





Министерство культуры и информации Нижегородской области

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

Нижегородский государственный университет
имени Н. И. Лобачевского

БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ
2010



Саранск
2010

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Б79

Редакционная коллегия:

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

Художник

Энгель Насибулин

Б79 **Болдинские чтения 2010** / Гос. лит.-мемор. и природ.
музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино»; [ред. кол. : Оль-
га Глывко и др. ; отв. ред. Н. М. Фортунатов]. — Саранск,
2010. — 304 с. : ил.
ISBN 978-5-7493-1538-7

«Болдинские чтения 2010» продолжают расширять состав зарубежных пуш-
кинистов, знакомя читателя с различными методами анализа. В известных уже
рубриках появились новые акценты: «Проблемы поэтики» на этот раз отмечены
преобладающим интересом к структуре пушкинских произведений и общеэстети-
ческим концепциям законченности — завершенности. По-прежнему широко пред-
ставлен раздел «Творческие параллели», сохраняется культурная страница, став-
шая для сборника традиционной. В рубрике «Пушкин в школе» печатаются анали-
тические работы ученых-практиков, преподавателей пушкинского наследия в
современной отечественной среднеобразовательной школе. Раздел «Пушкин в кру-
гу искусств» представлен музыкой. Но сборник, что уникально для академических
изданий, сам становится уже во второй раз своего рода произведением искусства:
его оформление принадлежит выдающемуся графику-пушкинисту с мировым име-
нем Энгелю Насибулину.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-7493-1538-7

© Государственный литературно-мемориальный
и природный музей-заповедник
А. С. Пушкина «Болдино», 2010

ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ



СТЕФАНО АЛОЕ
(Италия)

Критерии авторской циклизации в поэтических сборниках эпохи Пушкина

Критерии антологизации стихотворного творчества любого поэта могут быть разными. Несмотря на очевидность этой возможности, в фактах мы привыкли встречать сочинения поэтов, собранные в одной единственной форме, т.е. в комбинации строго хронологического критерия — начиная с раннего творчества — с макро-жанровым: с одной стороны *лирика*, во всех своих формах, с другой стороны, отдельно от нее, *поэмы*, и/или *баллады*, и/или *драмы*. Так, как правило, составляется содержание любого тома серии «Библиотека Поэта», так же как и любого другого традиционного издания стихотворений того или иного автора. Исключения встречаются, но относительно редко; они, чаще всего, касаются не стихотворных антологий, а переизданий знаменитых авторских сборников, таких, как, например, *Tristia* Мандельштама, или *Белая стая* Ахматовой. В основном, признание этих книг как маленьких, целостных произведений, т.е. осознание *неслучайности* их композиционной структуры, относится скорее к поэтам XX века, и, преимущественно, к периоду от символистов до авангарда, чем по отношению к поэтам других эпох. Исключения на русском издательском рынке чрезвычайно редки, таковыми можно считать, пожалуй, только *Думы* Рылеева и *Анакреонтические песни* Державина, и то лишь благодаря подчеркнутому единству жанра; или же такова важнейшая из авторских антологий XIX века *Опыты в поэзии и в прозе* Батюшкова. Впрочем, как державинские *Анакреонтики*, так и *Опыты* Батюшкова, в изначальном виде были переизданы только в серии «Литературные памятники», единственной в современной России, в которой придается значение авторским критериям и исто-

рическим изданиям. В основном, русскому читателю не была представлена возможность чтения авторских стихотворных книг Пушкина, Жуковского, Боратынского, или же Блока, Ахматовой, Пастернака... Эта ситуация полностью отлична от того, что происходит во многих других странах, где читатели привыкли сталкиваться с *Canzoniere* именно в той форме, которую ему сознательно придал Петрарка еще в XIV веке, или же с такими стихотворными произведениями, как, например, *Les fleurs du mal* Ф. Бодлера, *Spoon River Anthology* Э. Л. Мастерса, *Poeta en Nueva York* Ф. Гарсии Лорки, *Rymische Elegien* Гете, и т.п. Следует сразу уточнить, что в разные эпохи меняются и уровень авторского сознания по отношению к единству представленных к изданию стихов, и критерии создания этих книг, так, что, говоря о первой четверти XIX века, ни в России, ни в других странах значение авторского издания стихотворений несопоставимо с тем, что будет сто лет спустя, когда каждая маленькая книга непременно станет выходить в свет, претендуя на внутреннее, хоть и часто только поэту очевидное, единство. Другой фактор, с которым необходимо считаться, когда мы говорим о пушкинской эпохе, это фактор цензуры, который действует на двух уровнях: на первоначальном этапе авторской компоновки текстов к изданию (автоцензура¹), и на этапе цензурного разрешения или не разрешения издавать тот или другой текст, с купюрами, заменой слов, и т.п.

Имея в виду эти факторы и другие особенности каждой эпохи (характеристики книжного рынка, моды, менталитет читателей, и т.д.), чрезвычайно интересно обратить внимание на прижизненные издания стихотворений поэтов, в частности пушкинской эпохи. Тем более, что в основном, литература на эту тему посвящена скорее истории изданий, чем их внутренней структуре, что, конечно, очень важно, но недостаточно для определения стилистических и смысловых критериев авторов².

В пушкинскую эпоху можно наблюдать, хотя бы в общих чертах, переход от поэтических собраний сочинений, созданных по неоклассическому критерию классификации **жанра**, к собраниям стихотворений, в которых уделяется все больше места авторским стратегиям, личному дискурсу поэта и романтическому принципу оригинальности,

¹ Но иной раз и игра намеков посредством определенного сближения в книге разных текстов, самых по себе «невинными».

² Ср. Н. П. Смирнов-Сокольский, *Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина*, М., 1962; А. и М. Гордин, *Пушкинский век: Панорама столичной жизни*. Кн. 2, СПб., 1999. С. 26 — 45.

который находит средство для выражения не только в отдельных стихотворениях, но и в их свободном авторском сочетании. Стихотворные тома становятся, в известной степени, поэтическими макротекстами, они в состоянии сказать что-то новое и оригинальное о внутреннем мире Поэта.

Как правило, периодом перехода от классической концепции к противоположной являются 20-е — первая половина 30-х гг. В качестве примеров старой концепции антологизации можно привести издания *Сочинений* Г. Р. Державина (в 4 ч., СПб. 1808 г.) и *Стихотворений* И. И. Дмитриева (в 2 ч., изд. шестое, «исправленное и уменьшенное», СПб. 1823 г.). Во-первых, заметим, что издавали свои стихи в отдельных (и достаточно объемных, добротнo оформленных) книгах уже канонизированные поэты, в те годы, когда стоимость книг была очень высока, читательский круг ограничен и новая поэзия распространялась преимущественно через журналы, или даже в рукописной форме³. Большинство сочинений, собранных Державиным и Дмитриевым, относятся к прошлому, они были уже известны читателям, отчасти и знамениты. «Предупреждение к читателям», размещенное Державиным в начале первого тома его *Сочинений*, является ключом к чтению авторской хрестоматии, которую пожилой поэт считает окончательной прижизненной редакцией и, по той причине, основой для будущих посмертных изданий. Этим объясняется наличие примечаний, которые Державин счел нужным написать ко многим стихотворениям, уже готовя почву для тех, кто будет изучать его творчество. Структура издания составлена по принципу смеси жанрового и хронологического принципов: первая и вторая части представляют лирические стихотворения (в основном оды и духовные стихи, но делений по жанрам Державин не дает), относящиеся, соответственно, к периодам Екатерины II⁴ и Александра I, которым они и посвящаются; третья часть является дополненным переизданием

³ Интересна в этом отношении антология, составленная В. А. Жуковским в 1810 — 1811 году: *Собрание русских стихотворений взятых из сочинений лучших стихотворений российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским*, М., 1810 — 1811, в 3 частях. Она предьявляет читателям выбор современной им русской поэзии, опираясь на идеальные модели европейской словесности (показательны эпиграфы, поставленные в начале каждой жанровой секции антологии, из Клопштока (Лирика), Буало (Оды), Вольтера (Повести), Ла Фонтэна (Сказки и Басни).

⁴ «Читатели благоволят ныне увидеть *первую* часть в том самом порядке, в каком она (кроме картин) в 1795 году блаженной памяти покойной Государыне Императрице, с посвящением Высочайшему имени Ея, мною лично поднесена была, но оставалась по кончину в Ея кабинете не изданною» (Г. Р. Державин, *Предупреждение к читателям / Сочинения Державина. Часть I*, СПб. 1808. С. IV).

Анакреонтических песней, а четвертая собирает «драматические творения»⁵.

Издание *Стихотворений* Дмитриева 1823 года также открывается словом от автора: «Приступая в старости лет к новому изданию стихов моих, я мог думать, что оно будет последним при моей жизни. Эта мысль решила меня перечитать все, мною изданное, с возможным хладнокровием, потом многое исключить из нового издания, в том числе и девятнадцать Басен»⁶. Стремление к созданию канонического издания явствует и из наличия, после предисловия, длинного биографического эссе о Дмитриеве, написанного уже авторитетным критиком П. А. Вяземским. Дмитриевское издание гораздо строже, чем державинское; оно составлено по сугубо жанровому принципу, согласно правилам теории изящной словесности XVIII века: первая часть подразделяется на «Лирические стихотворения»⁷, «Сатирические стихотворения»⁸ и «Смесь»⁹, вторую часть составляют «Сказки» и знаменитые «Басни» (которые отражены в трех «книгах»).

Как в том, так и другом издании, единственным выделяющимся элементом в порядке содержания является изначальная иерархическая дань монархам и родине (посвящения в стихах у Державина, торжественные патриотические оды у Дмитриева).

Вышеуказанные издания можно отнести к прославленным поэтам старого поколения, так что они отражают уже совершившийся процесс канонизации; но ситуация по сути не меняется и со вторым изданием *Стихотворений* еще молодого, но уже популярного В. А. Жуковского (4 ч., СПб. 1818 г.). Итогового предисловия от автора здесь нет, что характерно для издания текущего творчества поэта; зато структура издания повторяет тенденцию к жанровому подразделению: «Лирические стихотворения» (т.е. оды) и «Послания» в первой части, «Романсы и песни» и «Смесь» во второй, «Бал-

⁵ В 1816 году Державин добавит пятую часть (СПб., в типографии Плавильщикова), собравшую его новые стихотворения.

⁶ И. И. Дмитриев, *От автора / Стихотворения Ивана Ивановича Дмитриева*. Ч. I, СПб., тип. Н. Греча, 1823. С.XV.

⁷ Это оды, гимны, послания, духовные стихотворения и подражания.

⁸ Это сатиры, эпиграммы и подобные стихотворения.

⁹ Здесь без порядка собраны песни, одна баллада, одна идиллия, одна элегия, несколько мадригалов и пр. Для определения точных пределов между жанрами и их взаимосвязей в сознании эпохи, см. А. Мещеряков, *Краткое начертание теории изящной словесности в двух частях*. Издано Профессором А. Мерзляковым, М., Университетская типография, 1822.

лады» в третьей и «Опыты в прозе» в четвертой¹⁰. Лекцию Буало и Мещарякова Жуковский учитывает скрупулезно.

Возможность сделать из книги поэзии особое творение, носящее специфическое, не случайное содержание, а не просто издание, заключающее подборку стихов определенного автора, возникает с поколением романтиков, предтечей которого является Батюшков; в 1817 году он издает, со значительным, мгновенным успехом, свои *Опыты в стихах и прозе*. Программность задач батюшковских *Опытов* — хорошо изученная тема¹¹. В известной мере, и общая структура книги, и порядок сплетения отдельных сочинений в ней подчиняются смысловым критериям автора, они перестают быть нейтральными и случайными¹².

Шаг к собраниям стихотворений романтизма сделан, хотя далеко не все поэты последующей эпохи будут придавать своим книгам одинаковое значение; более того, количество таких собраний не сильно умножается в 20-х и 30-х гг., несмотря на расширение книжного рынка и последовательное относительное удешевление книг. Главным орудием для распространения поэзии остаются литературные журналы, и многие поэты, например Грибоедов и Кюхельбекер, не издают отдельных томов своих стихотворных произведений. В любом случае, для некоторых значительных представителей нового поколения книги поэзии, как правило, небольшие (150–200 страниц) и небрежно изданные, становятся средством для представления перед читательской публикой единого лирического Я, поэтического героя, чувствительность, мировоззрение и даже интимные биографические переживания которого обнажаются в игре ассоциаций и намеков в коллаже отдельных стихотворений. Так происходит, в разной степени, с А. С. Пушкиным, Е. А. Боратынским, Ф. Н. Глинкой, П. А. Катениным и др. По романтическим критериям, жизнь и творчество составляют нечто единое; оригинальная личность Поэта есть и источник, и частично, сюжет самой поэзии. В своей статье 1824 года *О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие*¹³

¹⁰ Следует сказать, что четвертый том стоит особняком, так как издан в другой типографии и, вероятно, по созвучию с *Опытами* Батюшкова.

