество исследований, рассматривающих, как раскрывается образ Демона в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, в том числе в стихотворении «Мой демон» и в поэме «Демон» [1; 2; 3]. В нашей статье анализируется, как мотив демонизма раскрывается в упомянутых

произведениях и в романе И.А. Гончарова «Обрыв». В диалоге произведений выстраивается интертекстуальный ряд, в котором роль интерпретанты пушкинского претекста для гончаровского посттекста исполняет лермонтовское стихотворение. Мы ограничимся кратким анализом некоторых микро- и макроэлементов данных произведений.

1. Начнем анализ этого ряда с разбора звуковых повторов в стихотворении Пушкина «Демон» [4, т. II, с. 144]. Общеизвестно, что это произведение, написанное 4-стопным ямбом, основано на композиционной антитезе веры и сомнения и включается в богатую литературную традицию **демонизма**. Образ Демона обычно трактуется как трагически-протестующая фигура европейского романтизма. В интерпретации Пушкина мотив искушения тесно связан с искусством, творчеством. Кроме того, пушкинское понимание разворачивается при помощи фонограмматических секвенций: когда говорится о новизне юношеских переживаний, то используется сочетание «*дем*», которое постепенно вытесняется местоимением «он». Парадоксально, но посредством знаковой упорядоченности стихотворения демонический ореол присвоен именно раннеромантическим, юношеским переживаниям. Пронизанность слова и мироощущения лирического субъекта демоническим демонстрируется при помощи анаграмм: *дни* и *мне*, которые определяют начало текста – его первые строки, находящиеся в ключевой позиции.

Краткая форма прилагательного (*новы*) повторяется в словоформе *вдохновенье*, тем самым между ними устанавливается и смысловая связь. В конце стихотворения следует отрицание *вдохновенья* как такового, а вследствие этого и *новизны*. Вначале же слово *новы* рифмуется с существительными как внутри (*взоры дев, любовь*), так и в конце строки (*шум дубровы*). Лирический субъект ловит *взоры дев*, слышит *шум дубравы*, а также *пенья соловья*, которое рифмуется с *впечатленьем бытия*. Отметим, что разные исследователи творчества Пушкина пишут о поэтической роли подобной связи, а также о согласованности мотивов зрения и речи в другом контексте [5, с. 155]; [6]. Аудиовизуальный эффект производится *ночью*, в противовес маркированным вначале *дням*. Перечисленные явления конкретизируют, что имеется в виду под *всеми впечатленьями бытия*: это и *возвышенные чувства*, и *вдохновенные искусства*, также объединенные рифмой. Слово *творчество* может быть тем обобщающим понятием, которое раскрывается посредством звукового повтора в следующих перекрестных рифмах: *новы – взоры – дубровы – любовь – кровь*. В результате такого нагромождения романтические образы воспринимаются

как избыточные, клишированные, как и образ соловья. Вместе с тем *соловей* метапоэтически как бы равнозначен самому *слову*, и звуковой комплекс слова расчленяется на составные части в лексемах, обозначающих упомянутые понятия: *свобода, слава и любовь* – и вызванные ими действия: *сильно волновали кровь*. Такое слово низвергается с «высоты» (с «вдохновенной» позиции) и в последующем.

«Демоническое» проявляется в звуковых повторах *ада* и *яда*, в том числе и в таких романтически окрашенных выражениях, как *надежд и наслаждений*. Искушая его, неопределённый *какой-то, злобный гений* вступает в взаимосвязь с «я». Искусительная деятельность отражается в повторе сегмента *-ск* как в слове *искусство*, так и в *тоске*. Возникает тоска по иному слову, отличающемуся от «соловиного». Пушкинский демон, вторгающийся в мир лирического субъекта, перестраивает его. Этот образ, возможно, является объективированной проекцией самого «я», воплощением его скрытой критики собственного слова. Нашу мысль подтверждают и рифмующиеся слова *встречи – речи*. Обращает на себя внимание изменение модальности, интонации слова субъекта: оно *язвительно*, а встреча с самим субъектом *печальна*. С этими атрибутивными конструкциями контрастны те, что характеризуют гения: *улыбка, чудный взгляд*. Судя по таким утверждениям, образ должен носить положительную оценку (как настоящий гений), однако в силу рифмы *хладный яд*, фонической секвенции *злбный* и действия *вливали в душу* такое понимание подвергается сомнению и усиливается искусительный характер вербального действия. Далее следуют слова совсем иной модальности и семантики. Выражению этого служат фонограмматические повторы *н-с-к-ш*: *навещать – наши – душу – неистоцимой – искушал – насмешливо*. Лексема *гений* тоже заменяется местоимением *он* (сегментом слова *демон*), образующим трехкратную анафору.

Зрительное впечатление *провиденья* подлечит перестройке *клеветой* (входит в ряд *вливали – хладный*), т.е. словом, которое «дразнит»: отрицает возможность визуального познания. В текстовой организации же это связано с интенсификацией других единиц, например, посредством звукового повтора выстраивается ряд предикатов и свойств: *язвительные – звал – презирал – не верил*. Слово, наделённое такими качествами, определяет и *прекрасное* по иному – *мечтой*, тем самым утверждается иллюзорность привычного толкования красоты. Отрицаются и утверждения «я», расположенные в начале стихотворения: *вдохновенья презирал / Не верил он любви, свободе*. Вместо

бытия появляется слово *жизнь*, однако воспринятое новым взглядом: *насмешливо*. Вся природа тоже лишается *благого слова*. Таким образом, рождается иной, критический взгляд на высокий слог, свойственный позднему романтизму, что осуществляется следующим образом: субъект – «он» – сливается с лирическим «я», а на уровне морфемики «дем» и «он» соединяются (Пушкин приводит имя *Демон* только в заглавии своего произведения), что позволяет по-новому относиться к собственному слову.

В отличие от «Я помню чудное мгновенье», в данном стихотворении Пушкина не имеется третьей части, возвращающей нас к первой и восстанавливающей «прекращённый повтор» (см. термин И.П. Смирнова). Опускается и противопоставление временных плоскостей прошлого и настоящего. По этой причине нам кажется, что центральная проблема данного поэтического высказывания заключается как раз в том, что *демон* – это гений, дистанцирующий и перестраивающий стихотворный язык при помощи антитетического языка, как перевернутого зеркала.

2. Последняя редакция стихотворения Лермонтова «Мой демон» [7, т. I, с. 317–318], состоящая из 16 строк и 4 частей, тоже написана четырехстопным ямбом. Она имеет строгую стихотворную упорядоченность, что проявляется, в частности, в использовании перекрёстной рифмовки, чередовании мужской и женской рифмы, частотных ассонансах («о» и «е»). Звукопись стихотворения Лермонтова, однако, не столь семантически нагружена, как в тексте Пушкина. Разумеется, рифмующиеся пары слов и у Лермонтова образуют смысловые эквивалентности, но звуковые ряды выстраиваются лишь по некоторым линиям, развернутым в претексте. Рассмотрим это подробнее.

Как отмечают исследователи, лермонтовское отрицание – *демонизм* – более сильное и неотвратимое, чем пушкинское. Младшим поэтом не только заимствуется, но и подчеркнуто лично осваивается образ демона (*мой*); Пушкиным же демонизм был представлен как этап на пути взросления, обретения нового слова. В обоих стихотворениях маркировано анаграмматическое расчленение звуковой формы имени демона. Все элементы пушкинского претекста получают дальнейшее развертывание и переосмысление: к примеру, *злбный гений* трансформируется в *гордого демона*. Перенимаются Лермонтовым и следующие образы, предикаты, качества: *шум дубров, ночи, насмешкою*. Помимо этого, поэтом производится синонимическая (*взоры – очи, чудный – чудесного*) или антонимическая замены (*все впечатленья – собранье зол, глядел – прислушиваться*).

В отличие от претекста, в стихотворении Лермонтова не детализируется состояние «я» во временном разрезе прошлого. Само слово «демон» встречается только в последней строфе, в предыдущих фигурирует лишь форма местоимения «он», и описан этот «он» в противопоставлении миру. Но, как и у Пушкина, в последней строфе демон сливается с «я» лирического героя. Интересно, что лермонтовский демон так же любит *шум дубров*, как и лирическое «я» у Пушкина, однако все другие определения даны в контрасте с пушкинской светлой романтической моделью (*соловья*). Они как бы относятся к *собранию зла* с применением предиката *любит*. Обозначающие их слова становятся «тесными и близкими» благодаря общим фоническим секвенциям: *темные – туманы, пена – пасмурные, ночи – очи, облака – бледная луна – улыбки, рек – горькие – бури роковые*. Природные образы, «собранные в стихи» (метапоэтически: «в стих»), и у Лермонтова олицетворяют как эмоционально-интеллектуальные явления, так и новый словарь, вернее, новое отношение к слову. Это разворачивается более транспарентно во второй строфе.

Строка *Безвестные слезам и сну* фонограмматически отсылает к фразе *хладным толкам света*. Признак *хладного* присваивается *толкам света*, голосу мира, в отличие от пушкинского стиха, в котором оно было свойственно *яду*. Эти атрибуты присущи земному миру и, следовательно, исходят не от демона. Вражда тоже не результат его действий, а является неотъемлемой частью этого мира. Образуются внутритекстовые связи, например, и между следующими, далекими по значению словами: *чужд сожаленья – сраженья / ничтожным – жадно – дым, глотает – пар – от крови – пролитой*. Все они включены в репрезентацию человеческого мира, слово которого в результате наделяется негативными коннотациями. Оксюморон в середине второй строфы подчеркивает глумливый характер демона, что является константным для большинства «демонических воплощений», встречающихся в мировой литературе. Семантика *духа* и *смеха* сближается, однако в контексте стихотворения качество смешного обретают как *слово привета*, так и *верующие люди*. Вот что вызывает насмешку демона и отличает лермонтовскую интерпретацию мотива от пушкинской.

В третьей строфе обобщается как рождение, так и смерть человека в аспекте демонического сопровождения: «он» является составной частью жизни. Здесь не впечатления новы, а новорожденный, который определяется в стихотворном тексте как *страдалец*, т.е. обреченный на вечные муки. Лирический субъект словно высказывает позицию демона: и начало, и конец

жизни отмечены сомнениями, отрицанием: *с насмешкою, не утешен*. В четвертой, заключительной строфе данное обобщение применяется им и по отношению к себе самому.

Главное свойство демона (гордый), как и его поступки, направленные на преподнесение света, огня, показ совершенства, а в отношении лирического «я»: искушение как просвещение, отвлечение от земного мира, от его слова в трансцендентное [8] – получают положительный оттенок (*луч – чудесный*), который тут же и отнимается: *Не даст мне счастья никогда*. Лирический субъект тоскует по удовлетворению нехватки озарения, обретения недостижимого «светлого» слова. Позднеромантические образы, перечисленные в первой строфе, и отрицательные образы мира заменяются в последней строфе светлыми. По этой причине не следует бороться с их персонафикацией – демоном, а необходимо слиться с ним и освоить его слово. Эта мысль реализуется в тексте при помощи использования местоимения *мой* и является также, в свою очередь, одной из центральных в поэме «Демон».

3. Образ Демона в поэме Лермонтова [7, т. III, с. 455] напоминает пушкинского в противопоставлении прошлого и настоящего: *Когда он верил и любил*. Теперь он низвергнут в человеческий мир, где, подобно «моему демону», чувствует себя как *в пустыне мира без приюта*. Здесь *искусство зла без сопротивленья* наводит на героя скуку. Человеческий мир, как и трансцендентный, наделен чертами, одновременно вызывающими в Демоне страх и презрение. Совершенно другое впечатление производят природные образы: долины и ручьи. Они принадлежат к модели романтической любви и красоты, которая была реализована в рассмотренном ранее стихотворении Пушкина: *соловьи, очи, взор*. Картины жизни (*красы живые, край*), однако, также вызывают неприятие у Демона. Романтический герой уже не отрицает, а скучает, т.е. сомневается в отрицании и, как следствие, противоречит и самому себе. Эта ситуация порождает нереализуемое желание [9, с. 355]. При этом Демон напоминает творца, тоскующего по настоящему художественному акту. «Душа духа» оплодотворяется только красотой взора и улыбки (сравниваемой с лучом луны), движениями и голосом – звуковым и визуальным воздействием – Тамары. Это тематизируется в самой поэме. А услышанные ее героями *таинственные звуки* воплощаются в области стихотворного языка.

Образ героини подчеркнуто «райский», идеальный. Осенение демоном лирического героя в стихотворении Пушкина трансформируется у Лермонтова в *туманы, темные облака*, которые связаны с образом «моего демона» в

рассмотренном ранее тексте. Подчеркиваются темные тона, маркирующие образ Демона, олицетворяющего сомнения Тамары, что, однако, не может быть объяснено влиянием Демона. Сомнения возникают до его прихода и подготавливают почву для искушения. Введением образа Тамары моноличность текста разрушается, лирический герой распадается на две фигуры: «он» и «она». Образ Тамары предстает как воплощение лирического «я» стихотворений, анализируемых нами выше.

Демон искушает Тамару во время молитвы, своей речью отвлекает героиню от общения с богом. Слово Демона для Тамары *опасно*, а для него Татьяна и ее слово «любви» – *прекрасны*. Рифма раскрывает потенциал внутреннего стремления героя к *добру и небесам*. Попытка Демона отказаться от вечности равнозначна преодолению прежних бессмысленных слов: *Пустые звучные слова, / Обширный храм – без божества!* Героиня же называет *гибельной травой* искушающее, т.е. действующее на ум и чувства, слово Демона, тем самым опять же наблюдается отсылка к пушкинскому претексту: *Твои слова – огонь и яд*. По мнению Ю.В. Манна, метафоры огня и яда олицетворяют в поэме Лермонтова связь добра и зла [10, с. 230]. На самом деле меняется не только сам герой, но и его слово, о чем свидетельствует набор речевых штампов, характерных для поры молодости: *Любви, добра и красоты*. Уже в анализируемых ранее произведениях лирические герои приходят к отказу от них: *Он слов коварных искушенья / Найти в уме своем не мог*. Вступает в силу новое слово Демона, вызывающее изменения в мышлении, образе и слове героини («просвещение»). Детализация этого процесса тоже содержит переключки с пушкинским текстом: *И этот голос чудно-новый, мысль ее он возмутил / Мечтой пророческой и странной*. Параллельно с этим усиливаются страдания Тамары, а ее образу присваиваются прежние качества Демона: *«То горный дух / Прикованный в пещере стонет!»*.

Лермонтов к тому же включает в поэму и автотекст: он повторяет рифмующиеся слова (*света – привета*), использованные им же в стихотворении «Мой демон», когда в поэме херувим первый раз старается препятствовать искушению. Демон временно лишается зрения, а слово – приветливой модальности: *И луч божественного света / Вдруг ослепил нечистый взор, / И вместо сладкого привета / Раздался тягостный укор*. Такое отношение становится причиной того, что Демон снова принимает свое прежнее обличье, имя, поведение: *Злой дух коварно усмехнулся; (...) проснулся / Старинной ненависти яд*. Здесь употребляется присутствующая и у Пушкина

рифма: *яд – взгляд*. Встречается и анаграмма слов. В данной сцене Демон отказывает херувиму в управлении его *судьбой*: он *не судья*. Демон требует справедливого *суда*; он преодолеет тоску, если осуществится его *мечта* – приобщение к миру слова посредством любви.

Само соединение влюбленных, «падение» героини – поцелуй – обозначается как страсть: *сверкал, / Неотразимый, как кинжал. (...) Смертельный яд его лобзанья / (...) в грудь ее проник*. В развернутой метафоре взор Демона сближается со сверкающим кинжалом, орудием, протыкающим тело жертвы. Подобным действием обладает и поцелуй, названный архаичным словом «лобзанье», что может быть сопоставлено с пушкинским текстом, в котором яд слова демона проникает в слово лирического «я». Но если у Пушкина результатом становится слияние, «исцеление», обретение «целостности» «я» и «он», то в поэме Лермонтова на застывшем лице Тамары читаются те же признаки, которыми наделяется Демон в стихотворении «Мой демон»: *В ней было холодное презренье*. Но Тамара проходит путь не только грехопадения («сомнения»), а также и искупления.

Второе появление херувима означает божий суд над Демоном, которому отказано в реализации «мечты–счастья». Обозначается окончательная смена слова: романтическое слово любви становится для Демона непостижимым. Ему возвращаются привычные свойства, прежняя речь: *злбный взгляд, смертельный яд, вражда, хлад*. Это может быть расценено как его поражение. В конце поэмы, однако, появляется *осторожная змея*, атрибут злого духа, которая на развалинах *блещет, как булатный меч, Ненужный падшему герою!*. Таким образом получает свое развитие метафора, сближающая образы змеи-Демона – оружия – падения.

4. Ясно, что демоническая традиция демонстрируется Лермонтовым в антонимии жизни-страсти и бездуховности. Однако для Гончарова более существенным является прослеживание пути «Демона-творца», артиста, стремящегося к самопостижению через акт письма. Главный герой «Обрыва» Райский воплощает образ соблазнителя, который как «сочинитель судеб» пытается оказать влияние на женщин. Его «грехопадению» сопутствует разлад с самим собой, а это состояние герой может преодолеть только благодаря творческому воспроизведению пережитого, обретению собственного слова. Нашу мысль подтверждают мотивы, воспринятые у предшественников и переработанные Гончаровым в своем романе (напр. *искусство-искушение, страсть, красота*).

«Двойной взгляд» на вещи и явления – желание удовлетворить артистическое раздражение и завершение творения, приводящее к скуке, – сопровождает каждый поступок героя, в том числе и интеллектуально-эмоциональное «искушение» женщин. Другие мотивы также акцентируют в нем черты лермонтовского образа Демона: *Он почувствовал себя почти преступником, что, (...) искал привязанностей, (...), гоняясь за запретными плодами, тогда как здесь сама природа уготовила ему (...) счастье* [11, с. 155]. Романтическая артистичность Райского наиболее сильно проявляется в его «поклонении красоте», которую он вначале отождествляет со страстью. В понимании героя его страсть к Вере оживляет мир, природу, однако по ходу развития действия романа Райский воспринимает образ возлюбленной все более негативно.

Ради остроты интриги скрываются настоящие чувства Веры к Райскому. Он же не понимает сомнений Веры и не знает о ее тайной страсти к Марку, возникшей не без влияния «проповедей» Волохова. К отрицательным чувствам – страстям – наряду с соблазном и властолюбием относится и ревность, которая укусила Райского [11, с. 458]. Внутренняя форма связывает слова: *рев – вер*. Ревность является антитезой светлой стороной чувства: *продукты страсти и неизвестности, бросающей на всё ложные и мрачные краски* [11, с. 549]. Вера резко выступает против ревности Райского, в том числе и когда он предположил, что Тушин является ее возлюбленным: *Человек с ног до головы, – повторила Вера, – а не герой романа!* [11, с. 458]. Она отрицает возможность превращения ее истории в предмет творчества. Герои меняются ролями в их противостоянии: *Он вздрагивал от счастья, нужды нет, что слово это сопровождалось русалочным взглядом, что с этим словом она исчезла с обрыва. (...) Палач в юбке! – сквозь зубы шипел он.* [11, с. 532]. Ревнующему Райскому присваиваются демонические признаки (змеи-икусителя) и его критическая установка подвергается трансформации: *Ложь – это одно из проклятий сатаны, брошенное в мир... – говорил он. – Не может быть в ней лжи... – (...) умилялся, припоминая тонкую, умную красоту ее лица, этого отражения души.* [11, с. 541].

Страдая от недоверия, герой и метафоризует собственную страсть посредством образа змеи: *И не верит страсти! Посмотрела бы она, как этот удав тянется передо мной, сверкая изумрудами и золотом, когда его греет и освещает солнце, и как бледнеет, ползя во мраке, шипя и грозя острыми зубами!* [11, с. 548]. В результате такого сближения Райский присваивает

образу таинственной и страстной Веры змеинные атрибуты и бросает в неё камень: *скользила, может быть, как змея, с обрыва вниз, сверкая красотой, как ночь, – (...) – и молитвы, как идеалу, и шептал проклятия, как живой красавице, кидая мысленно в нее камня* [11, с. 572]. Вера же страстно любит Марка и требует от Райского ответственности за его «демонически-искусительную» деятельность, его проповедь о страсти: *«Страсть прекрасна: она кладет на всю жизнь долгий след, и этот след люди называют счастьем!.. Кто это проповедовал? А теперь бежать: нет! оставайтесь, вместе кинемся в ту бездну!»* [11, с. 576]. Вера обвиняет Райского в том, что его слова сыграли в ее жизни трагическую роль катализатора. Райский должен перейти с позиции наблюдателя результатов своих действий и слов на позицию участника трагических событий, происходящих с Верой. Сочинителя («демона») романа о страсти заставляют стать соучастником – персонажем разворачивающейся драмы: *Его творческое воображение робко молчало и ушло все в наблюдение за этой ползущей в его глазах, как «удав», по его выражению, чужой страстью, выглянувшей из Веры, с своими острыми зубами* [11, с. 581]. (ср. мотив змеи у Лермонтова).

С позиции данной роли Райский и наблюдает за молящейся Верой, которая обретает покой только в сакральном месте. Однако чувствуя себя на перепутье перед решительным поступком («падением») в обрыве, героиня не находит разрешения своих сомнений в церкви. Фонический повтор усиливает утверждение Райского, которым он старается удержать Веру от рокового шага. В следующей цитате есть отсылка к мотиву провиденья у Пушкина, образу херувима и суда у Лермонтова: – *Твоя судьба – вон там: я видел, где ты вчера искала ее, Вера. Ты веришь в провидение* [11, с. 602]. Однако поведение Райского опять получает «зверийно-демонический» характер после того, как он становится свидетелем «падения» Веры. Герой тоже «падает» в своем человеческом достоинстве, обидев свою «сестру». Когда же над чувствами героя снова берет вверх артистическая установка, его слово уже проникнуто как критикой своей прежней речи, так и отрицанием страсти. Он приступает к творческому акту – созданию произведения о Vere и самом процессе творчества.

Итак, Гончаров обращается к стихотворению Пушкина «Демон» сквозь призму лермонтовской интерпретации для решения собственных задач, т.е. с целью обнажения «двойного взгляда», творческой критики как романтического слова, так и образа Демона, фигуры художника-искусителя.

Список литературы

1. Гоосен О.К., Ходанен Л.А. Поэтика цветописи и мотив светотени в поэмах М.Ю. Лермонтова «Демон» и «Мцыри» // «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем». Сборник научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М.Ю. Лермонтова. / Под ред. Molnár A., Pozsgai I. // *Bibliotheca Slavica Savariensis*. Т. XIV. Szombathely, 2014. С. 31–37.
2. Лепяхин В. Две вариации на одну тему: «Демон» Пушкина и «Мой демон» Лермонтова. // *Dissertationes Slavicae*. Т. XXI. Szeged, 1995. С. 151–176.
3. Мочульский К.В. Кризис воображения. М.: Водолей, 1999. 416 с.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977.
5. Кроо К. Об одной гоголевской ссылке на стихотворение А.С. Пушкина // *Studia Slavica Savariensia*. Szombathely, 2009. № 1–2. С. 143–159.
6. Бем А.Л. Разбор стихотворения «Демон» // Бем А.Л. О Пушкине. Статьи. Ужгород: Изд. Письмена, 1937. С. 104–409.
7. Лермонтов М.Ю. Мой демон // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1936.
8. Фрешли М., Харитоновна Л. К проблеме организации трансцендентального пространства // *Материалы VI международной конференции по теме «Современные достижения науки»*. Баку, 2014. С. 13–14.
9. Бицилли П.М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // *Поэзия Лермонтова*. Вологда, 1992. 355 с.
10. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: Аспект Пресс, 2001. 447 с.
11. Гончаров И.А. Обрыв // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 7. СПб.: Наука, 2004. 776 с.

УДК 82.0

ОБ ОДНОЙ ПУШКИНСКОЙ АЛЛЮЗИИ В «ВОЙНЕ И МИРЕ» Л.Н. ТОЛСТОГО: ДВА ТУЛУПЧИКА

И.С. Юхнова

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

yuhnova@flf.unn.ru

Рассматривается сцена расправы с Верещагиным в романе Л.Н. Толстого «Война и мир». Доказывается, что в этом эпизоде Толстой целенаправленно отсылает читателя к «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, включая такую деталь, как «поношенный лисий тулупчик» (она рассматривается как аллюзия на заячий тулупчик), переосмысливает сюжетную ситуацию главы «Приступ», связанную с помилованием Гринёва. Изучены документы, связанные с казнью Верещагина, соотнесены черновой и окончательный варианты этого эпизода. Показано, в чем Толстой отступает от исторических источников, как

изменяет первоначальную концепцию образа Верещагина. Выявлено, как «лисий тулупчик» становится символической, знаковой деталью. Рассмотрен образ Ростопчина, проанализировано его поведение в пороговой ситуации. В статье также обобщены существующие трактовки мифологемы «заячий тулупчик».

Ключевые слова: А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, «Война и мир», «Капитанская дочка», заячий тулупчик, аллюзия, Отечественная война 1812 года.

У Н.И. Черняева есть очень точное наблюдение над тем, какую роль в «Капитанской дочке» играет эпизод с заячьим тулупчиком: он «...то же самое, что основная тема в какой-нибудь симфонии Бетховена – тема, которая то и дело повторяется и видоизменяется на все лады, постоянно напоминая о себе как о главной нити всей композиции» [1, с. 75]. Действительно, исследователи подсчитали, что заячий тулупчик упоминается в повести 13 раз в разных контекстах [2, с. 8]. Как замечает в связи с этим Э. Бабаев, «...названия и характеристики варьируются, и каждое упоминание связано с движением сюжета» [3, с. 93]. А постоянное возвращение этой детали потребовало и уточнения ее сюжетобразующей функции, и объяснения тех смыслов, которые возникали при упоминании о тулупчике.

Ю.Г. Оксман, обнаруживший «Реестр убытков, понесенных надворным советником Буткевичем во время захвата пугачевцами пригорода Заинска», в котором были упомянуты два тулука – «один мерлушетою, второй беличьего меху» [4, с. 191], так объяснял необходимость этой детали: Пушкин нашел «долго не дававшуюся ему <...> мотивировку отношений его героев» [4, с. 194]. А М.И. Гиллельсон, комментируя эпизод дарения, углублял данное толкование: «Используя вальтерскоттовский метод соединения вымышленных происшествий с реальными историческими событиями, Пушкин благодаря введению «счета Савельича» сумел частный эпизод – расхищение имущества молодого Гринева – включить в перипетии центрального исторического конфликта эпохи» [5, с. 140].

Такое совмещение личного и исторического, случайного и закономерного, незначительного и масштабного – главная особенность пушкинского изображения исторических событий, когда о большой истории рассказывается «домашним образом», когда незначительное происшествие (случай) способно изменить ход мировой истории (вспомним реплику Пушкина о чтении им «Лукреции» Шекспира). По сути, в «Капитанской дочке» заячий тулупчик, оставаясь «частным случаем», «мелочью», предметом, обусловившим возможность контактов Пугачева и Гринёва, обретал совершенно иную смысловую перспективу. С его помощью Пушкин в

конкретно-историческом (каковым и является бунт) обозначает вневременное, вечное. В частном происшествии выявляет онтологические основы. Ими оказываются теплота и ценность человеческих отношений. Такой спектр смыслов фиксируют все исследователи.

Так, С.Г. Бочаров считает, что заячий тулупчик – «определение случая», он «спас Петруше жизнь под виселицей как чистый случай (Савельич спас – напомнил злодею), но ведь действует здесь уже цепная реакция чего-то, цепная реакция человечности» [6, с. 64]. Исследователь находит такое определение механизма, который реализуется в истории с тулупчиком: «Человеческие силы *навстречу* силе судьбы» [6, с. 63].

Д.Н. Медриш в статье «Пушкинский образ в контексте народной культуры», отвечая на два вопроса: почему тулуп заячий и каковы внетекстовые ассоциации двойного дарения тулупов [7, с. 106–110], пишет: «...акценты переносятся со знаковой денежной стоимости на реальную, человеческую ценность подарка» [7, с. 109]. И ссылается при этом на Н.И. Костомарова: «У бедных были шубы овчинные, или тулупы, и заячьи, у людей средственного состояния беличьи и куньи, у богатых собольи и лисьи разных видов».

С. Пискунова ситуацию с тулупчиком прочитывает иначе – с позиций Савельича, а не в контексте взаимоотношений «Пугачев – Гринёв»: «Для Савельича Гринев – «дитя», и символом, знаком этой детскости становится знаменитый заячий тулупчик – главный пункт столкновений Савельича и Пугачева <...> Но Савельич помнит о тулупе – помнит о Гриневе-ребенке, о том времени, когда тулуп был ему впору. Он хочет повернуть время вспять» [8].

Автор одной из последних статей с характерным названием «Еще раз о заячьем тулупчике» подытоживает: «...беспрецедентное значение имеет знаменитый заячий тулуп, выросший до символа человеческой благодарности – движущей силы людского сообщества, единой семьи народа» [2, с. 8]. А его сюжетобразующую роль видит в том, что он «запустил сказочный код» [2, с. 9] в повести. И комментирует это так: «На пути кровавого зверства встало добро в виде детского заячьего тулупа – и победило» [2, с. 8].

Так понимают заячий тулупчик в «Капитанской дочке». В «Войне и мире» Толстого появляется еще один тулупчик – лисий. И эта деталь, так же как и в «Капитанской дочке», связана с пороговой (экзистенциальной) ситуацией, когда человек оказывается перед лицом смерти. Речь идет об

эпизоде расправы с Верещагиным. «Потертый лисий тулупчик» (обратим внимание на уменьшительную форму слова) упоминается дважды в самой сцене расправы, а затем возникает снова как воспоминание – видение, преследующее Растопчина во время бегства из Москвы. По сути, Толстой фиксирует тот момент, когда поступок превращается в воспоминание, которое будет преследовать героя всю его жизнь, станет «голосом» его совести.

Вот первое описание Верещагина: *«Молодой человек этот был одет в когда-то щегольской крытый синим сукном, потертый лисий тулупчик и в грязные посконные арестантские шаровары, засунутые в нечищенные, стоптанные тонкие сапоги. На тонких, слабых ногах тяжело висели кандалы, затруднявшие нерешительную походку молодого человека»* [9, т. XI, с. 346].

Если судить по тем черновым вариантам, которые опубликованы в 14-м томе 90-томного собрания сочинений, эта деталь одежды – «синий лисий тулупчик» – у Толстого появляется сразу, хотя само описание Верещагина изначально было более развернутым, а характер совершенно иным. Вот оно:

«Граф Растопчин велел вывести Верещагина на крыльцо и вслед за ним вышел сам. Толпа жадно надвинулась.

На широком крыльце, между двумя драгунами в синих мундирах и красных воротниках, стоял молодой, чернобровый, красивый молодой человек с тонкими губами, горбатым носом и усталыми глазами. Голова его – одна половина обритая – заросла коричневой щеткой, другая была покрыта вьющимися русыми кудрями. На нем был крытый синим сукном лисий тулупчик и высокие, с сморщенными голенищами, тонкие сапоги, и на ногах висели цепи» [9, т. XIV, с. 387].

В первоначальном варианте Толстой подчеркивал в герое «твердость и удалство», даже своего рода бахвальство: *«Он стоял, отставив ногу (кандалы висели между колен), согнувшись одним плечом, держал одну руку в кармане, а другой с тонкими пальцами приглаживал волосы и, полуулыбаясь, поглядывал на толпу. Ему, видимо, весело и страшно [выделено мной – И.Ю.] было оттого, что он знал, что пришла решительная минута, и оттого, что он боялся за свои силы в эту решительную минуту»* [9, т. XIV, с. 388].

По сути, Верещагин черного варианта – это герой долоховского типа. Как и у «нелюбимых» толстовских героев, его поведение подчеркнуто искусственно, нарочито. Он «исполняет» перед толпой некую роль, самоуверен и самодоволен. В его портрете внимание уделено внешнему, подчеркивается красивость и индивидуализм [10, с. 517]. Верещагин в этом варианте не

совпадает с духом времени, он не наделен тем, что Толстой называет «роевым» чувством.

В окончательном тексте у Толстого перед Растопчиным и толпой предстает иной человек, еще почти ребенок, растерянный, слабый, придавленный, разрушенный событиями. Не случайно Толстой отказывается от внешней красоты, щеголеватости, которые акцентировались в первом варианте, а, напротив, усиливает неопрятность (грязные шаровары, нечищенные стоптанные сапоги, потертый тулуп), углубляет контраст: с одной стороны, есть указание на былую роскошь (вспомним замечание Костомарова о том, что лисьи тулупы носили только богатые люди), в другой – очевидная маргинальность, отверженность его настоящего существования (кандалы, арестантские штаны).

В первом варианте лисий тулупчик упоминался только один раз, а сам эпизод был более кратким и, по сути, воспроизводил канву событий так, как излагает их в своих «Записках о 1812 году» Н.Ф. Растопчин. Перерабатывая сцену, Толстой иначе трактует ситуацию. Он акцентирует мотив бессмысленной и ненужной жертвы, подводит к мысли о несоизмерности совершенного поступка и наказания. И включает еще один мотив: Верещагин следует своим представлениям о чести, ложно понимаемым, неуместным в данных исторических обстоятельствах (несколько ранее «историю с прокламацией» рассказал Пьеру адъютант Растопчина). Именно этот комплекс: деталь «лисий тулупчик» и мотив верности данному слову – и способствовал воссозданию сюжета «Капитанской дочки».

Так появляется второе описание Верещагина, в котором «лисий тулупчик» будет упомянут еще раз, но уже не как деталь одежды, а как определение, опознавательная черта юноши: *«Молодой человек в лисьем тулупчике [выделено мной – И.Ю.] стоял в покорной позе, сложив кисти рук вместе перед животом и немного согнувшись. Исхудалое, с безнадежным выражением, изуродованное бритой головой молодое лицо его было опущено вниз. При первых словах графа он медленно поднял голову и поглядел снизу на графа, как бы желая что-то сказать ему или хоть встретить его взгляд. Но Растопчин не смотрел на него. На длинной тонкой шее молодого человека, как веревка, напряжилось и посинела жила за ухом, и вдруг покраснело лицо»* [9, т. XI, с. 347]. А такие портретные детали, как *«тонкая (читай – детская) шея»* и *«жила над ухом»* позволяют Толстому передать страх и смятение, которые испытывает юноша. Как видим, действия, жесты передают иное, нежели в

154

предыдущем варианте, отношение героя к обстоятельствам, в которых он оказался.

Этим двойным упоминанием лисьего тулупчика и формируется контекст восприятия этой сцены. В ней начинается проступать ситуация пушкинской «Капитанской дочки», когда Гринёв после падения Белогорской крепости оказывается в аналогичной пороговой ситуации (глава «Приступ»).

Затем тулупчик появится снова, уже отраженный сознанием Раstopчина, покидающего город: *«Коляска помчалась во все ноги лошадей; но долго еще позади себя граф Раstopчин слышал отдаляющийся безумный, отчаянный крик, а перед глазами видел одно удивленно-испуганное, окровавленное лицо изменника в меховом тулупчике.*

Как ни свежо было это воспоминание, Раstopчин чувствовал теперь, что оно глубоко, до крови, врезалось в его сердце. Он ясно чувствовал теперь, что кровавый след этого воспоминания никогда не заживет, но что, напротив, чем дальше, тем злее, мучительнее будет жить до конца жизни это страшное воспоминание в его сердце. Он слышал, ему казалось теперь, звуки своих слов:

«Руби его, вы головой ответите мне!» – «Зачем я сказал эти слова! Как-то нечаянно сказал... Я мог не сказать их (думал он): тогда ничего бы не было». Он видел испуганное и потом вдруг ожесточившееся лицо ударившего драгуна и взгляд молчаливого, робкого упрека, который бросил на него этот мальчик в лисьем тулупе... «Но я не для себя сделал это. Я должен был поступить так. La plèbe, le traître... le bien publique», – думал он.

У Яузского моста все еще теснилось войско. Было жарко...» [9, т. XI, с. 362].

Как видим, так же, как и в «Капитанской дочке», деталь повторяется, варьируется, становится контрапунктом эпизода. Она словно внушается читателю, а потому и начинает восприниматься многопланово и символично.

Возникает вопрос, откуда у Толстого появился этот «лисий тулупчик» (не в мифопоэтическом смысле, а фактическом).

Ни в «Записках о 1812 году» Н.Ф. Ростопчина, ни в «Воспоминаниях В.А. Обрескова», записанных «Д.Н. Свербеевым со слов М.А. Дмитриева», ни в «Деле о Верещагине и Мешкове, с разбором известий и дополнениями о казни первого из них 2 сентября, 1812 года» ее нет. Из типов одежды во всех перечисленных документах упоминаются лишь фрак и сюртук. Более того, Толстой в сцене расправы с Верещагиным существенно трансформирует

исходные факты. Так, в действительности к Ростопчину привели двух арестантов – Михаила Верещагина и иностранца Мутона. Вот как этот эпизод передан в мемуарах самого Н.Ф. Ростопчина: *«Приказав привести ко мне Верещагина и Мутона и обратившись к первому из них, я стал укорять его за преступление, тем более гнусное, что он один из всего московского населения захотел предать свое отечество; я объявил ему, что он приговорен Сенатом к смертной казни и должен понести ее, – и приказал двум унтер-офицерам моего конвоя рубить его саблями. Он упал, не произнеся ни одного слова.*

Тогда, обратившись к Мутону, который, ожидая той же участи, читал молитвы, я сказал ему: «Дарую вам жизнь; ступайте к своим и скажите им, что негодяй, которого я только что наказал, был единственным русским, изменившим своему отечеству». Я провел его к воротам и подал знак народу, чтобы пропустили его. Толпа раздвинулась, и Мутон пустился опрометью бежать, не обращая на себя ничего внимания, хотя заметить его было бы можно: он бежал в поношенном своем сюртучишке, испачканном белой краской, простоволосый и с молитвенником в руках.

Я сел на лошадь и выехал со двора и с улицы, на которой стоял мой дом. Я не оглядывался, чтобы не смущаться тем, что прошло. Глаза закрывались, чтобы не видеть ужасной действительности, и приходилось отступать назад перед страшной будущностью» [11].

Как видим, память Ростопчина сохранила такую деталь одежды, как «поношенный сюртучишко», а не «лисий тулупчик». И связана она с Мутонем, а не Верещагиным.

Более того, лисий тулуп у Толстого превращается в почти нарочитую деталь, так как подобная одежда в тех обстоятельствах была бы неуместна. В повести Пушкина заячий тулупчик был мотивирован временем года, погодой [12]. Родители отправляют сына в долгий путь осенью, в оренбургской степи его застают буран, а наутро, уезжая с постоялого двора, Гринёв особо указывает на погоду: «Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи» [13, с. 271].

Толстой четко указывает дату, когда происходит расправа над Верещагиным, – 2 сентября. Все мемуаристы свидетельствуют о том, что погода в это время была очень жаркой [14, с. 134]. А в романе читаем: *«Начиная с 26-го августа и по 2-е сентября, от Бородинского сражения до вступления неприятеля в Москву, во все дни этой тревожной, этой памятной*

недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе так, что глаза режет, когда грудь крепнет и свежееет, вдыхая осенний пахучий воздух, когда ночи даже бывают теплые и когда в темных, теплых ночах этих с неба, беспрестанно пугая и радуя, сыплются золотые звезды. 2-го сентября в 10 часов утра была такая погода...» [9, т. XI, с. 325–326]. Упоминанием о жаре, как мы видели, завершается эпизод бегства Ростопчина из Москвы. Таким образом, жаркая погода превращает лисий тулупчик в психологическую деталь.

В реальной истории Ростопчин совершает два поступка: отдает приказ о казни Верещагина и милует иностранца Мутона (дарует ему прощение). Но Толстой лишает Ростопчина права на гуманность. В его романе герой, присвоивший себе право суда, действующий под воздействием эгоистических импульсов (страх перед толпой, смятение из-за неизбежной сдачи Москвы) в исторических обстоятельствах, которые С.Г. Бочаров характеризует как «свобода, соединенная с катастрофой, великим кризисом» [6, с. 12], утрачивает человечность.

Воссоздавая одну из сюжетных ситуаций «Капитанской дочки» (молодой человек перед враждебной ему толпой в ситуации «смутного времени», следующий своим представлениям о чести), Толстой переосмысливает ее, переворачивает, так как и война, и герои принципиально отличны. А отсылка к пушкинскому произведению возникает через включение такой детали, как «поношенный лисий тулупчик». Ассоциативная связь между двумя тулупчиками имеет мощный суггестивный потенциал, отсылает к той ситуации, когда Гринев переживает то же пороговое состояние, что и Верещагин.

Список литературы

1. Черняев Н.И. «Капитанская дочка» Пушкина: Историко-критический этюд. М.: Унив. тип., 1897. 207, III с.
2. Шапошникова В.В. Ещё раз о заячьем тулупчике // Литература в школе. 2013. № 1. С. 8–10.
3. Бабаев Э.Г. Творчество А.С. Пушкина. М.: Изд-во МГУ, 1988. 206 с.
4. Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А.С. Капитанская дочка / отв. ред. Г.П. Макагоненко. Л.: Наука, 1984. С. 145–199.
5. Гиллельсон М.И. Мушина И.Б. Повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1977. 192 с.

6. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.
7. Медриш Д.Н. Пушкинский образ в контексте народной культуры // Русская речь. 2000. № 5. С. 106–110.
8. Пискунова С.И. От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянских культур, 2013. 272 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://fictionbook.ru/author/svetlana_piskunova/ot_pushkina_do_pushkinskogo_doma_ocherki/read_online.html?page=4 (дата обращения 25.02.2016)
9. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.
10. Маймин Е.А. О русском романтизме; Русская философская поэзия; Лев Толстой. Путь писателя; Воспоминания; Переписка / под ред. Н.Л. Вершининой, Е.Е. Дмитриевой-Майминой. Псков, 2015. 904 с.
11. Ростопчин Ф.В. Записки о 1812 году // Ростопчин Ф. В. Ох, французы! / Сост. и примеч. Г.Д. Овчинникова. М.: Русская книга («Советская Россия»), 1992. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/r/rostopchin_f_w/text_0050.shtml (дата обращения: 27.02.2016)
12. Стебнева Л.В. Семантика календаря и хронология событий в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина // Болдинские чтения 2015. Саранск, 2015. С. 80–89.
13. Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. Т. 6. С. 258–370.
14. Жилиякова Э.М. Московская панорама Л.Н. Толстого: философия и поэзия («Война и мир») // Лев Толстой и время. Сер. «Русская классика: Исследования и материалы». Вып. 5. Томск: НИУ Томск. гос. ун-т, 2010. С. 130–142.