¹¹ См. И. М. Семенко, *Батюшков и его опыты* // К. Н. Батюшков, *Опыты в стихах и прозе*, М., 1977. С. 433 — 491

¹² Например, послание *К друзьям* является введением к сборнику, который подразделяется в трех частях (Элегии, Послания и Смесь); а *Беседка Муз*, с благодарственным обращением к музам и традиционным заявлением о скромности своих стихов и таланта, служит типичным прощанием с благосклонным читателем.

¹³ «Мнемозина», 1824, ч. II. С. 29 — 44. (переизд.: В. К. Кюхельбекер, *Путешествие, дневники, статьи*, Л., 1979. С. 453 — 459).

В. К. Кюхельбекер предвосхищает «свободу, изобретение и новость» как характеристики новой поэзии. Авторская антология, становясь интимным квази-повествовательным путем к душе Поэта, может, таким образом, — лучше, чем отдельно взятые произведения, — осветить в новых комбинационных формах его личность и значение как в отдельных стихотворениях, так и в них в целом. Уже в *Теории изящной словесности* Мещерякова, теоретика, на учении которого, собственно, формировались Пушкин и все его современники, подчеркивает огромное значение **аналогии** и **контраста** для художественного текста, сознательной комбинации различных элементов: «Особенное и разнообразное действие в изящных искусствах оказывает *Контраст*, или совокупное представление предметов, кои сами по себе, относительно к своей величине, важности или силе, несоответственны и несообразны. Таковая противоположность может находиться как в свойствах самих предметов, так равно и в способе описания, и бывает тем разительнее, когда предметы сии одного или ближайшего рода <...>. Посредством контраста отрицательные свойства вещей познаются гораздо определеннее, и получается, следовательно, гораздо живейшее представление положительных свойств»¹⁴. Таким образом, можно сказать, что в любой обдуманной авторской антологии существует, хотя бы потенциально, комбинационная сеть разного рода аналогий и контрастов (стилистических, метрических, языковых, тематических и т.д.), которые создают своеобразную повествовательную линию, независимо от уровня фрагментарности и самостоятельности отдельно взятых стихотворений. Значение и смысл каждого отдельного произведения частично преобразуются в сопоставлении и сближении с рядом других произведений. Критерии могут быть разными, и часто спорными: каждый читатель может создать свои ключи толкования целого и может также довольствоваться фрагментарностью. Но в основном, семантическая сущность произведений, сознательно или бессознательно, обогащается ассоциативным способом. Параметры иерархизации внутри собраний, больше не связанные со строгим школьным определением жанров, перестают зависеть и от трех стилей — высокого, среднего и низкого — субъективные факторы доминируют над жанровыми, хронологический порядок сочинения стихотворений редко берется во внимание, и в то же время иногда приобретает какое-то значение биографическая хронология, переданная ими; по той же причине, часто подчеркивается географический

¹⁴ А. Мещеряков, *Ук. лит.* С. 32.

фактор, как например, происходит с книгой Адама Мицкевича *Sonety Krymskie* (М., 1826), в которой тематическое единство становится теснейшим благодаря выбору единой формы выражения (сонет), но так же и единству места — показателю восточных мотивов и атмосферы произведения. Даже тогда, когда собрания стихотворений структурирует старый критерий жанра, это происходит ради новых, «эксцентрических» жанров, например, поэм и маленьких трагедий у Пушкина, в случае *Опытов священной поэзии* Ф. И. Глинки (СПб., 1826¹⁵), или же в случае *Дум* К. Ф. Рылеева (М., 1825), инспирированные, по признанию автора в самом их предисловии, на *Kriewu historyczne* (Варшава, 1816) Юлиана Урсына Немцевича¹⁶. По всем этим причинам, появление новых собраний стихотворений молодых поэтов стало все больше привлекать интерес публики, даже в тех случаях, когда большинство произведений были уже известны из журналов и альманахов. Зато, выход в свет поэтических сборников в отдельных книгах, как правило, было широко прокомментировано как в кругах и в переписках, так и в форме рецензий в журналах. Таким образом, эти книги в известной степени определяли и общественный взгляд на поэзию тех или других авторов.

Среди тех поэтов пушкинской поры, которые не объединили и не собрали в одну книгу свои стихотворные опыты, стоит, разумеется, и В. К. Кюхельбекер. Он не успел этого сделать, поскольку в начале 1826 года, когда его арестовали в Варшаве, прерывая навсегда его гражданское и литературное существование, количество его зрелых стихов было еще крайне незначительно. Тем не менее, авторские тетради разных периодов его жизни явно свидетельствуют об остром осознании значения циклизации и поэтических макротекстов¹⁷.

Благодаря возможности изучать такое изобилие стихотворных тетрадей и сопоставлять их структуру с высказываниями поэта, содержащимися в его письмах и дневниках, мы можем не только прийти к выводу, что он всю последнюю часть своей жизни работал над серьезно обдуманной антологией своей лирики, но и в состоянии реконструировать эту антологию до той фазы, в которой Кюхельбекер ее оставил умирая.

¹⁵ Его же *Опыты аллегорий или иносказательных описаний, в стихах и в прозе* того же года (СПб., 1826) являются вариантом жанрово более традиционным, но тоже показательным.

¹⁶ К. Ф. Рылеев, *Думы / Полное собрание стихотворений*, Л., 1971. С. 105.

¹⁷ Для истории тетрадей Кюхельбекера, см. Е. П. Мстиславская, *Творческие рукописи В.К. Кюхельбекера*, «Записки ОР ГБЛ», вып. 36, 1975. С. 5 — 37.

Первый замысел авторской антологии, которую позже Кюхельбекер станет называть *Песнями отшельника*, относится к 1833 году, когда поэт собирает в одну тетрадь стихотворения, написанные в заключение и преимущественно духовного содержания¹⁸. Обдуманность антологии подтверждается дневниковыми записками от 6-го сентября и от 24-го октября, даты начала и окончания задачи:

«Для избежания праздности принялся я пересмотреть и переписать вместе лирические свои духовные стихотворения: сегодня переписал я три первых и в двух сделал значительные перемены» (*Дневник*, 6 сентября 1833 г.)¹⁹.

«Сегодня я кончил пересмотр и внесение в одну тетрадь своих лирических стихотворений духовного содержания...» (*Дневник*, 24 октября 1833 г.).

Маленький сборник, составленный «от нечего делать», послужит основой для тетради под названием *Духовные стихотворения*²⁰ несколько лет спустя, в период с 1836 по 1840 гг. *Духовные стихотворения* по сути — законченный структурированный корпус стихотворений. Тетрадь разделена в четыре секции: 1. *Переложения псалмов*; 2. *Подражания и переложения других мест Священного Писания*; 3. *Переводы и подражания* (немецким и русским авторам); 4. *Собственные произведения*. Архивист Е. П. Мстиславская, тщательно изучившая рукописное наследие Кюхельбекера, справедливо считает, что *Духовные стихотворения* «первый сборник лирики в творчестве Кюхельбекера с заданной тематикой и строго продуманной композицией»²¹. Мстиславская не ставила своей задачей анализ тематического принципа, на котором, по ее мнению, держится сборник: для этого, впрочем, требуется глубокое изучение текстов и их последовательности. При первом поверхностном анализе мы в состоянии уловить логику некоторых небольших секций, но это никак не дает нам право разделить уверенность Мстиславской по поводу догаданной обдуманности плана Кюхельбекера: помимо типологического разделения в 4 секциях, явно неслучайны только такие параллелиз-

¹⁸ ОР РГБ, ф. 449, 1.4. С 2-го июля до 8-го ноября Кюхельбекер записывает и корректирует новые стихотворения. Начиная с сентября, формирование маленького лирического цикла духовного содержания служит толчком для их переложения в тетради по новому, не хронологическому, а тематическому критерию. Таким образом поэт собирает до 24 духовных лирик.

¹⁹ За несколько дней до того, Кюхельбекер начал систематическое прочтение своих тетрадей: «От нечего делать вынул я сегодня из чемодана старые тетради и пересматривал их» (*Дневник*, 2 сентября 1833 г. / *Путешествие*, ук. лит. С. 272).

²⁰ ИРЛИ, Р. 1; оп. 12, № 196.

²¹ Мстиславская, *Ук. лит.* С. 24. Примечание 100.

мы, как, например, соседство двух переложений из од Геллерта (*Блаженство, Блаженство Господня*) (впрочем в той третьей секции сборника, которая как раз почти полностью составлена из подражаний и переложений из немецкой религиозной поэзии). Так же прозрачна логика, по которой стоят рядом *Утренняя* и *Вечерняя молитва*, в то время как, напротив, *Молитва в скорби* и другие молитвы разбросаны без видимого порядка. Собраны вместе подлинныя стихотворения поэта, посвященные праздникам (*Новый Год, В день рождения, В Пасху, На Пасху*)²², и посвященные моральным и духовным добродетелям (*Вера, Покаяние, Спасение, Утешение, Упование, Терпение, Надежда*).

Тетрадь *Духовных стихотворений* открывает Кюхельбекеру путь к более полной и сложной форме объединения своего лирического творчества, внутри которого религиозные стихи составляют только одну, хоть и значительную, часть. *Песни отшельника* доказывают, что именно духовный настрой представлялся поэту стержнем его творческой личности, но это происходило не оттого, что многие стихи относились к духовной лирике по жанру и тематике, а в силу общей художественно-биографической картины, внутри которой более двадцати лет приобретала форму поэзия Кюхельбекера. Поэт-пророк, беспощадно наказанный, преследуемый писатель, сначала заключенный в прибалтийские казематы, а в дальнейшем обреченный на нищету в сибирской ссылке, постепенно повышал свою самооценку до статуса морального героя поэзии, которая не только получала из жизненного опыта своего автора биографические мотивы для этико-философских наставлений, но и создала из него персонажа, *отшельника*, то, что возвращало поэту и его творению достоинство и нравственный авторитет. Название сборника свидетельствует о рождении этого лирического «героя», объединяющего в смысле и мотивах стихотворения разных лет и стилей. Фрагментарность самых разнообразных сочинений этого достаточно эклектического экспериментатора komponуется в целостном замысле, а между различными стихами возникают параллели и связи, результатом которых является своего рода душевная и, одновременно, художественная «исповедь». Здесь духовный аспект доминирует над художественным и нельзя упускать из вида, что в концепции Кюхельбекера второе тесно зависит от первого. Так, красота — это, прежде всего, отражение высшей прекрасной божьей мудрости — убеждение, которым, впрочем, Кюхель-

²² Впрочем, они были написаны в один и тот же период.

бекер никак не изолируется от контекста русской культуры и литературы.

Незадолго до смерти, 3-го марта 1846 года, проездом в Кургане Кюхельбекер остановился у лицейского сотоварища Ивана Пушкина, которому поручил большинство своего творческого наследия, с нескрываемой надеждой получить когда-нибудь разрешение публиковать. В таком разрешении ему регулярно отказывалось с момента приговора в 1826 году, несмотря на неоднократные ходатайства Пушкина, Жуковского и других более или менее влиятельных близких ему людей. Вероятно, к решению передать рукописи Пушкину привели его предчувствие близости смерти и неодолимое желание выпустить в литературную жизнь свое творчество, оставляя его в надежных руках. Мечту решить навсегда бесконечные финансовые проблемы своей семьи опубликованием своих произведений поэт лелеял на всем протяжении ссылки. Но даже Жуковский не смог смягчить чиновников. Что касается Пушкина, бумаги Кюхельбекера он принял больше по товарищеской обязанности, чем с намерением чего-то добиваться для друга; его отношение к творчеству Кюхельбекера было всегда скрыто насмешливым, и наследие поэта, ему порученное, никогда не выходило из сундука пока оно не вернулось семье Вильгельма Карловича. Сохранился список содержания этого сундука, продиктованный Пушкину Кюхельбекером 3-го марта 1846 года. Принято называть этот список, который был опубликован Ю. Н. Тыняновым, *поэтическим завещанием* поэта, поскольку он составляет почти полную картину творчества Кюхельбекера.²³ В предпоследнем пункте списка фигурирует название *Песни отшельника*, единственная ссылка на лирику рядом с подробным перечнем поэм, драм, переводов и произведений в прозе. *Песни отшельника* — авторская антология стихотворений Кюхельбекера, то, что из своей лирики он хотел бы спасти и опубликовать. Но поэт еще не считал антологию готовой, ведь в ней отсутствовали целые части; судя по состоянию двух тетрадей, из которых сборник составлен, порядок стихотворений так же требовал дальнейшей обработки перед предполагаемым изданием. Именно по этой причине, тетради с *Песнями отшельника* оставались среди немногих бумаг, которые поэт не захотел оставить Пушкину. В чистовике *поэтического завещания*, составленной Пушкиным 1-го марта 1847 в Ялуторовске, встречается примечание самого Пушкина,

²³ Ср. Тынянов, В. Кюхельбекер, // В. К. Кюхельбекер, *Лирика и поэмы*, Л., 1939. С. LXXXVII — LXXXVIII.

относящиеся к последним трем пунктам списка (*Вечный жид*, *Песни отшельника* и *Ижорский*): «Насчет этих сочинений покойник не изъявил своей воли: он увозил их с собой в Тобольск, где есть еще немногие рукописи»²⁴.