УДК 821.161.1

«ДРЕМА ОРФЕЯ» В. ИВАНОВА И «АРИОН» А.С. ПУШКИНА

Е.В. Болнова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

eka332@yandex.ru

Рассматриваются связи поэтики В. Иванова с пушкинской традицией на примере сопоставления текстов «Арион» и «Дрема Орфея». Цель работы – доказать генетическую связь текста Иванова с произведением Пушкина. С помощью сравнительно-исторического и формального методов были проанализированы тематика, образная, ритмико-интонационная, лексико-семантическая системы обозначенных произведений. Выделяются связи стихотворений «Дрема Орфея» Иванова и «Арион» Пушкина с мифологической основой каждого из них; выдвигаются предположения, обосновывающее изменение фигуры центрального героя, связанные как с внелитературными, так и с внутрилитературными факторами. Отмечаются различия восприятия картины мира Пушкиным и Ивановым, что находит отражение в структуре анализируемых произведений. Делается вывод о том, что

стихотворение «Дрема Орфея» является поэтической вариацией «Ариона» Пушкина, что в целом характерно для поэтики Иванова.

Ключевые слова: миф об Орфее, античность, Серебряный век, поэтическая вариация, поэтический диалог, аполлоническое, дионисийское начало, мифопоэтика.

Имя А.С. Пушкина и его творческое наследие занимает значительное место, как в литературно-критической, так и поэтической деятельности В. Иванова. Так, в первые послереволюционные годы он вел «Пушкинский семинар» (1919–1920 гг.), на котором наряду с другими участниками выступал с разборами текстов поэта.

Материалы о данном семинаре, а также о статье В. Иванова в «Московском пушкинисте» опубликованы А. Шишкиным в первом выпуске сборника «Вячеслав Иванов. Исследования и материалы» 2010 года.

Известны четыре историко-литературные статьи В. Иванова о творчестве А.С. Пушкина: «О «Цыганах» Пушкина» (1908 г.), «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1925 г.), «Роман в стихах» (1937 г.), «Два маяка» (1937 г.). Все они свидетельствуют в пользу той роли, которую сыграли символисты и В. Иванов, в частности, в канонизации фигуры Пушкина. Ведь еще А. Фет в сонете «Исполнилось твое пророческое слово...» вынужден был полемизировать с подразумеваемыми оппонентами, отстаивая непреложность канонического статуса Пушкина. В статьях же Иванова, как и в стихотворениях, посвященных поэту (сонет «На миг» в «Кормчих звездах» и «Пушкин у Онегина» в сборнике «Прозрачность»), он предстает как воплощение «архитепической универсалии Поэта» [2, с. 324], по словам С.С. Аверинцева.

Связи поэтики Вяч. Иванова с пушкинской традицией посвящен ряд публикаций таких известных филологов, как С.С. Аверинцев, Д.М. Магомедова, Л.Г. Кихней, однако почти все они не выходят за рамки сопоставления единичных текстов. Единственным исключением является статья С.С. Аверинцева «Вячеслав Иванов и русская поэтическая традиция», большая часть которой посвящена соотношению творчества поэта Серебряного века и пушкинского наследия. Автор отмечает важный аспект в осмыслении Ивановым Пушкина: «...сказанное о Пушкине ставит его в один ряд с «первыми» поэтами всех культур, и довольно характерно, что в предисловии к сабашниковскому изданию своих переводов Алкея и Сафо Вяч. Иванов будет применять к эолийской лирике мыслительную схему, опробованную в сонете «На миг...», [2, с. 325] – произведении, специально посвященном Пушкину. Данный тезис представляется нам важным тем, что он подтверждает нашу

мысль о соотношении Вяч. Ивановым Пушкина с Орфеем как «прапоэтом» в стихотворении «Дрема Орфея». С.С. Аверинцев также указывает на особый интерес Иванова к фонике Пушкина и объясняет его явной установкой на ученичество. И последний момент, на котором считаем важным остановиться при анализе статьи Аверинцева, – это интересное и представляющееся убедительным наблюдение автора о том, что в собственных критических статьях, посвященных творчеству Пушкина, Иванов ищет у великого предшественника оправдания своей «тяжелой книжности», в которой его упрекали современники. Выделенные аспекты будут учитываться нами при попытке сопоставительного анализа стихотворения Вяч. Иванова «Дрема Орфея» и «Арион» Пушкина.

Большинство текстов, в которых присутствуют пушкинские цитаты, отмечены в комментариях Р.Е. Помирчегго к сборнику произведений В. Иванова из серии «Новая библиотека поэта». Однако стоит отметить, что Р.Е. Помирчий делает акцент на прямом лексическом совпадении элементов текстов Иванова с текстами предшественников или современников, оставляя без внимания близость формы, содержания и образной системы. Так, в комментариях к четвертому стихотворению цикла «Февраль» «Даром жизни скоротечной» Р.Е. Помирчий указывает на несомненную переключку указанной строки с элегией Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...», однако лишь констатацией чисто формального сходства он и ограничивается. Таким образом, комментарии Р.Е. Помирчегго являются лишь отправной точкой изучения цитатного «следа» стихотворений Иванова и не носят исчерпывающего характера, они нуждаются в дополнении и в некоторых случаях изменении. Методологическая основа комментариев Помирчегго подразумевает лишь выделение лексических совпадений в качестве основания для сближения текстов. При этом данные совпадения зачастую носят случайный характер, поскольку комментатором не учитывается контекст произведения, семантические и синтаксические связи, образная структура и даже тематика. Так в комментарии к стихотворению В. Иванова «Лунные розы» (соотносящемуся и с романтической традицией, и с символистским мировосприятием), в котором автор показывает упоительную и в то же время губительную силу любви, земной мир воспринимается лишь как отражение мира истинного, а люди – тени («*О, зачем мы бесплотные тени?*») [3, т. I, с. 563]; Р.Е. Помирчий соотносит строку «*Рок любви преклонен всепобедной*» [3, т. I, с. 563] со строкой из стихотворения А. Фета «Венера Милосская» «*И*

всепобедной вея властью» [4, с. 275], не учитывая явного эллинизма произведения автора XIX века и того, что лексическое совпадение всего одной единицы текста здесь явно не носит концептуального характера.

В комментарии к стихотворению «Дрема Орфея», входящему в сборник «Свет вечерний», Р.Е. Помирчий указывает на близость данного текста стихотворению А. Фета «Шепот, робкое дыханье...». Близость эта устанавливается на основе сопоставления следующих строк:

Когда поникнет в пурпур дымный (Иванов); [3, т. III, с. 496]

В дымных тучках пурпур розы (Фет). [4, с.198]

Нам, однако, представляется надуманным и необоснованным сопоставление, которое базируется лишь на совпадении двух лексем текстов. Видится необходимым более детальное сравнение указанных произведений с целью выявления и других значимых связей либо доказательства их отсутствия.

Ни тематика, ни образная система стихотворений Иванова и Фета не перекликаются. По справедливому замечанию Д. Благого, стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» «являло своего рода квинтэссенцию всего мира фетовской поэзии, как она к тому времени себя проявила, было ярким воплощением основного пафоса поэта – воспевание природы и любви в их органической между собой слиянности» [5, с. 11]. Стихотворение «Дрема Орфея» тематически обращено к осмыслению творческого процесса, а также места и миссии поэта в мире, пейзажный фон, безусловно значимый в тексте, тем не менее остается всего лишь фоном, не выходя на первый план. Самая яркая грамматическая особенность стихотворения Фета – отсутствие глаголов – также не находит отражения в «Дреме Орфея», где на 14 строк приходится 8 глаголов, 2 причастия и 1 деепричастие. Ритмико-интонационных совпадений обозначенных текстов также не прослеживается: стихотворение Фета написано 4-хстопным хореем, а Иванова 4-хстопным ямбом с пиррихием после второй стопы.

Стихотворение Фета после своего появления в 1850 г. вызвало шквал откликов. Л. Толстой, восхищавшийся текстом «Шепот, робкое дыханье...», отмечал, что он наделал «когда-то много шума» [6, с. 97]. Трудно было найти критическую статью современников Фета, обращенную к анализу его творчества, которая бы не упоминала ставшее хрестоматийным стихотворение. Не вызывает сомнений, что данный текст был хорошо знаком и В. Иванову, в творческом наследии которого цитатный «след» Фета прослеживается достаточно отчетливо, наряду с пушкинским и тютчевским. Однако мы не

можем с уверенностью утверждать, что строка стихотворения «Дрема Орфея» была навеяна произведением Фета, тем более что в указанных текстах реализуются совершенно разные приемы. «Пурпур дымный» у Иванова является метафорой заката, в то время как «пурпур розы» Фета указывает на колористику растения, которое должно быть символически понято в контексте всего стихотворения.

Намного более очевидными нам представляются параллели «Дремы Орфея» с «Арионом» Пушкина. Обратимся, прежде всего, к ритмико-интонационной характеристике стихотворений, учитывая ее значимость для Иванова. Оба текста написаны 4-х стопным ямбом с пропуском третьего метрического ударения. Ритмическая структура текстов Пушкина подробно описана исследователями, начиная с А. Белого и Б. Томашевского, а позднее М.Л. Гаспаровым и другими исследователями, поэтому нет необходимости останавливаться на ней. Что же касается Иванова, то для его творчества характернее двухсложные размеры, что отмечается в статье С.С. Аверинцева «Поэзия Вячеслава Иванова», опубликованной в журнале «Вопросы литературы» №8 1975 года.¹ Итак, размер пушкинского стихотворения полностью воспроизводится Ивановым.

Строфическое построение текстов различно. У Пушкина он не разбивается на строфы, а состоит из 15 строк. В чередовании рифм нет строгой регулярности. Первые и последние четыре строки связаны кольцевой рифмой, между ними – двустишие с парной рифмовкой и пятистишие: расширенный катрен с кольцевой рифмовкой, в котором происходит удлинение обрамляемых стихов на один. Рифма везде точная, чередующаяся мужская и женская.

В стихотворении Иванова строфическое деление восстановлено: 14 строк представляют собой два пятистишия с различным способом рифмовки и последний катрен. При этом если мы посмотрим на модель рифмовки, то сразу заметим переключки с пушкинским текстом. Так первое пятистишие стихотворения Иванова полностью совпадает с пятистишием «Ариона». Важно, что именно в этих строках встречаются два слова, составляющие рифму и в стихотворении Пушкина: пою – мою. В первом стихотворении они являются последней самостоятельной рифмой, а в стихотворении поэта Серебряного века они же будут первыми, составляющими рифму. Таким образом, мы можем выдвинуть гипотезу, согласно которой текст Иванова является своеобразным «продолжением» текста Пушкина. В дальнейшем эта мысль найдет свое подтверждение и при анализе других структурных элементов текста.

Если присмотреться к разбивке Ивановым текста на строфы, то обращает на себя внимание подхват последней рифмы второго пятистишья в следующем катрене:

Беззвучного огня.

Слепительное марево... Звезя [3, т. III, с. 496]

В отличие от стихотворения Пушкина, у Иванова в тексте встречается одна неполная рифма (*гимны – дымный*), но именно она может быть, как неполная же, соотнесена с пушкинской рифмой (*умный – шумный*).

При всей разнице рифмовки стихотворений Пушкина и Иванова нельзя не отметить, что приведенные выше переключки носят не спорадический, а концептуальный характер, поэтому однозначно не могут быть восприняты как случайное совпадение.

Для дальнейшего анализа важным представляется указать на ряд значимых лексических совпадений текстов Пушкина и Иванова. Иванов, напрямую или метафорически переосмысляя, заимствует следующие образы исходного пушкинского стихотворения:

Я гимны прежние пою (Пушкин) [8, с. 15];

Ожившая разбудит лира гимны (Иванов) [3, т. III, с. 496];

Сушу на солнце под скалою (Пушкин) [8, с. 15];

...Сверкают спицы

Авророю зажженной колесницы, –

Из трепетов литые

Беззвучного огня (Иванов) [3, т. III, с. 496].

Ключевая в смысловом отношении строка стихотворения Пушкина: «*Я гимны прежние пою*», – перефразируется Ивановым в самом начале собственного текста: «*Я мелос медленно пою...*». Еще В.В. Виноградов в своей книге «Стиль Пушкина» писал: «Эмоциональная острота – в то же время неполная логическая замкнутость заключения характеризует последний аккорд «Ариона»: («Нас было много на челне...», 1827):

Погиб и кормщик и пловец! –

Лишь я, таинственный певец,

На берег выброшен грозою,

Я гимны прежние пою

И ризу влажную мою

Сушу на солнце под скалою.

Фраза: «я гимны прежние пою» непосредственно связывается со всем смысловым строем стихотворения. Но присоединенное к ней заключительное двестише, по своей экспрессии и по своим образам тесно примыкающее к предшествующим стихам – к образу «таинственного певца», на берег выброшенного грозюю, – намечает новые оттенки, новые возможности символического понимания и оставляет их загадочно полуоткрытыми («на солнце под скалою») [9, с. 215]. Именно эта «неполная логическая замкнутость стихотворения», как и «новые возможности символического понимания», на наш взгляд, позволяют Иванову предложить свое понимание темы значимости и роли поэта и поэзии в мире в продолжение пушкинского осмысления.

Исследователями неоднократно отмечались несовпадения мифологической основы стихотворения Пушкина и самого текста². Возможно, именно такая весьма вольная интерпретация Пушкиным исходного мифа и позволила Иванову как настоящему специалисту в области античности предложить Орфея как более отвечающий символическому прочтению стихотворения знак в контексте культурного поля начала XX века. В.В. Пугачев в статье «Из эволюции мировоззрения Пушкина конца 1820-х начала 1830-х годов («Арион»)» высказывает, в частности, мысль о том, что Пушкин, серьезно опасаясь во время, совпадающее с написанием «Ариона», возможного ареста, отсылку к судьбе этого мифологического персонажа использует, помня о том, что после своего чудесного спасения Арион был арестован⁴. Но данный исторический контекст утратил свою актуальность через почти столетие, ко времени написания Ивановым своего произведения, как и история декабристского восстания. Образно-мифологический строй «Дремы Орфея» Иванова, таким образом, может быть спроецирован на пушкинское стихотворение. Арион, конечно, не Орфей, но ряд принципиальных моментов позволяет говорить о контаминации данных образов: история метимнейского певца, вдохновившая Пушкина на написание стихотворения, как известно, основана на сакральной заклинательной силе поэзии, позволившей Ариону обрести спасение с помощью дельфинов, привлеченных его пением. Не менее популярен миф о том, что Орфей силой своей музыки мог усмирять диких зверей, приводить в движение камни. Авторы обоих текстов напрямую соотносят себя с греческими певцами, на что указывает использование первого лица.

Иванов подхватывает и развивает главную мысль пушкинского «Ариона»: всемогущество, спасительность настоящей поэзии распространяется и на

поэта как ее носителя. Его миссия – преобразование мира через творчество. Для Иванова была характерна вера в возможность достижения объективно существующего божественного мира, который художник открывает собственным «мелосом», познав через миф глубинные движения истории:

*Я мелос медленно пою,
И звезды вечной яви тают...;
...Звения*

Ожившая разбудит лира гимны... [3, т. III, с. 496]

Образы мифических героев Ариона и Орфея сливаются с образом самого Пушкина, которого, как уже отмечалось выше, Иванов также возводит к «архитепической универсалии Поэта».

Лексический состав стихотворения Пушкина был близок Иванову, который в собственных критических работах отмечал, что не может принять те места, где замечен выбор в пользу «арзамасской» линии, отход от «славянщины», к которой обратится сам Иванов. В «Арионе» не повсеместно, но все-таки встречаются примеры устаревшей лексики, форм слов и патетической образности («мощны веслы», «лоно волн», «вихорь шумный», «ризу»). Иванов, как знаток античности, наполняет собственный текст лексемами, связанными, с греческой культурой («мелос», «кифару», «Авророю зажженной колесницы», «лира»).

Однако, несмотря на очевидные сходства, необходимо отметить и принципиальные различия в восприятии картины мира столь разными поэтами. Иванов в статье «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» писал: «Пушкин, служитель светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и ... не пронизывает его своим солнечным логизмом...» [3, т. IV, с. 637] Орфей для Иванова был пророком и земным воплощением как Аполлона, так и Диониса. «Орфей – движущее мир, творческое Слово; и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея – значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: “fiat Lux”» [3, т. III, с. 706]. Взяв от автора «Ариона» его аполлоническую сущность (ср. у Пушкина «*Сушу на солнце под скалою*»), Иванов героя своего стихотворения из ослепительного солнечного дня («*Слепительное марево...*») погружает в мир сумеречный, мир

Диониса. Ибо только при совмещении обеих ипостасей появляется истинный Орфей, воплощающий в себе архитепический образ поэта:

...Звения

*Ожившая разбудит лира гимны,
Когда поникнет в пурпур дымный
Виденье дня.* [3, т. III, с. 496]

Д.М. Магомедова в статье «Об одном пушкинском стихотворении Вяч. Иванова», обращаясь к сопоставительному анализу текста поэта Серебряного века «Fio, ergo non sum» («Становлюсь, следовательно, не есмь») из сборника «Прозрачность» и пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессоницы», отмечает, что «развитие поэтической темы в форме поэтической вариации – один из достаточно частых приемов в лирике символистов» [14, с. 168]. Неоднократно обращаясь к подобным «переписываниям» в стихотворных диалогах и «монологических» стихах В. Иванова, Д.М. Магомедова считает, что «выявление стихотворений-источников и описание их трансформаций могло бы стать перспективным направлением в изучении символистской поэтики» [14, с. 168]. Нам представляется, что «Дрема Орфея» и является подобной поэтической вариацией стихотворения Пушкина «Арион». Обозначенные в статье моменты принципиального сходства не оставляют сомнений в том, что текст Иванова укоренен в пушкинской традиции, а трансформация художественного мира выглядит закономерной, учитывая особенности мировосприятия символиста.

Примечания

1. «...у Вячеслава Иванова трехсложные размеры скорее избегаются, между тем как его ямбы и хорей уснащены преизобилием ударных односложных слов в неударной позиции» [7, с. 162].

2. См. об этом: [11, 12]

3. См. об этом: Геродот История в девяти книгах. Периандр, который сообщил Фрасибулу упомянутое изречение оракула, был сыном Кипсела. Периандр был тираном Коринфа. С ним-то, как говорят коринфяне (и этот рассказ подтверждают также леспосцы), приключилось в жизни величайшее диво. Арион из Мегимны был вынесен на дельфине из моря у Тенара. Это был несравненный кифаред своего времени и, насколько я знаю, первым стал сочинять дифирамб, дал ему имя и обучил хор для постановки в Коринфе. Этот-то Арион большую часть времени своей жизни провел у Периандра и затем решил отплыть в Италию и Сицилию. Там он нажил великое богатство, потом пожелал возвратиться назад в Коринф. Он отправился в путь из Таранта и, так как никому не доверял больше коринфян, нанял корабль у коринфских мореходов. А корабельщики задумали [злое дело]: в открытом

166

море выбросить Ариона в море и завладеть его сокровищами. Арион же, догадавшись об их умысле, стал умолять сохранить ему жизнь, предлагая отдать все свои сокровища. Однако ему не удалось смягчить корабельщиков. Они велели Ариону либо самому лишиться себя жизни, чтобы быть погребенным в земле, либо сейчас же броситься в море. В таком отчаянном положении Арион все же упрямился корабельщиков (раз уж таково их решение) по крайней мере позволить ему спеть в полном наряде певца, став на скамью гребцов. Он обещал, что, пропев свою песнь, сам лишит себя жизни. Тогда корабельщики перешли с кормы на середину корабля, радуясь, что им предстоит услышать лучшего певца на свете. Арион же, облачась в полный наряд певца, взял кифару и, стоя на корме, исполнил торжественную песнь. Окончив песнь, он, как был во всем наряде, ринулся в море. Между тем корабельщики отплыли в Коринф, Ариона же, как рассказывают, подхватил на спине дельфин и вынес к Тенару. Арион вышел на берег и в своем наряде певца отправился в Коринф. По прибытии туда он рассказал все, что с ним случилось. Периандр же не поверил рассказу и велел заключить Ариона под стражу и никуда не выпускать, а за корабельщиками внимательно следить. Когда же те прибыли в Коринф, Периандр призвал их к себе и спросил, что им известно об Арионе. Корабельщики отвечали, что Арион живет и здравствует где-то в Италии и они-де оставили его в Таранте в полном благополучии. Тогда внезапно появился Арион в том самом одеянии, в каком он бросился в море. Пораженные корабельщики не могли уже отрицать своей вины, так как были уличены. Так рассказывают коринфяне и лесбосцы. А на Тенаре есть небольшая медная статуя – жертвенный дар Ариона, изображающая человека на дельфине [13, с. 23–24].

Список литературы

1. Шишкин А. Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение» // Вяч. Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. Спб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 780–807.
2. Аверинцев С.С. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. 448 с.
3. Иванов Вяч. Собрание сочинений: Т. 1–4. Брюссель, 1971–1984.
4. Фет А.А. Собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1 Стихотворения и поэмы 1839–1863 г. / Под общей ред. Г.Д. Асланова и др. СПб.: Академический проект, 2002. 552 с.
5. Фет А.А. Воспоминания. М.: Правда, 1983. 496 с.
6. Булгаков. В.Ф. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. М.: Гослитиздат, 1960. 512 с.
7. Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы, 1975. №8. С. 145–192
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. 1977. 495 с.
9. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
10. Пугачев В.В. Из эволюции мировоззрения Пушкина конца 1820-х начала 1830-х годов («Арион») // Проблемы истории взаимосвязей русской и мировой культуры (К 90-

летию академика М.П. Алексеева). Межвузовский научный сборник. Изд-во Саратовского ун-та, 1983. С. 38–59.

11. Суздальский С.П. «Арион» Пушкина // Литература и мифология. Сборник трудов Ленинградского государственного педагогического института им А.И. Герцена. Л., 1975. С. 3–4.

12. Чечулин Н.Д. О стихотворениях Карамзина // Старина и новизна. СПб., 1917. Кн. 22.

13. Геродот История в девяти книгах / Пер. с греч. Ф.Г. Мищенко. В 2 т. Т. 1. М.: Издание А.Г. Кузнецова, 1888. 398 с.

14. Магомедова Д.М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 192 с.

15. Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1959. 473 с.

УДК 821.161

ПУШКИНСКИЕ ЭПИГРАФЫ В СБОРНИКЕ Б.А. САДОВСКОГО «ПОЗДНЕЕ УТРО»

Г.Л. Гуменная

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н.А. Добролюбова

glgum6@gmail.com

Пушкинские эпиграфы в первом сборнике лирики Б.А. Садовского «Позднее утро» (1909) рассматриваются в статье как реализация тезиса автора о том, что он, поэт эпохи «серебряного века», причисляет себя к нео-пушкинскому течению в современной ему литературе. Анализ выявляет характер творческого переосмысления поэтом пушкинских мотивов и образов. Свои стихи Садовской считает «отдельными точками поэтического сознания» их создателя и формирует книгу как выстроенное в хронологическом порядке «собрание изображений самого поэта». Таким способом в «Позднее утро» имплицитно включена идея жизненного и творческого пути автора. Пушкинские эпиграфы, выдержанные в единой элегической тональности, обозначают некие узловые составляющие этого пути. Эпиграфы как бы выстраивают некий лирический метасюжет сборника.

Ключевые слова: пушкинская традиция, сборник лирики, эпиграф, Б.А. Садовской, А.С. Пушкин, «Позднее утро».

Книга Б.А. Садовского (1881–1952) «Позднее утро» вышла в свет в 1909 году. Она стала первым собранием лирики автора, который к тому времени уже в течение пяти лет выступал в печати как поэт, а также приобрёл известность в качестве беллетриста и литературного критика, знатока поэзии XIX века. В предисловии к сборнику Садовской формулирует своё credo: «Причисляя себя к поэтам пушкинской школы, я в то же время не могу отрицать известного

влияния, оказанного на меня новейшей русской поэзией, поскольку она является продолжением и завершением того, что дал нам Пушкин. С этой стороны, минуя искусственные разновидности так называемого “декадентства”, которому Муза моя по природе всегда оставалась чуждой, я примыкаю ближе всего к нео-пушкинскому течению, во главе которого должен быть поставлен Брюсов. Основные черты моего творчества были бы намечены не с должной ясностью, если бы я забыл упомянуть имя Фета» [1, с. 3]. Можно сказать, что пушкинианство – сознательно избранная позиция поэта эпохи «серебряного века», обозначение им художественного идеала и той традиции, которой он наследует. В предисловии автор уподобляет книгу лирики «собранию изображений самого поэта», где «каждое стихотворение, однажды возникшая, является более или менее схожим изображением породивших его переживаний» [1, с. 3]. По его мнению, «стихи, как отдельные точки поэтического сознания», «должны восприниматься в той самой последовательности, какую создало для них время» [1, с. 3]. Отсюда заданный автором «строго-хронологический» порядок публикации текстов сборника: книга членится на пять разделов, помеченных соответствующим годом – 1904, 1905, 1906, 1907 и 1908. Каждый раздел открывается посвящением определенному лицу и эпитафией. Эпитафиями к четырем из пяти разделов стали пушкинские строки (*Мой друг, забыты мной следы минувших лет // И младости моей мятежное течение; Любовник роищи и лугов // Колышет розой полевой, // Летя с тенистых берегов; Померкла молодость моя // С ее неверными дарами; Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит*), один эпитафия взят из Фета (*С любимой мечтою // Не хочется сердцу расстаться*) [2, с. 503–503]. Органичность фетовского эпитафия определена тем, что Фет для Садовского является «первым после Пушкина русским поэтом. Равного ему по необъятной мощи гения <...> в нашей лирике не было и нет» [3, с. 141].

Сборник и авторская декларация вызвали разноречивые отклики рецензентов. Поэт С.М. Соловьёв, которого сам Садовской относит к «числу виднейших представителей нео-пушкинской школы» [4, с. 107], считает, что «Позднее утро» не оправдывает своего предисловия и «влияние Пушкина почти исчерпывается эпитафиями и отдельными стихами» [5, с. 88]. По мнению В. Гофмана, поэт в своей книге «действительно опирается на Пушкина» [6, с. 3]. Критик Ю. Айхенвальд, сомневаясь в необходимости стихотворцу самому характеризовать свое творчество («это – дело читателей, и пусть стихи говорят сами за себя»), утверждает, что «<...> имя Пушкина произнесено там

не в суете и чувствуется, что автор в самом деле глубоко испытывал то “блаженство пушкинских стихов”, о котором он говорит в одной из своих пьес» [7, с. 55].

Между тем эпитафии не только подтверждают высказанное в предисловии стремление продолжить пушкинскую традицию. Хронологический принцип издания «собрания изображений самого поэта» имплицитно заключает в себе идею жизненного и творческого пути автора. Эпитафии выдержаны в единой элегической тональности и обозначают некие узловое составляющие этого пути. Строки из пушкинских стихотворений, приведенные Садовским отчасти в хронологической последовательности – от ранней лирики 1820-х годов (первый эпитафия) к зрелому периоду 1830-х (последний эпитафия), также поддерживают эту идею.

Эпитафия к первому разделу взят из романтической элегии 1821 года *Мой друг, забыты мной следы минувших лет // И младости моей мятежное течение* [8, т. II, с. 209]. В пушкинском произведении, началом которого являются процитированные строки, «мятежное течение» «младости» включает в себя «безумства и страсти», разочарование в них и порожденные разочарованием уныние и опустошенность. Горький опыт душевных треволений лишает лирического субъекта элегии безоглядной полноты новых любовных переживаний: <...> *я радости вкушаю не вполне*. Он таит его от своей возлюбленной – невинной, *рожденной для счастья*, из опасения, что *Доверчивой души беспечность улетит. // И ты моей любви... быть может ужаснешься* [8, т. II, с. 209]. Мотивы встречи разочарованной души с юным невинным существом, контраст ущербной опустошенности от пережитого с полнотой существования, дарованного неведением, восстанавливающиеся из общего контекста пушкинского стихотворения, во многом определяют содержание первого раздела. Они прочитываются в образе одинокого ястреба, открывающем раздел («Ястреб» [1, с. 7]), в стихотворении «В сумерки весенние я бродил полями...» [1, с. 10], в образе вечного скитальца Агасфера («Агасфер в пустыне» [1, с. 11]), в завершающем раздел стихотворении «Одиночество». В то же время мотив одиночества, проистекающего из опустошенности лирического субъекта, переосмыслен по сравнению с тем, как он разработан у Пушкина. Если герой пушкинского стихотворения хранит возлюбленную от «незанимательной повести» «опасных откровений», чтобы не лишиться её «доверчивости души» и чтобы самому не лишиться её, то герой Садовского замкнут в своём одиночестве:

*Лишь одиночество мне свято.
В нем мой кумир и божество,
И ласкам женщин, дружбе брата
Я предпочту его, его.* [1, с. 16]

Ему представляется, что сосредоточенность на себе и отчуждённость от людей позволят прозреть высшие истины, стать «провидцем жизни новой».

Можно также предположить, что пушкинские строки о *младости* <...> *мятежном течении* имеют для Садовского и особый автобиографический подтекст: именно в 1904 году, которым помечен первый раздел, он заразился болезнью, ставшей следствием его интереса к пряным сторонам жизни, платой за любопытство к острым ощущениям, болезнью, которая немногим более чем через десять лет приведёт его к параличу. Вероятно поэтому мотив одиночества и горького опыта прошлого становится сквозным для «Позднего утра», он маркирует тему неудовлетворенности бытием и эстетически оправдывает её. Обозначив генетическую связь мотива с пушкинской унылой элегией, Садовской делает его самодовлеющим, трансформирует в духе близких ему современных поэтов-модернистов. Не случайно С.М. Соловьёв ставит ему в упрёк «декадентскую сбивчивость мысли» и «болезненность настроения» сборника [5, с. 88].

Эпиграф ко второму разделу взят из ранних редакций элегии 1816 года «Окно»: *Любовник роицц и лугов // Кольшет розой полевою, // Летя с тенистых берегов* [1, с. 17]. Образность эпиграфа ориентирует на традиционные для рубежа XVIII–XIX веков поэтизмы и символику: перифрастически обозначенный соловей (*любовник роицц и лугов*) в сочетании с *розой полевою* прочитываются как символы любовной поэзии, *роиццы и луга* – характерные черты идиллического пейзажа и ассоциативно связанных с ним тем и мотивов. Скорее всего, по причине своей литературной стертости, традиционности эти строки были сняты Пушкиным в позднейшей редакции стихотворения. Окончательный текст элегии на две строфы короче, пейзажная часть в ней сведена к минимуму, сохранены мотивы любовного свидания и мечты о встрече: *Когда ж вечернею порою // И мне откроется окно?* [8, т. II, с. 193]. Садовской демонстративно возвращается в эпиграфе к оставленным Пушкиным строкам как к мечте об идиллическом и гармоническом мире, для хронотопа которого, по М.М. Бахтину, характерно «сочетание жизни человека с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [9, с. 375].

Единение с природой рождает у поэта ощущение счастья, внутренней умиротворённости, и эти чувства проявляются в стихотворениях «Эта тишь, этот ясный закат...» (<...> *пойду по тропе меж овса. // Грудь восторженным счастьем полна* [1, с. 20]), в «Колокольчиках» [1, с. 21], в цикле из 3-х стихотворений «На мельнице» [1, с. 22–23]. В стихах цикла лесная мельница встречается героя *говором колёсным* и возвращает его к *детским снам*. Погружение в тишину окружающего мира делает неощутимым течение времени: *И через двадцать долгих лет, // Как через два коротких года* природа остаётся той же *вечной природой*, где *те же птицы и рассвет*, где *речка в тех же берегах // Смыкает блестящие звенья* [1, с. 22]. Это осознание тождества природы самой себе делает возможным необыкновенно полное переживание собственной растворённости в бытии:

Жизнь без мыслей, без стремленья.

Наслажденье без сознанья,

Созерцанье, вдохновенье,

Вдохновенье, созерцанье. [1, с. 23]

Фетовская безглагольность катрена в сочетании с зеркальным ритмическим взаимоотражением двух последних строк (*Созерцанье, вдохновенье, // Вдохновенье, созерцанье*) символизируют такую глубину погруженности в природные начала, при которой возникает ощущение «вечного мига», если воспользоваться образом из позднего стихотворения Садовского [10, с. 194], или «остановившегося мгновения», если обратиться к известной формуле И.-В. Гёте.

В финальном стихотворении цикла поэт описывает вечерней пейзаж: в *туманных лугах <...> бродят трепетные сны, // Мелькают призрачные лики, // И там, в сиянии луны, // Внимаю сов ночные крики*. Вместо пушкинского условно-поэтического соловья в эпиграфе у Садовского появляется другая ночная птица – сова, что дало Ю. Айхенвальду повод иронично заметить: «В утро дней своих, хотя бы и позднее, г. Садовской поэт не соловья, а совы» [7, с. 56]. В завершающем четверостишии образ этой птицы, не нагруженный прежде поэтическими коннотациями, включен в картину переживания переполненности красотой мира, которая звучит совсем по-фетовски:

Понятны мне мечты лугов:

Они со мной тоскою схожи.

О, взор луны! О, крики сов!

О, ночь, исполненная дрожи! [1, с. 23]

В таком контексте не слишком мелодичный крик совы оказывается вполне способным заменить соловьиные трели.

Перетекание пушкинских мотивов и образов в фетовское мироощущение и образность обусловлено представлениями Садовского, сформулированными в книге статей об отечественной поэзии «Русская Камена», вышедшей через год после «Позднего утра», в 1910 году. По его словам, Фет «Силой духа <...> преодолевает и смерть, и время, и самую вечность; он никогда не жалуется и не боится. До него такой ясной примиренностью с жизнью, такого умения владеть ею достигал в русской поэзии только Пушкин» [3, с. 150]. То есть для Садовского «ясная примиренность с жизнью» и «умение владеть ею» – коренные пушкинские свойства поэзии.

В предпоследнем стихотворении раздела – «На бульваре» – возникает образ самого Пушкина. В нём поэт оказывается на городском бульваре вблизи Страстного монастыря за памятником Пушкину, это дважды подчеркнуто в тексте – в третьем катрене: *Стоял, задумчиво склонясь, // Спиной ко мне, чугунный идол*, и – симметрично – в финальном шестом катрене: *Стал, многодумно наклонясь, // Спиной ко мне, чугунный идол*. Изменение видовых значений глагола («стоял» – «стал») и смысловые смещения в определяемых признаках позы памятника («задумчиво склонясь» – «многодумно наклонясь») придают кинематичность монументу, он словно бы оживает.

Позиция автора-наблюдателя в стихотворении (из-за плеча ожившего памятника) определяет его взгляд на мир. Он смотрит на окружающее так, как, вероятно, мог бы смотреть сам Пушкин, прогуливаясь тот вместе с ним по бульвару. Отсюда то чувство бодрой свежести и радости от преображения мира выпавшим первым снегом, которое звучит в тексте:

*<...> блеском жемчугов
В морозно-искристом закате
На льдистом небе облаков
Сияют пурпурные рати. [1, с. 29]*

В стихотворении сказывается опыт зимних картин «Евгения Онегина» или «Зимнего утра». Садовской даже нарочито повторяет композиционный ход пушкинского стихотворения: контраст вчерашнего ненастья и сегодняшнего солнечного морозного дня. *Вчера был скучен серый монастырь // И туч тоскливые громады, сегодня – Крестами радостно горя // В красе внезапной перемены, // Передо мной монастыря // Белеют розовые стены (Вечор, ты помнишь, вьюга злилась – А нынче... погляди в окно [8, т. III, с. 183]).*

Этот композиционный ход – напоминание о стихотворении П.А. Вяземского «Первый снег», в творческом состязании с которым Пушкин создавал свои зимние картины, но в шестистопниках Вяземского преобладает несколько тяжеловесная описательность: *Вчера еще стелал над немевающим садом // Ветр скучной осени – Сегодня новый вид окрестность приняла, // Как быстрым манием чудесного жезла...* [11, с. 129–130]. В упругих четырехстопных ямбах Пушкина – не только описание, но и восторг от созерцаемой зимней картины: *Мороз и солнце; день чудесный!* [8, т. III, с. 83].

Третий раздел открывается эпиграфом из стихотворения А.А. Фета «Как мошки зарёю...»: *С любимой мечтою // Не хочется сердцу расстаться* [1, с. 31]. Фет прочитан Садовским в пушкинском ключе: эпиграф поддерживает ту тему унылой мечтательности, тревожной памяти былого, которая была задана эпиграфами из пушкинских элегий, проблема «невыразимого» (*О, если б без слова // Сказаться душой было можно!*), которая также высказана миниатюре Фета [12, с. 111], для автора «Позднего утра» кажется неактуальной.

В четвертом разделе Садовской вновь обращается к эпиграфу из Пушкина – из элегии 1822 года «Один, один остался я...»: *Померкла молодость моя // С её неверными дарами* [1, с. 53]. Возникает переключки с эпиграфом к первому разделу (*Мой друг, забыты мной следы минувших лет // И младости моей мятежное течение*) и возвращение к введенным им темам и мотивам. Мотивы одиночества, внутренней опустошенности, горького жизненного опыта, подхваченные в пушкинских унылых элегиях, Садовской снова трансформирует в ключе, близком современным ему поэтам-модернистам. Однако в «Посвящении», которое открывает раздел и имеет программный характер, звучит приверженность Пушкину:

Не нам от века ждать награды:

Мы дышим сном былых веков –

Сияньем Рима и Эллады,

Блаженством пушкинских стихов. [1, с. 56]

‘Рим’ и ‘Эллада’ в этом контексте метонимически обозначают классическое наследие античности, которое стало основой европейской культуры, ‘пушкинские стихи’ не только поставлены в один ряд с ним, но и сопряжены для автора с ощущением счастья. Поэт предчувствует надвигающиеся исторические катаклизмы, способные разрушить современную цивилизацию (стихотворение датировано 1907 годом), и готов в иную пору, когда *падут святыни, // Богов низвергнут дикари*, вместе со своими

единомышленниками (стихотворение обращено к другу – поэту Ю.А. Сидорову) поставить *те же алтари* для новых поколений в возникшей пустыне [1, с. 56]. Тема разрушения старого мира несколько ранее, в 1905 г., прозвучала в брюсовском стихотворении «Грядущие гунны». В нём Брюсов провидит варваров, которые *всколосят весёлое поле // На месте тронного зала, сложат книги кострами* и будут плясать *в их радостном свете*. Старший современник допускает: *Бесследно гибнет, быть может, // Что ведомо было одним нам...* [13, с. 205]. Для Садовского *блаженство пушкинских стихов* входит в состав того воздуха, которым он дышит и без которого сама жизнь невозможна.

Пятый раздел «Позднего утра» предварен эпитафией из элегии Пушкина 1834 года «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит» [8, т. III, с. 330], где поэт размышляет об итогах жизненного пути. В стихотворении также можно увидеть итог эволюции одного из ключевых мотивов его творчества – мотива покоя. Мотив меняет своё содержание от юношеской лирики к зрелой поэзии – от «эпикурейского эвдемонизма (стремления к счастью) до сурового выстрадавшего онтологизма» [14, с. 308], именно в таком качестве он и реализован в произведении.

«Словарь языка Пушкина» даёт несколько значений слова ‘покой’: «отсутствие движения, шума», «перен. – мир, отсутствие войны», «душевное и физическое спокойствие», «отсутствие тревог и забот», «об отдыхе, сне», «бездействие», «предоставить кого-н. самому себе» и др. [15, с. 485], и все они не исчерпывают сути поэтического высказывания элегии, где покой сопряжен с волей.

Современный исследователь даёт следующее истолковывает пушкинской элегической формуле: «Нет счастья как полного обладания внешним жизненным благом. Но есть покой и воля как возможность блага внутреннего» [16, с. 23].

Для «Позднего утра» актуальна вся образная система пушкинской элегии – мотивы жизненного рубежа, близкой смерти, покоя, творчества, любви, Садовской, как всегда, учитывает и более широкий контекст его лирики. Так, метафорически воспринятый образ *волнуемого моря* грядущего угадывается в первом стихотворении раздела «Я обречен судьбою на мученье...», где *неумолимые, беспощадные воды* сулят мучительный конец попавшему в *жизненный водоворот* герою. Он мечтает лишь о сладком даре *мгновенной смерти*, настолько страшна уготованная ему судьба [1, с. 73].

В стихотворении «Каждый миг жизнь поёт надо мной...» поэт признаётся: *бездна жизни вскрывается тьмой* [1, с. 74]. В стихотворении «Смерть надо мной прошелестела...» почти по-пушкински звучит элегический вздох – на грани стилизации:

*Увы! Безжалостной угрозой
Мой дух навеки поражен.
Вот отчего грущу над розой,
Зачем бегу пиров и жен.* [1, с. 77]

В раздел вошли стихотворения, навеянные пребыванием Садовского в Крыму в 1908 году, они также влекут за собою пушкинские ассоциации. В южной элегии Пушкина Крым – это древняя Таврида, и в волнах, *лобзающих Тавриду*, он видит Нереиду, выходящую из морских вод [8, т. II, с. 156]. У Садовского – вслед за Пушкиным – в «Морском купаньи»

*Светло-зеленые громады,
Вспеняясь рушатся у ног:
То от рыдающей Наяды
Седых Тритонов гонит бог.* [1, с. 81]

Но теснее всего с пушкинской элегией 1834 года соотнесено финальное стихотворение раздела, озаглавленное «Покой». Оно завершает не только последний раздел, но и итожит всю книгу, поскольку мотив покоя появляется на её страницах с самого начала (*Ничего не нужно мне теперь. // Я полон медленным покоем* [1, с. 25], *В душе царит покой минутный: // Она как небо поутру...* [1, с. 34] *Июньский закат преисполнен блаженным покоем. // В нём чудится шепот свиданья и вздохи разлуки...* [1, с. 40] и др.).

В стихотворении жизнь с её перипетиями метафорически уподоблена странствию по *бурному морю* и крушению на *рифлах*. Кипение страстей, мечты – все это поэт стремится оставить в прошлом: *Ты бог отныне мой – покой невозмутимый! // Бреду к тебе, склоняясь над нищенской клюкой*. Он вынесен судьбой *Туда, где дышит лавр и голубеют воды // В твоей обители, божественный покой* – так поэтическим формулами южных элегий Пушкина дается зримый образ топоса покоя и обретаемого идеала:

*Да, здесь я отдохну. Любовь, мечты, отвага, –
Вы все отравлены бореньем и тоской,
И только ты мое единственное благо,
О всеобъемлющий божественный покой!* [1, с. 86]

Строки пушкинского эпитафия деформированы и переосмыслены Садовским: 'покой' не сопряжен с 'волей' и лишен того мужественного, выстраданного приятия бытия, той полноты бытия, которое заключено в пушкинской элегии, тех *трудоу и чистых нег*, без которых он немислим, покой – *единственное благо* взамен пушкинской полноты. То обстоятельство, что покой рождается не из равновесия разнонаправленных сил, а постулируется как некое неравновесное состояние, ясно свидетельствует: Садовской, при всём своём демонстративном традиционализме, – поэт другой эпохи, не «золотого», но «серебряного века» русской поэзии.

Эпитафии к «Позднему утру» показывают, что Садовской – внимательный читатель не только основного корпуса текстов лирики Пушкина, но и отброшенных поэтом вариантов. Пушкинское наследие переосмыслено в соответствии с выстроенной им линией нео-пушкинского направления поэзии – от Пушкина через Фета к Брюсову – и растворено в художественной ткани его стихов – «собрании изображений самого поэта». Эпитафии выстраивают некий метасюжет лирического сборника, смоделированный по пушкинскому лекалу – от мятежной юности к зрелому творчеству в литературе и от бесприютного скитальчества к жизненной оседлости. Возникают даже биографические переключки: обращение *мой друг* в элегии Пушкина допускает биографического адресата – жену поэта. Садовской посвящает последний раздел своей книги «Л.М.С.» [1, с. 71] – Лидии Михайловне Саранчевой, которая в 1908 году стала его женой.

Список литературы

1. Садовской Б. Позднее утро: Стихотворения 1904–1908. М.: Тип. О-ва расп. полезных книг, 1909. 88 с.
2. Ангучгова Т.В. Примечания // Садовской Б.А. Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. С. 502–546.
3. Садовской Б. Русская Камена. М.: Мусагет, 1910. 160 с.
4. Садовской Б. Сергей Соловьёв. Цветы ладана. Первая книга стихов. М., 1907 // Русская мысль. 1907. №6. С. 106–107.
5. Соловьёв С. Новые сборники стихов // Весы. 1090. №3. С. 88–92.
6. Гофман В. Борис Садовской Позднее утро // Речь, 1909. №2. С. 3.
7. Айхенвальд Ю. Борис Садовской. Позднее утро // Русская мысль. №3. С. 55–57.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М. Л.: Изд. АН СССР, 1937–1949. (Справочный том). [М.;Л.], 1959.
9. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

10. Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934) // Знамя. 1992. №7. С. 176–194.
11. Вяземский П.А. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1958. 508 с.
12. Фет А.А. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. 416 с.
13. Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1987. 575 с.
14. Викторovich В.А. Покой // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. II. Л–Я; А–Z / Под общ. ред. Н.И. Михайловой М.: Русский путь, 2004. С. 308–310.
15. Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. III. М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1959. 1071 с.
16. Котельников В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. №1. С. 3–41.

УДК 821.161.1

ФУНКЦИЯ ПУШКИНСКОЙ ЦИТАТЫ В ПОЭЗИИ НЕОМОДЕРНА И НЕОАВАНГАРДА

Е.Е. Процип

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

filnnov@mail.ru

Анализируется специфика обращения к «пушкинскому тексту» в двух версиях поэзии второй половины XX века, связанных с традицией как модернистской, так и авангардистской поэтик. Отличие одной версии от другой обусловлено разными структурными принципами. Это движение от текста к контексту в модернизме, и обратное – от контекста к тексту – в авангарде. В свою очередь в неомодерне и неоавангарде устанавливаются крайне несхожие принципы взаимодействия с классическим материалом. Если в случае неомодерна еще можно рассуждать о более-менее традиционной рецепции, то для неоавангарда в статье предполагается понятие «норецепции», не противопоставленное нонселекции, но представляющую собой пример отказа от иерархичного принципа соотношения классической и постклассической эстетики.

Ключевые слова: неоавангард, неомодерн, норецепция, постклассика, «пушкинский текст», цитата.

Творческое и научное осмысление того, какие механизмы управляют производением, движется от классицизма с его нормативными установками, удостоверяющими предзаданность эстетических параметров (прежде всего, жанрово-стилевых) к постромантическому осмыслению произведения как индивидуального феномена с присущим ему динамическим эффектом разнообразных факторов, обретающих целостность благодаря центральному значению авторских интенций. К концу XIX века очевидна повышенная роль металитературного аспекта, обретающего особую значимость в культурной ситуации модерна (вспомним культуроцентризм акмеизма,

мандельштамовскую «тоску по мировой культуре»). Как пишет исследователь, говоря о концепции Лахманн: «Это значит, что акмеистский текст посредством отсылки к чужим текстам перешагивает свои собственные границы и открывается тексту культуры. Возникает комплексная динамичная структура времени. Своеобразие этой структуры состоит в том, что в ней отменяется историческое время и его маркировки. Структура истории выражена в собирательной, синхронизирующей ретроспективе. Такая возникающая в процессе письма, то есть создания акмеистского текста, ретроспектива является попыткой участия в мировой культуре» [1].

Данную тенденцию можно обозначить как хрестоматийное для модернизма движение от текста к контексту. Понятие культуры в данном случае тотально и внеисторично. Цитата воспринимается не как след ушедшей культуры, но инкорпорируется в новую целостность индивидуальных эстетических обстоятельств. Однако уже в самом первом периоде существования авангарда, стратегии которого нельзя считать частью модернистского проекта, возникает еще более специфичная по сравнению с классикой схема отношений, которую можно представить как инверсию модерна, то есть движение от контекста к тексту. Дело в том, что модернистское чувство культуры неоднозначнее и дифференцированнее, чем в условной классике, но все же именно авангард обеспечивает тот глобальный постклассический сдвиг, который позволяет состояться поликультурной модели, не языку, но языкам культуры с их разным цивилизационным и социокультурным происхождением.

Нельзя не учесть того, что контекст в авангарде и его последующей традиции становится продуктом авторской активности с учетом своеобразного, а подчас декларативного пренебрежения к внешне угадываемым и потому привычным эстетическим параметрам. Хорошо известно, что авангард редуцирует к слабо факультативным параметрам искусства, гармонического взаимодействия внутри формально-содержательного единства текста и т.п. Проблематика авангардистской формы – это проблематика подчас весьма агрессивной художественной деятельности, выраженной в тех жестках, что не каузальны исторически и потому не требуют оснований и причин, выводимых из традиции. Это приводит и к отказу от пресловутого модернистского панэстетизма за счет абсолютно радикального понимания семозиса, что позволяет применять эстетическую функцию по отношению к любому образу, артефакту, даже идее, то есть всему тому, что в XX веке и понимается как текст

в самом широком смысле. Разработки дадаизма, отдельные новации русского футуризма вносят кардинальные изменения, переоформляют гносеологические потенции искусства, меняя и сам метаязык, приводя в исторической перспективе к таким терминам, что не дублируют старые, но комментируют контуры нового как постклассического (искусство – арт, произведение – объект и т.д.).

Две указанные модели – модернистская (текст – контекст) и авангардистская (контекст – текст) – сложившись к середине 10-х годов XX века, не теряют своей значимости в течение последующих десятилетий. Конечно, официальному советскому искусству чужды обе модели (так как проблематика языка не связана в нем с эстетическим ракурсом), но вся история неподцензурного искусства 1950-х – начала 1980-х годов демонстрирует константную актуальность моделей родом из 1910-х годов, что маркируется самим метаязыком. До сих пор нет более успешных и существенных в своем объеме терминов, чем неоавангард и неомодерн, предложенных для той же неподцензурной поэзии. Можно сказать, что русские акмеизм и авангард стали ключевыми культурными паттернами для неподцензурной традиции. При этом новое не повторяет старое, актуальность моделей Серебряного века в любом случае не есть отождествление с их аутентичной актуальностью.

Разговор о рецепции классического наследия внутри каждой из моделей необычайно обширен. Обращенность современной культуры к тому, «что было сказано когда-то», на первый взгляд, настолько тотальна, что ретроспекция часто понимается связанной лишь с иллюзией игры с претекстами, и подобная точка зрения крайне распространена. При таком подходе различные версии и ракурсы взгляда на культурное наследие могут быть описаны как постмодернистские без акцента на внутренних различиях. Но это все же не так. С одной стороны, нельзя утверждать, что неомодернизм и неоавангард встречаются в неподцензурной культуре в «чистом» виде, но, с другой, нет никакого их тождества. Если исходить из конкретики авторских систем, определенные предпочтения вполне видны. К примеру, ленинградский неоакмеизм гораздо ближе к традиционному осмыслению и частичному присвоению условного «чужого» текста в то время, как московский концептуализм всячески подчеркивает его чуждость, даже как голосовую. Более того, если для неомодерна есть сразу два пика претекстуальной авторитетности (это поэзия пушкинского времени и Серебряный век), то

неоавангард скорее обращается к классике, минуя Серебряный век, за исключением факторов авангарда и их развития в 1920–30-х годах.

Хотелось бы далее остановиться на специфике методологической установки по отношению к подобному материалу. Есть основания утверждать, что важно не только то, к каким претекстам и почему обращается современный автор, но обнаружим ли в этом обращении ключевой элемент рецепции, если рассматривать рецепцию как семантическое событие, повышающее эстетическую авторитетность претекста. В неоавангарде часто такой более-менее классический рецептивный механизм не прослеживается, потому рискнем предложить термин «нонрецепция», который ни в коем случае не является антиномичным термину рецепция. Речь о другом: свойственная неоавангарду тотальная семиотическая интервенция, на первый взгляд, обесмысливает обращение к первоисточнику, травестируя его потенциал включения в новую систему. Однако «цитата в постмодернистском тексте преимущественно травестийна, но не пародийна» [2, с. 367], поэтому речь идет не о дефицитах смысла, а о сознательно недостаточной его экспликации. Внешне цитация представляется примером технологии текста, то есть как монтаж разных по генезису элементов, но с учетом диктата языка можно сказать, что всякий элемент может иметь определенное значение как указание на различие. Классическая рецепция базируется на преднамеренности, нонрецепция – пример текстуальной «перестраховки», так как нельзя утверждать однозначно, какой именно элемент монтажной структуры, не предполагающей целостности, станет однозначно ключевым в истории ее читательской рецепции. Избыточность цитирования связана не с невозможностью сказать новое как что-то еще, но объясняется связкой нонрецепции с нонселекцией, иллюстрируя горизонтальность модели современной культуры, отесняющей всякое представление о иерархичности текстов и их уровней на периферию. То есть подобный текст опирается на эффект непреднамеренности, «чужое слово» не обладает априорной авторитетностью, как бы вычитает из себя его более ранние прочтения, поэтому смыслы могут выводиться едва ли не импровизационно.

Важным примером, доказывающим эти теоретические посылки, является не просто творчество, но и сам образ Пушкина в современной поэзии. Несмотря на отличия неомодернистской и неоавангардистской версий, все они успешно отклоняются от официально-номенклатурной версии поэта. Творчество Пушкина важно своей повышенной валентностью: в условиях

интертекстуальной монтажности способность пушкинского текста вступать в новые и новые отношения удостоверяет его ключевое положение для русской культуры, несмотря на все эстетические потрясения. К примеру, несмотря на всю авторитетность Мандельштама, его художественный опыт подчеркнут именно в неомодернистской ветви, а вот для неоавангарда Мандельштам интуитивно не так близок.

Повышенная валентность пушкинского текста доказывается через сам образ поэта в неподцензурной традиции. Он, как мы уже указывали, может быть крайне неклассичен в силу отталкивания от номенклатурной версии. Например, в стихотворении Елены Шварц, которую обычно соотносят с неомодернизмом, возникает парадоксальный «пренатальный» образ Пушкина:

6. СОН

*В печи сияющей, в огромном чреве
Нерожденный Пушкин спал –
Весь в отблесках огня и отсветах светил,
Два месяца всего назад зачатый –
Уже он с бородой
Или как после тифа был.
В черном, стриженный, сквозящий,
И как пирог он восходил,
И широко раскрытыми глазами
Смотрел в огонь, лежал, кальян курил.
Шумели ангелы, как летний дождь, над ним,
Вливались в уши, вылетали в ноздри,
Ленивый демон прятался в углу,
Их отгонял, как мух, как туча звезды.
Он зорок был, бессонен – потому,
Чтоб с цепкостью ко тьме младенец шел во тьму... [3, с. 73]*

Это, конечно, своеобразная интерпретация профетического мифа о классическом поэте. Истоки творчества, их таинственное и высшее предназначение образно реализованы в неожиданном, очевидно странном образе Пушкина «в огромном чреве».

А вот пример каламбурного неоавангардистского эффекта из известнейшего стихотворения Иосифа Бродского: «*Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах – папироса*» [4, с. 114]. Пушкин-лётчик явно возникает из каламбурного эффекта, прочтения инициалов поэта как имени

существительного – виртуозного лётчика, «аса». Вряд ли можно говорить о какой-то глубокой идее Бродского, скорее ему требуется резко остранный и при этом прописанный в массовой культуре контекст, что само по себе противопоставляет Пушкина «официальному» прочтению.

То есть неомодернистская рецепция – это постоянный эффект аллюзивно-реминисцентного восприятия претекста, в то время как неоавангардистская нонрецепция связана с как бы поверхностной обращенностью, открытым цитированием хрестоматийных примеров творчества, но не потому, что такой механизм обращения с классикой сам по себе беднее, а потому, что так становится возможной снятие всяких признаков иерархичности. Если неомодерн может оставаться в пределах культурологии, то неоавангард признает пригодным для инкорпорирования в текст едва ли не любой, вообще никак не связанный с эффектом культуры, но общеизвестный элемент современного языка. За счет моментальной узнаваемости подобных фрагментов как мнимой их понятности неоавангардистская поэтика всегда сохраняет эстетический остаток, важный для настоящего ее понимания. Однако все осложняется тем, что большая часть примеров всегда расположена не на полюсах двух моделей, а как бы между ними.

Снова обратимся к творчеству Елены Шварц:

Боковое зрение памяти

В оны дни

Играли мы в войну

На берегу Невы.

Восточный свежий ветер дул,

За белое пальто ее в залив тянул,

И я на это засмотрелась,

Когда мальчишка вдруг, ощерясь,

Метнул

Зазубренный угля кусок

В висок.

(Висок ведь по-английски – храм).

И сразу кончилась игра.

А может быть, сама Нева

Ленивая приподнялась,

*Мне вскрыла сбоку третий глаз
И заплескалась в головах.
О злая! – это ты, Нева,
И ладожская твоя сила
Тот уголь с берега схватила
И втерла мне в висок слова.
Кровь пролилась, ручьясь, ветвясь,
Сквозь антрацитовую грязь,
Смешались алость с бледнотой,
И угля перистая тень,
И голова была – закат
В короткий предвесенний день.*

*Горела долго над Невой
И вдруг, кружась, промчалась мимо,
Вся в клубках сигаретна дыма,
И мимо рук – седым углем
И лейкоцитом серафима.
Смотрела – как сестра летит,
Простая чёрна кость Адамля.
Нева точила о гранит
Свои муаровые сабли. [3, с. 232–233]*

Аллюзивный уровень текста – отсылка к «Пророку» через образ «куска угля» – совершенно не отменяет реальный, исторический в его значимости для конкретной личности контекст. Шварц изобретательна. С одной стороны, она травестирует сюжет обретения поэтического дара, совершенно не отменяя, а, напротив, точно фиксируя момент эстетического «прозрения-видения». С другой стороны, контексты смешиваются еще более сложным образом, потому что «мальчишка» из стихотворения иконографически слишком напоминает Купидона, метающего в данном случае совсем не стрелы, но выполняющего сходное действие. То есть Шварц вроде бы почти торжественна, она фиксирует самое начала стадии движению к тому, когда «начинают жить стихом», но при этом в стихотворении сохраняется вполне уловимый иронический эффект реализации очень штампованных для искусства и литературы образов (и Пророка, и Купидона можно отнести к таковым). Однако сам механизм реализации, бесспорно, авторский, глубоко оригинальный.

Можно сделать следующий осторожный вывод. Рецепция и нонрецепция, действительно, предстают идеальными полюсами как удобными моделями, однако эмпирика современной поэзии заставляет говорить о больших или меньших колебаниях в ту или иную сторону. Это приводит к тому, что неудобным и излишним тогда становится понятие русского постмодернизма, которое, как кажется, неэффективно в большинстве случаев, когда мы пытаемся говорить о существенных сторонах современной поэзии.

Список литературы

1. Тета Е. Виктор Кривулин: поэзия традиции и новизны. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/9082> (дата обращения 11.02.2016)
2. Зубова Л. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма) // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 364–384.
3. Шварц Е. Сочинения Елены Шварц: В 5 т. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2002. 464 с.
4. Бродский И. Сочинения в 4 т. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. 448 с.

УДК 821.161.1

ПУШКИН И ТАИРОВ: «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» И «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ

М.Л. Федоров

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

maksimfyodorov@yandex.ru

На материале двух пушкинских спектаклей Камерного театра анализируется принципиальная для режиссера Таирова задача – возможность адекватного сценического прочтения классики в эстетической системе Камерного театра. Если в работе с зарубежной литературой театр нашел верный и успешный путь «перевода» текста на сценический язык (например, легендарная «Федра» и «Мадам Бовари»), то в случае с русской классикой Таиров и его театр встретился с неразрешимыми трудностями (например, неудача «Грозы»). Неоднозначными оказались и опыты с пушкинскими текстами (при постановке спектакля «Египетские ночи» наряду с текстом Пушкина театр вынужден был привлечь произведения Шоу и Шекспира, а спектакль «Евгений Онегин», несмотря на участие в нем тонкого ценителя и знатока Пушкина художника Осмеркина, композитора Прокофьева и писателя Кржижановского, не был выпущен).

Ключевые слова: Пушкин, Камерный театр, Таиров, литература, интерпретация.

В русском искусстве Камерный театр, созданный А.Я. Таировым, особый эстетический феномен. Среди созвездия театральных миров, которые

определяли лицо артистической Москвы первой половины XX в. он не просто не затерялся, а занял свое неповторимое, особое место. Парадоксальным выглядит, каким образом этот театр начал свою жизнь. Это произошло 12 декабря 1914 г., когда, казалось, все вокруг было захвачено ужасами Первой мировой войны, и о театре вспоминали нечасто – да еще о таком, где идея Красоты и Прекрасного была эстетическим кредо режиссера. В афише непривычное для отечественного искусства название – древнеиндийская легенда «Сакунтала» Калидасы. Искусство, парящее над действительностью, сверхреальность в поисках Красоты – таким заявил о себе появившийся в Москве новый театр, столь далекий как от психологической достоверности системы Станиславского, так и от бытового реализма Малого театра. В понимании необходимости реформ Таиров был близок Мейерхольду и Вахтангову; и для него своеобразным ключом к пониманию художественной природы театра стала пушкинская фраза *«тмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»*.

И Пушкин в создании этого театра незримо принимал участие. Имя поэта Таиров не раз потом будет вспоминать, особенно в тот период, когда он стал воспитывать своих собственных артистов. А в своих мемуарах, рассказывая о первых театральных впечатлениях детства, назовет спектакли, поставленные по произведениям поэта: «Отец мой был народным учителем и очень любил театр, так что с детских лет я часто наблюдал, как он со своими учениками ставил школьные спектакли, главным образом Пушкина, Гоголя и других классиков» [1, с. 67].

Зрелым режиссером, со сложившейся эстетической системой, создав свою собственную театральную школу, он, вспоминая о легендарном спектакле Камерного театра «Федра», скажет о принципиальной важности Пушкина для эстетики театра:

«Мы из формулы Пушкина, которая говорит: “Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах”, – взяли для себя в качестве путеводителя первую часть – истину страстей, не игнорируя, конечно, но и не придавая большого, определяющего значения второй части формулы – “предполагаемым обстоятельствам”. Иначе говоря, мы в значительной степени воплощали в нашем спектакле тему “Федры”, проходя мимо ее сюжета. Это не значит, что сюжет в нашем спектакле отсутствовал. Он не мог отсутствовать полностью, поскольку он наличествовал в произведении Расина; но сюжет и его развитие не были [для нас тогда] определяющими в

выявлении темы. Тему мы выявляли самое в себе. Это было основной нашей задачей» [1, с. 440].

К пушкинским текстам Таиров и его театр обращались дважды, но лишь только первый опыт – «Египетские ночи» – обрел сценическое воплощение. Случилось так, что от Пушкина в этом спектакле осталось практически только название. Поэт выполнял скорее служебную функцию, был своего рода связующим звеном между первым и вторым действиями, созданными по пьесам Бернарда Шоу и Шекспира соответственно. Таким образом, спектакль основывался на произведениях трех взаимоисключающих авторов, разных и в стилевом отношении, и что принципиальнее всего – в оценке и в описании главной героини Клеопатры. Безусловно, египетская царица в качестве фокуса художественных исканий Мастера была выбрана неслучайно: это был театр одной Актрисы – Алисы Коонен, и репертуар строился исключительно на нее и ради нее.

Комедия Шоу начинала действие, была своего рода введением в тему Клеопатры: в ней рассказывалось о юношеских годах царицы, и хронологически действие Шоу предваряло события трагедии Шекспира. А Пушкин, который был включен в спектакль позднее, не поддавался прямой инсценировке, и поэтому его текст читал в сцене пира вдохновенный поэт. Как отметил тонкий знаток Камерного театра П.А. Марков: «Так приказывал режиссеру Шекспир, ставший законодателем спектакля, – Шекспир, перед которым отступили и Пушкин и Шоу» [1, с. 36].

Предвидя небезосновательные упреки критиков в эклектизме, Таиров очень подробно объяснил мотивы, по которым ему, например, оказался необходим Пушкин: «Между действием “Цезаря и Клеопатры” Шоу и “Антония и Клеопатры” Шекспира происходит примерно семь лет, то есть примерно время от 48 до 41 г. до Р. Х.

Этот пробел великолепно (не только с точки зрения фактической, но и философской, поэтической) восполняется стихотворной поэмой Пушкина из его “Египетских ночей”.

Не говорю уже о соблазне ввести в свою композицию пушкинские строфы, которые являются одной из величайших вершин его творчества.

Это включение оказалось для меня органически необходимым, так как, с одной стороны, Пушкин немногими строфами с необычайной яркостью рисует атмосферу Александрийского двора, и с другой – дает замечательное

освещение тому “развратному” образу жизни, который, по преданиям, вели Клеопатра и Антоний» [1, с. 375].

Пушкин нужен был Таирову еще и для создания особого театрального языка. Как отмечал Ю.А. Головашенко в книге «Режиссерское искусство Таирова»: «Теперь мы часто говорим, что театр тем или иным приемом создает в спектакле впечатление “крупного кадра”, в чем сказывается “проникновение” в сценическое искусство приемов кинематографии. Таиров был одним из самых первых (если не первым), кто при помощи света концентрировал внимание зрителей на какой-либо детали театрального представления, важной для режиссерской мысли. <...> Та же локализация освещения достигала другого эффекта, например, в “Египетских ночах” во время чтения строф пушкинского стихотворения. Актер, рассказывающий о “ночах Клеопатры”, был освещен одним лучом прожектора; обращенный лицом к этому лучу, он как бы “впитывал” свет и сам излучал его; это помогало передать вдохновенность импровизатора. “Египетские ночи” заканчивались тем, что луч был сконцентрирован на одном только лице древнего египетского сфинкса – таинственной скульптуры, скрывающейся во мраке. Оставалось впечатление величия, непокоренности, вечной жизни» [2, с. 205–206].

Как и ожидалось, спектакль собрал гневную критику, его много ругали, но среди этих голосов раздался все-таки голос одобрения и восхищения, стоявший сотни ругательных отзывов. Он принадлежал Гордону Крэгу. По мнению великого режиссера, столь много и удачно ставившего Шекспира, замысел Таирова «мог казаться спорным и дискуссионным лишь до того, пока увидишь этот спектакль на сцене. Я увидел спектакль – реальный факт осуществления этого замысла. И для меня пьеса Шоу явилась великолепным прологом, который помог мне – зрителю – полнее воспринять трагедию Шекспира и сложную линию развития характера Клеопатры» [3, с. 10].

Следующей пушкинской страницей в истории Камерного театра стал спектакль «Евгений Онегин», у которого оказалась столь сложная и драматическая судьба.

Помимо обращения к блистательному литературному материалу, эта работа должна была решить еще одну задачу: в сложившихся обстоятельствах театру нужно было менять репертуар – уходить от западной классики. Упреки в «западничестве» раздавались отовсюду. Да и предыдущие обращения режиссера к отечественной классической драматургии имели сомнительный

успех. Чего стоит, например, спектакль «Гроза» по Островскому, о котором едко сказал Н.Р. Эрдман:

*Есть театры и такие,
Что таких на свете нет, –
Сам находится в России,
А на самом деле нет...
Что в нем русского помину,
На французский все манер,
И играет Катерину –
Адриенна Лекуврер [4, с. 7].*

«Евгения Онегина» он задумал поставить к столетнему, широко отмечаемому в СССР, юбилею поэта. Так же, как и «Египетские ночи», эту постановку Таиров думал сделать в творческом содружестве с С.С. Прокофьевым. И это было принципиально важным, потому что режиссер считал: «Сценическое осуществление “Е.О.” в драматическом театре невозможно без значительного участия в нем музыки... Такая постановка явилась бы первой попыткой воплотить роман Пушкина в сценической форме драматически и музыкально» [5, с. 7]. Он думал, что это будет спектакль с участием симфонического оркестра, хора, чтеца, актеров, с мелодекламацией и танцами.

К работе привлекли и преданных друзей Камерного театра: писателя С.Д. Кржижановского и художника А.А. Осмеркина, последний слыл в мире искусства не только замечательным художником, но и тонким знатоком и интерпретатором пушкинского гения. Таиров вначале пригласил для оформления спектакля П.П. Кончаловского. Однако тот не смог принять приглашение и посоветовал обратиться к А.А. Осмеркину.

Е.К. Гальперина об Осмеркине вспоминала: «...никогда не расставался он с Пушкиным. Пушкин не “размагничивал”, а питал его творческие силы. Гений поэта органически вошел в его жизнь, был выразителем его собственного мышления, собственного видения. Мудрость Пушкина утверждала его представление о чести, о совести художника, о нормах его творческого поведения. Куда бы ни ездил Осмеркин, он брал с собою маленькие портативные книжечки без переплета – сочинения А.С. Пушкина. “Это мой дорожный Пушкин”, – говорил Александр Александрович» [6, с. 232].

Среди главной причины неудачи с «Онегиным» стоит считать недостатки сценария, написанного Кржижановским. Таиров этого и не скрывал. Их

предшествующая совместная работа над романом Честертон «Человек, который был Четвергом» состоялась только потому, что Таиров закрыл глаза на слишком вольное переложение Кржижановским текста романа. Но с «Онегиным» режиссер этого допустить не мог – уж очень ответственным было задание. К упрекам в адрес Кржижановского относилось то, что он свободно соединяет строфы из одной и той же и даже из разных глав, в других же случаях – неоправданно разделяет такие цельные эпизоды как, например, «исповедь» Онегина. Непонятно, почему перемещен и разговор Лариной с соседями о судьбе Татьяны («Как быть? Татьяна не дитя»), сесования на ее отказы женихам и одинокие прогулки? В сценарии этот диалог происходит до знакомства Татьяны с Онегиным, до всех печальных событий романа. Не нравилось Таирову и Прокофьеву, что в сценарии не была включена сцена «Письмо Онегина к Татьяне».

Безусловно, несомненными достижениями этого спектакля стали музыка Прокофьева и сценография Осмеркина. Художник следовал за пушкинским текстом, сам как бы оставаясь в стороне. От его эскизов возникает ощущение почти школьного, очень традиционного и привычного осмысления романа. Но это нисколько не умаляет художественных достоинств работы. В центре – Пушкин, его поэтический голос, а художник лишь скромно следует за ним. По мысли Осмеркина, на сцене воспроизводилась ампирная арка, подобная той, что служила декорацией к спектаклю, поставленному Станиславским со студийцами в доме в Леонтьевском. В одной из сцен возникал задник с Петропавловской крепостью. По контрасту с имперскими, холодными картинами Петербурга деревенские сцены помещали зрителя и героев в пейзажи Михайловского, которые Осмеркин очень любил и где побывал в 1928 г.

Комната Татьяны решалась белым пятном ниспадающего полога над ее кроватью. Были и любопытные находки. Так, например, в сцене дуэли Онегин обут в валенки. По остроумному замечанию одного из исследователей, это даже привносит несколько комедийный оттенок в трагическую сцену.

Интересно прочитал роман и Прокофьев. Он боялся этой работы, повторял друзьям, что после Чайковского нет смысла даже браться за этот сюжет, но создал законченное произведение, которое вот уже долгие годы живет своей самостоятельной жизнью.

В воспоминаниях О. Литовского сохранились такие впечатления от этой музыки: «...Сергей Сергеевич Прокофьев написал к *Онегину* музыку, – кажется, десять или двенадцать номеров.

Мне посчастливилось услышать эту музыку у себя дома, причем Прокофьев сопровождал исполнение своими комментариями.

– Музыка Чайковского гениальна, но она написана не к пушкинскому “*Онегину*”. Ну, вот бал у Лариных – откуда такая “шикарная”, столичная музыка на провинциальной помещицкой вечеринке? На таких вечерах, вернее всего, танцевали под фортепьяно, возможно, немного разбитое, дребезжащее, – говорил Прокофьев. – По-моему, на балу у Лариных обязательно играли польку “Трам-блям”...

Прокофьев играл музыку к “*Онегину*” номер за номером, и передо мной вставал образ подлинного пушкинского *Онегина*, возникала широкая картина мелкопоместно-провинциального быта.

– Можно написать новую и, быть может, более верную музыку и на “*Онегина*” и на “*Пиковую даму*” – создать новые оперы, а не только музыку к драматическому спектаклю, – говорил Прокофьев.

– Почему же вы не напишете?

– Что вы! Соревноваться с Чайковским?!» [7, с. 244–245].

Все было готово к началу репетиций, но они не начались. Среди причин этого, помимо неприятия Таировым и Прокофьевым инсценировки Кржижановского, стоит назвать еще одну: возраст актрисы, назначенной на роль Татьяны. Алисе Коонен было уже почти пятьдесят лет, и на это осмелился намекнуть один из пушкинистов, присутствовавших на обсуждении будущего спектакля. На еще одну, может быть, самую главную причину указывает О. Литовский: «...Таирову так и не удалось поставить великолепную инсценировку поэмы Пушкина “*Евгений Онегин*”, сделанную Кржижановским; не удалось потому, что председателю Комитета по делам искусств П.М. Керженцеву затея эта показалась формалистической.

Для многих знавших Керженцева такой мотив выглядит странным. Ведь сам Керженцев боролся с Луначарским с сугубо формалистических позиций, возглавлял весь левый фронт. Но вот – случилось! А жаль...» [7, с. 244].

Список литературы

1. Таиров А.Я. О театре. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. 603 с.

2. Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970. 352 с.
3. Гордон Крэг в Москве // Театральная декада. 1935. №11. С. 10
4. Левитин М.З. Таиров. М.: Молодая гвардия, 2009. 359 с.
5. Даттель Е. «Евгений Онегин» С. Прокофьева (неосуществленный музыкально-драматический спектакль в Камерном театре) // Музыкальный современник. Сборник статей. Выпуск второй. М.: Советский композитор, 1977. С. 6–36
6. Осмёркин А.А. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. М.: Советский художник, 1981. 400 с.
7. Литовский О. Так и было. Очерки. Воспоминания. Встречи. М.: Советский писатель, 1958. 248с.



УДК 82.0

СТИХОТВОРЕНИЕ «ПОЭТУ» В ДВУХ ПЕРЕВОДАХ НА ХОРВАТСКИЙ ЯЗЫК

А. Питтарич, Р. Божич

Задарский университет, Хорватия

vanity_fair_10@hotmail.com
rbozic@inbox.ru

Объектом исследования являются два перевода стихотворения А.С. Пушкина «Поэту» на хорватский язык. Цель работы – анализ стихотворений с точки зрения времени издания перевода, так как считается, что всякий перевод устаревает. Показано, что И. Трнски реализовал более свободный подход, в то время как Ф. Цацан перевел стихотворение (на лексическом уровне) дословно, что исказило его смысл. Подход Трнского, напротив, позволил ему сохранить общую идею, образный строй. В работе доказывается, что представление о том, что перевод устаревает, ложно.

Ключевые слова: Пушкин, «Поэту», Цацан, Трнски, перевод, хорватский язык.

Анализ перевода, даже научный, часто сопровождается определёнными клише. Одно из них – представление, что переводы устаревают. Считается, что время жизни перевода – около двадцати лет. Действительно ли это так?

Подтверждение тому, что это не так, можно найти в статье о четырёх переводах стихотворения *Зимний вечер* [3], в которой мы приходим к выводу, что из четырёх переводов является адекватным только тот, который был создан М. Комболом более пятидесяти лет назад.

Пушкин для хорватской литературы очень важен, на что указывают многие учёные: Йосип Бадалич, Александр Флакер, Магдалена Медарич, Фикрет Цацан и Ясмينا Войводич. В эпоху хорватского национального возрождения в XIX веке Пушкин утверждал значимость народного языка как языка литературы. Хотя у хорватов существует давняя традиция создания литературы на родном языке (на базе всех трёх диалектных систем, но в основном на чакавской), именно эпоха Иллирийского движения (30–40-е годы XIX столетия) является самой важной для создания современного хорватского литературного языка (на штокавской основе).

В то время Пушкина переводили много, и он был самым популярным поэтом в Хорватии. Однако переводы были не всегда удачными. Может, в этом

была причина снижения интереса к его поэзии в XX веке. Анализ переводов его стихотворений позволяет ответить на вопрос, почему на хорватском языке до сих пор нет книги его стихов, равномащтабной его таланту. В бесспорно великой хорватской переводческой традиции существуют удачные переложения многих крупных мировых поэтов, однако качественно перевели только некоторые произведения Пушкина, в частности, сказки (см. Божич, Дрождек). Также существует конгениальный перевод *Евения Онегина*, осуществленный Иваном Сламнигом, но разве кто-нибудь сегодня читает романы в стихах? Вместе с тем никакой конгениальный перевод не отражает в должной мере стиль Пушкина, в котором грамматически нейтральный порядок слов сочетается с совершенными ритмом и рифмой. Хотя и у Пушкина не всегда сохраняется прямой порядок слов, но из-за разницы в языках в хорватских переводах его язык почти всегда оказывается более искусственным, в то время как в оригинале язык Пушкина всегда кажется простым, а его мысль всегда богата. Такое сочетание – редкое явление, и это, нам кажется, создает особые сложности при переводе Пушкина. Наш анализ это покажет.

Стихотворение «Поэту» было напечатано в 1831 году в «Северных цветах», и его появление было вызвано нападками на Пушкина на страницах тех газет, где раньше его стихотворения приветствовали с энтузиазмом [11, с. 144]. Стихотворение, на первый взгляд, является рефлексией по поводу утраты «любви народной». Однако его основная мысль значительно шире и заключается в том, что поэт должен творить самостоятельно, но для народа.

Ивана Трнского считают мастером хорватского стиха и на практике, и в теории [5], поэтому неудивительно, что ему полностью удалось сохранить метр пушкинского текста. В переводе Цацана сохраняется размер оригинала – ямб, однако выдержать его полностью переводчику не удалось. Во-первых, он часто начинает строку трохеем (что возможно в хорватской переводческой традиции), а кроме того, в трех местах (6-й, 10-й, 13-й стихи) он заменил ямб спондеем, что замедляет ритм стиха [4], и (что еще важнее) не согласуется со стилем Пушкина. Также в некоторых местах добавлены лишние слова, чтобы сохранить метр: *Pjesniče! Ti ne strepi za ljubavlju roda.* (**Ti** грамматически совсем не нужно).

Трнскому не удалось сохранить и порядок рифм Пушкина. Он использовал только женские рифмы. Перевод Цацана совершенно точный. У него присутствуют даже мужские рифмы, например, *huk – puk*. Но замена мужской рифмы на женскую в хорватской переводческой традиции

допускается из-за небольшого количества слов в хорватском языке с ударением на последнем слоге.

Стихотворение начинается с прямого обращения к поэту, но Трнски переводит иначе, и это не остается без последствий. Обращение Пушкина сразу привлекает внимание читателя и является более эмоциональным и драматичным, более художественным, чем порядок слов, который выбрал Трнски. Кроме того, Трнски перевел слово *не дорожи* как *ne gramzi*, а это не совсем адекватно, потому что значение данных лексем сильно различается [8]. Искреннее понимание переживаний поэта, которого беспокоит, что народ его не любит, потерялось. Впечатление возникает совсем иное. Будто поэт сам борется за любовь народа. Несмотря на различия, перевод Трнского сохраняет общий смысл стихотворения Пушкина. Перевод Цацана является более близким к оригиналу, но последние строки строфы вызывают трудности у обоих поэтов. И Трнски, и Цацан изменили оригинал. Трнски совсем пропускает *тверд, спокоен и угрюм* и заменяет их стихом *nek nemiru se duša ti ne poda* (*пусть не волнуется твоя душа*). Цацан, напротив, старался сохранить эти слова, но ради соблюдения рифмовки он заменил слово *спокоен* словом *bodar* ('энергичный, оживленный, веселый'), а это не одно и то же. Данное прилагательное не совсем согласуется с образом серьезного поэта, который стоически терпит насмешки холодной толпы. Хотя Трнски перевёл более свободно, значение его перевода ближе, чем перевод Цацана, который только на первый взгляд кажется дословным.

Во втором четверостишии Пушкин объясняет, какова на самом деле природа жизни поэта. Строфа также открывается утверждением: «*Ты царь: живи один*». Трнски это перевел как *Samotuj, caruj!* ('Будь одиноким, будь царем!'), что не передает полностью замысел Пушкина. Поэт всего лишь констатировал факт: «*Ты царь*», – в то время как у Трнского это команда *caruj* ('будь царем'). Цацан, с другой стороны, этот стих перевёл дословно: *Ti car si: živi sam*. Идею необходимости свободы творчества Пушкин подтверждает в следующих стихах: *Дорогою свободной / Иди, куда влечёт тебя свободный ум*, и оба переводчика сохраняют общий смысл строки. У Трнского она выражена красиво: *Zlatna ti sloboda /nastupat pute, kud ti um se vine*, хотя эта конструкция звучит непривычно и очень стилизовано. Цацан опять этот стих перевёл дословно: *I neka te sloboda /povede na tvog uma poletnog put dug*.

Надо отметить, что в этой строфе Пушкин использовал деепричастия, а деепричастия всегда очень трудно (особенно когда говорим о поэзии) перевести

на хорватский язык, в котором они почти не употребляются. И Трнски, и Цацан решили их заменить императивом, что является адекватным решением, потому что это соотносится с остальной частью сонета. У Трнского адекватно передан смысл: *dotjeruj ploda umnoga vrline* ('усовершенствуй качества плодов ума'), как и в переводе Цацана – *usto poboljšavaj si dragih misli ploda* – ('кроме того усовершенствуй любимых дум плода'), это не звучит невнятно.

Перевод последнего стиха этой строфы определил и начало следующей. Цацан опускает слово *награда*, и начинает стих с *U tebi dar je* ('в тебе талант / награда'). Этот выбор оказывается не совсем удачным, потому что слово *награда* имеет только одно значение, и совершенно ясно, о чем Пушкин говорит. Но при переводе утрачивается однозначность, потому что слово *dar* в хорватском языке обозначает также и удивительную способность кого-то делать что-то ('талант'). С другой стороны, Трнски совсем переделал это предложение, перенеся *награду* во второй стих этой строфы. Можно сказать, что в этой строфе вольность его перевода достигает кульминации. Во-первых, он соединил мысль двух стихов Пушкина в один стих *Ti sam si sudi od svih drugih strože* ('ты сам себя суди строже других / Ты сам себе самый строгий судья'), и поэтому у него нет "материала" для второго и третьего стиха строфы, и он делает поэтическую интервенцию, которая, правда, на уровне значения совершенно вписывается в стихотворение (что свидетельствует о том, что Трнски отлично понял, о чем Пушкин писал). Он здесь писал, а не переводил: *Nagrađuj sâm se, trud li ti se mili / I ako rodu dobro doći može*. ('Сам вознагради себя, если твой труд тебе нравится, и если народу может пригодиться.'). Слов *I ako rodu dobro doći može* ('если народу может пригодиться') в оригинале нет, но Трнски как будто ощущал необходимость подчеркнуть идею, что поэт творит для народа, хотя народ его не может понять. В этом стихотворении Пушкин несколько раз повторяет, что поэт должен самосовершенствоваться и сам должен оценивать качество текстов. Трнски решил не повторять так часто эту идею, а добавить еще одну, которая ему кажется важной (и которая не противоречит мировоззрению Пушкина). Цацан точно следует за оригиналом, но очевидно, что это не всегда адекватный выбор.

В последней строфе показаны две противоположные сцены – толпа и поэт в противопоставлении толпе. Пушкин пишет, что огонь поэта горит на алтаре. Другими словами, поэт своим творчеством и существованием приносит жертву божеству, а это божество – сама поэзия. Поэтому надо обратить внимание на слово *треножник*, которое Цацан перевел как *tronožac*. Но в хорватском языке

tronožac – только ‘низкий стул на трех ножках’, а в русском языке слово *треножник* также обозначает и ‘жертвенник в виде подставки или столика на трёх ножках у древних народов’ [8]. Следовательно, *tronožac* – неадекватный перевод. Абсолютно непонятно, на каком треножнике поэт сидит и почему. Символика Пушкина, к сожалению, потеряна. Трнски, с другой стороны, перевел треножник как *prijestol*. *Prijestol* в переводе на русский значит *престол*, и хотя мы связываем его прежде всего с королями, это слово, на самом деле, имеет в хорватском языке и другое значение. В православии это ‘высокий стол в церкви рядом с алтарем’ (Hrvatski jezični portal). Выбор Трнского, поэтому, точно вписывается в символическую систему стихотворения.

В переводах стихотворений иногда одно слово является настолько важным, что ошибка при его переводе меняет значение целого стихотворения. Слово *tronožac* указывает на то, что поэт сидит на низком простом стуле, однако при этом теряется основная идея стихотворения, которая заключается в том, что поэт – выше толпы.

Хотя Трнски переводил более свободно, он сохранил основной смысл стихотворения. Он также сохранил формальную строгость и красоту стихотворения. В современном переводе допускается метрическая свобода, не характерная для Пушкина, кроме того, некоторые неудачные лексические решения влияют на семантику стихотворения. Следовательно, можно сделать вывод, что качество перевода никоим образом не определяется годом, когда он был сделан, и что на самом деле нюансы в сохранении и изменении исходного текста могут решить, какой перевод будет функционировать более адекватно.