Тетради под названиями *Песни отшельника* и *1° продолжение Песней отшельника* остались до конца у писателя, который, вероятно, продолжал работать над ними до момента, когда он стал окончательно слепым. Они содержат в целом 137 нумерованных стихотворений²⁵ и были использованы как текстологическая основа практически для всех изданий поэзии Кюхельбекера, но никогда полностью и без учета их порядка²⁶. Несколько стихотворений сборника, правда, совсем немного, остаются неизданными до сегодняшнего дня. Большое значение этих тетрадей состоит еще и в том, что они отражают последний этап многолетней постоянной переработки многих стихотворений, которые не раз переосмыслились и подвергались то незначительным, то основательным переделкам: версии стихотворений, запечатленные в *Песнях отшельника* — самые завершенные и являются окончательными вариантами, поскольку отвечают последней воле автора²⁷.

Песни отшельника — сознательная попытка создать нечто более осмысленное и целостное, чем обыкновенное авторское собрание стихотворений; в то же время, это незаконченное произведение, и ни в одной заметке Кюхельбекер не оставил ни указаний о критериях собрания и о порядке чередования стихотворений, ни плана его создания, но название второй тетради, *1° продолжение Песней отшельника*, позволяет заключить, что после 137 записанных стихотворений должно следовать и «второе продолжение». Незаконченность антологии делает сложной и во многом спорной любую попытку установить, насколько можно считать окончательным порядок чередования сти-

²⁴ Там же. С. LXXVIII.

²⁵ Или точнее 136, если учитывать, что одно стихотворение было записано два раза в одной и той же тетради, видимо по ошибке (№ 129-е, 133). Первая тетрадь, по названию *Песни отшельника*, хранится в Петербурге (ИРЛИ, ф. 93, оп. 2, № 144), а вторая, *1° продолжение «Песней отшельника»*, хранится в Москве (ОР РГБ, ф. 449, 1.6).

²⁶ Некоторое значение имеет свидетельство о. Т. И. Буткевича о том, что «еще в 60-х годах даже среди учеников духовных училищ ходил по рукам и был усердно переписываем рукописный сборник стихотворений В. К. Кюхельбекера, носивший название «Песни отшельника»» (Т. И. Буткевич, *Религиозные убеждения декабристов*, «Вера и разум», 1899; № 22. С. 622 — 623).

²⁷ Что учитывал Тынянов, который в определенный момент даже составил план для неосуществимого издания *выбора* из *Песней отшельника*: ср. РГАЛИ, ф. 2224 — оп. 1 — ед. хр. 125

хотворений, хотя существуют признаки уже сформировавшейся логической структуры. Вероятно, та часть собрания, которая была осуществлена, закончена хотя бы в основных чертах. Конечно, чрезвычайно сложно объяснить все комбинации и связи, существующие между собранными сочинениями: если в большинстве случаев можно понять, или по крайней мере угадать композиционные критерии поэта, есть стихотворения и группы стихотворений, позиционирование которых не дается очевидной логике. Прослеживается и макротекст, который мелькает то скрыто, то абсолютно явно, в семантическом ритме, составленном из реприз тем и циклов, в присутствии определенных стихотворений в ключевых моментах произведения и т.п. Мстиславская, на мой взгляд, со слишком большой уверенностью, утверждала наличие четкого подразделения собрания в секциях и циклах, к сожалению не уточняя в каких и, впрочем, основываясь в своем анализе только на второй тетради²⁸. В итоге, исследовательница приходит к перспективным выводам, заключая, что связанность различных фрагментов, т.е. циклов, подчеркнута отсутствием заглавий отделов. Один цикл плавно перетекает в другой с помощью «буферных», «подготавливающих» стихотворений. Это объясняется тем, что *Песни отшельника* построены не как «биография», а как размышление над эпизодами отдельной судьбы, что приводит его к выводам более общего плана. «Биография» служит только фоном, точнее материалом для философских обобщений²⁹.

Не разделяю мнение ученой, убежденной, что графических подразделений и заглавий отделов быть не должно: ведь под руками материал все-таки незаконченный, и подразделения, допустим, даже с указанием глав и/или названий отделов, могли бы вполне естественно составить последний этап редактирования произведения. Так, что мы не в праве высказываться по этому поводу так беспелляционно. Зато, заключения Мстиславской бесспорны и весьма проницательны в том, что касается соотношения между биографией и философской целью антологии: оно действительно соответствует кюхельбекеровской концепции исторической роли поэта: личная биография поэта становится сама предметом поэзии, но только в тех ее гранях, которые касаются его чрезвычайности толкователя или «жреца» Истины. Таким образом, невзирая на известную долю неопределенности этого незаконченного проекта, можно с уверенностью заключить, что

²⁸ Мстиславская, *Ук. лит.* С. 36.

²⁹ Мстиславская, *Ук. лит.*



общий план в нем явствует, и соединительной тканью сборника служит философское понятие об избранности поэта. В *Песнях отшельника* не действуют хронологические критерии, — ни в смысле порядка сочинения стихотворений, ни в смысле чередования жизненных событий, хотя, по очевидным причинам, разные циклы относятся к определенным моментам творчества и жизни поэта. Так же не действует критерий собрания стихотворений по литературному жанру, метру, или другим формальным факторам.

На мой взгляд, Кюхельбекеру удалось создать ощутимую при чтении ткань почти повествовательного типа, назовем ее интимно-повествовательной, — не дневник, а историю души, поэтическую исповедь, ритм которой, как колебания маятника, балансирует между надеждой и отчаянием, сомнениями и убеждениями, со спадами и подъемами, создавая ту динамику, благодаря которой вопросы из личных превращаются в вопросы универсального, философского, религиозного характера, и тем образом порождают ряд разных по натуре и интенсивности дихотомий: поэт и толпа, поэт и его гений-вдохновитель, свет и тьма (даже в мистическом понимании, т.е. в превращение тьмы в истинный свет и наоборот), и т.д. Эти экзистенциальные спады и подъемы скандируют циклы *Песней отшельника*. Что отсутствует в сборнике? Во-первых, что неудивительно, большинство лицейских и постлицейских стихотворений Кюхельбекера, который отрекся от них, с небольшими исключениями, уже в конце 20-х годов. Так же неудивительно отсутствие гражданских и открыто политических стихов всех периодов жизни писателя: и свободолюбивых сочинений начала 20-х гг. (включая и цикл, любимый поэтом, посвященный греческому восстанию), и эпитафии на смерть Байрона, Чернова и Рылеева, а также самых «сердитых» стихотворений 40-х гг., направленных против чиновников и общества. Все это не годилось для попытки реабилитации опаленного поэта. Отсутствие других ключевых стихотворений, таких как, например, программные *Участь поэтов*, *Поэты*, *К Евгению*, приводит к сомнениям: это сознательное решение или только следствие незаконченности *Песней*? Ведь они посвящены моральной (и, отчасти, общественно-политической) роли поэта, не иначе, как, например, *Три тени*, *Елисавета Кульман* и другие подобные, так же касающиеся темы пророческой роли поэта и размещенные в ключевых местах антологии. Как бы то ни было, вполне очевидно, что Кюхельбекер тщательно создавал образ отшельника, разрываясь между двумя противоположностями: с одной стороны, сохранить своему герою честность и искренность, дающие ему

право на высоко моральный статус «отшельника»; с другой стороны, избежать открытого конфликта с властями, от которых и зависели надежды поэта на возможность публикации. Отсутствие в *Песнях отшельника* всех стихотворений, которые не были пропущены цензурой, — главное доказательство намерения Кюхельбекера подготовить произведение к будущему изданию, а не просто создать подпольную антологию «для друзей и близких». Таким образом, следует полагать, что одна значительная часть лирического творчества Кюхельбекера не могла бы войти в *Песни отшельника*, и что поэт запланировал добиться столь важной для него «духовной» и художественной органичности образа, отказываясь с самого начала от политических и свободолюбивых стихов. Они, в построенном таким образом плане, и не нужны, так как взгляды поэта, его достоинство и мужественность, находят мощное выражение в образе смиренного, но покоряющегося только господней власти, отшельника. Впрочем, его *Песни* описывают процесс очищения, своего рода «хождения по мукам», и промежуточные этапы этого процесса не вуалируют его суровые и конкретные отклики на реальность заточения, ссылки, на несправедливость гонения. Так, например, в стихотворениях *Молитва узника*, *Моей матери*, *Жребий поэта*. Цель предварительной автоцензуры — предотвратить возможность искажения текстуального равновесия произведения в кабинете цензора.

Песни отшельника прекращаются внезапно на 137-ом стихотворении, раннем послании К Пушкину, из его *непопленной комнаты*, написанном, вероятно, в 1819 году и никогда не публиковавшемся при жизни автора. Это шуточное послание, в котором несвойственное Кюхельбекеру студенческое бахвальство *a la Pouchkine* звучит трогательно наивно: «К тебе зашел согреть я душу; / Но ты теперь, быть может, Грушу / К неистойой груди прижал / И от восторга стиснул зубы, / Иль Оленьку целуешь в губы / И кудри Хлои разметал», и т.д. Нельзя придумать менее подходящее стихотворение для заключения поэтического сборника, тем более такой эмоциональной и религиозной интенсивности. Таким образом, незаконченное произведение прерывается в наших руках в совершенно неожиданном, неуклюжем и даже в какой-то степени неприличном — для скрупулезно построенного образа отшельника — тоне. Горькая ирония судьбы: такое невольное окончание насколько же далеко от концепции Поэзии Кюхельбекера и от его оценки своего творческого дара, настолько оно созвучно смешному стереотипу, создававшемуся о нем еще при жизни: сравнение с Пушкиным, столь для него невы-

годное, проявляется здесь в сочетании с той слегка донкихотской автоиронией, которую в дальнейшем удачно отмечал Юрий Тынянов в романе *Кюхля*. Так, юношеская шутка нечаянно предвосхищает то, чему суждено было стать грустной истиной:

*Итак, прощайте вы, пенаты
Сей братской, но не теплой хаты,
Сего святого уголка,
Где сыну огненного Феба,
Любимцу, избраннику неба,
Не нужно дров, ни камелька;
Но где поэт обыкновенный,
Своим плащом непокровенный,
И с бедной Музой бы замерз,
Заснул бы от сей жизни тленной
И очи, в рай перенесенный,
Для вечной радости отверз!*

И это, каким-то образом, может стать целесообразным окончанием *Песней отшельника...*

Н. А. ВАСИЛЬЕВ
(Саранск)

Творческое взаимодействие А. С. Пушкина и А. А. Дельвига сквозь призму писательских лексиконов

А. А. Дельвиг (1798 — 1831) — заметная фигура в литературной жизни первой трети XIX в., самобытный поэт, вдумчивый критик, издатель «Литературной газеты» и альманаха «Северные цветы». В последнее время внимание к его наследию заметно усилилось¹.

Творчество писателя обычно рассматривается в контексте «пушкинской плеяды», в тесной связи с биографией и деятельностью А. С. Пушкина, с которым его связывала дружба с лицейских лет. Данное обстоятельство, с одной стороны, несколько мешает восприятию литературной оригинальности А. А. Дельвига; с другой, придает ему больший вес в глазах исследователей. Определенно это выразил еще В. Г. Белинский в статье «Русская литература в 1844 году»: «Дельвиг своею поэтической славой был обязан больше дружеским отношениям к Пушкину и другим поэтам своего времени, нежели таланту»². Однако вряд ли стоит воспринимать данное высказывание как недооценку критиком творческого масштаба писателя. Ср., например, его более раннее суждение о месте А. А. Дельвига в ряду русских поэтов — в рецензии на «Собрание стихотворений Ивана Козлова» (1840): «Двадцатые годы текущего века ознаменовались сильным движением в нашей литературе: явился Пушкин с дружиною молодых, замечательных талантов <...> Четвертое десятилетие текущего века было особенно траурною годиною для нашей литературы: Мерзляков, Гнедич, Дельвиг, Пушкин, Полежаев, Марлинский, Дмитриев, Давыдов <...>»³.

Существенно то, что А. А. Дельвиг был не только другом А. С. Пушкина, но и во многом его литературным единомышленником, не потерявшим своей лирической индивидуальности в блеске

¹ См., например: Жаткин Д. Н. Поэзия А. А. Дельвига и историко-литературные традиции. М., 2005; Он же. Творчество А. А. Дельвига в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей XIX века. М., 2008.

² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 179

³ Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 3. С. 481.

пушкинской славы и в чем-то даже подпитывавшим современника теми или иными гранями своего дарования⁴, а в критике — развивавшим и отстаивавшим общую для обоих систему эстетических ценностей.

Не случайно, скорбя о поэте, А. С. Пушкин писал 21 января 1831 года П. А. Плетневу: «Вот первая смерть, мною оплаканная. Карамзин под конец был мне чужд, я глубоко сожалел о нем как русский, но никто на свете не был мне ближе Дельвига. Из всех связей детства он один оставался на виду — около него собиралась наша бедная кучка. Без него мы точно осиротели. Считай по пальцам: сколько нас? ты, я, Баратынский, вот и всё»⁵; с грустью вспоминал о друге: «И мнится, очередь за мной, / Зовет меня мой Дельвиг милый, / Товарищ юности живой, / Товарищ юности унылой <...>» («Чем чаще празднует лицей...», 1831)⁶. По мнению М. П. Алексева, даже замысел пушкинского «Памятника» (1836) отчасти навеян размышлениями о самом близком из друзей: «Именно Дельвиг первым предсказал ему [Пушкину] бессмертную славу, именно он был утешителем юного поэта во всех истинных и воображаемых несчастьях, неустанным и верным защитником от критики, провозвестником его будущей блистательной поэтической судьбы. <...> О Дельвиге Пушкин думал до последних дней своей жизни, он надеялся издать свою переписку с ним, записывал воспоминания о покойном друге, перечитывал его стихи <...>»⁷.