Список литературы:

1. Badalić, J., Gustav K., Petar L., *Izbor iz Puškina*. Zagreb: МН, 1949. 433 с.
2. Божич, Р., Дрождек И. «Верификационные решения в хорватских переводах "Сказки о рыбаке и рыбке" А.С. Пушкина». Болдинские чтения // Саранск: Болдино, 2010. С. 210–217.
3. Божич-Шейич, Р., Радченко М. «Поэзия А.С. Пушкина в переводах Миховила Комбола на хорватский язык (на примере стихотворения "Зимний вечер")» Болдинские чтения // Саранск: Болдино, 2009. С. 408–419.
4. Notari, D. «Spondee in Poetry: Definition, Examples & Quiz». *Education Portal*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://education-portal.com/academy/lesson/spondee-in-poetry-definition-examples-quiz.html#lesson> (дата обращения 15.05.2014).
5. Petrač, B. «Ivan Trnski, pjesnik «dana stare slave»». *Matica hrvatska, Kolo 5*, 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.matica.hr/kolo/315/>

Ivan%20Trnski%2C%20pjesnik%20%2C%20BBdana%20stare%20slave%2C%20AB/ (дата обращения 15.05.2014).

6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.

7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.

8. Современный толковый словарь русского языка Ефремовой. Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://slovar.cc/rus/efremova-tolk/367902.html> (дата обращения 15.05.2014).

9. Funčić, D. Sonet: «Od ishodišta prema oksimoronskoj preobrazbi». Fluminensia, 13. 9. 2001: 105–118. [Электронный ресурс]. – Режим доступа hrcak.srce.hr/file/11177 Hrvatski jezični portal (дата обращения 15.05.2014).

10. Hrvatski jezični portal. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://hjp.novi-liber.hr/> (дата обращения 17.05.2014).

11. Cacan, F., Aleksandar Sergejevič Puškin: Izabrane pjesme. Zagreb: МН, 2012. С. 205–212.

УДК 81'373.45

ИНОЯЗЫЧНАЯ СТИХИЯ В БОЛДИНСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ПУШКИНА

Е.В. Макеева

Московский педагогический государственный университет

ev.makeeva@m.mpgu.edu

Рассматривается вопрос о роли иноязычной лексики в произведениях А.С. Пушкина, написанных в период Болдинской осени 1830 года. Исследование, целью которого было выявление функций заимствованных единиц в текстах А.С. Пушкина, относящихся к разным жанрам, проводилось в рамках исторической лексикологии и лексикографии с привлечением методов текстологического, а также статистического анализов. На примере функционирования отдельных лексических единиц западноевропейского происхождения в рассматриваемых текстах продемонстрированы возможности привлечения их для решения различных художественных задач, в том числе для создания образов рассказчиков, для выражения авторского отношения к описываемому и пр. На основе сопоставления словарных фиксаций и текстов других писателей-современников Пушкина представлены варианты авторского словоупотребления западноевропейизмов и их дериватов.

Ключевые слова: заимствованная лексика, язык А.С. Пушкина, авторское словоупотребление, авторская лексикография.

Творчество Пушкина, как известно, невозможно рассматривать вне европейского контекста. Обращение к сюжетам мировой, в частности европейской литературы, к традициям европейского искусства стало предметом

многочисленных исследований. Так, в преддверии 200-летнего юбилея поэта в Италии прошла конференция под названием «Пушкин – европеец» [1], на которой выступили с докладами пушкинисты из России, Италии, Франции и т.д. В 2010 году в Словакии в Российском центре науки и культуры состоялся круглый стол «Пушкин – русский Европеец» [2], освещавший проблемы восприятия поэтом Европы, европейского сознания, особенностей вербального воплощения этого сознания в пушкинских текстах.

Если по образу мышления, по взглядам Пушкин, несомненно, был европейцем, что естественно для представителя просвещённого дворянства первой трети XIX века, то в языковом отношении, даже с учётом традиционного дворянского билингвизма, он глубоко русский, с присущим русскому человеку восприятием мира. В определённой мере об этом свидетельствует характер использования поэтом лексических единиц западноевропейского происхождения для решения художественных задач. Не ставя знака полного равенства между европейским сознанием и характером употребления языковой личностью заимствованной лексики, но понимая их взаимосвязь, попробуем проследить, какое место занимают западноевропеизмы и их дериваты в произведениях болдинского периода, особого в творчестве А.С. Пушкина. Поскольку, как показывают исследования, в языке поэта наблюдается совершенно четкая закономерность в употреблении западноевропеизмов в зависимости от жанровой принадлежности текста (ср.: наибольшее их количество – в критических, журнальных и автобиографических статьях и заметках, далее идёт проза, затем – письма и деловые бумаги и т.д.), мы анализировали эти единицы с учётом жанровой дифференциации и при обращении к болдинскому периоду: количественное соотношение между жанрами здесь сохраняется.

К болдинской осени 1830 года А.С. Пушкин подходит, имея сформированные представления о потенциальных возможностях слова и принципах его использования для решения различных художественных задач, при этом следует отметить, что болдинский период отличается заметно меньшим в процентном соотношении употреблением единиц западноевропейского происхождения по сравнению с другими периодами и в этом смысле выделяется во всём позднем творчестве поэта. Более того, в употреблении этих единиц наблюдаются заметные качественные сдвиги. Представляется, что связано это как с субъективными факторами

(эмоциональным состоянием А.С. Пушкина), так и с объективными (с развитием языка прозы, поиском новых возможностей организации текста).

Хрестоматийными стали строки из письма поэта Петру Александровичу Плетнёву: *Милый мой, расскажу тебе всё, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска <...> если я и не несчастлив, по крайней мере не счастлив. Осень подходит. Это любимое моё время – здоровье моё обыкновенно крепнет – пора моих литературных трудов настает – а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда. Всё это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведёшь, кроме эпиграмм на Каченовского...* [3, с. 110]. Душевная грусть, глубокие внутренние переживания, размышления о смысле жизни... Однако следующее письмо от 9 сентября уже более оптимистично [3, с. 112]. Всё это найдёт отражение – в большей или меньшей степени – в каждом произведении Болдинской осени. Несмотря на грусть и тоску, охватившие поэта осенью 1830 года, написанные тогда произведения нередко имеют игровое начало – серьёзное и шутливое плавно переходят одно в другое, а иногда и заменяют друг друга, судя по черновым рукописям, как это было со стихотворением «Бесы», дописанным и переработанным в Болдино и там же на некоторое время получившим подзаголовок «Шалость». Лирические жанры, непосредственно связанные с личностью автора, отражающие его реакцию на окружающую действительность, восприятие этой действительности с самых различных позиций, раскрывают внутренний мир поэта, его «душевные движения, настроения, убеждённость или минутное увлечение» [4, с. 214]. Преобладание той или иной лексики в лирике может служить показателем внутреннего мироощущения автора. И отрицательный результат в этом плане тоже результат. В стихах, написанных в Болдино осенью 1830 года, слов западноевропейского происхождения и их дериватов ничтожно мало, их можно пересчитать буквально по пальцам: *поэт* (в нескольких стихотворениях, но не часто), *урна* (в символическом значении – *урна гробовая* «Для берегов отчизны дальней...»), в символично-метафорическом значении – в стихотворении «Царскосельская статуя»), *критик*, *графский*, *карантин*, *инвалид*, *шлагбаум*, *трюфли* (как обозначение образа жизни: *Долго ль мне в тоске голодной Пост невольный соблюдать И телятиной холодной Трюфли Яра поминать?* [5, с. 177]), *рюмка*, *ром*, *паж*, *дама*, *графиня*, *аристократ*, *офицер*, *ассессор*, *профессор*, *ваксить*, *пудренный*, *вино*, *герой*. Всё это освоенные единицы,

пришедшие в русский язык в XVIII веке, а некоторые и ранее, т.е. не имеющие для современников поэта новизны, обозначающие известные им понятия.

В раннем творчестве А.С. Пушкина западноевропейизмы, например, так или иначе связанные с эпикурейскими мотивами, нередко встречаются в переносном и символическом значении, причём даже в пределах одного стихотворения они реализуют различные значения (ср.: *Остряк любезный! по рукам! Полней бокал досуга!, Ты Эпикуров младший брат, Душа твоя в бокале* [6, с. 59]), в лирике же болдинского периода увеличивается количество таких словоупотреблений, за которыми стоит конкретный биографический или реально-исторический смысл, данный только намёком. Интересно, что при незнании этого смысла стихотворение может быть истолковано вполне адекватно, но недостаточно полно (ср.: *Смеясь жестоко над собратом, Писаки русские толпой Меня зовут аристократом. Смотри, пожалуйста, вздор какой!* [5, с. 261]; согласно «Словарю языка Пушкина», *писаками русскими* демагогически именуется писатели-дворяне, группировавшиеся вокруг «Литературной Газеты»; это наименование применялось «в полемических целях их литературными противниками Полевым, Булгариным и некоторыми другими журналистами – разночинцами» [7]. Западноевропейизм *аристократ* оказывается в антонимических отношениях со словосочетанием *писаки русские*.

В большинстве болдинских стихотворений западноевропейизмы и их дериваты или вообще отсутствуют, или представлены 1–3 единицами, за исключением «Моей родословной», где эти единицы выполняют в основном номинативную функцию. Обращает на себя внимание переносное употребление слова *карантин*, которое получает в биографическом контексте особое звучание: *Попали в честь тогда Орловы, А дед мой в крепость, в карантин, И присмирел наш род суровый, И я родился мещанин* [5, с. 262].

В двух других стихотворениях этого периода слово *карантин* также обыгрывает биографическую ситуацию, при этом употребление его в прямом значении не мешает выражению совершенно разного настроения: *Куда же ты? – В Москву, чтоб графских именин Мне здесь не прогулять. – Постой, а карантин! Ведь в нашей стороне индейская зараза. Сиди, как у ворот угрюмого Кавказа, Бывало, сиживал покорный твой слуга; Что, брат? уж не трунишь, тоска берёт – ага!* («Румяный критик мой...» [5, с. 236–237]); *Иль в лесу под нож злодею Попадуся в стороне, Иль со скуки околею Где-нибудь в карантине...* («Дорожные жалобы» – датировано 1829 г., окончательная редакция относится к осени 1830 г. [5, с. 177]). В последнем примере за счёт

того, что слово оказывается в позиции, требующей по стихотворной рифмовке изменения места ударения, усиливается эффект иронии, пронизывающей всё стихотворение. В определённом смысле само понятие *карантин* в болдинский период оказалось судьбоносным для Пушкина, отсюда и более частотное появление слова в текстах.

В Болдино Пушкин пишет шуточную поэму «Домик в Коломне». По словам Л.А. Булаховского, «лексика в «Домике в Коломне» (особенно в полной редакции с частями, не вошедшими в первое, прижизненное издание) – калейдоскоп разных сфер употребления – поэтических и прозаических, утончённо-эстетических и грубых, рассудочных и эмоциональных» [8, с. 97–98]. Игриво регламентировав принцип включения языковых единиц в текст произведения (*Из мелкой сволочи вербую рать. Мне рифмы нужны; всё готов сбересть я, Хоть весь словарь; что слог, то и солдат – Все годны в строй: у нас ведь не парад* [9, с. 84]), Пушкин виртуозно следует ему во всём тексте поэмы. Иноязычная лексика не исключение. Ведущим принципом употребления западноевропеизмов и их дериватов здесь оказывается тематический, как и во многих других произведениях (*классический, роман, поэт, идеал, герой, мода, паркет, парад, блонда, дамский и др.*). Практически все заимствования здесь, подобно лирике этого периода, – слова, давно освоенные языком, относящиеся либо к терминологической сфере (военная и литературоведческая лексика), либо к дворянскому быту. Однако их появление на фоне прозаических фрагментов текста нередко создаёт эффект намеренной, подчёркнутой книжности, в результате возникающего контраста усиливается ощущение игрового момента: *Она казалась хладный идеал Тщеславия* [9, с. 89] (ср.: *На модном слове идеал Тихонько Ленский задремал* в «Евгении Онегине»), *...мода ей несла Свой фимиам* [9, с. 89] и пр. Интересно включение западноевропеизмов в метафорические словосочетания, например: *...не всё ж гулять пешком По невскому граниту иль на бале Лощить паркет или скакать верхом* [9, с. 84]. И если слово *гранит* было уже хорошо известно в русском языке (упоминается в словарях с 1762 г.), то слово *паркет* (первая словарная фиксация у Яновского, 1806 г.) в сочетании с глаголом *лощить*, приближаясь по функции к связанным словосочетаниям (*лощить паркет = танцевать на балу*), явно имеет новизну в употреблении. Обратим внимание на ещё одно слово, образованное от иноязычного заимствования и использованное Пушкиным в рамках словообразовательной игры: *Фигурно иль буквально: всей семьёй, От ямщика до первого поэта, Мы все поём уныло* [9, с. 87]. *Фигурно* –

здесь в значении *фигурально, иносказательно*. *Фигурально* зафиксировано только у Яновского (1806), *фигурно* в этом значении в словарях мы не обнаружили.

Согласно регламентированному в поэме принципу, слова, в том числе иноязычного происхождения, попадая в новые контексты, не связанные со сферой прежнего терминологического употребления, расширяют свои сочетаемостные возможности и/или получают новые оттенки значения. Так, по данным Национального корпуса русского языка, в текстах XVIII века и до конца 20-х годов XIX веков глагол *браковать* встречается только в сочетании с существительными, обозначающими предметы материального быта (товары), и только с 1829 года появляются употребления этого слова в сочетании со словами *женых, невеста; рукопись, статьи* – два последних в значении ‘признавать негодным, отвергать’ [10]. У Пушкина же в «Домике в Коломне» этот глагол употребляется и в отношении к рифмам, и (через сравнение) в отношении к солдатам: *Не стану их надменно браковать, Как рекрутов, добившихся увечья...* [9, с. 83].

Необычно шутливое употребление в конце поэмы и слова *мораль*, закреплённого в основном за литературно-философской сферой и коррелирующего в тексте со словом *нравоученье*: *Вот вам мораль: по мнению моему, Кухарку даром нанимать опасно; Кто ж родился мужчиною, тому Рядиться в юбку странно и напрасно* [9, с. 93]. За счёт такой корреляции и одновременно противопоставленности западноевропейизма и восходящего к старославянскому языку слова усиливается эффект, который и в «Евгении Онегине», и в «Повестях Белкина» в определённой степени маркирует голоса рассказчиков (автора – рассказчика – героя; автора – героя), создаёт стилистическую многоплановость, о чём замечательно говорит Е.Г. Эткинд: «Пушкин дразнит читателя, играя на противоречии между смысловым содержанием и тем содержанием специально поэтическим, которое дано не в логическом смысле текста, а в его стилистической экспрессии» [11, с. 230].

Болдинская осень ознаменовалась завершением работы над романом «Евгений Онегин» и созданием новаторских по своей сути «Повестей Белкина» и «Маленьких трагедий». Каждое из произведений достойно подробнейшего описания с точки зрения употребления западноевропейизмов, однако остановимся лишь на самых, на наш взгляд, важных моментах.

Прежде всего, отметим, что, создавая сложнейшую систему рассказчиков в «Повестях Белкина», Пушкин виртуозно использует заимствованную лексику для высвечивания каждого из этих образов. Поясим на примерах.

На явном контрасте в привлечении иноязычной лексики формируются образы подполковника И.Л.П., Сильвио и графа (повесть «Выстрел»). Эти герои различны по внутренней своей сути: Сильвио, в котором усматриваются явные черты романтического героя, захвачен всепоглощающей страстью – страстью мести. В его рассказе всё подчинено передаче эмоционального состояния человека, глубоко оскорблённого и испытывающего сильнейшую ненависть к своему обидчику. Дуэль для него – единственный и совершенно естественный способ разрешить ситуацию (*Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом* [12, с. 69]). Однако Сильвио употребляет это слово всего дважды: при описании армейского уклада и в момент, когда он приехал к графу, чтобы осуществить долго вынашиваемый план мести: *Мне всё кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного* [12, с. 74]. Очевидна значимость противопоставления дуэли, предполагающей равенство участников, и убийства (слова Сильвио переданы подполковнику И.Л.П. графом, который рассказывает об этом событии по прошествии некоторого времени, но воспроизводит услышанное как будто бы дословно). Обратим внимание ещё на одну деталь: заканчивая рассказ о «первой части» событий, Сильвио говорит об окончании не дуэли, а поединка.

Наиболее насыщенной иноязычными словами оказывается речь подполковника И.Л.П., который смотрит на события «со стороны» и эмоционально спокоен: здесь и военная лексика, необходимая для описания образа жизни армейских офицеров, и карточные термины, и названия предметов интерьера, к которым этот рассказчик оказывается особо внимательным (*бронзовый бюст, шандал, камин* и др.).

В «Барышне-крестьянке», которую Иван Петрович Белкин услышал от девицы К.И.Т., ключевым и наиболее частотным оказывается слово *роль* в значении ‘положение, круг обязанностей, обуславливающие чей-нибудь характер действия, манеру поведения’. Несмотря на освоенность прямого значения этого слова уже ко второй трети XVIII века, переносное значение, которое можно рассматривать как вторичное семантическое заимствование, фиксируется только в словаре Н.М. Яновского (1806), т.е. для не очень просвещённой девицы К.И.Т. его использование могло бы быть своего рода

щегольством, для Пушкина же, с одной стороны, формирующего литературную маску этой рассказчицы, а с другой, – создававшего игровое пространство текста, оно как раз и помогало реализовывать идею пародийности известного трагического сюжета (*Мир – театр; В нем женщины, мужчины, все – актеры* [13]).

В «Маленьких трагедиях», несмотря на обращённость к европейским сюжетам, присутствие западноевропеизмов очень незначительно, главным образом это ассимилированные слова, создающие «внепространственное» и «вневременное» восприятие трагедий, в которых затрагиваются существеннейшие вопросы бытия. Пытаясь найти ответ на вопрос, что заставило русского поэта строить свои «драматические изучения», связанные с проблемами настоящего, на европейском материале, исследователи Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен подчёркивают, что «Пушкин не мог смотреть на современную ему Россию иначе, как на наследницу Европы, и понимал, что вместе с безусловными ценностями Россия наследует также грехи и беды европейской истории. Вопрос дальнейшей судьбы русской культуры – не только искусства, но всей культуры, культуры как миропорядка, определяющего также и каждую частную жизнь, – заключался в претворении этого наследия, от которого страна уже не была свободна» [14, с. 78]. Между тем, минимализация вербального обозначения фактов европейской культуры средствами заимствованной лексики (не более 0,9% от всех словоупотреблений в «Пире во время чумы», в других трагедиях ещё меньше) является показательной: проблемы, поставленные в «Маленьких трагедиях», были глубоко личностными, связанными с глубинными переживаниями поэта, а чувственную основу имеют лишь значения лексем с незатемненной внутренней формой.

Остановимся только на одном очень популярном в начале XIX века слове западноевропейского происхождения – *гений*, которое встречается в «Моцарте и Сальери» и в «Скупом рыцаре». Сальери спрашивает Моцарта: *Где ж правота, когда священный дар, Когда бессмертный гений – не в награду Любви горячей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений послан – А озаряет голову безумца?* [15, с. 124–125]. В том же значении («высшая творческая одаренность»), как определяет его «Словарь языка Пушкина») это слово звучит и в устах Моцарта: *А гений и злодейство, Две вещи несовместные* [15, с. 132]. Здесь рождается антиномия понятий «гений» и «злодейство», у слова *гений* появляется нравственное наполнение: *гением не может называться тот, кто*

способен на злодейство (афористически выраженная мысль стала крылатым выражением). В этой же реплике наблюдается столкновение разных значений одного и того же слова: *Он же гений, Как ты, да я,* – рассуждает Моцарт (*гений – гениальный человек*) [15, с. 132].

Журнальные статьи и заметки, а также письма болдинского периода в плане исследования западноевропейской лексики представляют большой интерес, но требуют отдельного разговора, поэтому в рамках данной статьи не рассматриваются.

Так можно ли назвать иноязычной стихией те по происхождению западноевропеизмы и их дериваты, которые встречаются в произведениях Болдинского периода? И да, и нет. В языке Пушкина слово *стихия* употребляется в двух значениях: 1. *Явление природы, выступающее как мощная сила, в своих проявлениях не зависящая от воли человека.* 2. *Среда, в которой существует, функционирует кто-, что-н.* [7]. В переносном употреблении это слово зафиксировано, например, в словосочетаниях «стихия независимости», «священная стихия». Западноевропеизмы и их дериваты в пушкинских текстах – это мощная сила в решении художественных задач, но она полностью подвластна гению Пушкина, его прозорливости и языковому чутью. В то же время это среда, в которой существует особый мир отношений, связанный с дворянской культурой и бытом, с просвещением, и эта среда является органичной частью более крупного образования – русского мира, во всех его проявлениях воссозданного великим поэтом.

Список литературы

1. Вольперт Л. Юбилейная пушкинская конференция «Пушкин-европеец» // «Русский Журнал» [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://old.russ.ru/journal/edu/98-11-27/volp.htm> (дата обращения 05.03.2015)
2. Круглый стол «Пушкин – русский Европеец» в РЦНК в Братиславе // Сайт Росструдничества. Лента новостей 13.04.2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://old.rs.gov.ru/node/21101> (дата обращения 24.04.2015)
3. Пушкин А.С. Письмо Плетнёву П.А., 31 августа 1830 г. Москва // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 14. Переписка, 1828–1831. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol14/y1421102.htm> (дата обращения 17.07.2015)
4. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX века: Пушкин. Некрасов. М.: Наука, 1981. 340 с.
5. Пушкин А.С. Стихотворения, 1826–1836 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–206

1836. Сказки, 1948. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/default.asp?feb/pushkin/texts/push17/vol03/y03r207.htm>14.

6. Пушкин А.С. Пирующие студенты: («Друзья! досужный час настал...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 1. Лицейские стихотворения, 1937. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol01/y012059-.htm> (дата обращения 17.07.2015)

7. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М.: Азбуковник, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.slovari.ru/> (дата обращения 12.04.2015)

8. Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX в. Лексика и общие замечания о слоге. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1957. 488 с.

9. Пушкин А.С. Домик в Коломне, 1830 // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 5. Поэмы, 1825–1833, 1948. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol05/y052081-.htm> (дата обращения 17.07.2015)

10. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.ruscorgora.ru/> (дата обращения: 15.01.2016)

11. Эткинд Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языки русской культуры, 1999. 600 с.

12. Пушкин А.С. Выстрел // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия, 1948. С. 63–74. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol08/y082063-.htm> (дата обращения 17.07.2015)

13. Вильям Шекспир. Как вам это понравится. Перевод Петра Вейнберга. СПб.: Издательский Дом «Кристалл», 2002. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt (дата обращения: 23.06.2015)

14. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории: (Судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. Т. 14. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/ise/ise-073-.htm> (дата обращения: 24.06.2015)

15. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 7. Драматические произведения. 1948. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol07/y072121-.htm> (дата обращения 17.07.2015)



УДК 82.0

ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА
В КРИТИКЕ ЖУРНАЛА С.А. БУРАЧКА «МАЯК»¹

Е.В. Сартakov

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

esartak@mail.ru

Анализируются рецензии авторов консервативного журнала «Маяк» (1840–1845 гг.) на произведения Пушкина. На фоне других откликов о сочинениях поэта позиция «Маяка» выделяется своей откровенной бестактностью. Тем не менее негативная оценка творчества Пушкина была в журнале не случайной, но закономерной, подготовленной философскими и религиозными взглядами авторов издания и опиралась на целостную идейно-эстетическую платформу. С точки зрения авторов «Маяка», единственным «священным» текстом является Евангелие, все остальные тексты «вторичны». Отсюда их установка на десакрализацию литературного текста, личности поэта, вплоть до низведения художника на уровень сугубо биологический. Поэтому Пушкин не мог восприниматься ими иначе, как «безбожник» и «поэт мишурности». Сравнение взглядов Белинского с позицией авторов «Маяка» также в фокусе нашего внимания в данной статье.

Ключевые слова: «Маяк», Бурачок, Мартынов, Белинский, Корсаков, эстетика, этика, литературная критика, консерватизм.

С начала 1840-х годов поэзия А.С. Пушкина рассматривалась как активно действующий фактор в литературно-журнальной борьбе, которая была связана с различными актуальными для того времени вопросами. Критики, как бы они ни относились к творчеству поэта, понимали, что говорить о Пушкине – значит говорить о состоянии современной русской литературы в целом. В этом смысле симптоматичны слова редактора «Маяка» Бурачка: «Пушкин – ключ к истории письменности (литературы) нашей эпохи, начавшейся окончанием войны 1812. Пока мы не оценим и не поймем как следует Пушкина, до тех пор мы не поймем и нынешнего состояния нашей письменности» [1, с. 27].

С выходом первого посмертного собрания сочинений Пушкина (СПб., 1838–1841) вопросы об особенностях творческого метода поэта, эволюции его взглядов, его месте в русской литературе вновь начали активно обсуждаться на страницах журналов. Бесспорно, наиболее значительны в этом смысле

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 15-34-01210.

выступления В.Г. Белинского, предпринявшего концептуальный обзор пушкинского творчества в «Отечественных записках», где он напечатал известный цикл из 11 статей (публиковались с мая 1843 по сентябрь 1846 гг.). Вместе с тем позиция Белинского будет понята и адекватно оценена только при условии, что она будет соотнесена со *всем корпусом* критических выступлений 1840-х годов, которые в той или иной степени учитывал «неистовый» критик.

Особое место в этом «хоре» выступлений заняли критики и публицисты консервативного журнала «Маяк» (1840–1845 гг.), издателями и редакторами которого были П.А. Корсаков (до конца 1841 г.) и С.А. Бурачок. На фоне других откликов о сочинениях Пушкина позиция «Маяка» выделяется своей откровенной бестактностью. Уже современников поражала резко негативная оценка творчества поэта. Так, на страницах «Маяка» Пушкину дана следующая оценка: «<...> стихотворец, большею частию заблуждавшийся со своим дарованием <...> скоро, скоро умрут его безжизненные, мишурные произведения» [2, с. 33].

Такая оценка творчества Пушкина надолго сделала Бурачка литературным «маргиналом», чье мнение никто не воспринимал всерьез. Даже консервативные деятели его времени, казалось бы, стоявшие с Бурачком на схожих идейных позициях, критиковали «Маяк» за подобную одностороннюю оценку русской литературы. Например, Н.В. Гоголь в статье «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», которая была написана для книги «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847 г.), отмечал: «Односторонние люди и притом фанатики – язва для общества, беда той земле и государству, где в руках таких людей очутится какая-либо власть. У них нет никакого смиренья христианского и сомненья в себе; они уверены, что весь свет врет и одни они только говорят правду. <...> Некоторые стали печатно объявлять, что Пушкин был деист, а не христианин; точно как будто бы они побывали в душе Пушкина, точно как будто бы Пушкин непременно обязан был в стихах своих говорить о высших догматах христианских, за которые и сам святитель церкви принимается не иначе, как с великим страхом, приготовя себя к тому глубочайшей святостью своей жизни» [3, т. VIII, с. 274]. То, что речь здесь идет именно о Бурачке, подтверждается письмом Гоголя к его духовному наставнику, протоиерею Матфею Константиновскому от 9 мая (н. ст.) 1847 г. из Неаполя. В этом письме Гоголь оправдывается за некоторые выражения в «Выбранных местах...», в том числе за резкую оценку Бурачка, «<...> который, судя по статьям его, должен быть истинно почтенный и

верующий человек, но который, однако ж, слишком горячо и без разбора напал на всех наших писателей, утверждая, что они безбожники и деисты, потому только, что те не брали в предмет христианских сюжетов» [3, т. XIII, с. 304].

Может быть, именно поэтому историки литературы и журналистики никогда не анализировали ни доводы редактора «Маяка», ни идеологию его издания. От Бурачка, получившего обидное рифмованное прозвище «дурачок» [4, с. 461], просто отмахивались как от бездарного литературного критика, кроме того замеченного в симпатиях к консервативной идеологии (грех, с точки зрения либерального крыла русской интеллигенции, несмыслаемый). Научной литературы по этому вопросу не просто мало, ее вообще нет, что удивительно, если принять во внимание хорошую проработку учеными темы «Пушкин в критике 1840-х годов» [5–8; 9, с. 33–49]. В современных учебниках истории русской критики места «духовной эстетики» Бурачка так и не нашлось [10–11], как не поместили его статей в недавно изданном 4-томнике «Пушкин в прижизненной критике», в последнем томе которого были напечатаны все основные публикации 1840-х годов о Пушкине [12].

Тем не менее изучение критического отдела журнала «Маяк» важно, как минимум, по двум причинам. Во-первых, при исследовании проблемы «Пушкин в критике 1840-х годов», как правило, говорят о *позиции* того или иного критика, а не об изучении *самой полемики*. На наш взгляд, необходимо не только анализировать взгляды того или иного публициста, но и изучать *историю полемики* о творчестве Пушкина. И в этом контексте обращение к публикациям «Маяка» необходимо, потому что критики других журналов (и прежде всего Белинский) «Маяк» читали и его программные статьи комментировали. По нашим наблюдениям, в цикле статей о Пушкине Белинский не единожды апеллировал к рецензентам «Маяка» (об этом см. ниже), что пока не нашло отражения в научной литературе. По справедливому замечанию В.Э. Вацура, «историко-литературное значение выступлений Белинского не может быть полностью оценено вне контекста литературной борьбы, которая развернулась вокруг имени Пушкина в первые же годы после его гибели» [9, с. 33]. Только в контексте этой полемики будет понята сложная позиция и Бурачка, и Белинского.

Во-вторых, нужно понимать, что негативная оценка творчества Пушкина была для Бурачка не случайной, но закономерной, подготовленной его философскими и религиозными взглядами, и опиралась на целостную идейно-эстетическую платформу, изучение которой уже начато в содержательной

210

монографии В.Г. Мехтиева [13, с. 30–59], но должно быть продолжено и углублено. Дальнейшее изучение эстетической платформы журнала Бурачка позволит усложнить картину русской критики 1840-х годов до многомерной модели, отнюдь не сфокусированной только вокруг фигуры Белинского.

На страницах «Маяка» имя Пушкина появлялось довольно часто. Символично, что в первом номере журнала, в программе издания, написанной Корсаковым и Бурачком, из русских писателей, которые привели к «упадку литературы», назван именно Пушкин [14, с. IV]. Точно так же в последних номерах «Маяка» в 1845 г. была опубликована статья Бурачка, в которой Пушкин именовался «олицетворенным вулканом европейских идей: идей революционных, анархических, всесторонней эмансипации, певцом свободы, равенства, разгула, сладострастия, всех видов беспутства, возведенных до апотеоза, до обожения и поклонения» [15, с. 96]. Именно эта статья вызвала резкую отповедь Главного управления цензуры Министерства народного просвещения и стала одной из причин запрещения журнала Бурачка (наряду с падением числа подписчиков).

Следует обратить внимание, что в первые три года издания (примерно до 1842 г.) в журнале появлялись и благожелательные отклики о Пушкине. Это связано с тем, что соредактором Бурачка до № 16 за 1841 г. был переводчик и цензор Корсаков (брат М.А. Дондукова-Корсакова – адресата известной пушкинской эпиграммы: «В Академии наук...» – и Н.А. Корсакова – лицейского товарища Пушкина, чьей безвременной кончине Пушкин посвятил стихотворение «Гроб юноши» и одну из строф в стихотворении «19 октября» 1825 г.).

Например, в третьей части журнала за 1840 г. Корсаков поместил лицейское стихотворение Пушкина “Mon portrait”, назвав его «достоянием истории нашей литературы», «драгоценностью, еще необнародованной», и сопроводив публикацию следующим замечанием: «Пушкин был душой общества, а веселость его неистощимая – как истинный гений. Таков именно был юноша Пушкин, когда *присылал мне первые стихи свои для печати*. И теперь еще храню я, как клейнод, *собственноручное письмо его*, в котором он напоминал мне о том за два месяца до своей смерти» [16, с. 134–135]. Речь идет о письме Пушкина конца сентября 1836 г., в котором поэт, уговаривая Корсакова стать цензором романа «Капитанская дочка», в комплементарной форме писал о нем: «Вы один у нас умели сочетать щекотливую должность цензора с чувством литератора (лучших, не нынешних времен)», – и

вспоминал, как когда-то, еще юношей, отправлял ему свои стихи: «Некогда, при первых моих шагах на поприще литературы, Вы подали мне дружескую руку» [17, т. XVI, с. 161–162]. Действительно, в 1817 г. в журнале «Северный наблюдатель», будучи редактором (совместно с М.Н. Загоскиным), Корсаков опубликовал несколько ранних стихотворений Пушкина.

Тем не менее, конечно, не отзывы Корсакова определили эстетическую репутацию журнала «Маяк», его позицию в литературной борьбе 1840-х годов. В наиболее законченном виде эта позиция была сформулирована в программных статьях Бурачка и ведущего литературного критика журнала – А.М. Мартынова, публиковавшего параллельно с Белинским в 1842–1843 гг. цикл из шести статей о Пушкине (четвертая статья принадлежала перу Бурачка).

Мартынов, приглашенный Бурачком в издание в 1842 г., сразу выступил убежденным оппонентом Белинского. Его первая публикация, напечатанная в апрельском номере «Маяка» за этот год, была прямо направлена против эстетических принципов критика журнала А.А. Краевского – «Замечания на статью о Менцеле, помещенную в “Отечественных записках”». Сторонник литературного морализма, отстаивавший тезис о необходимости в сочинениях следовать «правилам», Мартынов уже с начала 1830-х годов резко выступил против современной литературы. Например, в 1837 г. он опубликовал сатиру «Взгляд на новоселье» об известном альманахе А.Ф. Смирдина и О.И. Сенковского «Новоселье» (1833 г.). Критикуя басни И.А. Крылова, послания кн. П.А. Вяземского к Д.В. Давыдову, переводы Е.А. Боратынского и произведения других авторов («...статейки Новоселья / Как будто с сильного написаны похмелья»), Мартынов пренебрежительно оценивает в том числе «Домик в Коломне» и «Анджело» А.С. Пушкина: «Не стоило труда и начинать избушки / Для столь незначашей и тлеющей игрушки» [18, с. 68]¹. Эти же взгляды он последовательно развивал в «Маяке».

Еще раз отметим, что для того, чтобы понять позицию Бурачка и Мартынова, необходимо более подробно охарактеризовать идейно-эстетическую платформу журнала «Маяк». С точки зрения Бурачка, религиозно-просвещенный человек есть конечная цель истории. Поэтому миссия искусства (в т.ч. литературы) состоит в том, чтобы обращать человека к христианскому идеалу, напоминать ему о той жертве, которая была принесена Христом. Никакие диалогические отношения с Богом недопустимы, ведь мироздание устроено вертикально (Бог – человек) и человек должен помнить о своем месте

в этой этической системе и не стремиться к переходу к горизонтальной модели [13, с. 46–47].

Именно поэтому в издании Бурачка резко негативно восприняли моду на популярный тогда романтизм, увидев в нем тягу безбожного человека к созданию языческого идола, на месте которого выступает эстетически понятая категория искусства. Дело в том, что романтизм, предполагающий особый статус художника, поднял поэта на пьедестал, сделал его Демиургом, превратил его в творца. Это в конечном счете привело к обожествлению обычного человека, отказу от Творца в человеке и признанию за человеком тех функций, которые должны принадлежать Богу. Ведь создание иной реальности, параллельных миров (пусть и художественных), нового универсума – прерогатива Бога, а не человека. Романтизм, до предела возвысивший искусство и его творцов, не мог не вызвать внутреннего отторжения христианских моралистов типа Бурачка или Мартынова.

Так, в пятой статье пушкинского цикла Мартынов подчеркивал, что в литературе необходимо гармоничное соединение «поэзии и мудрости» [19, с. 85]. Настоящая поэзия питается «вдохновением свыше», поэтому просто «одушевления» для нее недостаточно. Если чувство прекрасного выступает без «подпитки» его чувством религиозным, такая «изящная» поэзия ложна. Только в единстве этики и эстетики видит критик «Маяка» источник подлинного творчества.

Не случайно в третьей статье цикла указано, что «истинно христианскими поэтами» были «Клопшток, Тасс и Мильтон». Напротив, романтики – «поэты, язычествующие в христианстве» [2, с. 9]. Такая резкая оценка романтиков, с точки зрения критика «Маяка», объяснима: их творчество протекает в области только «душевного», не достигает необходимой «духовности», что в конечном счете удерживает художника в мире дольном. Так и происходит «обожествление» искусства, ведь недостаток «западной эстетики», по словам Мартынова, обусловлен тем, что она «признает *эстетическую красоту* самостоятельной в самой себе, независимую, владыкою, тогда как она сама есть *подчиненная* красоты духовной, подобно как во всей вселенной все *нижнее* подчинено *высшему*, и на этом соподчинении утверждается гармония, *красота и жизнь и сила* иерархической лестницы миров» [20, с. 7].

С учетом подобной эстетической платформы становится объяснимой негативная оценка в «Маяке» творчества Пушкина. Автор «Пророка» и не мог восприниматься христианскими моралистами иначе. Пушкин (особенно в

романтический период) возвысил художника до уровня провозвестника Божьей воли. Вместе с тем его поэзия настолько совершенна с точки зрения формы (критики «Маяка» это подчеркивали, но при этом считали, что эстетическое совершенство сочинения легко достигается математическим сложением слогов и пауз²), что она, с одной стороны, очаровывала читателей, которых становилось все больше, а с другой – плодила эпигонов, которые распространяли вслед за Пушкиным ложные в своем основании эстетические теории, что привело к превращению русской литературы в «легкое чтение» с его «мишурностью» и «мотыльковостью». В отзыве Бурачка о первой статье Мартынова сказано: «Маяк еще три года тому назад, в своем предисловии и в критике 2 и 4 части, предположил, что нынешнее состояние нашей письменности – *мишурное*, и что основание этой мишурности положил более других Пушкин» [1, с. 27]. Не случайно, кстати, что при разборе произведений Пушкина Мартынов и Бурачок делали акцент в основном на романтических произведениях поэта – прежде всего «южных» поэмах.

В полемике с творчеством Пушкина (и шире – поэтикой романтизма) примечательны также рассуждения Бурачка о соотношении концепции свободы воли и идеи божественной предопределенности в романтической литературе. Эта проблема поднята в содержательной статье Бурачка «Откуда идет классицизм и романтизм, и что такое в отношении к ним поэзия Пушкина» (1843 г.). В этой статье Бурачок выводил фабулу романтической повести из идеи, языческой в основании, существования судьбы. Форма языческой повести, по мысли автора «Маяка», «состояла в борьбе Рока (или судьбы, случая) с человеком, которого в свою очередь поддерживали или преследовали существа мифические». Напротив, «формы христианской повести бесконечно обширнее, богаче, прекраснее <...> На место языческого Рока у нас есть, с одной стороны, Промысел Божий, с другой – свобода и ответственность человека» [21, с. 128]. Для романтизма, справедливо утверждал Бурачок, характерно именно античное понимание судьбы – того, что Гегель назвал «необходимостью, роком, который <...> сам по себе не поддается уразумению и непонятен» [22, с. 380]. Поэтому сюжеты романтических произведений в своем основании имеют языческую мысль существования предопределенности. Романтики «вывернули наизнанку языческие формы <...> удержали рок: узаконили Мефистофелей, Асмодеев, колдунов, тени умерших, ведьм». Такие писатели идеализировали «миф рока, судьбы, случая, несчастья <...> склонили

человека, с одной стороны, проклинать судьбу, а с другой – вызвать сочувствие к несчастливцам, страдальцам героям» [23, с. 159].

Это существенно обедняет фабулы их произведений – в романтизме всегда велика роль рока, от героя мало что зависит, он как бы «плывет по течению». Бурачок осудил романтиков за то, что их стараниями в литературе водворилось «понятие рока» «вместо Провидения», а вера в чудо сменилась идеализацией «суеверий» [23, с. 159]. Эта претензия отнесена в упомянутой статье в т.ч. к произведениям Пушкина, который в текстах 1830-х годов часто представлял, по словам М.О. Гершензона, «изображение мудрой судьбы, двигающей человеком по своей прихоти, но приводящей к разумным целям» [24, с. 47]. Тем не менее Бурачок явно обедняет позицию Пушкина, фатализм которого (как уже давно убедительно доказали исследователи) не носил абсолютного характера, а скорее диалектически соединялся с идеей свободы воли [25].

Вместе с тем, по мысли Бурачка, вина Пушкина в его «ошибочных» взглядах на эстетику вторична – он сам оказался «заложником» ложных теорий своего времени. Еще в 1840 г. Бурачок писал: «Не ищите у Пушкина религиозности – его умели отвлечь от нее» [26, с. 188]. Кто виноват в этом? «Дух, вылившийся по духу его времени, когда господствовали библейские общества и либерализм, два противные, неразлучные элемента, увлекся в молодости легкомыслием, свободой, разгулом приятелей молодежи <...> Просто – его захвалили до полусмерти». Причем, здесь же Бурачок указал (пусть в самых общих чертах) на эволюцию пушкинского творчества: «Только в последних его произведениях мелькает что-то похожее на религиозность, и поэтому-то нельзя довольно оплакать, что Пушкин сам не успел поправить того, что сам же испортил в молодости» [26, с. 188].

Причем следует иметь в виду, что такая резко негативная оценка творчества поэта писалась в условиях «борьбы» «Маяка» с партией «Отечественных записок» и прежде всего с Белинским. Поэтому это не столько была полемика с Пушкиным, сколько с той интерпретацией, которую получило творчество поэта в статьях «неистового Виссариона». О необходимости «очищения» творчества Пушкина от «произвольных» интерпретаций Белинского Бурачку писали и читатели журнала. Например, постоянный корреспондент Бурачка иеромонах Михаил (в миру А.И. Монастырев), профессор Киевской духовной академии, предлагал редактору «Маяка» в конце 1843 г. «рассмотреть все критики и отзывы о Пушкине с первого появления его

стихотворений до наших дней, что в них справедливого и ложного – это еще более раскрыло бы состояние литературы русской, особенно нашего времени показало бы постепенность *захватывания* великого поэта»³.

Белинский в так называемый «примирительный» период настаивал на полной «автономности» искусства, придавал исключительное значение «художественной точке зрения», ведь литература есть отдельный мир, существующий по своим законам, она развивается «имманентно», сама «в себе цель и вне себя не имеет цели» [27, т. III, с. 431] (статья о «Горе от ума» 1840 года). В программной статье этого периода «Менцель, критик Гёте» (1840 года) Белинский осудил В. Менцеля за его упреки Гете в том, что тот чуждался общественно-политической проблематики: «Искусство не должно служить обществу иначе, как служа самому себе: пусть каждое идет своею дорогою, не мешая друг другу» [27, т. III, с. 403].

А. Лаврецкий справедливо указал, что критика Белинского «примирительного» периода «является и сугубо объективной, и сугубо тенденциозной» [28, с. 24]. Белинский считал, что поэт («орган общего и мирового») не может ошибаться. Объективистской была мысль о том, что не художественность зависит от идеи, от того, верна она или ложна, а идея – от художественности, которая объективна и правдива и делает таковым все, что с ней органически связано: «Тенденциозно то назначение искусства, которое дает ему Белинский: истинное художественное произведение “примиряет с действительностью”; согласно эстетике Белинского рубежа 30–40-х гг. художественное творчество не зависит от симпатий и антипатий художника, который в процессе творчества перестает существовать как определенная личность и превращается в голос абсолютной идеи» [28, с. 25]. Поэтому, по Белинскому, «верность мысли проверяется художественностью», «искусством писателя» [27, т. III, с. 404].

Причем, в начале 1840-х гг. Белинский, как известно, преодолел в себе тенденции «примирительного» периода. Например, в пятой статье цикла о Пушкине он уже выступает против тех, кто «поставляет искусство целью самому себе, и через это самое освобождает его от всякого соотношения с *жизнию*, которая всегда выше *искусства*, потому что искусство есть только одно из бесчисленных проявлений жизни» [27, т. VII, с. 305]. Однако и в 1840-е гг. мысль о «самоценности» искусства (пусть и не в такой тенденциозной форме, как раньше) в его критике обнаружить возможно. Так, называя в этой же статье искусство «первым, необходимым актом в процессе критики» [27, т. VII, 216

с. 306], Белинский настаивал: «Творческая деятельность поэта представляет собою также особый, цельный, замкнутый в самом себе мир, который держится на своих законах, имеет свои причины и свои основы, требующие, чтоб их прежде всего приняли за то, что они суть на самом деле, а потом уже судили о них» [27, т. VII, с. 307]. Не случайно в цикле о Пушкине Белинский именно «художественность» называет «преобладающим пафосом поэзии Пушкина» [27, т. VII, с. 336].

Бурачок, посвятивший разбору взглядов Белинского отдельную статью «Система философии Отечественных записок», отметил, что критик журнала Краевского подчинил все аспекты творчества (идейные, философские, морально-нравственные) эстетически понятой категории «художественности», таким образом абсолютизовав «особость» «самоценного» Слова, отказавшись от Божественной природы последнего, которая его породила. Бурачок упрекал Белинского в «идолопоклонничестве», считал ошибочной его веру в «непогрешимость поэтов» [29, с. 9].

Получалось, что Белинский (сознательно ли?) до предела возвысил как искусство, так и его творцов, сделал их сакрализованными и чуть ли не священными. Как справедливо отметил В.Г. Мехтиев, «в идее “замкнутости” искусства Бурачок уловил тягу “безбожного” человека к созданию “идола”, в качестве которого здесь выступают эстетически понятая красота художественного произведения и “всеведение” творческой личности» [13, с. 14]. Полемика Бурачка со взглядами Белинского заканчивалась важным постулатом: «быстрое размножение» германских «философских систем» привело к тому, что «целью всех изящных произведений поставили единственно удовлетворение эстетическому вкусу, не подчиняя их никаким другим условиям» [29, с. 19]. Именно против такого «искусствоцентризма» и выступали авторы «Маяка».

Примечательно, что эти выступления самим Белинским при создании цикла о Пушкине явно учитывались. Во-первых, Белинский был знаком со статьями Мартынова и даже написал антикритику на первую статью цикла, назвав Бурачка «великим муфтием российской словесности», а статью о Пушкине, опубликованную в «Маяке», «порывом мусульманского фанатизма» [27, т. VII, с. 20]. Во-вторых, в собственном цикле о Пушкине Белинский явно несколько раз апеллировал к критикам «Маяка». Пятая статья цикла, в которой предложен «взгляд на русскую критику» и «понятие о современной критике» [27, т. VII, с. 302], содержала целый ряд отсылок к статьям Мартынова.

Например, комментаторы (В.В. Спиридонов при участии А.П. Могилянского) уже указали, что в этой статье Белинский ссылался на разбор произведений поэта, данный Мартыновым: «Да, не во гнев будь сказано нашим литературным староверам, нашим сухим моралистам, нашим черствым, антиэстетическим резонерам, – никто, решительно никто из русских поэтов не стяжал себе такого неоспоримого права быть воспитателем и юных, и возмужалых, и даже старых (если в них еще не умерло зерно эстетического и человеческого чувства) читателей, как Пушкин» [27, т. VII, с. 342]. Однако список отсылок Белинского к статьям «Маяка», думается, можно расширить. Например, в этой же статье Белинский отмечал «ничтожность» критиков, которые подходят к творчеству поэтов с готовыми формулами: «Тогда ожидали от поэта не того, для чего был он призван своею природой и требованиями времени, а подтверждения и оправдания теории, которую составил себе господин критик, – и если творения поэта не улеглись плотно на прокрустовом ложе теории критика, критик или вытягивал их за ноги, или обрубал им ноги (даже и голову – смотря по обстоятельствам), или, наконец, объявлял, что поэт ничтожен, мал, чужд высших взглядов и отстал от века» [27, т. VII, с. 304]. Думается, Белинский мог иметь в виду здесь в том числе Бурачка и Мартынова – сторонников нормативной критики.

В другом месте статьи, процитировав стихотворение Пушкина «Поэт и толпа» (*«Подите прочь! какое дело / Поэту мирному до вас?»*), Белинский заметил: «Действительно, смешны и жалки те глупцы, которые смотрят на поэзию, как на искусство втискивать в размеренные строчки с рифмами разные нравоучительные мысли, и требуют от поэта непременно, чтоб он воспевал им все любовь да дружбу и прочее, и которые неспособны увидеть поэзию в самом вдохновенном произведении, если в нем нет общих нравоучительных мест» [27, т. VII, с. 345]. Это уже прямо отсылает нас к критике «Маяка».

Наконец, деля всех русских критиков на два типа, Белинский указал, что есть критики, которые «смотрят на частности поэтического произведения без отношения их к целому», оценивают произведение «исключительно со стороны языка и слога». Такой взгляд на критику ошибочен, «ибо если критик смотрит на частности поэтического произведения без отношения их к целому, то необходимо должен находить дурным хорошее и хорошим дурное, смотря по произволу своего личного вкуса» [27, т. VII, с. 302]. Первая статья Мартынова как раз и была посвящена разбору формальных «ошибок» и грамматических погрешностей в творчестве Пушкина и предложениям к их исправлению:

например, «тоска им овладевала понемного» (вместо «тоска им овладела понемного») или «резвая младость» (вместо «бешеная младость») [20, с. 14]. Примечательно, что такой неглубокий подход Мартынова вызвал отторжение даже у многих поклонников издания. Так, уже упомянутый иеромонах Михаил писал Бурачку в январе 1845 г.: «Некоторые требуют, чтобы Пушкина рассмотрели как *поэта*, а Мартынов (будто) делает *грамматический разбор*. Я сам не совсем понимаю это требование, но передаю Вам для сведения»⁴.

После закрытия «Маяка» в 1845 г. позиция Бурачка по отношению к творчеству Пушкина едва ли поменялась. Бурачок продолжал считать, что «литература и поэзия проповедует разврат и безбожие 150 лет сряду» (статья 1859 г.) [Цит. по: 30, с. 317] и что виной тому – прежде всего Пушкин. Причем с годами отношение к поэту только ухудшалось, а список его «грехов» ширился. В неопубликованной статье 1866 г. «Церковные недуги и безобразия в России» Бурачком предъявлены Пушкину (да и всей русской литературе) уже и политические претензии: «Военносудные дела по участию природных русских грамматеев, всяких разрядов, в польском мятеже подтверждалось, что все это есть бедственный результат настроений наших училищ и вообще книжничества, проникнутого герценовским нигилизмом, незаметно выросшим из литературного деизма Карамзина, Жуковского, из либерализма Пушкина и Лермонтова, их последователей, питавшихся, вместе со всеми, дрожжами европейского отступничества Истины Божией»⁵.

Таким образом, спор авторов «Маяка» с Белинским в самом общем виде можно сформулировать так: каково соотношение этики и эстетики в художественном произведении? Чья же позиция в этом споре более адекватно передает точку зрения на поэзию самого Пушкина? Думается, Пушкин, который писал в 1836 г., что «цель художества есть идеал, а не нравочение» [17, т. XVI, с. 70], в этой полемике солидаризировался с Белинским, а отнюдь не с Бурачком.

Бурачок, поднимая вопрос о статусе искусства, отказывался видеть в поэте демиурга, признать в нем творца. Напротив, Белинский абсолютизировал художественное слово, видя пафос творчества Пушкина именно в идее «художественности». С точки зрения авторов «Маяка», единственным «священным» текстом является Евангелие, все остальные тексты «вторичны». Отсюда установка Бурачка на десакрализацию литературного текста, личности поэта, вплоть до низведения художника на уровень сугубо биологический. По справедливой мысли В.Г. Мехтиева, «в полемике Бурачека с Белинским

обнаружился “пограничный” смысл крайнего противостояния их мировоззрений, до такой степени крайнего, что их полярность становится словно незаметной» [13, с. 16]. Добавим к этому, что слабость Бурачка как полемиста, пожалуй, не позволила ему в полной мере донести до читателя положения созданной им «духовной эстетики». Идеи же Белинского, который выбрал для полемики с «Маяком» тактику «борца», оказались востребованы читательской аудиторией.

Представители «оппозиция застоя» (как точно назвал линию «Маяка» Аполлон Григорьев), и прежде всего Бурачок, не понимали, что сама природа лирики не терпит готовых смыслов и не является учебником прописных истин и заданных идей (в т.ч. конфессионального содержания). Если смысл стихотворения сводится к какой-то простой формуле (религиозной, политической, социальной и т.д.), то сам акт творчества неизбежно уничтожается. По этому поводу Н.А. Бердяев тонко отметил: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может быть и не должно быть специфически и намеренно религиозным» [31, с. 284]. Бурачок отказывался понимать, что сама по себе красота (так, как она понималась Пушкиным) уже этически и сакральна. Можно согласиться с И.З. Сураат, что «прежде всего через красоту открывалась Пушкину Высшая Реальность, религиозное восприятие красоты составляет основу его художественного мировидения. <...> Искусство в Пушкине остается искусством – религиозным по своей природе и сути, но не совпадающим с конфессиональными путями» [32, с. 33]. Пожалуй, в этом Белинский оказался значительно ближе к Пушкину, чем адепты «духовной эстетики». Тем не менее история полемики, развернувшая вокруг творчества поэта в 1840-е гг., представляет интерес для изучения дальнейших дискуссий о Пушкине, которые проходили в 1850–1880-е годы. Например, обнаруживается парадоксальная схожесть между Бурачком с его решительными выступлениями против «эстетической художественности», и «утилитаристами» 1860-х годов – прежде всего Д.И. Писаревым, провозгласившим «разрушение эстетики» (название статьи 1865 г., опублик. в «Русском слове»). Между тем этот сложный вопрос заслуживает, конечно, самостоятельного исследования.

Примечания

1. Примечательно, что наиболее курьезные оценки, данные Мартыновым русским писателям (в т.ч. Пушкину), перепечатал О.И. Сенковский в рецензии на эту книгу. Причем особенно Сенковский потешался над сатирами Мартынова в адрес барона Брамбеуса – Сенковский опубликовал под этим псевдонимом в альманахе Смирдина «Незнакомку» и «Большой выход у сатаны» (Библиотека для чтения. 1837. Т. XXV. С. 47–48). Мартынов позже утверждал, что Сенковский сделал выписки из его книги по экземпляру, украденному в типографии, еще до того, как она поступила в продажу (Ярославские епархиальные ведомости. 1866. 10 сентября. С. 286–287).

2. Например, Мартынов писал: «В Маяке хорошо доказано, что красота эстетическая есть математика, химия и механика во всем сотворенном. Это мертвое тело, которое должно животвориться *красотою* внутреннею, *духовною*, а красота духовная слагается из духовной *силы*, духовного *света* и духовного *тепла*» [2, с. 34].

3. ОР ИРЛИ. Ф. 34. Ед. хр. 140. Л. 18.

4. Там же. Л. 60.

5. ОР ИРЛИ. Ф. 34. Ед. хр. 21. Л. 6.

Список литературы

1. С. Б. [С. А. Бурачок] Ответ издателя // Маяк, 1842. Кн. 13–14. С. 27–38.
2. Мартынов А. [М.] Обзор стихотворений А. Пушкина, помещенных в полном собрании сочинений его. Том 2. Статья III // Маяк, 1843. Кн. 19. С. 1–33.
3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8., Т. 13.
4. Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века. М.; Л.: Academia, 1931. Т. 1. 576 с.
5. Трубачев С.С. Пушкин в русской критике 1820–1880. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1889. 404 с.
6. Очерки по истории русской журналистики и критики. Л.: Изд-во ЛГУ имени А.А. Жданова, 1950. Т. 1. 604 с.
7. История русской критики. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. 590 с.
8. Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XX веков. М.: Просвещение, 1991. 432 с.
9. Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л.: Наука, 1966. 664 с.
10. История русской литературной критики / В.В. Прозоров, О.О. Милованова, Е.Г. Елина и др. М.: Высш. шк., 2002. 463 с.
11. Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII – XIX веков: Курс лекций. М.: Аспект Пресс, 2008. 304 с.
12. Пушкин в прижизненной критике. 1834–1837. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008. 632 с.

13. Мехтиев В.Г. Журнал «Маяк» и духовная оппозиция эстетическим идеям журналистики 1840-х гг. и романтизму М.Ю. Лермонтова. Хабаровск: Изд-во ХГПУ, 2004. 208 с.
14. [Без подп.] Вместо предисловия. Программа издания // Маяк. 1840. Ч. 1. С. I–XIV.
15. Бурачок С. [А.] Критический обзор народного значения Вселенской Церкви на Западе и на Востоке // Маяк. 1845. Кн. 43. С. 1–102.
16. [Пушкин А.С.] Mon Portrait // Маяк. 1840. Ч. 3. С. 134–135.
17. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
18. Мартынов А.М. Поэтические произведения в трех книгах. СПб.: [Без изд.], 1837. 249 с.
19. Мартынов А. [М.] Обзор стихотворений А. Пушкина, помещенных в полном собрании сочинений его. Том 4. Статья VI // Маяк. 1843. Кн. 22. С. 85–145.
20. Мартынов А. [М.] Обзор стихотворений А. Пушкина, помещенных в полном собрании сочинений его // Маяк. 1843. Кн. 17. С. 1–32.
21. С.Б. [С.А. Бурачок] Обзор стихотворений А. Пушкина. Статья IV // Маяк. 1843. Кн. 20. С. 106–138.
22. Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3 // Гегель Г.-В.-Ф. Соч. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1958. Т. 14. 440 с.
23. [Без подп.] Новые книги // Маяк. 1843. Кн. 21. С. 55–84.
24. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. 230 с.
25. Кибальник С.А. Тема случая в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1995. Т. 15. С. 60–75.
26. С.Б. [С.А. Бурачок] Статья IV. Книги литературные // Маяк. 1840. Ч. 4. С. 176–219.
27. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.
28. Лаврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М.: Художественная литература, 1968. 399 с.
29. С.Б. [С.А. Бурачок] Система философии Отечественных записок. Статья I // Маяк. 1840. Ч. IX. С. 1–48.
30. Сартаков Е.В. «Сие от пера Бурачка, а в печати никогда не будет» // Русская литература и журналистика в движении времени. М.: Ф-т журналистики МГУ, 2016. С. 305–320.
31. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Париж: YMCA-PRESS, 1985. 528 с.
32. Сурат И.З. Пушкин: Биография и лирика: Проблемы. Разборы. Заметки. Отклики. М.: Наследие, 1999. 240 с.

ПУШКИН В КАПРИЙСКИХ ЛЕКЦИЯХ М. ГОРЬКОГО

М.Г. Уртминцева

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

urtminzeva@yandex.ru

Цель статьи – предложить систему аргументов для доказательства автобиографического принципа изложения материала, положенного Горьким в основу лекции о Пушкине. Использование сравнительно-сопоставительного, биографического и историко-функционального методов позволило провести анализ методологии Горького – историка литературы и показать, что принципы отбора фактов биографии Пушкина, способы введения ссылок на произведения поэта и их комментариев, обращение к его эпистолярию, подчинены у Горького важнейшей задаче определения собственной мировоззренческой позиции в эпоху поражения первой русской революции. Общественную ситуацию в данный период Горький осознает через сопоставление положения ссыльного Пушкина, формулирующего свое понимание свободы творчества как высшего проявления народности – главной движущей силы в истории культуры, приобретающей особую актуальность в эпоху кризиса общественного самосознания.

Ключевые слова: Пушкин, Горький, автобиографизм, история русской литературы, методология исследования литературного процесса.

Лекция Горького о Пушкине (из рукописного курса Каприйских лекций) впервые увидела свет в 1937 году. В сборнике «М. Горький. О Пушкине» С. Балухатый публикует фрагмент, посвященный Пушкину, извлекая его из безымянной рукописи Горького, впоследствии названной ее исследователями «Историей русской литературы» [1, с. 5–42]. По своему содержанию и форме рукопись представляет собой конспекты лекций по истории русской литературы, которые были прочитаны Горьким в 1909 году на Капри для слушателей школы, организованной по инициативе А. Богданова. Целью школы была подготовка рабочих, членов РСДРП, к ведению пропагандистской работы в массах. Вся рукопись составила первый том «Архива Горького», опубликованный в 1939 году [2]. Позднее, уже в начале 1950-х, Н.К. Пиксанов, выступая на конференции, посвященной Пушкину, заметит: «Если бы этот курс был напечатан около 1925 года, это оберегло бы нас от грубых ошибок вульгарного социологизма» [3, с. 170]. Из доклада Пиксанова следовало, что предложенная Горьким концепция русской литературы (несмотря на ряд его суждений о русских писателях, подвергнутых впоследствии справедливой критике) была исторична по своему характеру, выражала идею Горького об эволюции художественного сознания русской литературы от романтизма к реализму.

Материал лекции, посвященной Пушкину, невелик по объему [2, с. 86–105], но имя поэта, анализ и комментарий его произведений встречаются и в других местах рукописи: во фрагментах, посвященных Гоголю, Лермонтову, Толстому, Достоевскому, а также в главах «Очерк развития русского общества в 30-40-е годы» и «Дворянская самокритика». Поскольку рукопись Горького не имеет сквозной пагинации и представляет собой черновик, готовившие текст рукописи к печати И.П. Ладыжников и М.М. Юнович сгруппировали отдельные фрагменты текста, озаглавили их и расположили в соответствии с набросками плана работы, где указан порядок следования материала. При определении этой последовательности исследователями были учтены также характер нумерации листов, почерк, цвет чернил и т.д.

Эти факты необходимо иметь в виду при анализе методологии Горького-историка литературы, поэтому сразу оговоримся, что материалом данной статьи стал фрагмент текста, посвященный Пушкину, отмеченный в III части наброска плана следующим образом: *«Декабристы в их отношении к народу. Поэты до Пушкина – анализ их стиха со стороны формы и содержания. Пушкин, его отношение к народному творчеству, его жизнь, как иллюстрация нравов эпохи»* [2, с. 7]. Из текста рукописи следует, что Горький в биографии Пушкина уделяет особое внимание периоду Михайловской ссылки, комментируя отношение Пушкина к событиям декабря 1825 года, его понимание взаимоотношений народа и власти, решение поэтом вопроса о свободе художника от влияния на него власти и иных, в том числе, и политических сил, о литературе (и искусстве) как единственной объединяющей силе, способной ставить и решать общенациональные проблемы. Все перечисленные вопросы, стоявшие перед Пушкиным в эти годы, были чрезвычайно актуальны для Горького – свидетеля поражения первой русской революции, что видно из его эпистолярия.

Письма Горького периода 1908–1909 гг., времени, когда он работал над текстом лекций, дают представление о той атмосфере, которая складывалась вокруг него, в известной степени определяя логику лекции о Пушкине. Одно из первых концептуальных положений, которым Горьким предваряет свои суждения о поэте, мысль об исторической закономерности объединения мыслящих людей на почве оппозиции правительству и бюрократии. Именно этим Горький объясняет тот факт, что еще в первой половине XIX века *«русский литератор <...> был понуждаем возвышаться над узкими задачами своего класса, был принужден заботиться не столько о выработке классовой*

идеологии, сколько о борьбе против идей и действий правительства» [2, с. 86]. Чтобы подкрепить это положение, Горький дает слово русскому литератору Пушкину, цитируя его письма и произведения. Введение их в текст рукописи обнаруживает «странные» на первый взгляд сближения в духовном состоянии Пушкина, находящегося в ссылке в Михайловском, и эмигранта Горького, живущего на Капри. Анализируя письма Пушкина периода Михайловской ссылки, Горький находит в них поддержку собственной мировоззренческой позиции в переломный для России начала XX века исторический момент.

Пушкин, пишет Горький, выступил против официальной концепции народности, сформулировав собственное понимание долга поэта перед народом. Оно заключалось, по мнению писателя, в том, что русский поэт декларирует свое право «читать самого себя», основанное «на сознании собственной человеческой ценности и внутренней свободы» [2, с. 88], без которой не может существовать личность: «Я сам большой, не царедворец / Я грамотей, я мещанин», – цитирует Горький Пушкина. Комментируя приведенные строки из «Моей родословной», Горький обращается к выдержкам из письма поэта А. Бестужеву, датированного апрелем 1825 г. В нем поэт утверждает свободу художника от произвола чиновной аристократии («подлец Воронцов не понимает, что мы не хотим быть покровительствованы равными») [2, с. 89] и заявляет о своем праве требовать уважения к нему как человеку и творцу.

Этот факт, по мнению Горького, говорит о том, что Пушкин оказывается выше идеологии того класса, к которому принадлежит по рождению, а его поэтическая декларация «я грамотей, я мещанин» – высшая форма нравственности, присущая аристократу духа! Свою мысль Горький подкрепляет цитатой из майского письма Пушкина Рылееву (май 1825 г.), упрекнувшего его в аристократизме, подчеркнутым поэтом в «Моей родословной»: «Ты сделался аристократом: это меня рассмешило, – пишет Рылеев, – тебе ли чваниться 500-летним дворянством? <...> Будь, ради бога, Пушкиным! Ты сам по себе молодец...» [2, с. 89]. Горький выписывает из ответа Пушкина следующее: «Ты сердисься, за то, что я чванюсь 600-летним дворянством (NB мое дворянство старее) Как же ты не видишь, что дух нашей словесности зависит от сословия писателей, которые в отличие от писателей иностранных, пишущих для денег, пишут (кроме меня), – замечает Пушкин, – из «тщеславия» <...> Там есть нечего – так пиши книгу, а у нас есть нечего – так служи, а не сочиняй» [2, с. 89–90]. Свободное

волеизъявление творца, по мнению Горького, его независимость от произвола власти в любом ее проявлении – великая заслуга художника, осознавшего свой долг перед Отечеством.

Основной задачей современной Пушкину русской литературы, продолжает Горький, была задача *«выдвинуть против понятия [официального] «народности» иное понятие, а для того, чтобы его выдвинуть требовалось внимательное изучение народа»* [2, с. 86]. Эта же задача, судя по письмам Горького 1908–1909 годов, когда шла подготовка курса лекций, стоит и перед современной ему русской литературой, растерявшейся после поражения революции 1905 года. В январе (14) 1908 года Горький пишет в Берлин К. Пятницкому о необходимости изменить характер сборников «Знание», включив в них статьи по литературной критике и социальной философии [4, с. 5], в феврале (29) того же года сообщает И. Ладыжникову о созыве на Капри *«маленького литературного съезда. Луначарский будет писать историю русской литературы – вы не можете себе представить, как я этому рад. Выписал для него двадцать пудов книг»* [4, с. 21], в марте (около 17) К. Пятницкому говорит о своем решении писать статью «О задачах русского писателя», объемом листа 1,5–2 [4, с. 38], а уже с января 1909 года в его переписке тема каприйской школы звучит постоянно (Тихонову, январь, 2, Амфитеатрову, март, после 19, Вилонову, июнь, 9, и др.) Наконец, в августе 1909 года Горький сообщает Е.П. Пешковой о начале чтения лекций по литературе, а 15 сентября М. Коцюбинскому пишет о том, что *«читает по две лекции в неделю, а к ним надо готовиться»* [4, с. 95]. Параллельно с огромной работой по организации работы «Знания», подготовкой лекций, Горький читает рукописи, присланные ему из России. За текущий год (1909), сообщает он И. Ладыжникову, им прочитано 153 рукописи, из них лишь 19 написаны известными писателями, 32 людьми интеллигентными, а остальные 100 принадлежат людям из народа [4, с. 23]. В это же время Горький завершает работу над статьей «Разрушение личности», заканчивает «Исповедь», «Жизнь Матвея Кожемякина», пишет повесть «Лето», на практике осуществляя поставленную им задачу воспитания нового человека, который должен осознать *«собственную ценность и необходимость внутренней свободы»*. Кончив повесть («Исповедь»), он пишет Пятницкому: *«Я немедленно займусь подготовкой к работе по истории литературы вместе с Луначарским. Время дорого и дело важно...»* [4, с. 20].

В лекции Горький обращается к вопросу об отношениях художника и власти, безусловно, актуальной и для него. *«До Пушкина, – пишет Горький, – литература – светская забава <...>, но именно он «первый почувствовал, что литература национальное дело первостепенной важности, что она выше работы в канцеляриях и службы во дворце <...> Пушкин заявил царю в лицо, что 14 декабря он, Пушкин, встал бы в ряд с декабристами»* [2, с. 89–91]. Идея независимости и свободы творчества, сказавшаяся и в произведениях Пушкина, и в его поведении, как никогда была близка Горькому в это время. Разъясняя положение, в котором оказывается Пушкин в 1826 году, после возвращения из Михайловского, Горький цитирует «Стансы» («В надежде славы и добра...») и опровергает известное обвинение поэта в лести царю, приведя строчки из стихотворения Пушкина «Друзьям»: *«Нет, я не льстец, когда царю / Хвалу свободную слагаю: / Я смело чувства выражаю, / Языком сердца говорю...»* [5, т. III, с. 47]. Внутренняя логика обращения Горького к комментированию ситуации, в которой оказался поэт после поражения декабристского восстания, к осмыслению его отношений с царем, пожелавшим, как известно, стать его цензором, становится понятной, если обратиться к переписке Горького с Лениным 1908–1909 годов.

Из содержания и тона писем Ленина видно, что он понимает: Горький выходит из-под его влияния после поражения революции 1905 года и очень этим обеспокоен. Всемирно известный писатель принимает активное участие в работе школы, деятельность которой идет вразрез с проводимой Лениным работой по подготовке новой революции. *«Тот, кто едет учиться на Капри, – пишет Ленин Горькому, – едет учиться особой фракционной "науке"»* [6, с. 435–436, 439]. Как известно, Ленин отказался принять участие в работе школы, считая ее рассадником меньшевизма, ликвидаторства и примиренческих настроений. В письмах к Горькому Ленин обвиняет основателя школы А. Богданова и примкнувших к нему Горького, А. Луначарского и других в приверженности к вредной философии махизма, ставшей для сотрудников школы основной методологической базой решения фундаментальных проблем культуры, пропаганде идеи ее автономии от политики и независимости от условий времени принципов воспитания нового культурного типа. Для Горького ситуация осложнялась тем, что в РСДРП назрел раскол уже не философского, а политического характера между «беками» и «меками», поэтому Ленину было важно убедить Горького открыто заявить о поддержке большевиков (о чем мог свидетельствовать сам факт

сотрудничества писателя с газетой «Пролетарий»), а не заниматься второстепенным делом, то есть читать лекции по литературе группе рабочих-агитаторов, отвлекая их таким образом от внутрипартийной «драки». То, что Горький уклонялся, несмотря на увещевания Ленина, видно из письма Ленина 3 апреля 1908 года. «*Хорошая дипломатия*” с Вашей стороны, дорогой А.М., – пишет Ленин, – *(если Вы не уверовали тоже в бога), должна бы состоять в отделении наших общих <...> дел от философии*» [6, с. 343]. Горький не оправдал надежд Ленина, как, впрочем, не оправдал их и потом, в период революции 1917 года. Он, как и Пушкин, смог в это время подняться над идеологией своего класса, оказался выше тех партийных задач, которые должны были быть ему близки как выразителю интересов трудового народа. Он понимал свою роль иначе, чем видел ее Ленин, считая, что воспитание нового человека невозможно без овладения им знаниями о мировой культуре, а обучения навыкам революционной пропаганды и борьбы явно недостаточно для формирования нового самосознания. Именно поэтому факты биографии ссыльного Пушкина, его творчество этого периода были осознаны Горьким как путь к обретению себя в сложившейся ситуации. Продолжением этих разногласий с Лениным стали «Несвоевременные мысли» Горького, опубликованные в апреле 1917 – июне 1918 года в газете «Новая жизнь» [7, с. 3–105].

Развивая тему народности Пушкина, Горький характеризует его как *«первого русского писателя, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая в угоду государственной идее <...>»* [в примечаниях Горького есть вариант: *«классовым тенденциям»*] [2, с. 96]. Горький, в частности, ссылается на *«собранный Пушкиным цикл песен о Стеньке Разине, которого поэт назвал единственным поэтическим лицом в России. Заметьте, – продолжает лектор, обращаясь к слушателям, – что Разин по своим намерениям и по духу был несравнимо демократичнее Пугача, с грустью осмеянного Пушкиным»* [2, с. 99]. Горький **по памяти** цитирует строки из письма Пушкина брату Льву (первая половина ноября 1824 года), заканчивая которое, Пушкин восклицает: *«Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!»*. Слушая их, замечает Горький, Пушкин, по его собственным словам, *«вознаграждает недостатки своего проклятого воспитания»* [5, т. X, с. 108], воспитания, лишённого знаний национальной народной культуры. При сравнении текста письма с приводимой цитатой обнаруживаем, что Пушкин назвал *«Сеньку Разина единственным поэтическим*

228

лицом русской истории» [5, т. X, с. 108], а не единственным «поэтическим лицом в России», как это звучит у Горького. Любопытно, что пушкинская оценка Разина в письме брату весьма своеобразно откликнется в ответе А. Бенкендорфа поэту в письме 22 августа 1827 г., где шеф жандармов сообщает о решении государя императора печатать «Стансы», третью главу «Онегина», «Графа Нулина». А «Песни о Стеньке Разине, при всем поэтическом своем достоинстве, по содержанию своему не приличны к напечатанию <...>» [8, с. 91]. Горький приводит в лекции эту фразу Бенкендорфа не только затем, чтобы еще раз проиллюстрировать положение ссыльного Пушкина. Тем самым он подчеркивает свою солидарность с пушкинской оценкой демократического характера восстания Разина. История опоэтизировала Разина в фольклоре как человека, объединившего на борьбу с чиновной властью людей, жаждавших свободы и справедливости, – такой смысл вкладывает Пушкин в определение исторической роли Разина в судьбе России¹. Горький, видимо, сознательно вносит дополнительный смысл в пушкинскую оценку Разина как «поэтического лица России». Интерес к Разину как характеру национальному, демократическая в целом «программа» его восстания вдохновляет Горького, а оценка Разина в письме Пушкина возрождает давний интерес писателя к народному герою. Еще в июне 1903 года, находясь в Нижнем, Горький пишет заведующему городской библиотекой П.И. Крылову записку с просьбой дать «на время» книги Д. Мордовцева «Исторические монографии» и Костомарова «Бунт Стеньки Разина». [9, с. 536]. В письме А. Амфитеатрову (декабрь 1909 г.) он спрашивает: «Что Вы знаете о Степане Разине, кроме Костомарова, Соловьева и т.д.? Нет ли специальных исследований? <...> Помогите, ибо этот человек, названный Пушкиным «единственным поэтическим лицом русской истории», спать мне не дает. Напишу я его, видимо. Может, не напечатая, а уж напишу» [10, с. 104]. По свидетельству современников, сначала Горький задумал осуществить свой замысел в жанре романа [9, с. 537], но воплотил его в киносценарии, завершив работу к началу 1923 года. Как «Песни о Степане Разине» не были опубликованы при жизни Пушкина, так и горьковский сценарий не стал фильмом и был напечатан только после смерти писателя (опубл. в 1941 году во втором томе «Архива А.М. Горького»). Можно предположить, что интерес и Пушкина, и Горького к народному герою мог быть вызван стремлением обоих художников понять и постичь смысл «гневных движений истории» и их последствий, которые были осознаны и пережиты ими как личная трагедия.

Подводя итоги, следует сказать, что материал лекции о Пушкине существенно отличается от других фрагментов рукописи. Его содержание и структура, а также риторика высказывания определены стремлением Горького не только убедить слушателей в том, что Пушкин – великий русский поэт и национальный гений. Горького волновало другое, то, что он выразил в двух строчках признания, сделанного наедине с собой вскоре после окончания чтения лекций:

*Читают Пушкина, а тень поэта стонет:
Слова у всех в устах, но дух никем не понят².*

За свою долгую творческую жизнь Горький еще не раз будет писать о Пушкине, но ни в одном из более поздних высказываний уже не прозвучит лирический пафос, присущий Каприйской лекции о поэте. Его заменит пафос официальный.

Примечания

1. Помимо записей Пушкиным песен о Степане Разине, источником знаний поэта о нем могли быть «Три путешествия» голландца Яна Спейса, бывшего свидетелем событий в Астрахани в апреле 1671 года, а также диссертация И.Ю. Марция «Стенко Разин. Донской казак и изменник», защищенная в 1674 году в Витгенберге, Германия, в которой был дан анализ восстания в контексте русской истории.

2. Запись была сделана М. Горьким на открытке, датирована «11 ноября, 1911, Capri». Хранится в архиве А.М. Горького, ХПГ 52–26.

Список литературы

1. Балухатый С.Д. Лекция Горького о Пушкине (из рукописного курса Каприйских лекций) // Горький М. О Пушкине // Под ред. С.Д. Балухатого. М.; Л.: АН СССР, 1937. 128 с.

2. Горький М. История русской литературы // Архив А.М. Горького. Т. I. М.: Изд-во «Художественная литература», 1939. 340 с.

3. Пиксанов Н.К. Пушкин и Горький // Пушкин. Исследования и материалы. Труды 3-ей Всесоюзной пушкинской конференции. М.; Л.: АН СССР, 1953. С. 170–205.

4. Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып. 2. 1908–1916. М.: АН СССР, 1958. 765 с.

5. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л.: АН СССР, 1950–1951.

6. Ленин В.И. Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 47. Письма 1905–1910. М.: Политиздат, 1970. 462 с.

7. Горький А.М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре. Рассказы. М.: Современник, 1991. 128 с.

8. Жизнь Пушкина: переписка, воспоминания, дневники / Сост., вступ. очерки, прим. В.В. Кунина: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1988. 702 с.

9. Горький М. Собр. соч.: Художественные произведения: В 25 т. Т. XIX. М.: Наука, 1973. 557 с.

10. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. М.: ГИХЛ, 1956. 671 с.

УДК. 82.0

ПУШКИН И РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ

Т. Попович

Белградский университет, Сербия

tanja.popovic19@gmail.com

Данное исследование посвящено интерпретации творчества А.С. Пушкина в формализме. Труды русских формалистов переведены почти на все мировые языки, а влияние их идей и установок очевидно не только в структурализме и семиотике, но в постструктуралистских теориях (особенно в теории возможных миров, и в новом историзме), а также и в художественной литературе. Новизна их идей интересует нас лишь в одном аспекте, а именно: каким образом они были применены в исследовании формирования новой русской литературы, в первую очередь, в изучении пушкинского творчества. Значение Пушкина для русской литературы XIX века можно сравнить со значением формалистов для литературоведения XX века. И Пушкин, и формалисты ведут борьбу против отживших форм, вступают на путь поисков новых решений, хотя не порывают до конца с предшествовавшей им литературной традицией. Вернее, и писатель, и теоретики по-новому подходят к прошлому, одновременно обозначая новый, можно даже сказать переломный период в литературном развитии.

Ключевые слова: формальный метод, А.С. Пушкин, литературная эволюция, конструктивная функция, текстология, современное литературоведение.

Лишь некоторые литературоведческие тенденции вызвали такую бурю воодушевления и негодования, как это случилось с русским формализмом. Не было бы преувеличением сказать, что идеи, которые предложили представители данного метода, привели к радикальному перевороту в теоретических концепциях и филологической практике того времени. Окончательное провозглашение автономности литературного произведения, обращение внимания на литературный прием как на «главного героя», по словам Р.О. Якобсона, – все это в начале XX века выглядело гораздо более революционным, чем нам сегодня кажется. Разумеется, инновации подразумевали и необходимость нового, оригинального подхода к литературным произведениям минувших эпох и традиционным их истолкованиям. Из русских классиков интерес формалистов связан в первую очередь с А.С. Пушкиным, и это отнюдь не случайно: ведь поэта с его исследователями, можно сказать, роднила общая судьба. Значение Пушкина

для русской литературы XIX века можно сравнить со значением формалистов для литературоведения XX века. И Пушкин, и формалисты предвещают борьбу против отживших форм, вступают на путь поисков новых решений, хотя не порывают до конца с предшествовавшей им литературной традицией. Вернее, и писатель, и теоретики по-новому подходят к прошлому, одновременно обозначая новый, можно даже сказать, переломный период в литературном развитии. Следовательно, возросший интерес ученых, примыкавших к ОПОЯЗу, к пушкинскому творчеству, был далеко не случайным явлением.

У каждого из филологов, входивших в состав данной группировки, были свои излюбленные литераторы либо из прошлых эпох, либо из современности. Так, например, М.Ю. Лермонтов находит своего исследователя в лице Б.М. Эйхенбаума, Лев Толстой привлекает В.Б. Шкловского и того же Б.М. Эйхенбаума, а Пушкин – Ю.Н. Тынянова, Р.О. Якобсона и Б.В. Томашевского. Помимо упомянутых авторов, есть и другие исследователи, исповедовавшие формальный метод, которые посвящают свои труды творчеству русского «художника слова», как они называли Пушкина. Одни писали очерки, касающиеся определенных проблем пушкинского наследия; другие же – как, например, Ю.Н. Тынянов [1], Б.В. Томашевский [2] или В.М. Жирмунский [3] – посвятили Пушкину целые монографии. Так, Ю.Н. Тынянов, помимо трудов об исторических и теоретических вопросах русской литературы начала XIX века, сочинил и три биографических романа о выдающихся писателях того времени: Кюхельбекере (*Кюхля*, 1925 г.) Грибоедове (*Смерть Вазир-Мухтара*, 1929 г.) и Пушкине (не окончен: *Пушкин*, 1936 г.). В своих позднейших очерках Тынянов подтвердил, что проза служила для него толчком к научной деятельности. Вопросы, которые по причине точности научного знания в теоретических трудах ему решить не удалось, Тынянов попытался раскрыть в своей художественной прозе. В обоих случаях совпадает предмет изучения – литературные изменения в их возникновении, расцвете и угасании, рассматриваемые в зеркале и новизны, и автоматизации. Эти проблемы одновременно стали и ключевыми научными вопросами, выдвинутыми формальным методом.

Основные положения формальной школы хорошо известны широкому кругу специалистов в области литературоведения. Об истории и теории данного метода написаны многочисленные работы, как о времени возникновения формализма, так и периоде его дальнейшего развития. Следует подчеркнуть, что трудно найти академическую школу, которая вызвала бы столько заметный

интерес к себе и которая приобрела бы столь большое число поклонников и последователей. Труды формалистов переведены почти на все мировые языки, а влияние их идей и установок очевидно не только в структурализме и семиотике, но в постструктуралистских теориях (особенно в теории возможных миров и в новом историзме [4]), а также и в самой художественной литературе. Так, например, известный итальянский теоретик литературы и писатель Умберто Эко один из своих последних романов *Пражское кладбище (Il cimitero di Praga, 2010)* завершает апофеозом русского формализма, одновременно демонстрируя, как именно в данном произведении он применял его достижения.

Поэтому мы считаем необязательным повторное перечисление всего нового и радикального, что принес формализм. Эти идеи и их новизна интересуют нас лишь в одном аспекте, а именно: каким образом они были применены в исследовании формирования новой русской литературы, в первую очередь в изучении пушкинского творчества.

Пушкин во многом обозначал переход от одной эпохи к другой. Борьба и смена литературных явлений, а также общепринятых критериев и понимания самой литературы, характеризуют его творчество. Отношения между поэзией и прозой, смешение присущих этим типам художественного высказывания приемов, новая интерпретация «высоких» и «низких» поэтических форм, поиски новых языковых и стилевых решений представляли интерес для всех исследователей Пушкина. Кроме того, русские формалисты обращались к Пушкину, учитывая разнообразие его художественных установок и наличие нескольких пластов в его творчестве как по отношению к традиции, которую он переосмыслял, так и по отношению к изменению в жанровой системе литературы того периода.

В библиографии формального метода, составленной А.В. Багрием [5], приводится и список трудов, предметом которых является пушкинское творчество. Следует учитывать, что данная библиография включает лишь работы, написанные в самом начале развития формализма, в эпоху его становления (1918–1923 гг.: всего 20 единиц). Исследователи, примыкавшие к Опызу, занимались пушкинским наследием и позднее, даже с большой степенью интенсивности. Истинное обновление «пушкинологии» (термин Ю. Тынянова) или «пушкинизма» (термин В.М. Жирмунского), по сути дела, происходит в 1910-е и 1920-е годы. Со временем накапливался фонд новых знаний о жизни поэта, обнаруживались некоторые неизвестные его черновики.