Поэтому любое обращение к произведениям А. А. Дельвига, в том числе и лексикографическое, — знак внимания и к творчеству А. С. Пушкина, косвенное постижение его эстетики, поэтики и т. д. Столь же интересно увидеть общее в поэтическом языке обоих писателей, проследить лексико-фразеологические параллели в их критике, эпистолярии; обратиться к дельвиговскому словотворчеству, чтобы конкретизировать представления о своеобразном «метаязыке» пушкинской плеяды поэтов⁸.

Постараемся обосновать тезис о творческой когерентности

⁴ См., например: Томашевский Б. В. А. А. Дельвиг // Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1934. С. 44, 73, 90, 101-102; Жаткин Д. Н. Отзвуки поэзии А. А. Дельвига в творчестве А. С. Пушкина // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. 5. С. 74-80.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 334.

⁶ Там же. Т. 3. С. 229.

⁷ Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 217.

⁸ См. об этом, в частности: Васильев Н. Д. Языковое сотворчество Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2003. С. 200-211.

А. С. Пушкина и А. А. Дельвига несколько необычным образом — путем сравнения их писательских лексиконов, что ранее не делалось, вследствие отсутствия необходимых для этого филологических инструментов: если «Словарь языка Пушкина» давно стал достоянием лингвистов и литературоведов⁹, то «Словарь языка А. А. Дельвига» только что опубликован¹⁰ — и тем самым дает возможность системно проследить как стыковки, так и расхождения в языке писателей. При этом мы не ставим задачу исчерпывающего анализа параллелей и расхождений в лексиконах указанных писателей, а лишь намечаем возможные подходы к реализации данной цели.

Методологическим основанием подобного подхода является то, что лексикон писателей прямо или опосредованно отражает их поэтику, литературную школу, эстетические векторы¹¹. Особенно наглядно это ощутимо при анализе семантически, стилистически и этимологически маркированных языковых средств — научной терминологии, лексики «метафизического» плана, высокого или сниженного характера, западно-европейских заимствований, славянизмов, имен собственных¹².

Сравнивая лексиконы А. С. Пушкина и А. А. Дельвига, мы обнаруживаем, во-первых, массу слов, общих для обоих авторов, что вполне естественно, но и эвристично в плане установления их мен-

⁹ См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. / Отв. ред. В. В. Виноградов; сост.: С. И. Бернштейн, А. Д. Григорьева, И. С. Ильинская, В. Д. Левин, С. И. Ожегов, В. А. Плотникова, В. Н. Сидоров и др. М., 1956 — 1961. См. также: Новые материалы к Словарю А. С. Пушкина / Отв. ред. В. В. Виноградов; сост.: В. В. Пчелкина, Е. П. Ходакова. М., 1982; Васильев Н. А. Новые данные о лексическом богатстве языка А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2000. С. 87 — 93; Он же. Новые данные о лексической структуре языка Пушкина // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2000. № 3. С. 48 — 51.

¹⁰ См.: Васильев Н. А., Жаткин Д. Н. Словарь языка А. А. Дельвига. М., 2009.

¹¹ См. об этом: Васильев Н. А. Словарь языка А. И. Полежаева. Саранск, 2001. С. 9; Он же. Словари языка писателей как источник изучения поэтики русской литературы XIX века // Проблемы изучения лирики в школе: К 200-летию со дня рождения Ф. И. Тютчева: Мат. регион. научно-практ. конф. Арзамас, 2003. С. 152 — 162.

¹² См. об этом, например: Васильев Н. А. Научная лексика в литературном творчестве А. С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд филол. наук. Горький, 1981; Он же. «... Метафизического языка у нас вовсе не существует» (Из истории русского литературного языка) // Филол. науки. 1997. № 5. С. 76 — 79; Он же. Архаичное и современное в языке Пушкина // Рус. словесность. 1999. № 2. С. 51-52; Он же. Заимствованная лексика в языке А. С. Пушкина // Вестн. Мордов. ун-та. 2000. № 3/4. С. 58-60; Васильев Н. А., Савина Е. В. Варваризмы в языке А. С. Пушкина // Филол. науки. 2000. № 2. С. 99 — 105; Васильев Н. А. Стилистическая структура языка М. Ю. Лермонтова в сравнении с языком А. С. Пушкина (статистические аспекты) // Тарханский вестник. Вып. 15. Пенза, 2002. С. 71-73; Жаткин Д. Н. Ономастикон А. А. Дельвига: опыт лексикографического осмысления (материалы к «Словарю языка А. А. Дельвига») // Изв. высших учебных заведений. Поволжский регион. Сер. Гуманитарные науки. [Пенза]. 2008. № 1. С. 71 — 80.

тальности и художнической интуиции. Например: *авангард, автор, авторский, агент, ад, азиатский, азийский, аи, алкоран, алмазный, алтарь, амброзия, аминь, амур, амфора, анахорет, анахронизм, анбар, антикритика, аонида, апелляция, аппетит, арабский, арест, аристарх, армейский, аромат, ароматный, артель, арфа, архивный, атлет, афоризм, африканский...* Если говорить о конкретных пластах авторских словарей, то обращают на себя внимание, в частности, лексические стыковки у обоих, касающиеся просторечно-диалектных элементов: *ба, баба, батюшка, бука, горемьичный (горемьичный), гуляка, гуртом, лих, тож* и др., хотя, заметим, в произведениях А. А. Дельвига встречаются и слова такого рода, не отмеченные в пушкинском языке, например *волюшка, горенка*.

С другой стороны, в дельвиговском творчестве широко представлены лексемы, отсутствующие в лексиконе А. С. Пушкина, несмотря на, казалось бы, языковую всеядность последнего¹³: *альтунничать* «крохоборски вымогать или добывать деньги», *альбаум* «альбом», *алькогель* «алкоголь», *альфреско* «фреска», *амбра* «аромат, благовоние», *амфибрахий*, *амфитеатр*, *антикритик* «автор антикритики, т.е. возражения на чужую критику», *аполог* «притча», *апофема* «перпендикуляр, опущенный из центра правильного многоугольника на одну из его сторон; высота треугольника или трапеции, являющихся боковыми гранями правильной пирамиды», *аркадский* (от назв. *Аркадия* — область в центральной части Пелопоннеса в Греции, в перен. знач. «счастливая страна»), *армада*, *археолог*, *атлантиды* «жители легендарной Атлантиды — затонувшего острова в Атлантическом океане» и др. И по ним можно судить об А. А. Дельвиге как мыслителе и писателе.

А. С. Пушкин, в свою очередь, использует лексемы, которых нет в наследии А. А. Дельвига — поэта, критика, автора писем: *абаз, аббат, аббатство, абонировать, абшид, авангардный, августейший, авось, австрийский, автограф, авторитет, авторство, ага, агат, аггел, агнец, агроном, агу, адвокат, адент, администрация* и др. Их анализ дает нам пищу для размышлений об интенциях пушкинской мысли, его мировидении, эстетическом микрокосме.

¹³ Подчеркнем, что объем лексикона классика (с учетом черновых редакций и вариантов его произведений, «Истории Петра», «Заметок при чтении «Описания земли Камчатки» С. П. Крашенинникова» и некоторых других текстов), составляет около 24 тысяч слов, в то время как словник произведений А.А. Дельвига — около 8 тысяч единиц, т. е. уступает пушкинскому приблизительно в 3 раза. См.: Васильев Н. Л. Новые данные о лексическом богатстве языка А. С. Пушкина. С. 93; Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н. Указ. соч. С. 20.

Творческое взаимодействие писателей иллюстрирует, например, употребление обоими редкого слова *метроман*¹⁴, использующегося в значении «человек, одержимый манией, страстью писать стихи; рифмоплет»¹⁵. Ср.: «Ты любишь звон стаканов / И трубки дым густой, / И демон **метроманов** / Не властвует тобой» (А. С. Пушкин. К Пушкину (4 мая). 1815), «Увы мне, **метроману**, / Куда сокроюсь я? / Предатели-друзья / Невинное творенье / Украдкой в город шлют / И плод уединенья / Тисненью предают <...>» (А. С. Пушкин. К Дельвигу. 1815)¹⁶; «У нас ли не желать поэтической склонности ко святому в то время, когда мы в состоянии сотнями считать метроманов, а вряд ли найдем пятерых чистых энтузиастов в толпе стихотворцев русских?» (А. А. Дельвиг. [Рец.] «История древней и новой литературы». Сочинение Фридриха Шлегеля <...> — Лит. газ. 1830. 8 окт.)¹⁷.

Можно обратиться и к сравнению имен собственных, привлекаемых писателями, хотя «Словарь языка Пушкина» предоставляет такую возможность лишь отчасти — главным образом применительно к мифологизмам, условно-поэтическим именам и онимам, употребляемым автором в нарицательном или переносном смысле¹⁸ а «Словарь языка А. А. Дельвига» ограничивается системным отражением ономастикона последнего только в его художественном творчестве.

Вот примеры общего в этом плане: *Авзония, Адам, Адонис, Аквилон, Амур, Анакреон, Аполлон, Аргус, Аристарх, Афины...* Мы видим в данном случае ориентацию обоих писателей на античную тематику, популярную в западноевропейской литературе, подпитывавшую отечественный классицизм и предромантизм, культивировавшуюся в «садах Лицея». Оба автора, в частности, связывают Царскосельский лицей с *Пенатом* (*пенатом*) — «богом домашнего очага, символом

¹⁴ Оно отсутствует, в частности, в самом значительном по объему словника словаре русского языка XIX в. — В. И. Даля, несмотря на наличие в этом уникальном лексикографическом труде лексем *метр, метрика, метрический, метричный, метрикант, метрология, метрологичный, метрологический, метроном*, а также *мания, маньяк*. См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 2 т. [Совместная редакция изданий В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ в современном написании]. Т. 1. М., 2002. С. 861, 886. Хотя и встречается изредка, как и слово *метромания*, в произведениях П. А. Вяземского, В. Г. Белинского, о чем можно судить по иллюстративному материалу, например, «Большого академического словаря русского языка» (М.; СПб., 2008. Т. 10. С. 138), фиксирующего данную лексему с пометой «устар.».

¹⁵ См.: Словарь языка Пушкина. Т. 2. С. 571.

¹⁶ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 1. С. 119, 142.

¹⁷ Дельвиг А. А. Сочинения / Сост., вступит. ст., коммент. В. Э. Вацууро. Л., 1986. С. 261.

¹⁸ См.: Словарь языка Пушкина. Т. 1. С. 11.

родного дома»: «О друг! в сей незабвенный час / Пади перед **пена-том** <...>» (А. А. Дельвиг. К И. И. Пушкину (4-го мая), 1817)¹⁹; «В последний раз, в сени уединенья, / Моим стихам внимает наш **пенат**. / Лицейской жизни милый брат, / Делю с тобой последние мгновенья» (А. С. Пушкин. Разлука [послание к В.К. Кюхельбекеру], 1817)²⁰. Это «метаязыковое» единение лицейских друзей-писателей проявляется и на более тонком смысловом уровне, сопровождаясь диалогическими обертонами, реминисценциями. Так, оба поэта употребляют слово смех(и) в мифопоэтическом значении («боги радости и веселья в античной мифологии; символ радости, веселья [мн. ч.]»)²¹, пришедшем в русскую поэзию, вероятно, из французского классицизма. Ср., например: «Но невзначай к нему (об А. С. Пушкине. — Н. В.) в обитель постучится / Затеяливый Эрот младенческой рукой, / Хор **смехов и харит** в приют певца слетится / И слава с громкою трубой» (А. А. Дельвиг. К А. С. Пушкину, 1816 или 1817)²²; «Ты мне велишь пылать душою: / Отдай же мне минувши дни, / И мой рассвет соедини / С моей вечернею зарею! // Мой век невидимо проходит, / Из круга **смехов и харит** / Уж время скрыться мне велит / И за руку меня выводит» (А. С. Пушкин. Стансы (из Вольтера), 1817)²³.

Одновременно в поэзии и прозе А. А. Дельвига встречаются мифологические элементы, отсутствующие в пушкинских произведениях — от лирики до писем: *Аидов, Айдес, Актеон, Ареев, Арей, Аркадия, Аэт...* Это неслучайно, поскольку А. А. Дельвиг известен как поэт, особенно погруженный своими образами в античность. И наоборот, у А. С. Пушкина много онимов, не фигурирующих в дельвиговском творчестве: *Аврора, Автомедон, Агамемнон, Азраил, Аид, Айдесский, Аквилон, Алкид, Альбион, Аммон, Амфитрион, Ареонаг, Атреев (от имени Атрей), Атрид, Афродита, Ахерон, Ахилл (Ахиллес), Аякс...* Впрочем вместо силлабически и метрически тяжеловесной *Афродиты*²⁴ А. А. Дельвиг предпочитает более энергичные в фонетическом отношении онимы *Венера, Киприда, Кипра...*

¹⁹ Дельвиг А.А. Сочинения. С. 130.

²⁰ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 1. С. 259.

²¹ См.: Словарь языка Пушкина. Т. 4. С. 213.

²² Дельвиг А.А. Сочинения. С. 124.

²³ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 1. С. 245.

²⁴ А.С. Пушкин единожды употребил это имя в раннем лицейском стихотворении «Бова (Отрывок из поэмы)» в весьма ироническом контексте: «Не дерзал в стихах бессмысленных / Херувимов жарить пушками, / С сатаною обитать в раю, / Иль святую богородицу / Вместе славить с Афродитою» (Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 1. С. 60).

Особенно интересны стыковки в словоупотреблении писателей, отражающие их дружеские, творческие контакты, а может быть, и рожденные в совместных беседах каламбурь. Например: «Не бойтесь дурного общества, вашим пьесам соседи будут хорошие. Они не столкнутся ни с Каченовским, ни с А. Писаревым, ни с **Лже-Дмитриевым**, ни с поляком Булгариным» (А. А. Дельвиг — П. А. Вяземскому, 10 сентября 1824 г.)²⁵; «...пришли мне тот № Вестника Европы, где напечатан 2-й разговор **лже-Дмитриева** <...>» (А. С. Пушкин — А. С. Пушкину, первая половина мая 1825 г.)²⁶.

Представленные в статье наблюдения и некоторые методики анализа словарных материалов, как мы надеемся, помогают установить степень языкового новаторства того и другого писателя, увидеть диалектику коллективного и индивидуального в творчестве представителей «пушкинской плеяды». Последнее актуально не только по отношению к А. А. Дельвигу, но и, например, П. А. Вяземскому, работа над Словарем поэтических произведений которого уже начата²⁷. Появление серии персональных авторских словарей со временем позволит исследователям решать самые разнообразные филологические задачи и объективировать выводы о лингвопоэтике прозаиков, поэтов и драматургов XIX в.

²⁵ Дельвиг А. А. Указ. соч. с. 284.

²⁶ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 10. С. 142.

²⁷ См.: Жаткин Д. Н., Васильев Н. Л. Об источниках «Словаря поэтического языка П. А. Вяземского» // Поэтика художественного текста: Мат. Межд. заочной науч. конф.: В 2 т. Борисоглебск, 2008. Т. 2. С. 15 — 27; Васильев Н. Л., Жаткин Д. Н. О проекте «Словаря поэтического языка П. А. Вяземского» // Проблемы истории, филологии, культуры. [М.; Магнитогорск; Новосибирск]. 2009. № 2. С. 841 — 845.

Н. И. МИХАЙЛОВА
()

**Первое издание «Опасного соседа».
жанр эпиграммы в поэме В. А. Пушкина**

О первом издании «Опасного соседа» до настоящего времени мы знали только со слов Б. В. Томашевского. Публикуя в 1936 году текст поэмы В. А. Пушкина в сборнике «Карамзин и поэты его времени», он сообщал: «Поэма написана около 1811 г. и впервые была напечатана тайным образом в конце того же 1811 г. (или в самом начале 1812). Издание это не получило распространения (известен только один его экземпляр), но в рукописных списках приобрело широкую известность»¹. В 1956 году в монографии «Пушкин» (кн. I) Б. В. Томашевский указал на то, что в обнаруженном им издании «Опасного соседа» «на последней свободной странице была напечатана эпиграмма, приуроченная к наступающему 1812 г., за подписью «Плнвск» (Полиновский?)². С. И. Панов, подготовивший и в 2005 году издавший «Стихотворения» В. А. Пушкина, высказал предположение, что это могла быть эпиграмма Патрикия Симоновича Политковского «На новый год»³.

К счастью, первое издание «Опасного соседа», которое долгое время считалось утраченным, вновь обнаружено — оно хранится в рукописном отделе ИРЛИ РАН (Пушкинского дома) — ф. 244, оп. 20, № 44. На шести листах плотной голубой бумаги напечатан текст «Опасного соседа» за подписью «Пшкн». Незначительные различия отличают его и от литографированного издания поэмы, предпринятого знакомым Василия Львовича П. А. Шиллингом в Мюнхене в 1815 году (единственный экземпляр этого редчайшего издания был обнаружен нами в 1980 году в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в фонде коллекционера П. Н. Тиханова — ф. № 777, ед. хр. № 1351), и от издания «Опасного соседа», осуществленного приятелем В. А. Пушкина С. Д. Полторацким в Лейпциге в 1855 году.

¹ Карамзин и поэты его времени. М.; Л., 1936. С. 466.

² Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 10.

³ Пушкин Василий Львович. Стихотворения. СПб., 2005. С. 289.

Текстологический анализ «Опасного соседа» должен явиться предметом специального исследования. В данном случае нам хотелось бы обратить внимание на две эпитаграммы, которые были включены в первое издание поэмы В.А. Пушкина. Приведем их тексты.

На новый 1812 год

(По случаю разорвания накануне оного А. П. последних его штанов)

*Не прав ты новый год в раздаче благостыни;
Ты своенравнее и щастия Богини.
Иным ты дал чины,
Другим места богаты,
А мне лишь новые заплаты
На старья мои штаны.*

Плнвск⁴

Предположение, высказанное С. И. Пановым, верно — текст эпитаграммы, помещенный в первом издании «Опасного соседа», идентичен тексту эпитаграммы П. С. Политковского, к которому обратился исследователь: эпитаграмма С. П. Политковского была с указанием имени автора приведена П. А. Вяземским, засвидетельствовавшим, что В. А. Пушкин эту эпитаграмму декламировал⁵.

Вторая эпитаграмма напечатана без подписи:

*Религия везде страдает:
Вольтер ее бранит, Кутузов защищает⁶.*

Определить авторство этой эпитаграммы сегодня не составляет труда, так как она напечатана в книге «Русская эпитаграмма второй половины XVIII — начала XIX в.» под именем Андрея Ивановича Тургенева, старшего из четырех братьев Тургеневых — с ним был дружен В.А. Пушкин. Правда, публикация 1975 года несколько отличается от публикации 1811 года:

*О, сколь религия священная страдает:
Вольтер ее бранил, Кутузов защищает!⁷*

Эпитаграмма А.И. Тургенева датируется 1797 годом. Впервые она

⁴ ИРЛИ, ф. 244, оп. 20, №44, л. 6 об.

⁵ Вяземский П.А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 40

⁶ ИРЛИ, ф. 244, оп. 20, № 44, л. 6 об.

⁷ Русская эпитаграмма второй половины XVIII — начала XIX в. Л., 1975. С. 144.

была опубликована в «Русском архиве» в 1863 году (№ 12); в 1961 году в книге «Поэты начала XIX в.» было обосновано авторство А. И. Тургенева. Названный в эпиграмме Кутузов — Павел Иванович Голенищев-Кутузов. О защите им религии сказано в связи с его «Одой в честь моему другу».

Публикуемые вместе с «Опасным соседом» эпиграммы могут быть соотнесены и с текстом поэмы, и с некоторыми фактами биографии ее творца: разорванные накануне нового года штаны и съеденная на святках алчными псами шинель незадачливого рассказчика «Опасного соседа»; Вольтер, известный антиклерикальными выступлениями, и В. Л. Пушкин, позволивший себе изобразить духовное лицо, дьячка, пирующего под портретом Вольтера в борделе. (Заметим, что в 1810 году в «Присовокуплении к Рассуждению о красноречии Священного Писания» А. С. Шишков обвинял Василия Львовича и в безверии, язвительно замечая, что есть такие стихотворцы, которые научились благочестию в «Кандиде». В послании «К Д. В. Дашкову» В. Л. Пушкин вынужден был оправдываться:

*Неужель оттого моя постраждет вера,
Что я подчас прочту две сцены из Вольтера?⁸)*

Но, пожалуй, для нас существеннее другое — первая публикация «Опасного соседа» вместе с эпиграммами свидетельствует о том, что поэма В. Л. Пушкина включалась современниками в эпиграмматический контекст, и это подсказывает нам еще один аспект в изучении лучшего произведения поэта-дяди.

В самом деле, изучая «Опасного соседа», исследователи относили его к жанру ирои-комической поэмы. При этом указывалось на ее сатирический и пародийный характер. В свое время нами было указано на жанры исповеди и святочного рассказа, которые дают о себе знать в «Опасном соседе». Между тем, то, что, казалось бы, лежит на поверхности, а именно жанр эпиграммы, сказавшийся в поэме, оставалось без внимания.

На наш взгляд, полемические выступления В. Л. Пушкина против А. А. Шаховского, С. А. Ширинского-Шихматова, А. С. Шишкова воплощены в эпиграмматической форме. Более того, они могут быть вычленены из текста «Опасного соседа» и иметь самостоятельное значение. Правда, для этого понадобилось бы дать им название, указать на адресаты эпиграмм.

⁸ Пушкин Василий Львович. Стихотворения. СПб., 2005. С. 39.

На А. А. Шаховского

В борделе

*Две гостьи дюжие смеялись, рассуждали
И Стерна нового как диво величали.
«Прямой талант везде защитников найдет!»⁹*

На С. А. Ширинского-Шихматова

*Но кто там мчится в колеснице
На резвой двоице коней?*

С. А. Ширинский-Шихматов

«Возвращение в отечество любезного моего брата...»

*Досель в невежестве коснея, утопая,
Мы, парой двоицу по-русски называя,
Писали для того, чтоб понимали нас.
Ну, к чорту ум и вкус; пишите в добрый час!¹⁰*

Что же касается эпиграмматического выпада против А. С. Шишкова, то к нему обращен последний стих поэмы — «И над рецензией славянской засыпает»¹¹. Сон, вызванный чтением сочинения бездарного стихотворца — устойчивый мотив многих эпиграмм, написанных до и после создания «Опасного соседа». Среди их авторов — Г. Р. Державин, П. М. Карабанов, Б. К. Бланк, Ф. Ф. Иванов, А. Е. Измайлов, П. А. Вяземский, Д. В. Веневитинов. Приведем некоторые из этих эпиграмм:

*Большую оказал услугу мне Филет,
Что сочинения свои он издал в свет!
Когда бессонницей страдаю,
Прочту — и засыпаю.¹²*

Б. К. Бланк

*Тирсис всегда вздыхает,
Он без «увы» строки не может написать,
А тот, кому Тирсис начнет свой бред читать,
Сперва твердит «увы», а после засыпает.¹³*

П. А. Вяземский, 1811 г.

⁹ Там же. С. 28.

¹⁰ Там же. С. 27.

¹¹ Там же. С. 30.

¹² Русская эпиграмма второй половины XVIII — начала XIX в. Л., 1975. С. 207.

¹³ Там же. С. 263.

*Надпись к портрету доброго поэта
Он участь горькую несчастных облегал
Прочтя его стихи, страдалец засыпал.¹⁴
Ф. Ф. Иванов, 1815 г.*

В данном случае уместно вспомнить и лицевые стихи А. С. Пушкина 1814 года:

*Писатель за свои грехи!
Ты с виду всех трезвее;
Вильгельм, прочти свои стихи,
Чтоб мне заснуть скорее¹⁵.*

Позволим себе высказать предположение, что в стихотворении А. С. Пушкина-лицеиста «Пирующие студенты» — и традиционный эпиграмматический мотив, и отзвук стиха из «Опасного соседа»: «И над рецензией славянской засыпает». Не исключено, что подпись А. С. Пушкина под первой публикацией стихотворения «К другу стихотворцу» — анаграмма НКШП возникла не без влияния дяди, подписавшего поэму «Опасный сосед» в первой публикации Пшкн.

Но вернемся к эпиграмматическому началу в «Опасном соседе». Эпиграмматические выпады против литературных староверов восхитили друзей Василия Львовича. Его племянник не зря гордился умением дяди «лоб угрюмый Шутовского клеймить единственным стихом!». А.А. Шаховской пытался обороняться шуткой. «Ну не несчастье ли мое? — говорил он. — Человек первый раз, отродясь, сказал остро-ту — и то на мой счет»¹⁶. Но острота В. Л. Пушкина разила наповал — ее беспрестанно повторяли. При этом замечание А. А. Шаховского о том, что острота Василием Львовичем сказана первый раз, не лишено оснований. Эпиграммы, написанные им ранее, да и после «Опасного соседа», не были ни столь разительными, ни столь остроумными. Думается, поэма «Опасный сосед» изумила, восхитила первых ее читателей еще и потому, что наряду с забавным сюжетом, выразительными портретами героев, мастерскими жанровыми сценами отличалась и неожиданной для ее творца эпиграмматической остротой. Что же касается наших наблюдений о жанре эпиграммы в «Опасном соседе», то они, на наш взгляд, дополняют наши представления о жанровом своеобразии поэмы В. Л. Пушкина, которая справедливо была признана его современниками литературным шедевром.

¹⁴ Там же. С. 210.

¹⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 17 тт. Т. I. М.;Л., 1937. С. 62.