Таким образом, литературоведение в центр своего внимания поставило литературные явления, ранее не считавшиеся релевантными. В терминах формалистской школы мы можем сказать, что все то, что еще не так давно считалось лишь фактом быта, теперь становится фактом литературы. Это относится к журналам, переписке, дневникам и подобным материалам. Внимание обращается и на теоретические размышления поэта, которые вычлняются из его набросков и записок. Такие исходные положения сами по себе требуют поиска новых материалов (таких, как варианты и редакции уже известных текстов, отрывки, не вошедшие в окончательный текст произведения или впоследствии включенные в него). Складывается текстология как автономная филологическая дисциплина, основывающаяся на совершенно новых положениях. Творческий процесс и генезис произведения рассматриваются на всех этапах, они проливают свет на некоторые существенные вопросы, такие, как оформление структуры произведения, различные возможности его интерпретации, проблема литературной эволюции. Таким образом, пушкинские ритмические и метрические эксперименты, которые изучались на основании множества черновиков, вызвали особый интерес формалистов. Изучение рифмы, частое использование анжамбемана, новации в области строфики и метрики предвещали новую функцию ритма и формирование не только стиля поэзии, но и стиля прозы. С этим, несомненно, связана и необычная семантическая организация пушкинских произведений, возникшая на основании взаимосмещения «прозаических» и «поэтических» канонизированных приемов.

Все упомянутые явления отмечались и другими пушкиноведами. Однако их интерпретации в трудах ученых не всегда совпадали. Дело в том, что сам формальный метод содержит в себе известные элементы полемики. Многие теоретические положения формализма были обоснованы в качестве полемического ответа на интерпретации филологических школ прошлого. Поэтому радикальные положения и пламенные отрицания, особенно в эпоху становления формализма, следует понимать как естественное следствие этих обстоятельств. Однако полемика останется основной специфической чертой формальной школы вплоть до институционального прекращения ее деятельности, которое, в свою очередь, оказалось связано с критикой из партийных верхов. Имеется в виду статья Л. Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм», опубликованная в 1923 г. в «Правде» (№ 166 от 26 июля).

Она стала фактическим объявлением войны формализму со стороны официальной советской идеологии.

Полемика велась не только с «социологами» и «психологами» в литературоведческих кругах, но и внутри самой группировки формалистов. Даже принципиальные единомышленники расходились во взглядах на такие проблемы, как различные интерпретации «системы» литературного произведения как суммы приемов (Шкловский), как системы, в которой доминанта статически или динамически деформирует остальные элементы (Эйхенбаум, Тынянов), или как системы, в которой все элементы собраны воедино благодаря телеологической связи (Жирмунский).

Нечто подобное мы находим и в интерпретациях пушкинского творчества. Так, неопубликованный очерк Ю.Н. Тынянова «Мнимый Пушкин», в котором рассматриваются вопросы о ложном авторстве, о неудавшемся объяснении канонизации текста и нарушении этих закономерностей в пушкинском творчестве, появился прежде всего как полемическая реакция на исследования Н.О. Ленера, М.Л. Гофмана [6, с. 78–92]. Тынянов вступает в полемику даже со своим ближайшим сотрудником и единомышленником Б.М. Эйхенбаумом. Пушкинское отношение к прозаическому и поэтическому творчеству Тыняновым и Эйхенбаумом рассматривается по-разному. Несмотря на то, что оба теоретика исходят из тождественного положения об антагонизме и борьбе двух литературных рядов, процесс этой борьбы или взаимосмещения поэзии и прозы интерпретируется ими по-разному. Эйхенбаум в трудах «Проблемы поэтики Пушкина» и «Путь Пушкина к прозе» [7] считает, что антагонизм поэзии и прозы у Пушкина привел к постепенному переходу от одной формы к другой, тогда как Тынянов отстаивает мнение, что их взаимоотношение имело динамический характер и что со временем произошло изменение конструктивных принципов поэзии и прозы. Поэтому поэтический ряд преобразуется вследствие применения конструктивной функции прозы и наоборот – проза деформируется (и развивается по-новому) благодаря применению принципов поэтической конструкции, о чем Тынянов писал в статье «О композиции “Евгения Онегина”» [6, с. 52–77].

Впрочем, упомянутые труды Тынянова и Эйхенбаума непосредственно связаны между собой. Второй очерк Эйхенбаума о постепенном переходе Пушкина от поэзии к прозе представляет в определенной мере разработку проблемы отношения поэта к различным стилевым функциям речи, проблемы, которая была затронута еще в его работе «Проблемы поэтики Пушкина».

Отдельные фрагменты из этого очерка почти дословно воспроизводятся в другой статье, причем здесь особо подчеркивается аргументация понимания пушкинского перехода от поэзии к прозе, выводимая, в первую очередь, из его переписки, очерков и набросков. В отличие от Эйхенбаума Тынянов так никогда не закончил и не опубликовал статью, в которой он полемизирует с подобным видением проблемы. Но все же в этой незаконченной статье он выдвигает некоторые из ключевых положений своей теории, которые впоследствии будут разработаны в трудах «Литературный факт» [6, с. 255–269] «О литературной эволюции» [6, с. 270–281], «Проблемы изучения литературы и языка» [6, с. 282–283]. Речь идет прежде всего о взаимоотношениях между поэзией и прозой, о взаимообусловленности жанра и героя (предпосылка которая позже была развернута В.Я. Проппом [8]), о выявлении семантического потенциала рифмы, о динамическом понимании разрушения конструкции с помощью доминанты, об определении литературного ряда как системы систем, о понятии литературного персонажа, литературных фактов и т.п.

Сам факт, что полемика об отношениях между двумя упомянутыми литературными рядами развернулась именно на материале пушкинского творчества, является отнюдь не случайным. Ведь Пушкин был выдающим представителем жанровой универсальности, которая, по мнению Тынянова, была общим признаком литературы 20-х годов XIX века [1, с. 133–134]. Более того, Пушкин был одним из родоначальников новых, синкретических форм – романтической поэмы как лирической повести в стихах и романа в стихах. Поэтому большинство исследователей останавливается главным образом на «Евгении Онегине», представляющем во всех отношениях – и стилевом, и языковом, и жанровом – переворот в развитии русской литературы. Когда речь идет о пушкинских поэмах, перед исследователями встает и весьма актуальная проблема европейских влияний, прежде всего воздействия байронической литературы. Этой проблеме посвятил монографию В.М. Жирмунский [3]. Однако его подход к избранной проблеме вызвал негодование со стороны его недавних единомышленников. Расчленение приемов и их перечисление, характерное для научного метода Жирмунского, по мнению Эйхенбаума и Тынянова, не приводило ни к каким решениям. Монография Жирмунского, как считали его критики, представляла собой лишь простую каталогизацию или перечень стилевых приемов и заимствований, причем новаторство и его значение в произведениях оставались неразработанными [9, с. 243]. Эйхенбаума и Тынянова, по сути, больше привлекает характер и сущность

литературного произведения как отдельной системы, чем выявление и описание элементов его структуры. Появление нового типа героя нужно не только выявить и описать, но и рассмотреть обретенную им функцию. Литературный герой, по Тынянову, является важнейшим семантическим фактором прозаического романа, поскольку он объединяет разнородные динамические элементы повествования. Однако его перенос в стихотворную форму привел к деформированию объединенных элементов и к возникновению нового значения. Следовательно, Тынянова герой интересует не как новый психологический образ с выраженными индивидуальными чертами, мятежным духом и трагической судьбой, который не так давно оказывался в самом средоточии романтического творчества, но как конструктивный факт произведения.

Параллельно с вопросом о герое как о конструктивном факторе произведения появляется и вопрос об образе самого автора. Хотя вначале формалисты полностью отрицали значение биографии писателя для истолкования литературного произведения, впоследствии они возвращаются к этой проблеме, предлагая ее постановку на качественно новых основаниях. Личность автора понимается как языковая выразительная тенденция самого произведения, как историческая судьба или историческое поведение и поэтому рассматривается в области литературного быта. Взаимоотношения между произведением и автором теперь отчасти изменены. Личные переживания и духовное бытие автора не оказывают воздействие на его произведения и не обуславливают их. Этот процесс, по сути дела, имеет совершенно противоположный характер: личность автора возникает в процессе восприятия его книг. Писатель оказывается тем образом, который «оживает» в публике, читающей его произведения.

Надо добавить, что в дальнейшем данная предпосылка оказала влияние на немецкую рецептивную эстетику и американскую теорию рецепции («reader-response criticism») [10, 11]. Многие темы и методы, разработанные формалистами на пушкинском материале, в значительной мере повлияли на более поздние исследования. Так, можно не без основания предполагать, что постановка проблемы пародии и стилизации в трудах Тынянова представляла мощный стимул для возникновения бахтинской теории интертекстуальности. С другой стороны, многие структуралисты в поисках решения проблем жанра, стиля или персонажной структуры «Евгения Онегина» возвращались к

понятиям «взаимопроникновения» и «деформации» различных прозаических и поэтических тенденций в произведении [12].

Итак, труды формалистов вызвали дальнейший интерес и русского, и зарубежного литературоведения к многим темам и дилеммам, связанным с литературой начала XIX века. Влияние формального метода очевидно и в англоязычных трудах о Пушкине В.Н. Набокова [13], Х. Блума [14], Дж. Байли [15] и многих других.

Список литературы

1. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Изд-во Наука, 1969. 424 с.
2. Томашевский Б.М. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения (1925). В. кн.: Томашевский Б.М. Пушкин. Работы разных лет. М.: Художественная литература, 1990. 380 с.
3. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л.: Academia, 1924. 332 с.
4. Поповић Т. Књижевна грађа и књижевна историја // Зборник у част Миодрага Матицког. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. С. 557–576.
5. Багрий А.В. Формальный метод в литературе. Библиографическое пособие. Вып. I, Владикавказ: Владикавказской артели инвалидов-печатников, 1926. 229 с.
6. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Изд-во Наука, 1977. 574 с.
7. Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. 303 с.
8. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.
9. Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. 541 с.
10. Jauß H.R. Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Konstanz: UVK Univers.-Vlg., 1998. 75 p.
11. Tompkins J.P. Reader-response Criticism: From Formalism to Post-structuralism. Johns Hopkins University Press, 1980. 275 p.
12. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1998. 847 с.
13. Nabokov V. Eugen Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin. London; New York, 1964. Vol. 1–4.
14. Bloom H. Alexander Pushkin. New York; New Haven; Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987. 231 p.
15. Bayley J. Pushkin: A Comparative Commentary. Cambridge: The University Press, 1971. 369 p.



ЛИРИЧЕСКИЙ ПОЭТ¹

В.А. Грехнёв

В статье раскрывается, как в лирическом произведении трансформируется жизненный (биографический) факт, рассмотрены проблемы «поэт и время», «поэт и общество». Материалом стали произведения А.С. Пушкина, А.А. Фета, Ф.И. Тютчева, М.Ю. Лермонтова.

Ключевые слова: поэт, лирика, Пушкин, Фет, Тютчев, Лермонтов, А.К. Толстой.

В личной уникальности поэта – корни и истоки его творчества, но в ней же и корни тех многочисленных жизненных драм, тех страдальческих судеб, в которые выливается жизнь великих поэтов. Мощь человеческой индивидуальности – почва для неизбежного конфликта со средой и эпохой, даже и в тех случаях, когда поэт вовсе не расположен вступать с ними в конфликт. Но субъективность поэта означает не разъединение с миром и истиной, а, напротив, пронизанность тем и другим, и личностное в нем тем крупнее, чем шире распахнуто оно в область всеобщего. Лирический поэт наделен обостренной чувствительностью к вечным началам бытия, к полету времени, к духовному пульсу эпохи. Он предчувствует надвигающиеся грозы века раньше, чем кто бы то ни было, он стягивает к единству то, что разобщено и рассеяно во времени, не постигается большинством и пока еще не колеблет исторической тверди. Все это, разумеется, отличает любого художника, но в лирическом поэте особая чуткость духовного слуха и зрения сливается со способностью к *особому созерцанию*.

Полнота и безоглядность его таковы, что, воспринятые сторонним оком, они выглядят как *потеря себя*, как абсолютное растворение субъекта в потоке жизни. Это совсем не то созерцание, о котором писал Шопенгауэр. Для него оно сродни буддийской нирване и означает полное забвение воли. Вообще, то созерцание, на которое Шопенгауэр возлагал последнюю надежду как на способ самоочищения от суетных и эгоистических устремлений воли, доступно разве что лишь буддийскому монаху, бросившему всю жизнь и все помышления к подножию взыскуемой нирваны. Между тем созерцание поэта полно скрытой, но деятельной игры душевных сил. Отключение рефлексии и воли здесь оборачивается лишь вытеснением их в интуитивные глубины. Художнический

инстинкт тут лишь как бы дремлет, готовый пробудиться в единый миг.

К тому же одно дело – созерцание природы и совсем другое – созерцание человеческого бытия. В поэтическом созерцании природы, кажется, действительно достигается полнота самоотождествления с объектом. И все-таки это не абсолютная полнота. В тютчевском стихотворении «Тени сизые смешались...», которое так нравилось Толстому, высвечивает это ощущение границы, сквозящее в, казалось бы, состоявшемся самозабвенном слиянии с природой, исключаящем всякую примесь рефлексии.

*Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...*

*Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне и я во всем!..*

*Сумрак тихий, сумрак сонный
Лейся в глубь моей души,
Тихий, темный, благовонный,
Всё залей и утиши.*

*Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!*

(1835)

Когда Тютчев восклицает здесь: «*Час тоски невыразимой!.. / Все во мне и я во всем!..*», то, кажется, тоска эта может быть истолкована не как осадок рефлектирующего рассудка, следящего за состоянием души как бы «со стороны», а лишь как знак бессознательно сладкой боли самозаклания, такого слияния с миром, когда стерта последняя черта между «я» и космическим целым. И черновой вариант названия этого стихотворения «Нирвана» подталкивает к мысли, что здесь достигнута вся полнота самоотрешенного созерцания.

Но отчего же тогда в оригинале тютчевского стихотворения одно за другим следуют как бы заклинаящие восклицания поэта, жаждущего приблизить миг вожделенного растворения в природе! Возникая вслед за поэтической констатацией этого растворения («*Все во мне и я во всем!*...»), они колеблют ее окончательность, давая понять, что тютчевская нирвана, забрезжив на миг, ускользает, как зыбкое марево. Но если Тютчев, как никто в поэзии наделенный всей мощью поэтического созерцания природы, вечно терзался чувством неодолимой грани, то не означает ли это, что ощущение барьера между «я» и объектом созерцания неустранимо сопутствует любому лирическому сознанию. И граница эта возникает не столько даже как производное неполноты созерцания, но скорее как знак присутствия творческой воли в нем, некоего потаенного «стороннего ока» в душе поэта, которое и есть «око» творца. Оно распахнуто в мир вечно живущим в художнике творящим инстинктом. Оно-то и не дает до конца слиться с любой жизненной средой, с которой соприкасается поэт. Вечный житель двух миров (реального и творческого) – поэт драматически остро воспринимает одновременно и нераздельность, и неслиянность их. Вечные драмы сопутствуют его судьбе как раз в этой зоне нераздельно-неслиянного, как бы «двойного бытия».

Живя в реальном мире, окруженный неподатливо-косною плотью быта или неупорядоченностью социума, поэт (лирический, разумеется, прежде всего) несет в себе образ идеального бытия, вобравший впечатления творчества, в котором естественно и свободно властвуют законы гармонии и красоты. И этот идеальный образ миропорядка и неугасимо тлеющий в душе инстинкт художника, готовый вспыхнуть, едва только представится случай, – все это еще неустранимее препятствует поэту встать на позиции абсолютно самозабвенного, отрешенно-безвольного созерцания по отношению к житейской реальности. В природе ощутимее дает себя знать начало гармонии и единства, в социуме оно рассеяно в хаотической жизненной прозе, омрачено диссонансами, капризами случая и всей неприглядностью житейской борьбы. И потому здесь менее всего достижима полнота чистого и рефлексивного созерцания.

Но вот, кажется, пушкинский «Поэт» отрицает всякую дистанцию в отношении поэта к «заботам суетного света», допуская как бы возможность безвольного «падения» творца в стремнину житейского потока, усыпляющего творческую мечту.

*Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,*

*В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает холодный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.*

*Но лишь божественный глагол
До слуха вещего коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикой и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...*

Не очевидно ли, что пушкинский поэт падает в омут суеты слишком глубоко, затушив в себе всякий инстинкт самосохранения. Но даже допустив, что это возможно, мы должны были бы признать, что и в этом случае поэт у Пушкина поступает не так, как большинство смертных, которым как раз и не дана эта отвага и риск самозабвения. В них всегда бодрствует трезвая потребность в самозащите, соображения пользы, культ «приличия», житейский расчет, а все это слишком далеко от созерцания. Быть может, потому, что поэт доверчиво-беззащитно, со всей энергией непосредственности и искренности (без которых вообще немислим художник) отдается далеким от поэзии стихиям жизни, быть может, именно поэтому в глазах «толпы» (в том смысле этого понятия, который был закреплен романтиками) его поведение в житейской среде порой выглядит предосудительным, ибо оно лишено меры во всем: в любви и в презрении, в утверждении и в отрицании и, наконец, даже в житейском (но только житейском) «ничтожестве» («*И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он*»). Великие поэты являются возвестителями меры в искусстве (это особая *эстетическая* мера, не исключаящая ни страстей, ни трагизма, ни противоречий), но отнюдь не в жизни. Импульсивно порывистые,

242

всегда искренние во всех своих проявлениях, они отдаются с порывистой страстностью «всем впечатлениям бытия», вызывая этими постоянными покушениями на «здравый смысл», на житейский рассудок, осуждающий ропот окружающих, невольно и бессознательно задевая их самолюбие, их спасительное влечение к якобы «золотой» середине.

«Характерная особенность [поэта], – писал Кант, – не иметь никакого характера, а быть непостоянным, прихотливым и (без злости) человеком ненадежным, умышленно создавать себе врагов, не питая ни к кому ненависти, едко высмеивать друзей, не желая обидеть их, – эта особенность кроется в [его] взбалмошном уме, отчасти прирожденном, который властвует над практической способностью суждения» [1, с. 324–325]. Кантовские «свойства поэта», за исключением, быть может, лишь отсутствия характера, легко проецируются на личности великих поэтов (например, Пушкина, Лермонтова, Некрасова), а это ли не знак того, что в суждениях великого философа заключена если не полная, то существенная истина, затрагивающая природу поэтического темперамента. Тотчас же приходят на память быстрые смены пушкинских настроений, пушкинская горячность и возбудимость, безоглядность восторга и негодования или лермонтовское бретёрство в кругу знакомых, едкое острословье, не щадящее чужих самолюбий, и полное отсутствие злости во всем этом. Легко понять, что это порой вызывало недовольство у современников или даже их ненависть в тех случаях, когда поведенческая «манера» поэта (равная, в сущности, отсутствию всякой манеры) воспринималась мировоззренчески враждебным или просто дюжинным рассудком. Гораздо труднее понять неприятие Пушкина и Лермонтова, каковыми они были «в жизни», Владимиром Соловьевым, усмотревшим зияющий разрыв между высотой творчества и якобы заурядностью их человеческих проявлений (как будто в творчестве не весь человек, не самое сокровенное ядро его личности), разрыв, послуживший, по Владимиру Соловьеву, причиной их жизненных трагедий и едва ли не знаком божественного возмездия.

Вернемся, однако, к пушкинскому «Поэту». Замечательна в пушкинском стихотворении эта молниеносная быстрота преображения поэта, эта стремительность его взлета из житейского «ничтожества» к вершинам, где царят высшие силы бытия, как если бы он всегда был готов к такому перевоплощению. Конечно, здесь начинаются чудо и тайна, и рационалистические объяснения перед этой метаморфозой бессильны, бессильны, во всяком случае, перед

последней причиной ее («*божественный глагол*»), с которою все ускользает в непостижимое. Но если не касаться того, что заведомо нельзя объяснить, можно все-таки допустить, что эта способность в единый миг отрешиться от самозабвенного «сна» среди житейской суеты – следствие того, что поэт, в сущности, никогда и не «терял себя», что творческая воля вечно была в нем как бы на страже, уйдя лишь в глубь с поверхности сознания, что поэтическая мысль неощутимо зрела в нем, независимо от пестроты и чужеродности внешних впечатлений. Да и сам этот временный «сон» души (но «сон» как бы «*открытыми очами*») и дистанция между созерцанием и творческим порывом были органически необходимы для того, чтобы, накопив энергию созидания, дух поэта, послушный высшей воле, ринулся к творчеству, вполне свободный от всякой внешней цели.

Таким образом, не существенны степень и формы дистанцирования поэта от среды созерцания, важно, что оно всегда есть даже в самом, казалось бы, полном слиянии его со стихиями жизни. Но точно так же несущественна и временная протяженность между созерцанием и творческим усилием. Случай с лирическим «молчанием» Фета убеждает в том, что эта дистанция может быть огромной. Она длилась почти два десятка лет. Это не значит, что с начала 60-х годов, когда Фет становится помещиком, цепким и трезвым, сумевшим и в пореформенное время успешно вести дела, он ничего более не писал. Достаточно вспомнить хотя бы, что в эту пору им созданы такие лирические шедевры, как «Майская ночь» (1870), «Всю ночь гремел овраг соседний» (1872), «Томительно призывно и напрасно» и т.д. И, разумеется, это было отнюдь не молчание в привычном значении этого слова: оно было наполнено неугомонной деятельностью, но деятельностью далекой от поэзии. Временем созерцания эту эпоху в жизни можно назвать лишь в том особом смысле, что это была именно «живая жизнь», подчинившая поэта своим законам, далеким от поэзии. Что в этом странствии по морю житейскому был элемент рефлексии, психологического дистанцирования, это очевидно, и в том убеждает хотя бы фетовское сравнение житейской прозы с «душно-зловонной псарней». Но очевидно и то, что в жизни Фета в эти многотрудные годы была и отдушина чистого созерцания в поэтических соприкосновениях с гармоническим миром природы. Здесь-то и накапливались те впечатления, которые потом, прорвав плотину длительного молчания, неудержимым потоком хлынут в его поэзию. Накапливались, впрочем, не только впечатления, накапливалась тоска по творчеству, неизрасходованная духовная энергия. Случай с Фетом если и не единичен, то близок к разряду

редких. Уж по крайней мере применительно к ним он убеждает в том, что длительность разрыва между созерцанием (или точнее было бы сказать, погружением поэта в естественную стихию жизни) и творчеством не только беспощадна, но иногда и на редкость плодотворна.

Лирическая энергия поэта воспламеняется жизненным мгновением, но это потому только и возможно, что в душе творца шла неутомимая духовная работа, порой неуследимая, как уже говорилось, для самого поэта. И это именно **духовная** работа, когда задействованы все силы личности: и мысль, и воля, и эмоции, и всего более интуитивные сферы сознания. Вот почему разнообразие и духовная насыщенность жизни поэта превращаются в важнейшее условие творчества. И жизнь лирика тем больше отвечает своему предназначению, чем шире она распахнута навстречу *«всем впечатленьям бытия»*. *«Талант, оторванный от творческого созерцания, пуст и беспочвен. Ему не даны глубокие, таинственные родники духа. Он живет не в них; и когда творит, то не из них. У него нет своего духовного опыта, своего выстраданного Слова»* [2, с. 175]. Поэту, пожалуй, более, чем кому бы то ни было, свойственно познавать ценность своего бытия, невзирая на всю его перенапряженность и драматизм, а может быть, как раз поэтому: ведь и то, и другое обостряет ощущение жизни, указывая и на единственно возможный путь ее гармонизации – творчество. Это не эгоцентризм и не боязнь небытия, а скорее, осознание того, что именно в личной судьбе поэта заключено все: истоки поэзии, пересечение большого и малого миров, силовые линии эпохи – словом, всё, без чего немислима лирическая поэзия.

Повышенное чувство личности и собственного бытия сопрягается в жизневосприятии поэта с тем, что как будто противоречит этому, – с готовностью вечно прислушиваться к зову судьбы. Парадокс в том, что чем сильнее выражено личностное начало в мироощущении поэта, тем чаще оно уживается с фатализмом, тем громче звучит в таком сознании голос судьбы и тем заметнее в творчестве поэта ее тень. Таковы, например, Байрон, Лермонтов, Блок. Фатализм в этом случае предстает как бы ограничителем того избытка личностного самосознания, которое, достигнув предела, могло бы вылиться в усечение духовных связей с миром, губительное для творчества. Фаталистическая тень сквозит даже в биографиях этих поэтов. Поздний Лермонтов словно бы ищет гибели, едва ли не сознательно (подобно своему герою Печорину) играя с судьбой. Ясно ведь, что, третируя Мартынова, он не мог не сознавать степени риска, давно раскусив натуру своего приятеля-врага. Точно так же есть что-то

фатальное в блоковском стремлении отдаться во власть революционной стихии, губительную силу которой он не мог не видеть, запечатлев зловещий размах этой стихии в поэме «Двенадцать».

Духовные размеры личности поэта, разумеется, не зависят от степени ее личностного самоощущения, от того, главенствует оно или нет в ее самосознании. Пушкин являет собой пример гигантской личности, лишенной обостренного ощущения своего «я», распахнутой навстречу миру. Но и он, как известно, был провидчески чуток к знакам и предвестиям судьбы.

Неповторимый рисунок художнической судьбы менее всего слагается из внешних событий. Бытие великого поэта обладает такой силой суверенности, над которой едва ли властны внешние обстоятельства: убить творческую энергию его они не могут, а могут вызвать к жизни лишь могучий инстинкт сопротивления, который выльется в творчество и здесь, «в среде убогой». Подлинная биография поэта в высшем ее воплощении и есть прежде всего его судьба, налагающая на внешнюю последовательность событий и фактов неизгладимую печать, именно так, а не иначе преломляющая дух времени. Духовная «вязь» писательской судьбы, личностная наполненность ее событий проступает прежде всего в творчестве, а не в череде биографических событий. Оно в конце концов пересиливает любое давление века и обстоятельств. Но не означает ли это, что внешний биографический факт в судьбе поэта значит бесконечно меньше, чем в жизни обыкновенного человека? А если это так, тогда имеет ли смысл вообще принимать в расчет биографический контекст в суждениях о поэтическом произведении? Все дело, однако, в том, как понимать биографический факт. Художнику, с его необыкновенно острой способностью чувствовать дыхание судьбы, а лирическому поэту в особенности, свойственно наполнять внешние события своего бытия такой глубинной сложностью духовного опыта, что внешняя оболочка факта при этом не значит почти ничего, зато почти все означает ее духовное наполнение. И вот именно такой факт, особенно в его кризисных пересечениях с судьбой поэта, становится сильнейшим стимулом творчества.

Южная ссылка Пушкина, например, по своему значению в судьбе и творчестве превосходит едва ли не все, что случилось с поэтом позднее. Событие это при всем его драматизме было все-таки благодатным для поэзии Пушкина. Оно выбило его сознание из бесплодного тупика так называемого петербургского периода, обессиленного инерционностью творчества, его движением в старой колее уже изживших себя тем и эмоций. Оно раскрыло перед поэтом необъятные

просторы жизни, насыщенной обилием впечатлений сильных и ярких, порою мучительных, но и притягательных одновременно, сформировавших тот личностный опыт души, без которого нет поэзии. Наконец, оно включило судьбу Пушкина в контекст романтического жизнеощущения с его поэтизацией вечного странствия и томлением по южным краям. Тотчас же это событие окуталось в пушкинском сознании роем историко-культурных параллелей и ассоциаций: судьба Овидия воскресла в его памяти, судьбы Байрона и Наполеона-изгнанника, столь же страдальческие, только еще более притягательные, ибо, современные, слились с пушкинским ощущением собственного изгнания. Но тут уже начиналось эстетическое преобразование собственной судьбы, а это и есть питательная среда самобытной и зрелой поэзии. Ясно, что с отсечением этого контекста какие-то видимые грани пушкинского жизнеощущения, запечатленные в произведениях южной поры, исчезнут из поля зрения. Станет непонятной, например, символика имен (Овидий, Байрон, Наполеон, Андре Шенье), которые значат для Пушкина бесконечно больше, чем просто напоминания культурных пластов прошлого и настоящего.

Есть времена, в которые все, что связано с судьбою и жизнью художников, обретает особое эстетическое и мировоззренческое значение. Самая жизнь их раскрывается перед духовным взором современников как прекрасная книга и осознается как эстетический знак целой эпохи. Так воспринималась читателями жизнь Гете, так воспринималась и жизнь Пушкина. И нет ничего удивительного в том, что таким художникам свойственно особое ощущение провиденциальности собственного бытия (интуитивное оно или осознанное, уже не имеет значения). Даже если они уже не выказывают склонности к эстетическому или религиозному жизнестроительству, все равно они сопрягают свою жизнь с высотами своего творчества, испытывая порою душевную боль от их неизбежного несовпадения. И если у Пушкина было несколько ослаблено ощущение этой боли, то только потому, что он яснее, чем кто бы то ни было, осознавал самоценность и суверенность жизни, даже если это жизнь художника, он не стремился бросить ее к подножию искусства. Ясновидящим чутьем гения он понимал, что жизнь творца течет по иным законам, нежели бытие творчества, что они могут сближаться, но полное их совпадение невозможно.

Из этого вовсе не следует, что Пушкин не осознает в поэзии ценность биографического материала. Напротив, он первый ощутил эстетическую значительность всего, что связано с атрибутикой и подробностями частного

бытия. Поэтому-то поэтические знаки его биографии и судьбы шлейфом тянутся за его образом в поэзии: имена пушкинских знакомцев и друзей, сферы пушкинских увлечений, вехи жизненного пути. Пушкинская биография предстает здесь перед нами в преображенном виде, но преобразование это не простирается у него так далеко, чтобы эмпирика его жизни уже не воспринималась в поэзии (как было, например, с лирикой Жуковского и Фета).

Весь вопрос в том, каковы границы этого восприятия и насколько биографическое начало важно для постижения всей объемности смысла, заключенного в творениях Пушкина. Не для того созданы эти творения, чтобы мы как читатели гадали, имя какой возлюбленной кроется за тем или иным женским образом в поэзии Пушкина и каковы биографические отношения, вызвавшие их к жизни. На такие «археологические раскопки» у нас всегда было множество охотников, но думать, что все это способно оживить и обновить наше восприятие пушкинской лирики, было бы наивностью. Единственное, что действительно нужно для него, это ощущение причастности того или иного стихотворения Пушкина его собственной судьбе, почерпнутая в ней энергия неповторимого, которая проникает в изображение и должна быть воспринята нами.

Поверх пушкинской биографии в его поэзии выстраивается контекст его судьбы, в котором биографический материал уже преображен, и подключение этого контекста к восприятию конкретных пушкинских произведений бесконечно важнее, нежели знание простой фактографии пушкинского бытия.

Судьбы поэтов часто исполнены метаний, резких переломов бытия, житейских драм и гонений. *«Мыслитель и художник, – писал Л. Н. Толстой, – не будет спокойно сидеть на олимпийских высотах, как мы привыкли вообразить, мыслитель и художник должен страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение и утешение. Кроме того, он страдает еще потому, что он всегда, вечно в тревоге и в волнении: он мог решить и сказать то, что дало бы благо людям, избавило бы их от страдания, дало бы утешение, а он не так сказал, не так изобразил, как надо; он вовсе не решил и не сказал, а завтра, может, будет поздно – он умрет, и потому страдание и самоотвержение всегда будут уделом мыслителя и художника»* [3, с. 373]. Словно бы беспощадный рок порою мечет поэта по жизни, испытывая на прочность его внутренние силы и способность к противостоянию. Уравновешенно спокойный образ жизни здесь скорее исключение, чем правило. Впрочем, и это только жизненная поверхность бытия, в глубине которого кипят

248

духовные бури, неустанно работает мысль и сердце, разыгрываются сокрытые от взоров окружающих драмы, лишь в преображенном виде выплескивающиеся в творчество. Поэту вечно тесно в тех обстоятельствах и в той среде, в которые бросила его жизнь. Это чувство тесноты социального окружения непомерно возрастает в поэзии романтиков перед лицом абсолютного, недостижимых высот романтического идеала.

Так рождается неодолимое стремление возместить отсутствие духовного простора в социальной реальности широкого пространства «охотой к перемене мест», скитальчеством, открывавшим доступ к естественным стихиям жизни, к неисчерпаемому разнообразию впечатлений. Так мечутся по жизни Батюшков и Аполлон Григорьев, Байрон и Шелли, Бодлер и Рембо, Киплинг и Николай Гумилев. Скитальчество поэтов, питая их поэзию остротой и экзотичностью ощущений, рано или поздно превращалось в подобие плена. Тут свобода неожиданно оборачивалась неволей, и взаимопревращение этих полярностей открывалось романтикам во всем его трагизме. Раздвигая горизонты жизненного пространства, они с горечью осознавали (рано или поздно), что раздвигаются и пределы неволи:

*Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.*

К тому же страсть романтиков к скитальчеству, отягощенная сокровенной тоской по «берегу» и Дому, но воспринятая как вольный порыв и даже как вызов, брошенный судьбе, порой оборачивалась мрачною шуткою Рока:

*Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!*

Так Ф.И. Тютчев, варьируя Гейне, переводит эту тему в фаталистически безысходный план.

Где судьба, там и время, и, наоборот, где время, там и судьба. Фаталистическое ограничение личностной чрезмерности в душе поэта уживается со всплесками бунта против времени и судьбы. Лирическая поэзия – враг опустошающей временной протяженности и безликого причинно-следственного фатума в мире. Если она тяготеет к мгновению, то только потому, что оно

пронизано жаром душевного порыва и энергией душевной свободы. В переживании мимолетности человек раскрывается не только как самосознающее, но и как духовно «самодетальное» существо, хотя бы на миг торжествующее над временем и судьбой. Один из критиков прошлого столетия называет Фета «времеборцем». Лирические поэты и в самом деле «времеборцы», и не только в отношении к чуждым духу поэзии идеологическим поветриям истории, но и в отношении к потоку времени вообще, к обезличивающей и сокрушительной власти этого потока. Та судьба, о которой шла речь, судьба, являющаяся питательной почвой поэзии, предстает такой лишь потому, что это не фатум и не рок, а личностная судьба, в которой всеобщее нераздельно сплелось с историей *этой* души, творящего сознания и воли поэта. Силу такой судьбы поэт воспринимает не только как неизбежность, но и как побудительное начало, подталкивающее к творчеству. Необходимость в этом случае (и может быть, только в этом случае) не перекрывает возможности свободы.

Судьба поэта, как и всякая судьба – производное многих сил, неразделимого сплетения личных и исторических обстоятельств, но корни ее чаще всего уходят в глубину особого поэтического отношения к миру, которое ценит в жизни прежде всего то, в чем сквозят отсветы идеала. Лирические поэты более, чем кто бы то ни было в искусстве, – *хранители идеала*, тех высших ценностей, на которые постоянно покушаются и быт, и социум, и история. Поэтому-то расцвет лирической поэзии в определенные эпохи означает, что эти ценности еще не вымерли в жизни. Поэтическое начало мировосприятия рассеяно в душах, часто не посягающих на лирическое творчество, и «*поэтическую жилку можно отыскать в сердце каждого человека*», – писал Карлейль [4, с. 85]. Но, сконцентрированное и укрупненное в душе поэта, выросшее «в пламенную страсть», оно предполагает способность чуткого отзыва на общее состояние мира. Такая душа за «ближним» постоянно предчувствует «дальнее». Не раскалывая ее духовную узкостность, это «двоемирие» порождает страдание и боль, которые сродни мучениям Кассандры, предвидевшей то, чего не в силах предвидеть другие. Ясновидческий дар сопутствует только гению, но широта горизонта и чувство сопричастности «большому миру», эта природная отметина поэтического таланта, не встречая сочувствия в кругу сознаний, замкнутых на «малом» и «ближнем», неизбежно выливается в горечь одиночества. Того глубинного и неизъяснимого одиночества, которое является как бы расплатой за дерзновение творчества, за его «тайную свободу». Впрочем, все, что омрачает существование поэта, оборачивается для него и оплотом спасения,

неиссякающим стимулом созидания. *«В каждом художнике заложен росток дерзновения, без которого не мыслим ни один талант. И росток этот оживает особенно часто, когда человека одаренного хотят ограничить, задобрить и заставить служить односторонним целям»* [5, с. 426]. К тому же причастность поэта «большому миру» (вечным ценностям, природе, большой истории) смягчает боль разлада с эпохой и окружением, а творчество, питаемое этим чувством родства, воспринимается как исход из пустыни одиночества.

Крупного поэта не в состоянии «присвоить» никакие партии, никакие мировоззренческие кланы, как бы они ни стремились к этому. Узкое духовное зрение их, поработанное стадной мировоззренческой доктриной, не совместимо с мировосприятием поэта, вбирающим в себя всю широту жизни и всю глубину человека. Такого рода кланы и партии, как правило, воспринимают цели поэзии лишь с точки зрения пропаганды собственной системы ценностей, неизбежно деформированной их мировоззренческой узостью. *«Художник, конечно, дитя века, но горе ему, если он в то же время и воспитанник или даже баловень его»*, – писал Фридрих Шиллер [6, с. 276]. Искренний во всех своих душевных движениях, поэт искренен и в своих пристрастиях к тому или другому идеологическому течению. Но альянсы, возникающие в подобных случаях, чаще всего завершались разочарованием и той, и другой стороны. А.К. Толстому принадлежит исчерпывающее определение поэтического отношения к враждующим социальным течениям: поэт – *«двух станом не боец / А только гость случайный»*. Что означает это *«гость случайный»*? Да только то, что рано или поздно поэт осознает отталкивающие крайности каждого из враждующих «станом», их истину и их ложь, ложь, оттесняющую истину тем дальше, чем жарче разгорается борьба. К тому же он замечает перевоплощение истины в ложь гораздо раньше, чем самые прозорливые из политических ратоборцев. Над господствующими поветриями времени, над мелкою злобою дня летит его объединяющее Слово, связующее души не узами социально-политической догматики, но напоминанием о незыблемых духовных первоосновах мира. С огромною лирической силой воплотил эту мысль А.К. Толстой в поэтическом манифесте своем «Против течения». И, к великой печали нашей, его картина ослепленного культом пользы, безбожного мира теперь даже более современна, нежели в ту эпоху, когда было написано стихотворение. Но по-прежнему спасительна вера, пересиливающая у А.К. Толстого тоску и боль, рожденную унижением истинного творчества, теснимого *«натиском нового времени»*.

*Друг, вы слышите ль крик оглушительный:
«Сдайтесь, певцы и художники! Кстати ли
Вымыслы ваши в наш век положительный?
Много ли вас остается, мечтатели?
Сдайтесь натиску нового времени,
Мир отрезвился, прошли увлечения –
Где ж устоять вам, отжившему племени,
Против течения?»*

*Други, не верьте! Все та же единая
Сила нас манит к себе неизвестная,
Та же пленяет нас песнь соловьиная,
Те же нас радуют звезды небесные!
Правда все та же! Средь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения.*

*Други, гребите! Напрасно хулители
Мнят оскорбить нас своею гордынею –
На берег вскоре мы, волн победители,
Выйдем торжественно с нашей святынею!
Верх над конечным возьмет бесконечное,
Верю в наше святое значение.
Мы же возбудим течение встречное
Против течения».*

Примечания

1. Статья впервые была опубликована в журнале: Нижний Новгород. 1998. № 6. С. 211–218. Подготовлена к печати Юхновой И.С.

Список литературы

1. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 6. М.: Мысль, 1966. 471 с. С. 324–325.
2. Ильин И.А. Талант и творческое созерцание. Посвящается молодым русским поэтам // Поэзия как жанр русской философии. Антология / Сост. И.Н. Сиземская. М.: ИФРАН, 2007. С. 174–176.

3. Толстой Л.Н. Так что же нам делать (1884) // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 25. 373 с.
4. Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории. М.: ЭКСМО, 2008. 865 с. С. 85.
5. Гете И.В. Максимы и рефлексии // Гете Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М.: Худож. лит., 1980. 426 с.
6. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Письмо 9 // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. 276 с.

УДК 82.0

БОРИС САДОВСКОЙ И ЕГО СТАТЬЯ «НАПОЛЕОН В РУССКОЙ ПОЭЗИИ»

Ю.А. Изумрудов

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского

izumrud.nnov@mail.ru

Выявляются основные положения статьи известного поэта Серебряного века Б.А. Садовского, посвященной отражению наполеоновского культа в русской поэзии XIX столетия. Подчеркнута убедительность позиции автора в том, что наиболее яркую трактовку образа великого французского императора дали Пушкин, Лермонтов, Тютчев. Показана значимость статьи в контексте мировоззренческой и эстетической эволюции автора.

Ключевые слова: наполеоновский культ, русская поэзия, интеллигенция, наполеонизм, судьба России.

Статья «Наполеон в русской поэзии» Бориса Садовского давно уже обнаружена нами в его именном фонде в РГАЛИ. Однако до сих пор она не вовлечена в научный оборот.

Статья Б. Садовского не преследовала сугубо научную цель. Это популяризаторский очерк (и кстати, сам автор дает своему сочинению жанровое определение «очерк»), в котором обобщается, как в русской поэзии представлен образ Наполеона. Представлены **привычные** в данном контексте имена русских поэтов, от Державина до Брюсова, – за исключением, пожалуй, Фета (потому как последнему соответствующая тема была абсолютно несвойственна; единожды лишь, в раннем стихотворении «Ива», Фет, по сути мимоходом, касается фигуры французского императора, но в дальнейшем существенно меняет первоначальный вариант стихотворения, создает на его основе новое – подлинный шедевр, – где нет Наполеона; Садовской все же посчитал нужным включить в статью Фета, и во многом потому еще, что всегда связывал с ним свои главные эстетические приоритеты).

Выявляя на многочисленных конкретных примерах аспекты трансформации «наполеоновского культа» в без малого вековой истории русской поэзии, Садовской выделяет в ней следующие четыре эпохи: 1) «с 1812 по 1821 год, с Отечественной войны до кончины Наполеона»; 2) с 1821 по 1840 г., «год перенесения праха Наполеона с острова Св. Елены в Париж и погребения его в Доме Инвалидов»; 3) «с начала сороковых годов и до середины семидесятых»; 4) «и последние двадцать пять лет (1876 – 1900)». Это этапы дискредитации, утверждения и «исчезновения» культа.

Наиболее яркую, концептуально значимую трактовку образа великого французского императора, как совершенно справедливо отмечает Садовской, дали Пушкин, Лермонтов, Тютчев. И Пушкину – это также дает понять Садовской – принадлежит определяющая и связующая роль. «*Новые звуки, новые слова!*» – так характеризует его стихотворение 1821 года «Наполеон» автор статьи. И резюмирует: «*Так устами Пушкина Россия произнесла примирительное слово и воздала должное тени гениального врага. Перед лицом вечности венок, возложенный на гроб героя, равняет победителя с побежденным. Прозвучавшая над могилой Наполеона «хвала» останется вечною хвалой провозгласившему ее великому русскому поэту*». Своим гением Пушкин знаменовал переход от первой из указанных выше эпох ко второй, когда «*создалось все наиболее выдающееся из того, что было сказано о Наполеоне в русской поэзии, наша, так сказать, "Наполеониада"*».