¹⁶ Анненков П.В. Пушкин в Александровскую эпоху. Минск, 1998. С. 27.

ЛИЯ ЧЕЧИК
(Москва)

**Испания Пушкина
(особенности «Места действия»)**

К 200-летию А. С. Пушкина издательством «Рудомино» были выпущены в свет два сборника «Пушкин. Англия и Ирландия»¹ и «Пушкин и Франция»². Пушкинистам хорошо известна также выдающиеся исследование Б. В. Томашевского, объединенные в сборник «Пушкин и Франция»³. Тема «Пушкин и Испания», которой посвящены ряд отдельных исследований, в этом «страноведческом» аспекте пушкинистики, обнаруживающем явные признаки «всемирной отзывчивости» поэта, видится естественной и достойной внимания. Однако в ее контексте следует остановиться на рассмотрении частного вопроса: каковой именно предстает Испания в творчестве поэта?

Пушкин всегда следил за международными событиями, и реальная Испания была в поле его интересов. «За Пиренеями давно ль судьбой народа / Уж правила свобода...» — из необработанного отрывка о Наполеоне; или — в главе 10 (1 — 4) «Евгения Онегина» читаем: «Тряслися грозно Пиренеи...».

Ю. М. Лотман проясняет смысл фразы: «Имеется в виду испанская революция, которая началась в январе 1820 года восстанием под руководством офицеров Риего и Квироса и созывом кортесов, а завершилась интервенцией Франции по мандату конгресса европейских держав и казнью Риего»⁴.

Испанская революция и ее вожди, Рафаэль Риего-и-Нуньес и Антонио Кирога, были предметом искреннего восхищения молодого окружения Пушкина и, естественно, самого поэта.

И еще короткая цитата из «Евгения Онегина», — «... С послом испанским говорит...» — ставшая поводом для обширного коммента-

¹ М., 1999 г.

² М., 1999 г.

³ М.-Л., 1960 г.

⁴ Лотман Ю. Комментарии к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». — Л., 1983. С. М., «Наука», 1974.

рия исследователя⁵. Однако Испания входила не только в круг общественных интересов Пушкина, как это очевидно из вышеизложенного, но и творческих, которые в первую очередь могли стимулировать многочисленные книги испанских авторов в домашней библиотеке. Кроме того, интерес к Пиренейской стране, ее нравам и обычаям был поддержан произведениями А. Мюссе («Сказки Испании и Италии»), Я. Потоцким («Рукопись, найденная в Сарагосе»), В. Ирвингом («Хроника покорения Гранады», «Альгамбра»). Известно также, что Пушкин изучал испанский язык и даже осуществил перевод отрывка новеллы Сервантеса «Цыганочка». И хотя испанским языком Пушкин стал заниматься в тридцатые годы, очевидно, что интерес к испанской теме возник раньше.

Хроника последнего десятилетия жизни поэта легко обнаруживает это. В 1827 году Пушкин составил список задуманных произведений: «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус...»⁶. Таким образом, фигура Дон Жуана будоражила воображение поэта уже за несколько лет до создания «Каменного гостя». Тогда же в 1827 году Пушкин записал: «Байрон говорил, что никогда не возьмется описывать страну, которой не видал бы собственными глазами. Однако ж в Дон Жуане описывает он Россию...»⁷.

Пушкин корит Байрона, поэтический дар которого он почитал чрезвычайно, за неточности в описании незнакомой страны. Для нас же важно, помимо того, что Пушкин хорошо знал «Дон Жуана» Байрона, его отношение к «предмету» — требование точности в деталях при передаче действия, в определении местного колорита. Требование, которое, прежде всего, вероятно, русский поэт обращал к себе и которое являет одновременно пафос и реализма, и романтизма с их вниманием к местным особенностям.

В том же 1830 году, когда родился «Каменный гость», было написано стихотворение «К вельможе», где есть такие строки:

*Он угадал тебя: в пленительных словах
Он стал рассказывать о ножках, о глазах,*

⁵ «В 1824 году, когда происходила встреча О. и Т. в Петербурге, Россия не поддерживала дипломатических отношений с Испанией, прерванных во время испанской революции. Испанский посол Хуан Мигуэль Паэс де ла Кадена появился в Петербурге в 1825 году. Пушкин познакомился с ним в 1832 году и записал с его слов рассказ секретаря Наполеона Бурьена о 18 брюмера. Он же, возможно, прототип «путешествующего испанца» в отрывке «Гости съезжались на дачу...»⁵ (VIII, 1, 41-42) — *Лотман Ю.* Указ соч.

⁶ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные произведения А. С. Пушкина. — М.-Л., Academia, 1932 г. С. 276.

⁷ *Пушкин А.С.* Отрывки из писем, мысли, замечания. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Л. 1978 г. Т. 7. С. 42.

О неге той страны, где небо вечно ясно,
Где жизнь ленивая проходит сладострастно,
Где пылкий отрока восторгов полный сон.
Где жены вечером выходят на балкон,
Глядят, и не страшась ревнивого испанца,
С улыбкой слушают и манят иностранца.
И ты, встревоженный, в Севиллу полетел.

Пушкинская Испания, которая возникает в дальнейших строках, его «Севилла» — вся окутана романтической дымкой и дымкой романов. Исследователь связывает такую Испанию с именем Бомарше: «В послании «К вельможе» Бомарше предстает как знаток и певец Испании. “Испанские” строки стихотворения — это не только окрашенный легкой иронией условно-романтический колорит, но и нравы, увиденные через призму “Севильского цирюльника”. Закутанный в плащ Альмавива под окном Розины, письмо, брошенное ей “из-за решетки”, “стройное созвучие золота”, отпирающее все двери, — все эти бытовые зарисовки комедии нашли отражение в послании...». И дальше: «Испанская тема займет заметное место в произведениях боддинской осени; изображение Испании в них будет также в чем-то созвучно колориту комедий Бомарше»⁸.

«Окутанный плащом» любовник из «Послания к вельможе» мог бы быть товарищем кавалера из «Дон Жуана» «со шпагою под мышкой и в плаще». Стоит ли напоминать, что в европейский словарь моды такой плащ стал называться по имени героя Бомарше — «альмавива»). Но важнее понять, почему из всех посещенных «вельможей» (Юсуповым) стран Пушкин упоминает о французских знакомцах, в том числе и Бомарше, говорит об Испании, «пропустив» Италию, Австрию, Германию (умолчание этих стран предположительно связано с тем обстоятельством, что Юсупов посещал их, наделенный государственными полномочиями и поручениями; в Испании же таковых не было; романтизм обнаружился и в этом выборе поэта).

Специальное сравнение «Испании» Бомарше и Пушкина не является задачей настоящего рассмотрения, хотя заявленная тема и предполагает такую возможность, подтверждаемую ассоциативным рядом. Два этих автора существовали вне непосредственных контактов и влияний, но Пушкин знал и любил творения

⁸Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 177.

Бомарше⁹. В уста Моцарта, своего гениального героя, он вложил фразу, ставшую крылатой:

*Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».*

Именно про Бомарше говорит Моцарт:

*Ведь он же гений, как ты да я.
А гений и злодейство — две вещи несовместные.*

Болдинской осенью 1830 года родилось стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год», где Керубино вспоминает свою «севильскую графиню».

Тогда же, в 1830 году, Пушкин написал в критической заметке «Об Альфреде Мюссе»: «Итальянские и испанские сказки отличаются, как мы уже сказали, живостью необыкновенной». «... критика объявила, что «испанские сказки» ничего не доказывают, что можно описывать разбойников и убийц, даже не имея целью объяснить, сколь не похвально это ремесло, — а между тем быть добрым и честным человеком»¹⁰.

А в ту же пору, чуть раньше «Каменного гостя», возникли строки «Пред испанкой благородной» и перевода страстной испанской «Серенады» шотландского поэта Барри Корнуолла:

*Я здесь, Инезилья, / Стою под окном.
Объята Севилья/ И мраком и сном...*

Даже простое перечисление цитат показывает, что ко времени создания «Каменного гостя» Пушкин был в ауре «испанства» («гишпанства», в лексике начала XIX века)¹¹.

Обратимся к «Каменному гостю».

Если у Бомарше был предшественник в галерее драматургической славы — Мольер, то и в связи с пушкинской маленькой трагедией логично включить мольеровского «Дон Жуана» в поле обозрения.

⁹ Еще в лицее он рукоплескал постановкам Царскосельского крепостного театра графа В. В. Толстого «Севильского цирюльника» и «Женитьбы Фигаро»; см. также стихотворение «К Наталье» («... Легкой, миленькой Розинь»).

¹⁰ Пушкин А. С. Об Альфреде Мюссе. // Пушкин А. С. Сочинения. Л., «Художественная литература», 1936. С. 727.

¹¹ Испанский след не раз просматривается в творчестве Пушкина разного времени. В черновом плане будущей поэмы о папессе Иоанне любовником ее был испанец. В вольном переводе начала поэмы Саути «Родерик, последний из готов» есть строки «На Испанию родную/ Призвал мабров Юлиан...».

Пушкин-критик определяет особенность мольеровских произведений и характеров: «Комедия Мольера философична. Она ставит на обсуждение серьезные проблемы жизни общества, она разоблачает « пороки века». Но: «У Мольера Скупой скуп — и только».

Спустя полвека в комедиях Бомарше на подмостках вновь стали звучать «серьезные проблемы жизни», однако не рационалистически прямолинейно, персонажи обрели полнокровие и перестали быть воплощением идей. И в этом контексте роль детали оказалась пусть не главной, но вовсе не ничтожной и, что важно, небезразличной для автора.

У Бомарше испанские реалии начинаются уже в перечислении действующих лиц (речь идет не только об именах, но и должностях и титулах — гранд, алькальд, альгусилы, великий коррехидор). Затем идут «костюмы действующих лиц, соответствующие старинным испанским». Бомарше со вкусом перечисляет хорошо ему знакомые детали. Столь же обильно и перечисление уголков Испании («... стал я обходить обе Кастилии, Ламанчу, Эстремадуру, Сьерру Морену, Андалусию»¹², а еще есть Мадрид, Севилья и Агуас Фрескас¹³).

Но в общем испанская специфика на этом исчерпывается, если не считать особой краски в живописании некоторых характеров, где национальная «пластика» читается между строк («Это выражение более подходит к дуэньям»); некоторых штрихов, характеризующих «обстановку» («В Севилье петь без гитары — этак вас мигом узнают, ей-богу, мигом накроют»; «Мы не во Франции, где женщины всегда оказываются правы»). По обычаю своего времени Бомарше не очень расписывал в ремарках «место действия». Но может быть уже в названии первой комедии о Фигаро перед внутренним взором зрителей и читателей представала живая феерия Севильи: для кого-то — театральная реальность, а для кого-то романтическая воображаемая Испания серенад, кастаньет, идальго и торрерос.

Известно, что и в испанских легендах («El Burlador de Sevilla») и в комедиях Тирсо де Молина и Мольера, и в либретто аббата Лоренцо да Понте к опере Моцарта (именно из него Пушкин взял итальянский эпиграф к «Каменному гостю»), Дон Жуан — «развратник,

¹² Бомарше П.-О. Севильский цирюльник или Тщетная предосторожность. // В кн.: Французский театр эпохи Просвещения. М., «Искусство», 1957. С. 123.

¹³ С уверенностью можно предположить, что для очень многих читателей именно комедии Бомарше стали миниэнциклопедией испанской жизни, способствуя ее широкой популярности (Справедливости ради, скажем, что в этом ему помогли Моцарт и Россини). Подтверждению сказанному может послужить косвенная деталь, связанная с модой, и в пару к «альмавиве» можно поставить безрукавку «фигаро».

мошенник, лицемер», «настоящий Сарданапал», по характеристике мольеровского Сганареля. Моцарт избавил своего персонажа от однозначно негативной характеристики. Его поддержал Гофман. Этот романтический ряд может быть продолжен Байроном — поэтом, которого Пушкин не только ценил, но и на которого подчас ориентировался. Байроновского Жуана Пушкин оценивал не только как читатель, но и как профессионал. «Первые две песни Дон Жуана выше следующих», писал он Вяземскому¹⁴. А А. Бестужеву: — «Ты сравниваешь I главу с «Дон Жуаном». — Никто более меня не уважает «Дон Жуана» (первые пять песен, других не читал), но в нем нет ничего общего с Онегиным»¹⁵. В вариантах строфы с описанием библиотеки Онегина есть полуфразы «Творца негодного Жуана» («глубокого Жуана»). В окончательном тексте 22 строфа заменена на — «Певец Гяура и Жуана».

Однако сейчас «английский» «Дон Жуан» характеризуется также как «сатирико-нравописательная эпопея»¹⁶. А байронической игровой насмешливости (которая ясно просматривается в пушкинских шуточных поэмах «Граф Нулин» и «Домик в Коломне») нельзя найти в «Дон Жуане» Пушкина. Тем не менее, и Байрон и Мюссе, еще один автор, которого заметил и оценил Пушкин, позволили ему утвердиться в стремлении избегать торжественности романтизма. И хотя совершенно очевидно, что байроновский Дон Жуан, как и герой новеллы А. Мюссе «Les Margons du feu», стали прямыми предтечами пушкинского, однако по полноте слияния авторов со своими главными героями это сравнение не корректно.

Ст. Рассадин соглашается с точкой зрения Анны Ахматовой об автобиографичности «Каменного гостя». Но Ахматова отметила сходные биографические обстоятельства, то, по мнению Рассадина, образ Дон Гуана — «единственный случай полного слияния автора с героем, когда Пушкин доверяет персонажу свое мирозерцание, свое сердце, не говоря уж о языке. Это не Моцарт, в котором Пушкин воплотил лишь часть себя самого, не Франц, которому он доверил только адаптацию своего шедевра, — это Дон Гуан».¹⁷

Самобытность Дона Гуана попыталась определить Анна Ахматова: он — поэт, он свой человек при дворе и привечаем монархом («меня

¹⁴ Письмо от 24-25 июня 1824 г.

¹⁵ Письмо от 24 марта 1825 г.

¹⁶ Литературный энциклопедический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1987. С. 550.

¹⁷ Рассадин Ст. Драматург Пушкин. М., 1977. С. 200.

он удалил, меня ж любя»); «он герой до конца» и поэтому «страшнее своих предшественников», но он любит и страдает именно оттого, что приходится гибнуть в миг обретенного счастья. И именно потому, что автор наделяет своего героя собственными биографическими штрихами, он, по мнению Анны Ахматовой¹⁸, переносит место действия последнего приключения своего героя в столицу, Мадрид.

И вместе с alter ego поэта, героем «Каменного гостя», поэтом, «импровизатором любовной песни», и ссыльным, в самом начале пушкинского текста «достигли мы ворот Мадрида». Автор вряд ли равнодушен к месту действия. Литературоведы заметили, что в окончательном варианте Пушкин выбрал иберийский вариант звучания имени главного персонажа. Да и «специфика» Испании в трагедии обнаруживается тотчас же: цыганка называется «гитаной», а корчма «вентой», вспоминаются «антониев монастырь» (святой Антоний Падуанский — один из самых почитаемых святых в Испании), «Андалусия», «Эскориал». И в этом «окружении» вполне обиходным выглядят «командор», «гранд», «великолепное испанское вдовство» (выражение Ахматовой) Доны Анны.

*Испанский гранд как вор
Ждет ночи и луны боится — боже!*

Атмосфера места Пушкиным ощущается словно всеми органами чувств. Прозвучали песни Лауры, а затем —

*Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной.*

Повторим, Ахматова ставит рядом Гуана и поэта и приходит к выводу об их родстве. Но важнее другой ее вывод: «Пушкинский Дон Гуан не делает и не говорит ничего такого, чего бы не сделал и не сказал современник Пушкина, кроме необходимого для сохранения испанского колорита»¹⁹.

Рассадин замечает: «Герои «Маленьких трагедий» не лишены конкретности, исторической или географической: их язык зависит от того, что, допустим, Дон Гуан — человек Возрождения и испанец»²⁰.

¹⁸ Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина. Цит. по: Ахматова А. А. Сочинения в 2-х томах. Том. 2. М., 1986. С. 73.

¹⁹ Цит. по: Рассадин. Ст. Указ соч. С. 118.

²⁰ Там же.

Таким образом, «испанский колорит» оказывается заметен и отмечаем всеми, кто писал о «Каменном госте».

Конечно, мы можем говорить, что Испания Пушкина — литературная и условная, но имеем ли такое право? Требование театрального психологизма, которого придерживался Пушкин, дает возможность и нашему воображению, и театральным постановщикам обусловить спецификой места действия особенности характеров и поведения персонажей.

В заключение хочется выдвинуть бездоказательное предположение, что «полу-африканская Гишпания»²¹ была привлекательна для Пушкина еще и своим с ним этническим родством, и поэт воспринимал страну за Пиренеями особо близкой себе, не опосредственно (даже находясь в русле складывающейся европейской литературной традиции), а в некоей, если можно так выразиться, первичной связи. А потому смог наделить свою Гишпанию той образной выразительностью, «наглядным характером»²², которые позволили читателю ощутить подлинные переживания ее ярких особенностей.

²¹Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической. // Пушкин А. С. Сочинения. Л., «Художественная литература», 1936. С. 702.

²²Выражение Х. Зедльмайра. «Наглядный характер» — совокупность гештальтных качеств, то, что непосредственно входит в содержание эстетического опыта и экзистенциального переживания. Соответственно, все это есть то, что по определению, по природе открыто зрителю и подразумевает интерпретатора». (Ванеян С. С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. — М., Прогресс-Традиция, 2004. С. 81).

Т. А. САВОСЬКИНА
(Украина)

**«Янтарь на трубках Цареграда»
(из комментария к «Евгению Онегину»)**

Описание убранства онегинского кабинета в петербургском доме (XXIV строфа I главы) начинается со стиха «Янтарь на трубках Цареграда». Это составное наименование предмета не имеет объяснения ни в известных комментариях к пушкинскому произведению, ни в словаре реалий «Онегинской энциклопедии»¹. Вместе с тем поэтическая строка, контекстуально связанная с предметным миром романа, представляет несомненный интерес. Разъяснение ее позволит сформировать представление о малоизученной реалии быта онегинской эпохи, выявить её эмоционально-смысловые эффекты в тексте, а также сосредоточить внимание на литературном фоне стиха.

Текстуальный комментарий к стиху «Янтарь на трубках Цареграда» начнем с языкового анализа. Иносказательное выражение представляет собой развернутую метонимию, посредством которой Пушкин предельно лаконично и в то же время оригинальным способом воссоздает один из модных атрибутов домашнего обихода русского дворянства на рубеже XVIII — XIX столетий — знаменитую «турецкую» трубку или как часто тогда говорили «чубук», подразумевая весь курительный прибор в целом. Для его художественного изображения поэт использует двучленные метонимические переносы, внутренний смысл и назначение которых — выделить наиболее важные части предмета, по которым пушкинский современник, в отличие от нашего читателя, мог легко реставрировать в своем воображении авторскую ассоциацию вещи, входящую в сферу повседневных житейских ритуалов дворянина.

¹ См.: Бродский Н. А. Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы. Изд. 3-е переработанное. — М., 1950; Бонди С. М. Предисловие, примечания и пояснительные статьи // Пушкин А. С. Евгений Онегин. — М., 1964; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. — Л., 1980; Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Пер с англ. — СПб., 1988; Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 2. А-Я; А-Z. / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. — М., 2004.

Так, ключевая по семантике лексема «на трубках» в сочетании со словом «Цареграда» обнаруживает свое значение по принципу смежности, то есть на основе взаимной связи или родстве понятий. Старославянское название Стамбула становится здесь специфическим маркером обозначенного предмета, под которым подразумевается турецкий чубук, представляющий собой полый деревянный стержень, достигающий в длину от 60 см до 2,5 метров. Османские ремесленники первыми стали делать чубуки из вишневого, черешневого дерева или особо ценимого ими жасмина. Деревянные чубуки спасали курильщика от ожога и добавляли приятный аромат табаку. Во дворцах и домах турецких вельмож процесс курения экзотических трубок представлял собой целую церемонию. «В ее организации, — пишет один из востоковедов, — участвовали иногда три человека. *Тютюнд-жюбаши* приготавливал табак и добавлял в него различные ароматические вещества, *чубукдар* набивал трубки и подавал их курильщикам, а *атеогланы* серебряными щипцами доставал из раскаленного мангала угольки, чтобы зажечь табак»². Русские же дворяне этот процесс упростили: они держали лишь одного слугу — «комнатного казачка», который по зову хозяина приносил раскуренную трубку либо разжигал её прямо в кабинете³.

Другая часть номинации «Янтарь на трубках», осуществляющая метонимический перенос со свойств одного предмета на другой, указывает на один из изысканных и дорогих аксессуаров для курительной трубки — мундштук из прусского янтаря, привлекавший богатых владельцев позапрошлого столетия неповторимой игрой золотистых оттенков и ценившийся ими за бактерицидные свойства камня, способного нейтрализовать вредные смолы.

В первой трети XIX века Турция становится выставочной эмблемой не только табачной Европы, но и Петербурга, в котором над всякой вывеской табачной лавки непременно изображался турок с чубуком. Повышенный интерес к «турецкой» трубке возникает после успешных кампаний русских и европейских войск в многочисленных войнах с Османской империей и объясняется общим увлечением знати «восточной роскошью». Военные тогда получили возможность лично познакомиться с бытом османских феодалов-сибаритов, перенять их

² Кулаанда М. В. Кейф — ритуал и образ жизни // Восточная коллекция. — М., 2005. № 4. С. 150.

³ См. об этом подробнее: Беловинский Л. В. Изба и хоромы. Их истории русской повседневности. — М., 2002.

многие привычки и заявить моду в своем отечестве на жизнь «в турецком вкусе». После «турецкого бала», данного датским королем еще в 1768 году, османскую тему подхватили музыканты, танцовщики, архитекторы, портные. Дальнейшему её развитию в XIX веке способствовали поэмы Дж. Байрона. Мода на «туретчину» в России достигла своего апогея в 20 — 30-х годах XIX века: мужчины наряжались в турецкие халаты и фески, обували туфли без задников, дамы в тюрбанах коротали время в «мавританских» гостиных. Поэтому странное на первый взгляд появление турецкой вещи в европеизированном кабинете Онегина вполне оправдано: этот экзотический реквизит является отражением не только русской, но и общеевропейской *turquerie*.

Небезынтересно отметить, что в 20-е годы позапрошлого столетия царградские чубуки обретают на русской почве национальный колорит благодаря расцвету отечественного искусства вышивки бисером и стеклярусом, явившейся приятным занятием дворянских барышень. Чрезвычайной популярностью у мужчин-аристократов начинают пользоваться бисерные чехлы для чубуков. Любительницы домашнего рукоделия вязали их крючком из нитей, на которые, в соответствии с задуманным рисунком, набирали цветной бисер. Как правило, это были гирлянды цветов, располагающиеся по спирали, как бы обвиваясь вокруг трубки. Для закрепления чехла приобретались особые металлические кольца-обоймы из золоченой бронзы или серебра. Такой нарядный чубук являлся уже не только приспособлением для курения, но и художественным произведением ручной работы, свидетельствующим об особых качествах или успехах её владельца. В отличие от европейских стран, в России позапрошлого столетия не существовало ни фабричного, ни кустарного производства изделий из бисера. Изготовленные в домашних условиях, они предназначались исключительно для подарка близким людям. Поэтому «очень быстро бисерные чубуки получили значение «сувенира сердца» — залога особых, окрашенных сентиментальностью отношений, а иногда и напрямую свидетельствовали о сердечных победах своего счастливого обладателя»⁴. Надо полагать, что пушкинский знаток «науки страсти нежной» имел не один такой бисерный чехол; он мог быть подарен либо «модными женами» большого света на память об «игре страстей», либо молоденькой барышней, которой добивался Онегин, а потом наедине давал «уроки в тишине».

⁴ Молчанова О. Чубук с намеком // Cigar Clan. № 2. 2004.

Поскольку чубук — это только часть курительной принадлежности, соединяющая собственно трубку с мундштуком, то для того чтобы составить полное представление об онегинской трубке, попытаемся гипотетически описать её венчающую часть — чашку для табака, или собственно трубку. Учитывая респектабельный образ жизни героя и аристократические пристрастия в сфере табакокурения, можно предположить, что у петербургского денди была дорогая пенковая трубка, которая ценилась пушкинскими современниками за высокую степень абсорбции и выразительность художественного оформления. Пенка (немецкое название — «*meerschaut*», в переводе означающая «морская пена») — белый очень легкий пористый минерал, представляющий собой окаменевшие остатки морских моллюсков, добываемый преимущественно в Турции, в окрестностях деревушки Эскизехир, находящейся в 200 км от Стамбула⁵. В XVIII — XIX столетиях этот природный органический материал экспортировался из Турции в Англию, Германию, Австрию, которые на протяжении многих лет боролись за лидерство производства пенковых трубок.

Превосходные свойства морского материала позволяли европейским мастерам проявлять фантазию и вырезать причудливые по форме трубки, функционирующие как фильтр. Пенковые чашки украшали настоящие скульптурные композиции на античные и средневековые сюжеты; на них изображались портреты правителей и исторических деятелей, головы фантастических существ или изысканно причесанных дам и кавалеров в модных головных уборах. Удивительной особенностью пенковой трубки до сих пор считается её способность «красиво стареть»: со временем под воздействием табачных смол чашка приобретает благородный золотисто-коричневый цвет, переходящий затем в каштановые, темные тона. Каждая такая чашка, подобно часам Бреге, приобреталась современниками Онегина как эксклюзивная вещь и была очередным предметом гордости любого столичного франта.

Резная пенковая трубка с длинным чубуком, оплетенным бисером с янтарным мундштуком, имела у Пушкина, которую, видимо, он и «подарил» своему персонажу. Сам поэт любил попыхивать пенковой трубкой в одиночестве или за совместным времяпрепровождением с приятелями, о чем свидетельствуют его произведения и письма. В одесской главе «Евгения Онегина» он пишет о себе:

⁵ См. об этом подробнее: Гаев Д. Трубки. — М., 2005.