Лермонтов, полноправный поэтический наследник Пушкина, с пониманием свершенного последним, но во многом уже и по-иному, толкует образ Наполеона. «*Любопытно проследить это несходство в убеждениях двух лучших русских поэтов, отразившееся на протяжении двадцатилетия, между эпохой либерализма Александровских дней и началом непоколебимого Николаевского строго-самодержавного порядка*, – замечает Садовской. – Лермонтов уже истый «*никалаит*», воспитанный в духе своего времени, чуждый от природы свободолюбия своих старших братьев, хоть и ворчащий иногда на «*голубые мундиры*». В эпоху торжествующей воинственности он в «*узурпаторе*» видит идеал монарха. <...> Горьким словом укоряет Лермонтов французов за их измену и смеется над «*порывом позднего раскаянья*» перед тем, кто был «*непобедим и велик, как океан*».

И наконец, Тютчев. И он оказался в пушкинском наполеоновском контексте. И его поэтические находки – под знаком Пушкина. Вот что читаем мы на этот счет у Садовского относительно уже *третьей* эпохи: «*Лучшим*

«наполеоновским» стихотворением этой последней эпохи, достойным стать наряду с пушкинским «Недвижным стражем», надо признать великолепное «Проезжая через Ковно» Тютчева <...> <В стихотворении> разворачивается звучащее дивными сочетаниями звуков поэтическая картина перехода Наполеона через Неман и грозный образ неизбежного рока, ожидающего завоевателя на той стороне реки».

Завершает XIX век русской *наполеоновской* поэзии четвертая эпоха, самая неинтересная, безликая, не давшая «ничего замечательного». Многоговоряща тут следующая жестко-лаконичная характеристика ее главных *вырождающихся* представителей – «в жалкую эпоху кричащий петохом Надсон и воркующий безмятежно Апухтин». Соответственно завершается, просто-таки «исчезает» и наполеоновский культ...

Точка в теме была поставлена уже в первом году нового века Брюсовым, в оде «Наполеон» (Брюсова, своего тогдашнего кумира, Садовской также связывал с пушкинской традицией, объявлял «главой неопушкинского течения» [1, с. 3] в современной ему поэзии, к которому, кстати, и себя относил). «Правда, – замечает Садовской, – и это стихотворение не прибавляет ничего нового к представлению о Наполеоне, но, в хороших стихах излагая его судьбу, заканчивается <...> образным описанием падения великого Полководца».

И далее следует вывод Садовского: «Возрождения <культы> в будущем трудно ожидать».

Таковы основные положения статьи Садовского. В целом она дает верный взгляд на проблему. И хотя сегодня уже из других работ мы можем почерпнуть несравнимо более глубокие, системные знания по интересующей нас теме (в частности, из масштабных, концептуально-научных исследований О.С. Муравьевой «Пушкин и Наполеон (пушкинский вариант «наполеоновской легенды» [2], Л.И. Вольперт «Отмеченный божественным перстом...» (Наполеоновский миф у Лермонтова и Стендаля)» [3]) – все ж-таки и статья Садовского значения своего не утрачивает. Это в определенном отношении позиция Серебряного века – в лице его яркого и, увы, во многом еще недооцененного представителя. И кроме того, статья чрезвычайно интересна как иллюстрация мировоззренческой и эстетической эволюции ее автора – от дореволюционного к послереволюционному времени. Не вдаваясь в подробности на этот счет, отметим следующее. Прогноз Садовского относительно наполеоновского культа – в контексте *его*, авторской, ассоциативной системы – не оправдался. Культ не только возродился, но и

получил глубоко трагическое для судеб России звучание. И, казалось бы, исчерпанная, *частная* в дореволюционном творчестве Садовского тема предстала у него впоследствии как основополагающая. И Садовской явил читателю уже свой наполеоновский цикл (правда, прозаический), масштабнейший, разножанровый: тут и роман, и повесть, и рассказ, и даже сказка... Без преувеличения можно сказать, по частоте и страстности обращения к образу великого французского императора Садовскому, действительно, нет равных в русской литературе XX века. Нами уже было отмечено, что именно через призму этого образа как олицетворения чуждых России начал Садовской смотрел на революцию 1917 года, которая – и в этом он был глубоко убежден – стала плодом преступной деятельности русской либеральной интеллигенции на протяжении предшествующего столетия, и прежде всего в эпоху Серебряного века, с его аморализмом, вседозволенностью и распушенностью [4]. И выделяя в этой группе русского общества *наполеонизм* как движущее начало, он бескомпромиссно, с неумолимой беспощадностью развенчивал его. Низвергнутыми оказывались и культурные кумиры породившей революцию эпохи (и его же собственные кумиры), и прежде всего Пушкин (с Брюсовым, впрочем, главой «неопушкинства», Садовской расквитался еще и до революции): «... на пробном камне православия даже Пушкин оказывается так себе. Поэт – и только. Блестящий стиль у таких писателей, как Пушкин <...>, чешуя на змеиной коже. Привлекает, отвлекает, завлекает. А как в настоящий возраст войдешь, вся пустота их сразу и откроется»; «Пушкина необходимо преодолеть. Теперь это очень легко» [5, с. 185].

Наиболее ярко пафос *антинаполеонизма* Садовского воплотился в искусно написанной им по мотивам народной «Сказки о Наполеоне» литературной мистификации «Солдатская сказка», напечатанной в 1926 году в «сменовеховском» журнале «Новая Россия» и приписанной А. Блоку. Как впервые было нами установлено [4], «Солдатская сказка» представляла собой полемический отклик на центральное произведение об октябре 1917-го в литературе той поры – знаменитую поэму «Двенадцать». Целью Садовского было саморазоблачение автора, которого называл *по-пушкински* «моцартнейшим» [6, с. 17].

Затронутая нами тема обширна, многогранна, но уже и то, что изложено, дает понимание, сколь емкий и остропроблемный контекст у статьи «Наполеон в русской поэзии».

Список литературы

1. Садовской Б.А. Позднее утро: Стихотворения. М.: Типография Общества полезных книг, 1909. С. 3.
2. Муравьева О.С. Пушкин и Наполеон (пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 14. М.: Наука, 1991. С. 5–32.
3. Вольперт Л.И. «Отмеченный божественным перстом...» (Наполеоновский миф у Лермонтова и Стендаля) // Вольперт Л.И. Лермонтов и литература Франции. СПб.: Алетейя, 2008. 300 с.
4. Изумрудов Ю.А. «Блоковская» мистификация Бориса Садовского «Солдатская сказка» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 6. С. 199–204.
5. Садовской Б.А. Заметки. Дневник (1931–1934) // Знамя. 1992. № 2. С. 172–194.
6. Садовской Б.А. Озимь: Статьи о русской поэзии. К. Бальмонт. А. Блок. В. Брюсов. И. Северянин. Футуристы. Пг., 1915.

НАПОЛЕОН В РУССКОЙ ПОЭЗИИ¹

Б. Садовской

Образ Наполеона в русской поэзии отразился довольно ярко. Неразрывно связанная с воспоминанием о нем, священная для нас, память двенадцатого года сделала имя великого французского Императора народным. Дольше песни о нем не умолкают, начиная с современной 1812 году «За горами, за долами» и кончая сложенной всего несколько лет назад «Шумел, горел пожар Московский». Соответственно времени изменялось в русской поэзии и само представление о Наполеоне. В настоящем очерке сделана попытка показать, как постепенно определялся образ героя-Императора у лучших поэтов наших.¹

Во времени очерк наш распадается на три части. В первой взята десятилетний срок с 1812 по 1821 год, с Отечественной войны до кончины Наполеона. Три поэта отразили в своих стихах выдающиеся мгновения тогдашней жизни с её средоточием – Наполеон: престарелый Державин, находившийся в расцвете мужества и сил Жуковский и юноша Пушкин.²

В рассматриваемую пору побеждённый и низложенный Император – сперва властитель Эльбы, позже узник Св. Елены – является современником русских поэтов, и историческая близость не позволяет им отнестись беспристрастно к «врагу отечества» и «тирану». Ещё у всех на свежей памяти московский пожар и тяжёлые бедствия России. Патриотическое воодушевление, вознесение Императора Александра на высоту европейского

кумира, давшее ему права диктатора в сонме прочих монархов, увенчавшее его именами «Агамемнона» и «спасителя Европы», показывает образ сверженного врага маленьким и жалким, навеки затерянным где-то во мраке ссылки. Отношение русского общества к Наполеону, по свидетельству современников, в ту пору было строго отрицательное и негодующее; оно отразилось и в поэзии. Только в величественной оде Пушкина «Наполеон», написанной на смерть узника Св. Елены, прозвучал впервые великодушный голос примирения.

Второй срок, начинаясь с 1821 г., кончается 1840-м, годом перенесения праха Наполеона с острова Св. Елены в Париж и погребения его в Доме Инвалидов, в том месте, где он покоится и поныне. Наступает время беспристрастного отношения к Наполеону: бури и волнения утихли, негодование улеглось, и величавый образ героя начинает понемногу озаряться и восходить из тумана лет во всё своём истинном обаянии. Пушкин, Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Хомяков – вот поэты (первые трое в лучшую пору деятельности), создавшие за эти двадцать лет нерукотворный памятник Наполеону. Перенесению гроба пленного Императора в Париж (7 ноября 1840) посвящены семь стихотворений Лермонтова, Тютчева и Хомякова. Из них Лермонтов со своим «Последним новосельем» должен быть выделен особо, как исключительный поклонник и певец Наполеона.

Наконец, в третьей части – с начала сороковых годов и до половины семидесятых – образ Наполеона лишь в самых общих чертах, почти уже как символ, всплывает иногда у поэтов, родившихся на самом рубеже двадцатых годов, почти в одно время со смертью французского Императора (Фет, Полонский, Майков) и уже не заставших хотя бы отдаленного отголоска бурь и громов 1812 года. Из старого поколения сюда относятся Тютчев и отчасти Баратынский. За последние двадцать пять лет (1876–1900) наполеоновский культ совсем исчезает в русской поэзии, вместе с вырождением её представителей, в жалкую эпоху кричащего петухом Надсона и воркующего безмятежно Апухтина. Точку к «наполеоновской» поэзии русского XIX века поставил Брюсов, своею одой «Наполеон», написанной в первом году современного нам столетия.

Семидесятилетний Державин, года за два до смерти, воспел победы Императора Александра в двух больших одах. В них изображён и Наполеон, являющийся черным фоном торжественной и яркой картины. Державин в своём негодовании как будто не находит достаточно сильных слов для поругания

Наполеона; в нём видит он Апокалиптического зверя. Таким рисовался в воображении тогдашних русских людей «узурпатор» и «похититель трона». Следует заметить, что последняя ода («Гимн») принадлежит к худшим у Державина. Она непомерно растянута, официально напыщена и бесцветно хаотична. В ней нет и признака одушевления; язык крайне небрежен, рифмы плохи, постоянно встречаются слова вроде «дмится», «вмещай», «смельство», «женет», «спасть», «добльственный», «удовольствиив»; множество грубых и неправильных славянизмов. Одряхлевший певец Великой Екатерины, видимо, чувствовал сам полный упадок своего творчества, в последней строфе «Гимна» сказав:

*Холодна старость дух, у лиры глас отъемлет,
Екатерины Муза дремлет.*

Первая, более выдержанная, ода написана была в июле 1814 г., по возвращении Государя с победоносной армией из взятого русскими войсками Парижа; она носит название: «На сретение победителя, освободителя и примирителя Европы, Великого и свыше благословенного Отца Отечества, Александра I», и представляет собою восторженный дифирамб Императору. Здесь как бы мимоходом поэт так обращается к низложенному Наполеону:

*А ты, о бич и царств воитель,
Желавший света быть властитель!
Взгляни черепьев на костры:
Вела тебя, где слава мнима,
Там дымом твердь до днесь мрачима,
И рдеют кровию зари.*

*Над пеплами там клятвы воют,
На небо стоны вопиют;
В могиле черви прах твой взроют,
Как в жизни совесть враны рвут.
Почто же было так трудиться,
Чтоб быть тебе великим мниться?
Великим злоба не творит.
Сия честь существу благому
И слава, но не духу злому
Бессмертие принадлежит.*

Во второй оде – «Гимн лироэпический на прогнание французов из Отечества. Посвящен во славу всемогущего Бога, великого государя, верного народа, мудрого вождя и храброго воинства российского» – негодование народа против Наполеона уже не знает никаких границ. Державин называет его «Авадоном»³, «Зверем, исходящим из бездны»⁴, «Змием»⁵, «Гогом»⁶ и тому подобными именами. Нашествие Наполеона на Россию изображается в следующих стихах:

*Открылась тайн священных дверь!
Исшел из бездн огромный зверь,
Дракон иль демон змиевидный;
Вокруг его ехидны
Со крыльев смерть и смрад трясут,
Рогами солнце прут;
Отенетя вкруг всю ошибами сферу,
Горящу в воздух прыщут серу,
Холмят дыханьем понт,
Льют ночь на горизонт
И движут ось вся вселенны.*

*Бегут все смертные смятенны
От князя тьмы и крокодильных стад.
Они ревут, свистят и всех страшат.
Далее, порицая беззаконие французского народа, поэт восклицает:
Так – он, то Галл, с своим вождем:
Навергнув на царей ярем
И всю почти плена Европу,
Дал страшному Атропу
Не раз ея же кровью пир;
Первал звук нежных лир,
Пресек спокойствие, торги, труд сельский, мирный
И, в блеск разбойника порфирный
Одев, возвел на трон, –
То был Наполеон.
Он ветви ссек лилей несчастных
И, в замыслах своих ужасных
Превозносясь, как некий дивий Гог,*

В гордыне мнил, что все творить возмог.

Изобразив бегство Наполеона с армией из России, Державин пророчествует о близкой гибели «Зверя»:

О! так, таинственных числ зверь,

В плоти седьмглавый Люцифер,

О десяти рогах венчанный,

Дни кончит смрадны.

Сей мнимый гений, царь царей,

Падет злый вождь вождей.⁷

Жуковский, почти в одно время с Державиным, написал свои, очень схожие по темам, оды. Они также являются гимнами Императору Александру и также ограничиваются при упоминании о Наполеоне негодующим исчислением его злодейств. Державинские победные кимвалы заменены здесь звуками народно-меланхолической лиры Светланина певца. Как всегда у Жуковского выдвигаются в одах его на первое место религиозная покорность Промыслу и смирение верующего перед неисповедимыми божьими судьбами. В изображении Наполеона поэтом особенно подчеркивается его безбожие и безумная уверенность в человеческом своем могуществе:

...Великан,

Питомец ужасов, безвластия и брани,

Воздвигся, положил на скипетр тяжки длани,

И взорами на мир ужасно засверкал –

И пред страшилищем весь мир затрепетал.

Сказав: «Нет промысла!» гигантскою стопою

Шагнул с престола он и следом за звездою

Помчался по земле во блеске и громах;

И промысл, утаясь, послал к нему свой Страх;

Он тенью грозною везде летел с ним рядом;

И, раздробляющий полки и грады взглядом,

Огромною рукой ту бездну покрывал,

К которой гордого путем успеха мчал.

Непобедимости мечтою ослепленный,

Он мыслил: «Мой престол престолом будь вселенны!»

Порфиры всех царей земных я раздеру

И все их скипетры в одной руке сберу;

Народов бедствия – ступени мне ко счастью;

*Всё, всё в развалины! на них воссяду с властью
И буду царствовать, и мне соцарствуй, страх;
Исчезни всё опять, когда я буду прах,
Что из развалин брань и власть соорудила –
Бессмертную моя останется могила».*
(«Императору Александру», 1814 г.)

Тот же взгляд на Наполеона проводится Жуковским в «Стихах, петых на празднестве английского посла, лорда Каткарта, в присутствии Государя Императора Александра Павловича». Торжество было приурочено к 28 марта 1816 г., в годовщину отречения Наполеона от престола.

*Где тот, пред кем гроза не смела
Валов покорных воздымать,
Когда ладья его летела
С фортуной к берегу пристать?*

*К стопам рабов бросал он троны,
Срывал с царей красу порфир,
Сдвигал народы в легионы
И мыслил весь заgrabить мир.*

*И где он?.. Мир его не знает!
Забит разбитый истукан!
Лишь пред изгнанником зияет
Неумолимый океан.⁸*

Добрый и кроткий поэт, чье имя для лучших людей его имени звучало синонимом высокого благородства и душевной чистоты, в титанической судьбе героя и борьбе его с роком видел всего только лишний урок Промысла человеческой гордыне.

Лицеист Пушкин в понимании Наполеона не шагнул дальше Державина и Жуковского. В 1815 году, под впечатлением бегства пленного Императора, Пушкин пишет стихотворение «Наполеон на Эльбе». Написанные в одном году с «Воспоминаниями в Царском Селе», и подобно им напитанные условностями ложноклассической школы, эти стихи Пушкина нагромождением шлемов, мечей, щитов, факелов мщениия очень напоминают державинские оды. Пушкин называет Наполеона «губителем»; он «свирепо шепчет» вслух свои мечты, «возводя к дальним берегам угрюмый взор». Стихотворение кончается так:

*И Галлия тебя, о хищник, осенила;
Побегли с трепетом законные цари.
Но зришь ли? Гаснет день, мгновенно тьма сокрыла
Лицо пылающей зари,
Простерлась тишина над бездною седою,
Мрачится неба свод, гроза во мгле висит,
Всё смолкло... Трепещи! Погибель над тобою,
И жребий твой еще сокрыт!*

В оде «На возвращение Государя Императора из Парижа в 1815 году» Пушкин почти повторяет знакомые уже нам образы Державина и Жуковского, особенно напоминая последнего своим изображением Наполеона:

*Вотще, впреди знамён бесчисленных дружин,
В могущей дерзости, венчаный исполин
На гибель грозно шел, влек цепи за собою:
Меч огненный блеснул за дымною Москвою!
Звезда губителя потухла в вечной мгле,
И пламенный венец померкнул на челе!
Содрогся счастья сын, и, брошенный судьбою,
Он землю русскую не взвидел под собою. –
Бежит... и мести гром слетел ему во след;
И с трона гордый пал... и вновь восстал... и нет!*

К этому же времени относится отрывок из «Бовьи», где в самом герое поэмы, царе Дадоне, справедливо видят Наполеона:

*Вы слышали, люди добрые,
О царе, что двадцать целых лет
Не снимал с себя оружия,
Не слезал с коня ретивого,
Всюду пролетал с победою,
Мир крещеный потопил в крови,
Не щадил и некрещеного,
И, в ничтожество низверженный
Александром, грозным ангелом,
Жизнь проводит в унижении
И, забытый всеми, кличется
Ныне Эльбы императором...*

Последний стих указывает, что «Бова» написан был прежде двух предыдущих стихотворений, но, несомненно, в том же 1815 году.

Кантата «К принцу Оранскому» опять дает то же известное представление, что вполне понятно: стихи заказаны были Пушкину Императрицей-матерью чрез посредство поэта-сановника Ю.А. Нелединского-Мелецкого.⁹ Собственно к Наполеону относятся здесь только три строфы:

*Свершилось!.. подвигом царей
Европы твердый мир основан;
Оковы свергнувший злодей
Могущей бранью снова скован.*

*Узрел он в пламени Москву –
И был низвержен ужас мира;
Покрыла падшего главу
Благословенного порфира.*

*Повлекся мглою окружен,
Пришел – и буйной вдруг изменой
Уж воздвигал свой шаткий трон.
И пал, отторжен от вселенной.*

(1816 г.)

Державинская громозвучность уступила здесь место лирному строю Жуковского, которому вскоре предстояло скромно назвать себя «побежденным учителем» гениального ученика.

Только через пять лет наш поэт возвратился снова к Наполеону. В год смерти великого завоевателя (1821) Пушкин, в то время сам изгнанник, уже возмужавший и прославленный поэт, воспел почившего на своем острове героя сильными, достойными его гения, стихами:

*О ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн,
Приосенен твоею славой,
Почий среди пустынных волн!
Великолепная могила...
Над урной, где твой прах лежит,
Народов ненависть почила
И луч бессмертия горит.*

*Давно ль орлы твои летали
Над обесславленной землей?
Давно ли царства упали
При громах силы роковой?
Послушны воле своенравной,
Бедой шумели знамена,
И налагал ярем державный
Ты на земные племена.*

.....
*И Франция, добыча славы,
Пленный устремила взор,
Забыв надежды величавы,
На свой блистательный позор.
Ты вел мечи на пир обильный;
Всё пало с шумом пред тобой:
Европа гибла; сон могильный
Носился над ее главой.*

Новые звуки, новые слова! В заключительном обращении к тени Наполеона, искупившего муками заточения свои «стяжания и зло воинственных чудес», Пушкин восклицает:

*Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.*

Так устами Пушкина Россия произнесла примирительное слово и воздала должное тени гениального врага. Перед лицом вечности венки, возложенный на гроб героя, равняет победителя с побежденным. Прозвучавшая над могилой Наполеона «хвала» останется вечною хвалой провозгласившему ее великому русскому поэту.

В двадцатилетний срок 1821–1840 гг. создалось все наиболее выдающееся из того, что было сказано о Наполеоне в русской поэзии, наша, так сказать, «Наполеониада». За это время блистательно развились и окончили свое поприще гений Пушкина и лермонтовский талант, всего себя высказал Жуковский и в расцвете сил находились Тютчев и Хомяков. Из пушкинской плеяды только близорукий Дельвиг да разгульный Языков ничем не отозвались на промчавшийся над Россией метеор.¹⁰ Через два года по смерти Наполеона появляется изумительный пушкинский отрывок «Недвижный страж дремал на царственном пороге» (1823 г.). Эти неконченные десять строф – лучшая характеристика Наполеона. Пушкин дает два различных портрета великого корсиканца: в принужденном бездействии завоевания и в неудержимом полете славы. Медленный шестистопный ямб на пятой строке пересекается коротким, как бы ввысь взмывающим стихом; от этого впечатление усиливается и заставляет читателя переживать вдохновенный трепет.

*То был сей чудный муж, посланник Провиденья,
Свершитель роковой безвестного вельня,
Сей всадник, перед кем склонилися цари,
Мятежной вольности наследник и убийца,
Сей хладный кровотийца,
Сей царь, исчезнувший, как сон, как тень зари.*

*Ни тучной праздности ленивые морщины,
Ни поступь тяжкая, ни ранние седины,
Ни пламень гаснущий нахмуренных очей –
Не обличали в нем изгнанного героя,
Мучением покоя
В морях казненного по манию царей.*

*Нет, чудный взор его, живой, неуловимый,
То вдаль затерянный, то вдруг неотразимый,
Как боевой перун, как молния сверкал;
Во цвете здравия, и мужества, и мощи,
Владыке полунощи
Владыка запада, грозящий, предстоял.*

Еще через год, в Одессе, прощаясь с «Морем» (1824 г.), Пушкин остановил мысленный взор только на одном «предмете», который «поразил бы его душу в морской пустыне».

Одна скала, гробница славы...

Там погружались в хладный сон

Воспоминанья величавы:

Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.

Тень Наполеона встала перед Пушкиным на XXXVII строфе VII-й главы «Евгения Онегина» (1827-8) при въезде Татьяны с матерью в Москву.

Вот, окружен своей дубравой,

Петровский замок. Мрачно он

Недавною гордится славой.

Напрасно ждал Наполеон,

Последним счастьем упоенный,

Москвы коленопреклоненной

С ключами старого Кремля:

Нет, не пошла Москва моя

К нему с повинной головою.

Не праздник, не приемный дар,

Она готовила пожар

Нетерпеливому герою.

Отселе, в думу погружен,

Глядел на грозный пламень он

Наконец, в «Герое», Пушкин на вопрос «Друга»:

Кто всех боле

Твоею властвует душой?

устами «Поэта» отвечает:

Всё он, всё он – пришлец сей бранный.

Пред кем смирились цари,

Сей ратник, вольностью венчанный,

Исчезнувший, как тень зари.

Друг

Когда ж твой ум он поражает

Своею чудною звездой?

Тогда ль, как с Альпов он взирает

*На дно Италии святой;
Тогда ли, как хватает знамя
Иль жезл диктаторский? Тогда ль,
Как водит и кругом, и вдаль
Войны стремительное пламя –
И пролетает ряд побед
Над ним одна другой вослед?
Тогда ль, как рать героя плещет
Перед громадой пирамид,
Иль как Москва пустынно блещет,
Его приемля, и молчит?*

Поэт

*Нет, не у счастья на лоне
Его я вижу, не в бою,
Не зятем кесаря на троне,
Не там, где на скалу свою
Сев, мучим казнию покоя,
Осмеян прозвищем героя,
Он угасает недвижим,
Плащом закрывшись боевым;
Не та картина предо мною!
Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней. Он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмурясь, ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость. Небесами
Клянусь: кто жизньнюю своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой!¹¹*

Пушкин вспоминает здесь легенду о том, как Наполеон в Яффе, в госпитале, прикоснулся к некоторым больным чумою, желая ободрить их. Преклоняясь перед неустранимостью Наполеона, Пушкин в то же время воздает косвенную хвалу Императору Николаю Павловичу, прибывшему в Москву, охваченную холерой.¹²

Жуковский в 1836 году перевел балладу Цедлица «Ночной смотр» (Die nächtliche Heerschau), тогда же напечатанную в пушкинском «Современнике» и встреченную с большой похвалой Белинским. Это общеизвестное стихотворение обнаруживает в переводчике совсем иное отношение к Наполеону, чем двадцать лет назад. Еще большим благодушием отличается строфа о Наполеоне в оригинальной «Бородинской годовщине» Жуковского (1839):

*И его как не бывало,
Перед кем всё трепетало!...
Есть далекая скала;
Вкруг скалы морская мгла;
С морем степь слилась другая,
Бездна неба голубая;
К той скале путь загражден...
Там зарыт Наполеон.¹³*

У юного Лермонтова совсем иное отношение к Наполеону. Для него он – «муж рока», земной бог. В ранних своих произведениях Лермонтов во многом подражал Пушкину, но к Наполеону относился своеобразно. Большое значение имело также и то, что Лермонтов на целых пятнадцать лет был моложе Пушкина и, не будучи современником Наполеона, мог судить о великом полководце лишь по книгам, издали глядя на него сквозь байроновскую призму. Ему уже не за что прощать Наполеона или примириться с ним. Лермонтов обожает французского Императора; для него он – существо высшее, употребляя избитое выражение, – «Человекобог». В стихотворении «Наполеон» (1829 г.) у певца, дерзнувшего петь на могиле героя, «струны лопнули и тень ему предстала»:

*«Умолкни, о певец! – спеши отсюда прочь,
С хвалой иль язвою упреха.
Мне все равно; в могиле вечно ночь,
Там нет ни почестей, ни счастья, ни рока!*

*Пускай историю страстей
И дел моих хранят далекие потомки!
Я презрю песнопенья громки, –
Я выше и похвал, и славы, и людей!»*

Шестнадцать лет (1830 г.) Лермонтов посвящает Наполеону «Думу». В ней тень Императора является на берегу Св. Елены и глядит на восток, не в силах забыть прошлого. В бурю ее видят рыбаки:

*Когда гроза бунтует и шумит,
И блещет молния, и гром гремит,
Мгновенный луч нередко озарял
Печальну тень, стоящую меж скал.
Один пред ним, как ни был страх велик,
Мог различить недвижный смуглый лик,
Под шляпою, с нахмуренным челом,
И две руки, сложенные крестом.*

Романтически-возбужденное воображение Лермонтова навсегда закрепило в русской поэзии образ Наполеона в его треугольной шляпе и в сером сюртуке, хоть несомненно, что две последние строки только что приведенного стихотворения навеяны пушкинским описанием статуэтки Наполеона в кабинете Онегина. В том же году Лермонтов пишет довольно бесцветную «Эпитафию» Наполеону, а еще через год (1831 г.) – «Св. Елену». Тут впервые высказывает Лермонтов мысль, подробнее развитую лет через десять, в «Последнем новосельи»:

*Порочная страна не заслужила,
Чтобы великий жизнь окончил в ней.*

«Два великана» (1832 г.) аллегорически изображают борьбу Александра с Наполеоном. В этом стихотворении, так же как в отрывке из «Сашки», Лермонтов относится к Наполеону более оглядливо и спокойно. Воображения молодого гусара коснулось ревнивое влияние военной чести. VII строфа из «Сашки» представляет собою почти пересказ приведенной выше строфы из «Евгения Онегина»:

*Москва, Москва!.. люблю тебя как сын,
Как русский, – сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль, зубчатый, безмятежный.
Напрасно думал чуждый властелин*

*С тобой, столетним русским великаном,
Померяться главою и обманом
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал
Тебя пришлец: ты вздрогнул – он упал!
Вселенная замолкла... Величавый,
Один ты жив, наследник нашей славы!*

«Воздушный корабль» и «Последнее новоселье» написаны незадолго до кончины поэта. «Воздушный корабль», собственно, не перевод, а вольное подражание балладе Цедлица «Das Geisterschiff», несравненно превосходящее оригинал. «Последнее новоселье» исполнено негодования к французскому народу, не сумевшему оценить своего вождя. В противоположность молодому Пушкину, видевшему в победах и самовластии Наполеона «блистательный позор» Франции, Лермонтов считает рокового героя благодетелем, спасителем этой страны, одевшим ее «ризой чудною могущества и славы». Любопытно проследить это несходство в убеждениях двух лучших русских поэтов, отразившееся на протяжении двадцатилетия, между эпохой либерализма Александровских дней и началом непоколебимого Николаевского строго-самодержавного порядка. Лермонтов уже истый «николаит», воспитанный в духе своего времени, чуждый от природы свободолюбия своих старших братьев, хоть и ворчащий иногда на «голубые мундиры». В эпоху торжествующей воинственности он в «узурпаторе» видит идеал монарха. Обращаясь к французам, Лермонтов говорит:

*Ты погибал! – и он явился, с строгим взором,
Отмеченный божественным перстом,
И признан за вождя всеобщим приговором,
И ваша жизнь слилася в нем;
И вы окрепли вновь в тени его державы,
И мир трепещущий в безмолвии взирал
На ризу чудную могущества и славы.
Которой вас он одевал.
Один – он был везде, холодный, неизменный,
Отец седых дружин, любимый сын молвы,
В степях Египетских, у стен покорной Вены,
В снегах пылающей Москвы!¹⁴*

Горьким словом укоряет Лермонтов французов за их измену и смеется над «порывом позднего раскаянья» перед тем, кто был «непобедим и велик, как океан».

Тютчев посвятил тому же последнему новоселью Наполеона три стихотворения. В первом он так определяет историческую роль и судьбу Наполеона:

*Сын революции! Ты с матерью ужасной
Отважно в бой вступил и изнемог в борьбе...
Не одолел ее твой гений самовластный!..
Бой невозможный, труд напрасный:
Ты всю ее носил в самом себе!..*

Во втором стихотворении Тютчев оправдывает строгий приговор небес богоборцу Наполеону. Здесь Тютчев во взглядах сходствует с молодым Жуковским.

*Два демона ему служили,
Две силы чудно в нем слились:
В его главе орлы парили,
В его груди змии вились...
Ширококрылых вдохновений
Орлиный, дерзостный полет,
И в самом буйстве дерзновений
Змеиной мудрости расчет!*

*Но освящающая сила,
Непостижимая уму,
Души его не озарила
И не приблизилась к нему...
Он был земной, не божий пламень!
Он гордо плыл, презритель волн!
Но о подводный веры камень
В щелы разбился утлый челн...*

Третье стихотворение менее содержательное, и у Тютчева далеко не из лучших.

Основная мысль трех стихотворений Хомякова на ту же тему – бессилие человека перед Богом. Вид мертвого героя в гробу наводит поэта на

размышления не о былом величии и славе павшего титана, а о теперешнем его гробовом ничтожестве.

*А он недвижим, он – гремящий в веках,
Он, сжавший всю землю в орлиных когтях,
Муж силы, молния брани!
Уста властелина навеки молчат,
И смертью закрыт повелительный взгляд,
И смертью скованы длани.*
(«7 ноября», 1840 г.)

*Пусть, когда в земное лоно
Пренесён чрез бездну вод,
Бедный прах Наполеона,
Тленью отданный, заснёт, –*

*Перед сном его могилы
Скажет мир, склонясь главой:
Нет могущества, ни силы,
Нет величья под луной!*
(«На перенесение Наполеонова праха»)

*Не сила народов повергла тебя,
Не встал тебе ровный соперник;
Но Тот, кто пределы морям положил,
В победном бою твой булат сокрушил,
В пожаре святом твой венец растопил
И снегом засыпал дружины.¹⁵*
(«Еще о нем»)

Оба славянофилы, Тютчев и Хомяков, люди младшего поколения, но еще заставшие в детстве 1812 год, в своих стихах 1840–42 гг. смотрят на Наполеона как на олицетворенную, враждебную их исконным верованиям и заветам стихию. Эта исключительная точка зрения придает их «наполеоновским» стихотворениям известную сухую уозсть, которая была неведома ни старшему их собрату – Пушкину, ни младшему – Лермонтову.

Сороковые годы дали простор новому поэтическому поколению, уже совершенно чуждому времени Наполеона.

В 1843 году появляется стихотворение Фета – «Ивы и березы». Это первый вариант пиэсы, переделывавшейся автором впоследствии еще два раза и, по-видимому, очень им любимой и ему близкой. В собрание стихотворений Фета «Ивы и березы» в своем первоначальном виде не входят до сих пор. Собственно, определить точное время, когда написаны были эти стихи, теперь невозможно, так что они с большой степенью вероятности могут быть отнесены к самому началу сороковых годов.

*Березы севера мне милы.
Их грустный, опущенный вид,
Как речь безмолвная могилы,
Горячку сердца холодит.*

*Но ива, длинными листьями
Упав на лоно ясных вод,
Дружней с мучительными снами
И дольше в памяти живет.*

*Я слышал песню Дездемоны,
Любил Офелии конец –
И помню роковые стоны,
И помню ивовый венец.*

*С равнины юга отдаленной
Я видел странником одним
Листочек ивы занесенный,
У сердца бережно храним.*

*Но ива та не дочь востока,
Хоть солнцем юга рождена,
А издалека, издалека
На север в дар принесена.*

*Над ней весь день пылает пламень,
Над ней, решеткой обнесен,*

*Лежит плитой горячий камень –
На нем черты: Наполеон.¹⁶*

Стихотворение написано под явным влиянием «Ветки Палестины». Должно быть, Фет сам понял, до какой степени не свойствен его музе этот выдуманный фантастический пейзаж, и совершенно переделал пиэсу.

Около того же времени (половина сороковых годов) Полонский написал свой «Переход через Неман». Это, довольно слабое произведение молодого поэта, положительно бледнеет перед появившимся лет через десять стихотворением пятидесятилетнего Тютчева «Проезжая через Ковно». Фигура Наполеона у Полонского изображена все теми же общеизвестными чертами, уже к тому времени отзывавшимися шаблоном.

*Надвинув свою треугольную шляпу,
Всё в том же походном своём сюртуке,
На белом коне проскакал Император
С подозрной трубою в руке.*

Наполеон видит, как за Неманом поднимается туча.

*И думает он: «Эта тёмная туча
Моей светозарной звезды не затмит!»
И мнится ему в то же время – сверкая,
Из тучи перст Божий грозит...*

*И, душу волнуя, предчувствие шепчет:
«Сомнёт знамена твои русский народ!»
«Вперёд!» – говорят ему слава и гений.
«Вперёд, Император! вперёд!»*

*И лик его бледен, движенья тревожны,
И шагом он едет, и молча глядит, –
Как к Неману катятся медные пушки
И стонут мосты от копыт.¹⁷*

Мудро-осторожный и благоразумно-вдумчивый Баратынский лишь за несколько дней до смерти, в последнем своем стихотворении «Дядьке-итальянцу», упоминает вскользь о Наполеоне. Занятый в течение жизни суровыми думами о загадках и тайнах бытия, поэт-философ мало трогался преходящими явлениями человеческой суеты, хотя вся эпопея 1812–14 гг. прошла на его глазах.

Баратынский вспоминает своего старого, давно умершего дядьку, уроженца:

*Земли, где год спустя, тебе предстал и он,
Тогда Буонапарт, потом Наполеон,
Минутный Царь Царей, но дивный Кондотьери,
Уж зяждущий свои гигантские потери.*

*Скрывая власти глад, тогда морочил вас
Он звонкой пустотой революционных фраз.
Народ ему зажег приветственные плошки;
Но ты, ты не забыл серебряные ложки,
Которые, среди блестящих общих грез,
Ты контрибуции назначенной принес:
Едва ты узнику печальному британца
Простил военную систему Корсиканца.¹⁸*

(1844 г.)

Лучшим «наполеоновским» стихотворением этой последней эпохи, достойным стать наряду с пушкинским «Недвижным стражем», надо признать великолепное «Проезжая через Ковно» Тютчева. Вещий поэт так обращается к реке Неману:

*Ты помнишь ли бывшее, Неман,
Тот день години роковой,
Когда стоял он над тобой,
Он сам, могучий южный демон?
И ты как ныне протекал,
Шумя под вражьими мостами,
И он струю твою ласкал
Своими чудными очами.*

Далее развертывается звучащее дивными сочетаниями звуков поэтическая картина перехода Наполеона через Неман и грозный образ неизбежного рока, ожидающего завоевателя на той стороне реки.

*Победно шли его полки,
Знамена весело шумели,
На солнце искрились штыки,
Мосты под пушками гремели.
И с высоты, как некий бог,*

*Казалось, он парил над ними
И двигал всем и все стерег
Очами чудными своими.*

*Лишь одного он не видал!
Не видел он, воитель дивный,
Что там, на стороне противной,
Стоял Другой – стоял и ждал...
И мимо проходила рать,
Всё грозно боевые лица,
И неизбежная Десница
Клала на них свою печать.*

*И так победно шли полки,
Знамена гордо развевались,
Струились молнией штыки,
И барабаны заливались...
Несметно было их число...
И в этом бесконечном строе
Едва ль десятое чело
Клеймо минуло роковое...¹⁹*

(1853 г.)

Майков оставил нам (1876 г.) «Сказание о 1812 годе». Холодное, как и все у Майкова, выдержанное в тонах исторически-официальных, «Сказание» это замечательно тем, что рисует Наполеона при его отступлении из России. Майков едва ли не единственный у нас поэт, изобразивший Наполеона в его наиболее униженном и наименее поэтическом положении. Минувя обычно поражающую мысль полюсы славы и изгнания Наполеона, поэт-парнасец избрал прозаически жалкое бегство побежденного Императора между Березиной и Вильной.

*Посреди разбитой рати
Едет вождь ее, привыкший
К торжествам лишь да победам...
В пошевнях на жалких клячах,
Едет той же он дорогой,*

*Где прошел еще недавно
Полный гордости и славы,
К той загадочной столице
С золотыми куполами,
Где, казалось, совершится
В полном блеске чудный жребий
Повелителя вселенной,
Сокрушителя империй...*

Майковский Наполеон в дремоте видит прием европейских послов в Тюльери перед походом и вспоминает русского посланника, князя А.Г. Куракина:

*«Государь!» – в ответ посланник:
«Взять в расчет вы позабыли,
Что за русским Государем
Русский весь стоит народ!»
Он тогда расхохотался, –
А теперь – теперь он вздрогнул...
И глядит: утихла вьюга,
На морозном небе звезды,
А кругом на горизонте
Всюду зарева пожаров...
Вспомнил он дворец Петровский,
Где бояр он ждал с поклоном
И ключами от столицы...
Вспомнил он пустынный город,
Вдруг со всех сторон объятый
Морем пламени... А мира –
Мира нет!.. И днем, и ночью
Неустанная погоня
Вслед за ним врагов незримых...
Справа, слева – их миллионы
Там, в лесах... – «Так вот что значит –
Весь народ!..»*

*И безнадежно
Вдаль он взоры устремляет:
Что-то грозное таится*

*Там, за синими лесами,
В необъятной этой дали...*²⁰

Этими строками кончатся сказание. В отдаленную, через 65 лет после Двенадцатого года эпоху, едва ли не самую бесцветную, скудную и неопределенную во всей русской истории (это о ней сказал Некрасов: «бывали хуже времена, но не было подлей») – в эпоху разочарований и крушений царствования Александра II, «Сказание» Майкова прошло совершенно незамеченным.

Последняя четверть прошлого столетия не прибавила никаких новых штрихов к поэтическому образу Наполеона. Даже 1887 год, когда праздновалась 75-тилетня годовщина Бородинской битвы, не вызвал ничего замечательного в литературе. И только на самом рубеже XX века Брюсов написал оду «Наполеон». Правда, и это стихотворение не прибавляет ничего нового к представлению о Наполеоне, но, в хороших стихах излагая его судьбу, заканчивается следующим образным описанием падения великого Полководца:

*И стало, наконец, вселенной
Невозмогу носить тебя.*

*Земля дохнула полной грудью,
И ты, как лист в дыханье гроз,
Взвилс, и полетел к безлюдью,
И пал, бессильный, на утес,*

*Где на раздольи одичалом
От века наших дней ждала
Тебя достойным пьедесталом
Со дна встающая скала.*²¹

Для русской поэзии XIX века стихотворение Брюсова остается итогом Наполеоновского культа. Возрождения его в будущем трудно ожидать.

Примечания

1. Статья подготовлена к печати Изумрудовым Ю.А. Статья Б. Садовского не датирована. Но есть основания полагать, что писалась она к 100-летию Отечественной войны 1812 года, – во всяком случае, не ранее 1910 года: в статье есть ссылки на издания сочинений

Лермонтова и Хомякова 1910 года. Публикуется с рукописного автографа из собрания РГАЛИ. Фонд 464. Описание 1. Единица хранения 6. Л. 1–20.

Примечания (автора – Ю. И.)

1. Сознательно выключаем мы менее значительных и справедливо забытых стихотворцев, которых с одами о Наполеоне, в особенности в Александровскую эпоху, выступило без числа. В произведениях их напрасным трудом было бы искать каких-либо самобытных черт или определений: всё сводится к безмерному порицанию развенчанного героя, которому идеалом миролюбия, кротости и величия противопоставляется с пышными похвалами Император Александр Павлович. Наилучшее понятие о характере этих од даёт нам приводимый ниже «Лиро-эпический гимн» Державина.

2. Батюшков, участник похода и в 1812–14 гг. уже прославленный поэт, равнодушно прошёл мимо надменного витязя, не удостоив его ни одним стихом. Общие названия, вроде «Нового Аттилы» и т.д., нельзя считать определением Наполеона.

3. «Авадон» по-еврейски – истребитель (Апокалипсис, гл. 9, ст. 11).

4. «Зверь исходит из бездны» (Апокалипсис, гл. 11, ст. 7; гл. 13, ст. 1).

5. «Змий древний, нарицаемый диавол» (Апокалипсис, гл. 12, ст. 9).

6. «Гог» по-еврейски – противоборник Христу (Апокалипсис, гл. 20, ст. 7; Пророк Иезекииль, гл. 38, ст. 2; гл. 32, ст. 11).

7. Сочинения Державина. Часть вторая. Санкт-Петербург. Издание книгопродавца Александра Смирдина. 1834. Стр. 310–345.

8. В.А. Жуковский. Сочинения в стихах и прозе. Издание десятое, исправленное и дополненное, под редакцией П.А. Ефремова. С.-Петербург, 1901. Стр. 105–158.

9. За стихи «К принцу Оранскому» Императрица Мария Федоровна пожаловала поэту золотые часы.

10. Собственно, 1812 году у Дельвига посвящена идиллия «Отставной солдат», а у Языкова – часть послания Д.В. Давыдову (1835 г.).

11. Сочинения А.С. Пушкина. Редакция П.А. Ефремова, С.-Петербург, 1903. Т. I. Стр. 104–503; Т. II. Стр. 279–388; Т. III. Стр. 209–487; Т. IV. Стр. 140–188.

12. Дата «20 сентября 1830 г.», подписанная под «Героем», означает день прибытия Государя в Москву.

Отрывочные упоминания о Наполеоне возникли у Пушкина еще в нескольких стихотворениях. Так, о нем находим в «Полтаве» (1828 г.) при описании Карла XII:

*Он шел путем, где след оставил
В дни наши новый, сильный враг,
Когда падением ославил
Муж рока свой попятный шаг.*

В VII гл. «Онегина» в числе необходимых принадлежностей кабинета Евгения упомянут:

*...столбик с куклою чугунной,
Под шляпой, с пасмурным челом,*

С руками, сжатými крестом.

(1827–1828.)

В «Бонапарте и черногорцах» («Песни западных славян», 1832):

«Черногорцы? что такое?» –

Бонапарте спросил.

Наконец, в «19 октября 1836 г.»:

И на скале, изгнанником забвенным,

Всему чужой, угас Наполеон.

13. Денис Давыдов, герой и свидетель 1812 года, в своей «Современной песне» (1836–39 гг.) называет Наполеона «расточителем славы». Искреннее возмущение вызывает в поэте:

Фраз журнальных лексикон,

Прапорщик в отставке.

Для него Наполеон –

Вроде бородавки.

Заметим здесь, что в прозаической статье «Тильзит» (1807 г.), Давыдов оставил превосходное описание наружности Наполеона, которого он два раза видал вблизи.

14. Полное собрание сочинений М.Ю. Лермонтова. Издание разряда изящной словесности Императорской Академии Наук. С.-Петербург. 1910. Т. I. Стр. 63–267. Т. II. Стр. 11–306.

15. Стихотворения А.С. Хомякова. Издание «Русского Архива». Москва. 1910. Стр. 113–223.

16. «Отечественные записки». 1843, т. 31.

17. Полное собрание стихотворения Я.П. Полонского. В пяти томах. Издание, просмотренное автором. С.-Петербург. 1896. Том I, стр. 80.

18. Сочинения Евгения Абрамовича Баратынского. С портретом автора, его письмами и биографическими о нем сведениями. Издание четвертое. Казань, 1884. Стр. 282.

19. Сочинения Ф.И. Тютчева. Стихотворения и политические статьи. Издание второе. С.-Петербург. 1900. Стр. 205.

20. Полное собрание сочинений А.Н. Майкова. Издание шестое. С.-Петербург, 1893. Т. II, стр. 386–388.

21. Валерий Брюсов. *Urbi et orbi*. М., 1903. Стр. 73.

Приложение к статье «Наполеон в русской поэзии»

Конкретизацию и развитие фетовского тезиса статьи «Наполеон в русской поэзии» мы можем видеть во второй части критического этюда Б. Садовского «Легенда» и «Ива» (История двух стихотворений Фета. Из материалов к его биографии), опубликованного в газете «Речь» 22 ноября 1910 года и включенного затем автором в его книгу «Ледоход» (1916 г.). В дальнейшем указанный материал Б. Садовского никогда не перепечатывался и мало привлекал внимание исследователей, а *садовсковеды* и вовсе не

обращались к нему. Меж тем материал по-своему интересен, и прежде всего применительно к статье «Наполеон в русской поэзии», и потому считаем необходимым привести его в качестве приложения к ней (Изумрудов Ю.А.).

«ЛЕГЕНДА» И «ИВА» (фрагмент)¹

Б. Садовской.

Все знают классически-прекрасную пьесу «Ивы и березы», помещенную в «Современнике» 1856 г. (№9) и во всех последующих изданиях стихотворений Фета:

*Березы севера мне милы.
Их грустный, опущенный вид
Как речь безмолвная могилы
Горячку сердца холодит.*

*Но ива, длинными листьями
Упав на лоно ясных вод,
Дружней с мучительными снами
И дольше в памяти живет.*

*Лия таинственные слезы,
По рощам и лугам родным
Про горе шепчутся березы
Лишь с ветра севера одним;*

*Всю землю, грустно-сиротлива,
Считая родиной скорбей,
Плакучая склоняет ива
Везде концы своих ветвей.¹*

Но немногим известно, что при первом своем появлении в «Отечественных записках» 1843 года (т. XXI) это стихотворение читалось так (далее приводится уже знакомый нам текст, цитируемый в статье «Наполеон в русской поэзии», поэтому мы его опускаем. – Ю. И.).

Какая разница в основном тоне обоих стихотворений! Почему же, спрашивается, Фет счел лучшим отбросить первую редакцию, почему трагическую «Иву», посвященную памяти Наполеона, он поставил в скромном соседстве с плакучей северной березой, воспев ее только за то, что «грустно-

сиротливая, она всю землю считает родиной скорбей»? Куда девались Офелия и Дездемона? Для уразумения сущности творческого процесса, выразившегося в этих двух пьесах, нам необходимо вспомнить, какими чертами Фет в воспоминаниях отмечает огромное влияние на него Лермонтова. Впечатление, произведенное Лермонтовым, Фет называет «могучим»; образы лермонтовской поэзии, по-видимому, «раздражили пленную мысль» молодого поэта. Между тем Лермонтов – страстный певец Наполеона, и при том Наполеона уже забытого, угасающего в неволе; еще в юношеских своих стихах часто рисует он остров святой Елены и узника «под шляпою с нахмуренным челом, и две руки, сложенные крестом». Вот это-то пламенное вдохновение Лермонтова, перемахнув на юного Фета, вспыхнуло еще раз на нем, и с ним уже окончательно угасло. По крайней мере, после Фета мы не находим в русской поэзии романтических певцов Наполеона, восхищенных видом пустынной могилы на скале, суровым обликом изгнанного Императора, простотой походной его одежды и всей обстановкой его жизни. Уже у Тютчева воспоминание о переходе через Неман (стих. «Проезжая через Ковно») сопровождается пророческими словами о роковом клейме, которым отмечены были обреченные на гибель солдаты французской армии, а сам Наполеон в другом стихотворении назван у него «презрителем волн, утлый челн которого разбился в щепы о подводный камень веры». «Ива» Фета является, таким образом, последней вспышкой чисто-романтического преклонения перед Наполеоном.

Но почему же Фет впоследствии переработал совершенно «Иву» и исключил ее первый вариант из собрания своих стихов? Опять это было им сделано неспроста: строгая художническая честность неумолимо указывала ему на полное отсутствие искренности в данном стихотворении. Все оно, безусловно, сочинено. Это как бы произведение на заданную тему: «Ива». При воспоминании об этом дереве в уме возникают прежде всего шекспировские образы: Дездемоны, певшей «иву, зеленую иву», и Офелии, плывущей в венке по ручью между зарослями ивовых кустов, но поэту образов этих было мало, и он не совсем удачно завершил их носившимся в воображении его видением Наполеоновой могилы. Явно, насколько Наполеон притянут тут, так сказать, за волосы; и, конечно, под прямым влиянием лермонтовской «ветки Палестины» упомянут здесь небывалый «листочек ивы». И ветка из Иерусалима, и листок с могилы Наполеона «принесены странниками»: одна «набожной рукою» занесена в наш край, другой «у сердца бережно храним». Но чутье Фета

впоследствии показало ему холодную фальшь его юношеских стихов, тогда как «Ивы и березы», произведение зрелой тридцатилетней Музы, являются подлинным переживанием, а следовательно и подлинным созданием искусства.

Примечания

1. Печатается по: Садовской Б.А. Ледоход: Статьи и заметки. Пг.: Издание автора, 1916. С. 60–62. Статью подготовил к печати Изумрудов Ю.А.

Примечания (автора – Ю. И.)

1. Приводим это стихотворение в последней, сокращенной автором, редакции.

SUMMARY



RHETORICAL ASPECT OF NARRATIVE STYLE IN “THE BELKIN TALES” BY A.S. PUSHKIN

N.L. Vershinina

The article justifies the concept of productivity of book and colloquial interaction styles in the speech organization of “The Belkin tales”. The purpose of the article is to show on the example of a manor “chatter” that in the narrative structure of the cycle “book culture” gives to the speech “freedom”, which is attainable in the “novel in verse” thanks to the special role of the author. Using the comparative approach (interdisciplinary approach to the study of poetics, the analysis of interaction between literature and rhetoric) it has been found that the “book culture” gives the impression of “artistic authenticity” (D.S. Likhachev), which couldn't be achieved by relying only on the folksy language. At the same time, the “book culture” performs the function of “canvas”, “retelling” in the form of style and genre canons, various elements of the “literariness”, against background of which there is an appeal to a live disordered speech. There is a conclusion about a volume of the speech patterns in “The Belkin tales”, which dynamic integrity creates a convergence of the “narrator” and “writer” properties immediate speech “element” and the “finished word”.

Keywords: A.S. Pushkin, “The Belkin tales”, narrative structure, story, spoken language, rhetorical tools and techniques, “literariness”, style of a “book speech”, conversational style.

STRUCTURAL ANALYSIS OF “THE BELKIN TALES”

N.M. Fortunatov

In the paper it's analyzed some features of structural organization of the “The Belkin tales” by Pushkin. The proposed approach is based on the analysis of the theme not in its literary meaning, but in the interpretation as it understood in art criticism, where the theme is characterized by the variability even in the case of the most drastic reforms and transformations. In the conclusions it marked the paradox in the structure of the circle: brevity is created by repetition; clarity of construction – due to the instability of its constituent elements; symmetry as a result of the asymmetry; the concept of structure is refined by comparison with the field of exact scientific knowledge. Such study “The Belkin tales” raise the question of efficiency of the observations being conducted in the border areas of different sciences.

Keywords: The structure of the element, the integrity, the theme of symmetry, pseudosymmetry, dialectic development.

A SIGN IN PUSHKIN'S LIRICS BY THE EXAMPLE OF THE POEM “WHAT'S IN MY A SIGN IN PUSHKIN'S LIRICS THROUGH THE EXAMPLE OF THE POEM “WHAT'S IN MY NAME FOR YOU?”

M. Leonova

The article is dedicated to the analysis of relation between a sign and its meaning in the Pushkin's lyrics through the example of the poem "What's in my name for you?" The text structure

of the poem is analyzed. The value of the keywords is considered in the context of each stanza of the poem, as well as changing of the word meaning until its final zeroing. Two aspects can thereby be highlighted: on the one hand, the interference of the meanings of words in close proximity to the specified words, and words that have similar semantic and phonetic patterns and, on the other hand, the simultaneous activation of polysemantic word meanings by superimposition of different contexts of its usage. The proposed semantic analysis of the poem shows that its sense is not defined by the referred meaning or by the sum of meanings, but it is the result of their interference, and therefore represents a fractal structure.

Keywords: Pushkin, sign, meaning, conceptual sphere, semantic analysis, fractal structure.

THE POET ABOUT “DARK YEARS” (A. S. PUSHKIN ABOUT THE POSSIBLE SEQUEL OF THE TRAGEDY "BORIS GODUNOV")

V.S. Listov

Pushkin completed the tragedy “Boris Godunov” in 1825, but he did not leave his plan – to continue the historical drama (or circle of dramas) on the material of Russian “Dark years” during XVI-XVII centuries. The author of this paper examines several options for the continuation of stage action planned by Pushkin. In particular, according to the author of the paper, the purpose of the alleged writings “Dimitri and Marina” represented by Pushkin in the famous list of the ten themes (summer 1826), could be based on a true story after the death of Dimitri I. According to the author of this paper one of the main source of the tragedy “Boris Godunov” and the later works of Pushkin's about “Dark years” was multivolume work by I.I. Golikova “Acts of Peter the Great, Russia reformer wise” and “Extras ...” to this work. In particular, thanks to the works of Golikova Pushkin traced as the chronology of “Dark years” as the cultural contacts of pre-Petrine Russia with Western Europe.

Keywords: A.S. Pushkin, N.M. Karamzin, “Boris Godunov”, tragedy, historical sources, chronology, “Dark years”.

TO THE QUESTION OF THE SPECIFICITY IN PHILOSOPHY OF HAPPINESS BY PUSHKIN-LYRIST

S.V. Rudakova

Article is devoted to the examination of original philosophy of happiness in lyric poetry by A. Pushkin. It revealed not only ambiguous approach to the analysis of the category of happiness in different periods of creative activity, the ability to consider this phenomenon from different angles, but also some invariable components that define exactly understanding of happiness by Pushkin. The happiness (as research showed) is considered by Pushkin as the main incentive motive of many acts of the person who is eager to find harmony with himself and the world. For the poet the happiness is associated with processes of cognition of the world, with sensual pleasures; happiness is connected both with pleasures and sufferings, with rest and with activity. A happy person can become, communicating with friends, feeling love to the woman. According to Pushkin the happiness is not gift of gods, it is terrestrial experience.

Keywords: Pushkin, philosophy of happiness, bliss, Epicureanism, love, society, poetry, moment.

MADNESS AS A FORM OF CONSCIOUSNESS: THE PROBLEM OF SPECIFICITY OF CHARACTER BY PUSHKIN

V.A. Fortunatova

The article aims to examine phylogeny of Pushkin's character, which is intense and emotional and spiritual life comes to a limiting condition, called crazy, but often means the kind of insight. Insightful sense of works by Pushkin determines the validity of the search depth analysis using contemporary approach and, in particular, the principles that are formulated in the field of psychoanalytic literary criticism. It allows you to select the type of "Pushkin's madman" and enter it as the concept of "internal model" in the description of the author's poetics, taking into account the fixed and variable changes in the human soul. Not coincidentally the 1833rd, remarkable for Pushkin, is marked by the creation of two "brilliant madmen" in his dramatic works – "The Bronze Horseman" and "The Queen of Spades."

Keywords: schizophrenia, consciousness, psychology, possession, frenzy, ecstasy, excitement, norm, perception, behavior.

COMMUNICATIONAL PUSHKIN'S "I" IN THE CONTEXT OF RECEPTIVE COMMUNICOLOGY (experience of constructing a consistent methodology in the analysis of the poem "I remember a wonderful moment")

A.N. Fortunatov

The aim of the article is the further development of the concept of receptive communicology in the analysis of a literary text. The method of "successive reconstruction" of relations of subjects allows the author to focus on the phenomenon of the connections between them. The multiplicity of meanings in the work, thus, becomes the basis for artistic integrity as communicative relationships are a manifestation of the author's will, the artistic conception of the poet. Particular importance is given to the phenomenon of the "third communicant" or "implicit subject" in the works by Pushkin. Due to this phenomenon the poet creates a hierarchy of artistic meanings, offering the reader a variety of interpretation strategies. At the same time the integrity of the artistic image is strong and clear. It is concluded that the method of "successive reconstruction" allows us to trace the dynamics of the relationship between the subjects which are often regarded textbook interpretations discretely in isolation from each other.

Keywords: receptive communicology, intersubjective communication, the integrity of the artistic image, the implicit subject.

FROM CLASSICAL COMMENTARIES TO PUSHKIN'S TEXT

A.A. Asoyan

It is known that Pushkin was deeply rooted in the world culture, including antique. Typological study "culture plots" (Y. Lotman), Ancient Greece and Pushkin's texts shows that traces of Hellenic culture as archetypes of the artistic consciousness of the Russian genius often declare themselves in his poetry and prose. This study expands the horizons of interpretation of the text, leads to a significant enrichment of the original meanings of the work, reveal new overtones of the author's intention, opens the way to more adequate dialogue between the reader and Pushkin's text. Hellenic "word" by Pushkin is often the origins of those forms, conflict of paradigms, which are in the process of semiosis become constructive element in the artistic accomplishments of a poet and define the classical content of his works.

Keywords: Easy poetry, anthological poetry, Arzamas poets, literal translation, interpretive translation, "Hellenic" word, ramification, semiosis, meaning, new forms of anthological lyrics.

ABOUT THE VOLTAIRIAN ALLUSION IN «EUGENY ONEGIN»

V.Yu. Belonogova

In this article the specifics of Pushkin's exploration of "unfamiliar word" is considered. As an example it's taken a short quotation from philosophical novelette by Voltaire "The story of Scarmentado adventures, written by himself" in the Sixth chapter of "Eugene Onegin". The character of the Ferney skeptic, as it is known, was important to Pushkin during all his life it existed in his creative consciousness. The author of this article compares the essence of the poet acceptance of the aphoristic formula of the Voltair's thought – with the traditional statical perception by the Pushkin's coevals. In addition, he shows, that by "widening" the thought of the great Frenchman and enriching it with new meanings, Pushkin makes "unfamiliar word" absolutely his "own". So own, that remarkable reference to Voltaire has been unnoticed by all the commentators of this novel in verse.

Keywords: Pushkin, Voltaire, volteryanstvo, "Eugene Onegin", unfamiliar word, Lenskiy, «happy and forked».

A.S. PUSHKIN'S "THE BRONZE HORSEMAN" AND DANTE'S "THE DIVINE COMEDY": A STUDY COMPARING THE WORLDS

Y. Sugino

This study is devoted to the comparative analysis of A.S. Pushkin's "The Bronze Horseman" and Dante's "The Divine Comedy" in regard to the following aspects. I will first clarify the structural similarities of the both worlds, and then analyze the common themes and motifs as well as points of dissimilarity between them. Third, I attempt to explore the subtle differences in thought between the works regarding the Afterworld and the existence of God. An important assumption of my study is that Parasha inherits the image of Beatrice and that the Bronze Horseman corresponds with the image of Lucifer. The flood that is expressed by the metaphor of the beast creates a multi-layered space of Hell within "The Bronze Horseman". In Pushkin's works and letters after 1829, the image of the beast is symbolic of real rebellions and epidemics. The final scene of "The Bronze Horseman" draws attention toward the possibility of the existence of Purgatory and Heaven. In essence, the existence of the Afterworld and God in "The Bronze Horseman" is left entirely to the reader's imagination.

Keywords: "The Bronze Horseman", "The Divine Comedy", The World, Beatrice, Lucifer, Hell, the Afterworld, God.

KNYAZ VYAZEMSKY AND "ONEGIN'S TEXT" BY PUSHKIN

N.L. Vasilyev

In the article it's discussed various manifestations of the creative dialogue between A.S. Pushkin and P.A. Vyazemsky in the novel "Eugene Onegin": previous researches on this topic are summarized, some new facts and observations are discussed; specifies the perception about the relationship between the novel of the classicist and poetry of his older contemporary and friend are specified. It is concluded that, starting with dedication and ending with the last strophe, the notes to the novel, "Passages from the journey of Onegin", unpreserved tenth chapter, Pushkin's novel is saturated with intertextual dialogue with Vyazemsky. This dialogue, however, was not one-sided: Vyazemsky left a lot of traces of his attention to the novel by Pushkin in own poetry, criticism, letters, notes in the margins of the Berlin edition of the novel.

Keywords: A.S. Pushkin, P.A. Vyazemsky, "Eugene Onegin", dialogue of writers, reminiscences.

TO THE QUESTION OF LITERARY SOURCES OF THE PUSHKIN'S POEM "THE BRONZE HORSEMAN" ("THE DELUGE" BY S. GESSNER AND E.V. KHERASKOV)

V.L. Korovin

A short Gessner's prose poem "The Deluge" ("Die Sündfluth. Semira und Semin", 1762) depicts the deaths of the two lovers during the Deluge. One of the four translations of the poem in Russian language was made by A.S. Shishkov (1785), in imitation of it E.V. Kheraskov wrote the poem "The Deluge". Pushkin had these texts were in his library. The theme, subject and images of his poem "The Bronze Horseman" have much in common with Gessner's "The Deluge" and especially with Kheraskova's poem, which can be considered as one of the literary sources of Pushkin's poem. The world view expressed in "The Bronze Horseman" is opposed to ideology and aesthetics of Gessner and his idylls, while the dreams of Pushkin's "poor Evgenii" were based on similar moral values and ideals. The article also tells about the reflections in "The Bronze Horseman" of the Book of Job and of poem by A.A. Volkova "The flood in St. Petersburg, 1824 November 7" (1824).

Keywords: literary background and literary sources of the poem "The bronze horseman", Gessner, E.V. Kheraskova, A.S. Shishkov, A.A. Volkova, the Deluge, the Bible, the Book of Job, idyll, idyllic character.

DEMONIC MOTIFS IN THE WORKS OF PUSHKIN, LERMONTOV AND GONCHAROV

A. Molnar

Our paper is devoted to general topos of demonic in Pushkin's poem "The Demon", in Lermontov's poems "My demon" and "Demon" and in the novel by Goncharov "The Precipice". We analyze poetic means in these works, starting with fonic sequences up to semantic innovations through which this theme gets its deployment. While Pushkin's demon criticizes a romantic turn of phrase, Lermontov's is already becoming dull attitude toward denial, determining the personal history of the subject. It intensifies the need for admission to the ideal, transcendent sounds. A longing for the creative act defines the history of the main character of Goncharov's novel. The artist's demonic activities aimed at making live shapes in object creation.

Keywords: "Demon", Pushkin, Lermontov, Goncharov, poetic analysis.

ABOUT ONE PUSKIN'S ALLUSION IN L. TOLSTOI'S "WAR AND PEACE": TWO SHEEPSKIN COATS

I. S. Yukhnova

In the article is considered the scene of massacre of Vereshchagin in L. Tolstoi's "War and Peace". It's proved, that in this episode Tolstoy specifically refers the reader to Pushkin's "Captain's Daughter", including such detail as "worn fox sheepskin coat" (considering it as an allusion to rabbit sheepskin coat), reinvents the situation in chapter "Attack", which is related to the Griniiov's pardon. It's studied the documents relating to the execution of Vereshchagin, correlated draft and final versions of the episode. It is displaying where Tolstoi departs from historical sources, such as changing the original concept of Vereschagin's image. It's revealed how "fox sheepskin coat" becomes a symbol, a sign of the part. Considered the image of Rostopchin, analyzed his behavior in the threshold situation. In the article also is summarized the existing treatment myths "rabbit sheepskin coat".

Keywords: Pushkin, L. Tolstoi's "War and Peace", "The Captain's Daughter", rabbit sheepskin coat, allusion, Patriotic War of 1812.

"THE ORPHEUS DROWSINESS" BY V. IVANOV AND "ARION" BY A. PUSHKIN

E.V. Bolnova

The article is devoted to the study of relationship between V. Ivanov's poetics and pushkinian tradition: it's compared the "Arion" and "The Orpheus Drowsiness" example. The aim of this article is to prove genetic relationships Ivanov's text and the poem by Pushkin. Using a comparative and formal methods we analyzed the themes, figurative, and rhythmic-intonational, lexical-semantic system of these poems. The mythological basis of "The Orpheus Drowsiness" by Ivanov and "Arion" by Pushkin is considered. It's suggested that the change of principal character is associated with unliterary and literary factors. There are differences of perception of the world picture for Ivanov and Pushkin, which are reflected in the structure of the analyzed poems. It's concluded that the poem "The Orpheus Drowsiness" is a poetic variation of "Arion" by Pushkin, and it's usual for Ivanov's poetics.

Keywords: Orpheus and Eurydice myth, antique, Silver age, poetic variation, poetic dialogue, the Apollonian, the Dionysian, mythopoetics.

PUSHKINIAN EPIGRAPHS IN THE COLLECTION "LATE MORNING" BY B.A. SADOVSKOY

G.L. Gumennaya

In the article are considered the Pushkinian epigraphs in Sadovskoy's (1881–1952) first collection of lyric poetry "Late morning" (1909) as confirmation of the author's idea that he, as poet of the "silver age", is part of the neo-pushkinian trend in the literature of his time. The analysis reveals the nature of poet's creative transformation of Pushkin's motifs and images. Sadovskoy viewed his poems as "distinct points of <his> poetic conscience" and built his book as "poet's own collected images" which put in chronological order. In this way, "Late morning" conveys implicitly the idea of the author's life and his poetic career. Pushkinian epigraphs homogeneous in their elegiac tonality designate certain focal points of that career. These epigraphs seemingly form a certain lyrical metatopic of the collection in question.

Keywords: pushkinian tradition, collection of lyric poetry, epigraph, B.A. Sadovskoy, A.S. Pushkin, "Late morning".

THE FUNCTION OF QUOTATIONS FROM PUSHKIN IN THE NEOMODERN AND NEO-AVANTGARDE POETRY

E.E. Proschin

In the article is analyzed the specifics of the refer to "Pushkin's text" in the two versions of the poetry of the second half of the XX century associated with the tradition of both modernist and avant-garde poetics. The difference between one version from the other lays in the differences between structure principles. It is movement from a text to a context in the modernism, and conversely – from a context to a text – in the avant-garde. In turn, neomodern and neo-avantgarde set extremely disparate principles of interaction with the classic material. If in the case of neomodern, we still can operate with the traditional concept "reception", then in the case of neo-avantgarde the author introduces the concept of "non-reception" which is not contrapositive to non-

selection but represents the example of the refusal of the hierarchical correlation principle between classical and post-classical structures.

Keywords: neo-avantgarde, neo-modern, non-reception, postclassical, “Pushkin's text”, quotation.

PUSHKIN AND TAIROV: “EGYPTIAN NIGHTS” AND “EUGENE ONEGIN” AT THE KAMERNY THEATER

M.L. Fedorov

In article is analyzed the task, basic for the director Tairov – possibility of adequate scenic reading of classics in esthetic system of Kamerny theater on material of two Pushkin performances there. If in his work with foreign literature the theater found a right and successful way of “translation” of the text on scenic language (for example, legendary “Fedra” and “Madame Bovary”), in a case with the Russian classics Tairov and his theater met unsoluble difficulties (failure of “Thunderstorm”). Experiences with Pushkin texts were also ambiguous (at the preparation of the performance “Egyptian Nights” along with Pushkin's text the theater was compelled to involve works of Show and Shakespeare, and the performance “Eugene Onegin”, despite of the participation in it of the fine judge and expert Pushkin on the artist Osmerkin, the composer Prokofiev and the writer Krzhizhanovsky, it wasn't let out).

Keywords: Pushkin, Kamerny theater, Tairov, literature, interpretation.

TWO CROATIAN TRANSLATIONS OF THE POEM “TO A POET”

A. Pintarić, R. Bozhich

The analysis presented in this paper is conducted on two Croatian translations of Aleksandr Sergejevich Pushkin's poem “To a Poet” written respectively by Ivan Trnski and Fikret Cacan. The aim of the research is to analyze the chosen poems, i.e. translations from the perspective of their dates of origin, for it is believed that every translation eventually becomes obsolete. The results of the analysis show that Ivan Trnski used a more liberate approach in his translation, while Fikret Cacan decided to translate the poem (at the lexical level) more literally. However, Cacan's decisions led to certain discrepancies at the semantic level which altered the basic meaning of the poem. On the other hand, Trnski's approach allowed him to preserve the basic idea, which resulted in the poem figurative meaning being clearly presented to the reader. Therefore, it can be concluded that the quality of translation should by no means be determined by the year of its production.

Keywords: Pushkin, “To a Poet”, Cacan, Trnski, translation, Croatian.

THE FOREIGN ELEMENT IN BOLDINO WORKS BY A.S. PUSHKIN

E.V. Makeeva

The article covers the importance of foreign language used in A.S. Pushkin's works written during the autumn of 1830th in Boldino. The research was focused on functionality of loanwords used in Pushkin's works of different genres and was conducted within the framework of historical lexicology and lexicography, involving methods of textual analysis of a literary text, as well as statistical analysis. For example, the functioning of the individual lexical units of Western European origin in these texts demonstrate the possibility of bringing them to solve different artistic tasks, including the creation of the narrator, for the author's attitude to the described expression, etc.; based on the base of comparison of word fixations and other texts of contemporary writers to Pushkin it's presented options for the author usage of the loanwords and their derivatives.

Keywords: loanwords, the language of Alexander Pushkin, the author's word usage, the author's lexicography.

PUSHKIN'S CREATIVITY IN CRITICS OF BURACHOK'S "MAYAK" MAGAZINE

E.V. Sartakov

In the article is analyzed reviews of authors of a conservative magazine "Mayak" (1840–1845) on works by Pushkin. "Mayak's" commentary on poet's compositions stands out from other responses as a frank tactlessness. Nevertheless, a negative evaluation of Pushkin was not a coincidence, but legitimate tactic, being prepared by philosophical and religious views of the authors of publications and relied on the integrity of the ideological and aesthetic platform. From perspective of "Mayak's" authors, the only text may be called a "sacred" – it's the Gospel, while all the others have a secondary role. That's where their arrangement of desacralization of the literary text and poet's identity comes from, relegating the author to a biological level. Hence Pushkin could not be perceived differently but as a "godless" poet of lusciousness. Comparison of Mayak's authors' views with Belinsky's ideas are in the focus of our attention in this article as well.

Keywords: "Mayak", Burachok, Martynov, Belinsky, Korsakov, aesthetics, ethics, conservative, literary criticism.

PUSHKIN IN THE CAPRI LECTURES BY M. GORKY

M.G. Urtmintseva

The purpose of this article is to develop a system of arguments to prove the principle of the autobiographical presentation that forms the basis of the lectures by Gorky about Pushkin. The application of comparative, biographical, historical, and functional methods allowed us to examine the methodology by Gorky – historian of literature and show that the selection of facts of the biography of Pushkin, the ways of introducing references to the works of the poet and their review, reference to the epistolary are submitted the important task by Gorky to determine its own ideological position in the era of the defeat of the first Russian revolution, the social situation which Gorky was aware through comparison of the Pushkin's exile, formulating his conception of creative freedom as the highest existence of the nation is the main driving force in the history of culture, which is of key importance in the era of the crisis of social awareness.

Keywords: Pushkin, Gorky, autobiography, history of Russian literature, the research methodology of the literary process.

PUSHKIN AND THE RUSSIAN FORMALISTS

T. Popovich

This study focuses on reading Alexander Pushkin's works in context of the formal method. The works of the Russian formalists translated into almost all languages in the world, and the influence of their ideas are evident not only in structuralism and semiotics, but also in critics of poststructuralism (especially in the theory of possible worlds, and in the new historicism), as well as in fiction. We are interested in these ideas and innovation in the only aspect: how the conceptions of the Russian formalists were used in the study of the formation of a new Russian literature, especially in the study of Pushkin's work. The importance by Pushkin in Russian literature of the XIX century can be compared with the importance that Russian formalist had in XX century literary criticism. Both of them Pushkin and Russian formalists predict the fight against outmoded forms, enter upon the path of the search for new solutions, but do not break through with literary heritage.

Rather, they particularly refer to the past tracing a new way in a crucial period in the literary development.

Keywords: Russian formalism, Pushkin, literary evolution, constructive function, textual criticism, contemporary literary criticism.

LYRIC POET

V.B. Grehnyov

The article reveals how the (biographical) fact and the problems “the poet and time”, “the poet and society” are transformed in a lyrical work. The material of the study are A.S. Pushkin, A.A. Fet, F.I. Tyutchev, M.Yu. Lermontov.

Keywords: poet, poetry, Pushkin, Fet, Tyutchev, Lermontov, A.K. Tolstoy.

BORIS SADOVSKOY AND HIS ARTICLE “NAPOLEON IN RUSSIAN POETRY”

Yu.A. Izumrudov

In the article are identified the main ideas of B.A. Sadovsky’s article, famous poet of the Silver age. This article is devoted to the reflection of the Napoleon cult in Russian poetry of the XIX century. In the article it’s emphasized persuasiveness of the author's position that Pushkin, Lermontov, and Tyutchev gave the most vivid interpretation of the image of the great French Emperor. In the article it’s showed the importance of the article in the context of the philosophical and aesthetic evolution of the author.

Keywords: the Napoleonic cult, Russian poetry, intellectuals, napoleonism, the fate of Russia.

Памяти Ю.А. Жулина (1952–2016)

5 марта 2016 года на 64-ом году жизни скоропостижно скончался Юрий Александрович Жулин, директор Болдинского музея-заповедника А.С. Пушкина. Пятнадцать лет отдал он служению русской культуре, пропаганде наследия великого поэта в России и за её пределами, организации научных конференций, Пушкинских праздников, фестивалей, изданию книг ученых-пушкинистов. И эта разнообразная деятельность протекала на фоне каждодневных хозяйственных хлопот, требовавших много сил и терпения.

В августе 1975 года, после окончания Горьковского университета имени Н.И. Лобачевского, Юрий Александрович был назначен на должность директора только что построенной Большеказариновской восьмилетней школы. Через год он был избран первым секретарем Большеболдинского райкома комсомола. С 1979 по 1989 годы занимал руководящие должности в районе, служил в рядах Советской Армии, работал в райкоме КПСС. В 1989 году он поступил в аспирантуру Академии общественных наук при ЦК КПСС, по окончании которой в 1992 году защитил диссертацию и стал кандидатом исторических наук. Вернувшись в Большое Болдино, Ю.А. Жулин с сентября 1992 по апрель 1997 года директорствует в Большеболдинской средней школе имени А.С. Пушкина, а в апреле 1997 вступает в должность первого заместителя главы районной администрации. За время работы в этой должности Юрий Александрович курирует важные направления социальной политики района, занимается вопросами подготовки и проведения торжеств, связанных с 200-летним юбилеем А.С. Пушкина. С февраля 2001 г. по март 2016 года он возглавлял Государственный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино».

Результатом организаторской и научно-методической работы Юрия Александровича стало завершение реставрации барского дома и церковно-приходской школы в селе Львовка. Это позволило открыть новые музейные экспозиции во львовской усадьбе и расширить таким образом научную и просветительскую деятельность музея-заповедника. В эти же годы одна из старейших и признанных научным сообществом конференций – «Болдинские чтения» – приобрела статус международной, чему во многом способствовал лично директор музея-заповедника. Большой заслугой Ю.А. Жулина стало открытие филиала Большеболдинского музея в Нижнем Новгороде.

По инициативе Ю.А. Жулина музей развернул большую издательскую деятельность. В 2009 году была задумана серия «Монографии участников

Болдинских чтений», благодаря чему вышли в свет труды таких известных пушкинистов, как В.А. Кошелев, В.С. Листов, Н.И. Михайловой, Н.М. Фортунатов и др. Кроме того, музей издавал серию «Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст», альманах «Пушкин и его современники: версия молодых», с научной деятельностью сотрудников музея можно было познакомиться в публикациях сборников «Ученых записок».

На протяжении многих лет Государственный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино» становился победителем областного конкурса «Лидеры Нижегородской туриндустрии». Ю.А. Жулин отдавал работе много сил и личного времени, его труд как руководителя одного из лучших учреждений культуры Нижегородской области был отмечен званием «Заслуженный работник культуры Российской Федерации». В планах Юрия Александровича было осуществление многих масштабных музейных проектов, в числе которых восстановление церкви Александра Невского во Львовке, капитальный ремонт барского дома-музея в Большом Болдине.

Участники Болдинских чтений скорбят о безвременной кончине Юрия Александровича и надеются, что музейные традиции, заложенные предшественниками ушедшего директора – Ю.И. Левиной, Г.И. Золотухиным, традиции, продолженные Юрием Александровичем Жулиным, будут сохранены и преумножены.

Памяти И.Л. Альми (1933–2016)

29 мая 2016 года ушла из жизни Инна Львовна Альми – замечательный человек, талантливый ученый-литературовед, прекрасный преподаватель. Она была активной участницей Болдинских чтений с середины 1970-х годов.

Инна Львовна родилась в Ростове-на-Дону, в 1954 г. окончила Ростовский педагогический институт, затем работала учителем русского языка и литературы в сельской школе. В 1957 году поступила в аспирантуру при кафедре русской литературы Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Ее научным руководителем стал Д.Е. Максимов, благодарную память о котором И.Л. Альми хранила до последних дней. Школа, пройденная под руководством этого выдающегося исследователя и знатока русской поэзии, определила ее понимание литературоведения как поиска ответов на важнейшие вопросы бытия.

В 1970 году И.Л. Альми защитила кандидатскую диссертацию, посвященную лирике Е.А. Баратынского. В 2001 ей была присуждена степень доктора филологических наук за исследовательскую работу «Внутренний строй литературного произведения». Инна Львовна Альми – автор четырех монографий и многочисленных статей. К сожалению, она не успела увидеть вышедшими в свет еще две свои книги – они появятся посмертно.

И.Л. Альми преподавала в вузах Новокузнецка, Муром и почти полвека – во Владимирском педагогическом институте (ныне университете). Замечательный талант лектора и неизменное внимание к студентам способствовали тому, что в круг ее научных интересов вовлекались многочисленные ученики. Под руководством И.Л. Альми защищены 4 диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук.

Круг собственных научных интересов И.Л. Альми был широк: он включал в себя творчество Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова, Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского, А.П. Чехова, Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой. Особое место в этом ряду занимают пушкиноведческие штудии, большая часть которых была впервые представлена именно на Болдинских чтениях. В этих работах поднимались как глобальные проблемы, связанные с осмыслением пушкинского художественного мира («Евгений Онегин» и «Капитанская дочка». Единство и полярность художественных систем»), так и частные вопросы, уточняющие понимание смысла того или иного эпизода («Татьяна в кабинете Онегина»), мотива

(«Образ стихии в поэме “Медный всадник”»), стихотворения («О стихотворении А.С. Пушкина “Лишь розы увядают”») – всего не перечислишь. Доклады Инны Львовны Альми всегда отличались точностью, глубиной, безукоризненной логикой научного анализа. Она принадлежала к тем исследователям искусства литературы, которые видят в художественном произведении не только предмет изучения, но и прямой источник эстетического наслаждения. Это позволяло ей делать своих слушателей непосредственно сопричастными совершаемым литературоведческим открытиям. Присутствие Инны Львовны – бескорыстного и заинтересованного слушателя – рождало особую творческую атмосферу научных заседаний. Ее вопросы к докладчикам и комментарии услышанного всегда отличались доброжелательностью и глубиной, а нередко давали импульс и к новому исследованию.

Уход Инны Львовны – тяжелая утрата для всех участников Болдинских чтений. Но остается надежда на новую встречу – встречу с её болдинской книгой «Пушкин в контексте русской поэзии и прозы».

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика Пушкина

<i>Вершинина Н.Л.</i> Риторический аспект повествовательного стиля в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина.....	3
<i>Фортунатов Н.М.</i> О структурном анализе «Повестей Белкина»	10
<i>Леонова М.</i> Знак в лирике Пушкина на примере стихотворения «Что в имени тебе моем?».....	19

Интерпретации и комментарии

<i>Листов В.С.</i> Поэт о «Смутном времени» (А.С. Пушкин о возможном продолжении трагедии «Борис Годунов»).....	28
<i>Рудакова С.В.</i> К вопросу о своеобразии философии счастья А.С. Пушкина-лирика	44
<i>Фортунатова В.А.</i> Безумие как форма сознания: к проблеме специфики пушкинского героя.....	51
<i>Фортунатов А.Н.</i> Коммуникативное пушкинское «Я» в контексте рецептивной коммуникологии (опыт применения методики последовательного конструирования в анализе стихотворения «Я помню чудное мгновенье...»)	58
<i>Асоян А.А.</i> Из антиковедческих комментариев к пушкинским текстам.....	69

Творческие диалоги

<i>Белоногова В.Ю.</i> Об одной вольтеровской аллюзии в «Евгении Онегине».....	83
<i>Сугино Ю.</i> Поэма А.С. Пушкина «Медный всадник» и «Божественная комедия» Данте: опыт сопоставления двух картин мира.....	90
<i>Васильев Н.Л.</i> Князь Вяземский и «онегинский текст» Пушкина.....	101
<i>Коровин В.Л.</i> К вопросу о литературных источниках поэмы Пушкина «Медный всадник» («Потоп» С. Геснера и Е.В. Херасковой)	117
<i>Молнар А.</i> Мотивы демонизма в произведениях Пушкина, Лермонтова и Гончарова	140
<i>Юхнова И.С.</i> Об одной пушкинской аллюзии в «Войне и мире» Л.Н. Толстого: два тулупчика	150
<i>Болнова Е.В.</i> «Дрема Орфея» В. Иванова и «Арион» А.С. Пушкина	158
<i>Гуменная Г.Л.</i> Пушкинские эпитафии в сборнике Б.А. Садовского «Позднее утро».....	168
<i>Процин Е.Е.</i> Функция пушкинской цитаты в поэзии неомодерна и неоавангарда.....	178
<i>Федоров М.Л.</i> Пушкин и Таиров: «Египетские ночи» и «Евгений Онегин» в Камерном театре	185

Язык Пушкина. Проблемы перевода

- Пинтарич А., Божич Р.* Стихотворение «Поэту» в двух переводах на хорватский язык . 193
Макеева Е.В. Иноязычная стихия в болдинских произведениях А.С. Пушкина..... 198

Из истории изучения Пушкина

- Сартаков Е.В.* Творчество А.С. Пушкина в критике журнала С.А. Бурачка «Маяк» 208
Уртминцева М.Г. Пушкин в Каприйских лекциях М. Горького..... 223
Попович Т. Пушкин и русские формалисты 231

Из архива пушкиниста

- Грехнёв В.А.* Лирический поэт 239
Изумрудов Ю.А. Борис Садовской и его статья «Наполеон в русской поэзии» 253
Садовской Б. «Наполеон в русской поэзии»..... 257

Summary..... 285

Памяти Ю.А. Жулина (1952–2016) 294

Памяти И.Л. Альми (1933–2016) 296

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ
2016

Подписано в печать 12.08.2016. Формат 60×84 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 17,4.
Тираж 200 экз. Заказ № 654.

Издательство Арзамасского филиала ННГУ
607220, г. Арзамас, Нижегородская обл., ул. К. Маркса, 36

Отпечатано в типографии ННГУ им. Н.И. Лобачевского
603000, Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37.