*Бывало, пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля,
С крутого берега сбегая,
Уж к морю отправляюсь я.
Потом за трубкой раскаленной,
Волной соленой оживленный,
Как мусульман в своем раю,
С восточной гущей кофе пью.*
(V, 176 — 177)

В письме от 8 января 1835 года к своему любезному другу П. В. Нащокину, долгие задушевные беседы с которым обычно сопровождались курением, Пушкин писал: «Когда бы нам с тобой увидеться! много бы я тебе наговорил; много скопилось для меня в этот год такового, о чем не худо бы потолковать у тебя на диване, с трубкой в зубах...» (X, 405). Сегодня едва ли не в каждом музее поэта хранятся его пенковые трубки с длинными чубуками в бисерных чехлах с полированными и резными чашками. Коллекция разного рода курительных трубок в мужском кабинете пушкинского времени демонстрировала не только уровень имущественного положения её владельца, но и преследовала практическую цель: курительные принадлежности во время «отдыха» просыхали, после чего курить трубку было легко и приятно.

«Гарем» любимых трубок с чубуками в бисерных чехлах явно украшает интерьер и онегинского кабинета, на что указывает множественное число семантически ключевой лексики метонимического наименования «на трубках». Смысловый центр тропа не только называет курительную принадлежность, но иносказательно может подразумевать и наличие особого вида мебели в кабинете пушкинского героя — «чубучной подставки», или «чубучной стойки», обычно располагавшейся в углу «диванной» дворянского особняка. Эту подставку для удобства хранения многочисленных чубуков делали из модных декоративных пород дерева. Представление о ней может дать один из экспонатов кабинета миниатюрного домика Нащокина — специальные подставки черного дерева. В их гнездах, отделанных костью, покоятся крохотные трубки, надетые на длинные чубуки, изготовленные из разных пород дерева. Подобная чубучная стойка с целым ассортиментом трубок с бисерными чубуками изображена и на картине неизвестного художника «Диванная в доме Юсуповых в Петербурге» (1830 г.).

«Янтарь на трубках Цареграда» — это не только самостоятельный художественный образ, представляющий интерес сам по себе. Поэти-

ческая метонимия, обладающая собственной эстетической ценностью, выходит за пределы непосредственного содержания самого предмета и становится знаком корпоративной и индивидуальной маркированности пушкинского героя. Онегинская коллекция роскошных трубок входит в константный набор модных и дорогих вещей денди и в этом смысле включает романного персонажа в корпорацию светской элиты Петербурга. Однако эта коннотация, на наш взгляд, занимает периферийное место в романе. Фактор контекста трансформирует предмет для курения в более значимый сигнал, актуализирующий тему философа в онегинском поле романа. Так, строке «Янтарь на трубках Цареграда» предшествуют вполне репрезентативные стихи: «Все украшало кабинет // Философа в осьмнадцать лет». Для того чтобы уяснить семантическую связь между героем и его вещью, необходимо ответить на вопрос: какой смысл вкладывал автор романа в понятие «философ»? В «Словаре языка Пушкина» это слово толкуется как «мыслитель, ученый, занимающийся философией» или «тот, кто склонен размышлять над философскими вопросами, проявлять интерес к этим вопросам»⁶. Пушкин довольно часто использовал в ранних стихах слово «философ» и его производные для обозначения мыслительной деятельностью лирического субъекта:

*Философом ленивым
От шума вдалеке,
Живу я в городке...*
(I, 83)

*Живу с природной простотой,
С философической забавой
И с музой резвой и молодой...*
(I, 151)

*Философ ранний, ты бежишь
Пиров и наслаждений жизни,
На игры младости глядишь
С молчаньем хладным укоризны*
(I, 333)

На фоне прецедентных текстов пушкинской лирики справедливым представляется суждение Н. А. Бродского о том, что «назвав Онегина философом, автор романа ничуть не иронизировал, а лишь отметил в

⁶ Словарь языка Пушкина: В 4 т. — М., 1961. Т. 4. С. 786, 787.

этом денди наряду с его светскими забавами привычку размышлять и рассыпать блески ума в стиле салонного острословия, которым отличались многие из дворянского круга той эпохи»⁷.

Тематически значимое словосочетание «философ в осьмнадцать лет» получает свое развитие в соседних строфах (XXIV — XXV), где мысль автора от Онегина обращается к Руссо, Гримму и Чаадаеву. И «хотя ассоциация имен, — по верному замечанию В.С. Баевского, — возникает по бытовым поводам, но сам круг ассоциации весьма показателен»⁸. В этом контекстуальном поле онегинские трубки с длинными чубуками воспринимаются отнюдь не как экспликант некоего физиологического процесса или развлечения от скуки, но, прежде всего, как знак, выявляющий в пушкинском герое способность к размышлению и углубленной рефлексии, следствием которых и явилась болезнь мыслящего человека — русская хандра.

Бытовой предмет для курения становится у Пушкина дополнительным средством раскрытия значимой для концептуального содержания романа темы философских склонностей и интересов Онегина, которую Пушкин развивает на протяжении всего произведения. Подобный «курительный мотив» с тем же препозиционным индексом встречается в лирике Н. Языкова, Д. Давыдова, в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Обломове» И. А. Гончарова⁹.

Таким образом, используя метонимию как средство поэтической выразительности, поэт сумел документально точно воспроизвести одну из модных бытовых реалий дворянской жизни первой трети XIX века, которая одновременно выступает в «Онегине» знаком культурной, идеологической, этической и эстетической характеристики героя романа.

⁷ Бродский Н. А. Указ. соч. С. 81.

⁸ Баевский В. С. Тематическая композиция «Евгения Онегина»: (Природа и функции тематических повторов) // Пушкин: Исслед-я и мат-ы / АН СССР. Ин-т рус. лит. — Л., 1989. Т. 13. С. 37.

⁹ См. подробнее: Неминуций А., Бородкина Е. «Янтарь в устах его дымится...» К семиотике мотива курения в русской литературе XIX века // Звезда. — М., 2007. № 4.

В.И. МИЛЬДОН
(Москва)

Автор в «Повестях Белкина»

Речь пойдет об отсутствующей фигуре: в пушкинском тексте автора нет.

Кто такой Белкин? О нем известно лишь то, что сообщил издатель. Кроме того — важнейшая деталь — прибавлено, что все истории, числом пять, *слышаны* Белкиным от разных особ, он только *записал* за ними, издатель же — *издал*: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан ему был титулярным советником А.Г.Н., «Выстрел» подполковником И.А.П., «Гробовщик» приказчиком Б.В., «Метель» и «Барышня» девицею К.И.Т.» (*Курсив Пушкина*).

Следовательно, ни один из упомянутых персонажей — издатель, Белкин, его информаторы — *не является автором*. Пушкин вполне осознанно и, полагаю, *рассчитано* избавляется от фигуры автора, стремится к *безымянному повествованию*. То, что много десятилетий спустя Р. Барт назовет «смертью автора» — давно известный прием.

Итак, Белкин не автор, он пересказывает слышанное. Но и те, кто ему рассказывал, тоже не авторы, они лишь излагают нечто, известное им по личному опыту, они — *рассказчики*, устные повествователи. Тем более, не автор издатель, специально это подчеркнул: «Взявшись хлопотать об *издании* Повестей И. П. Белкина, предлагаемых ныне публике, мы желали к оным присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного *автора...*» (*курсив мой* — В.М.).

Вижу в этих словах «двойной» отказ Пушкина от авторства: во-первых, он издатель; во-вторых, автором назван Белкин, который, повторяю, им не является. И снова повторю: в этой вещи нет *авторов*, лишь *рассказчики*: один рассказал Белкину, тот записал («перерассказал»), издатель издал («переперерассказал»). Если оставаться в предлагаемой логике, Пушкин, кажется, создает иллюзию *устного повествования*. Для чего это ему нужно?

Впервые подобную форму он испытал в «Руслане и Людмиле». Сколько бы ни были противоречивы ее оценки тогдашней критикой, никто не обратил внимания на композиционную структуру поэмы¹. В композиции сочетались последовательное повествование и внезапное (для читателя) появление автора, ничем, кроме ассоциативной связи, не мотивированное, как это свойственно *устной речи*.

В «Онегине» Пушкин продолжил работу с такой формой — не случайно и эта вещь на первых порах именовалась «поэмой», однако в итоге ее жанр был определен «романом в стихах». Пушкин задумывался о романе в прозе («И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал»), его он хотел написать с той свободой, какая присуща устному рассказу; какой не знало еще ни его собственное творчество, ни русская проза той поры и какую он впервые испытал в стихотворной вещи — «Руслане и Людмиле».

Таким романом явились «Повести Белкина», законченные сейчас же после «Онегина». Автор изгнан из текста намеренно, ибо в устном повествовании авторское присутствие стесняет свободу изложения. В «Руслане» и «Онегине», стихотворных вещах, Пушкин добивался такой свободы, *вводя* фигуру автора. В прозе он *отказался* от него ради той же свободы: стихотворное и прозаическое повествование подчиняются разным художественным принципам.

Мысль о свободном (по технике изложения, по композиции) романе читается в структуре «Онегина», и его, говоря привычными словами, «главным героем» эта-то структура и является. «Евгений Онегин» — это роман о свободном романе, но не Евгения и Татьяны, а о романе как новой для нашей литературы повествовательной (пока еще в стихах) форме, построенной по законам устной речи. История персонажей, сами они — только средство (в эстетическом значении понятия) развертывания свободного повествования.

Кстати, этим объясняю, почему Пушкин в двух эпиграммах 1829 года на иллюстрации к «Онегину» в «Невском альманахе» весьма иронично изображает основных персонажей. К тому же, их парность — две сестры и два приятеля — можно рассматриваться в качестве отдаленного намека на иронию, которая, по моему мнению, должна обратить внимание вдумчивого читателя: в тексте имеется еще что-то, кроме истории Онегина и Татьяны, и сама эта история — некий предлог, и т.д.

¹ Об этом: В. И. Мильдон. «Руслан и Людмила» как явление литературного модернизма. — Боддинские чтения. Нижний Новгород, 2006. С. 209 — 218.

Как «Онегин» есть *роман* в стихах о *форме изложения*, так «главным героем» «Повестей Белкина» является *техника повествования*, разные образцы которой демонстрируют все пять рассказов. Именно это, полагаю, занимало Пушкина-писателя. Может быть, нелишне отметить, что фигуры информаторов, от которых Белкин узнает истории, впервые пришла Пушкину на ум как раз в «Евгении Онегине». К строчке «Бренчат кавалергарда шпоры» XVIII строфы первой главы Пушкин «сделал настолько закрученное по своей пародийности примечание, что даже оставил его в черновике. Ради демонстрации игровых принципов романа его стоит привести целиком: «Неточность. — На балах кавалергард<ские> офицеры являются так же, как и прочие гости, в вицмундире, в башмаках. Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое. Ссылаюсь на мнение А.И.В.»².

Каждая из повестей Белкина тоже, в сущности, представляет собой «мнение», автор которого спрятан за инициалами, их расшифровка (высказывалось предположение, что А.И.В. в «Онегине» — это Анна Ивановна Вульф) не имеет значения для понимания композиционных принципов пушкинской «пятерницы», как и в поэтике «Повестей» едва ли что-нибудь разъяснилось бы, узнай мы, кто скрывается за инициалами информаторов Белкина.

Пять повестей — только внешний слой текста, им, как правило, и, говоря попутно, заняты все экранизаторы, а потому на экране эти вещи теряют многое, если не все. Пушкину этот внешний слой нужен, чтобы осуществить главное — форму переперерасказа (издателем) перерасказа (Белкиным) рассказа (его информаторов).

Для подтверждения этой гипотезы воспользуюсь общеизвестным фактом: русская проза конца 20 — начала 30-х гг. интенсивно использовала форму рассказов, объединенных фигурой одного или нескольких рассказчиков. Назову самые известные примеры: «Двойник, или мои вечера в Малороссии» А. Погорельского, 1828, и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, 1831.

Конечно, подобная форма не в России изобретена, было бы странно так думать, учитывая историческую молодость отечественной литературы. Исследователи давно установили связь русской прозы тех лет с тем, что происходило в литературах Западной Европы, в частности, с творчеством Э.Т.А. Гофмана и его «Серапионовыми братьями».

² Ю. Н. Чумаков. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа. Издательство Московского университета, 1999. С. 33.

Подобная параллель вполне оправдана историко-литературными доводами, хотя прибавлю, что и европейская литература начала XIX в. оперировала двухтысячелетним опытом всемирной литературы.

Овидий в «Метаморфозах» не однажды использует прием «переперерасказа (автором) перерасказа (повествователя) рассказа (третьего лица)». В четвертой книге Левкотоя рассказывает о любви к ней бога, и тот внутри ее рассказа сам рассказывает ей о своей любви. Рассказчица, таким образом, становится перерассказчицей того, что рассказал ей Бог³ (как Белкин у Пушкина), а Овидий становится рассказчиком третьей ступени, переперерассказчиком (как издатель в «Повестях»).

Последующая европейская литература знает похожие образцы, назову всем известные «Кентерберийские рассказы» Д. Чосера, «Декамерон» Д. Боккаччо, «Гептамерон» М. Наварской, несомненно, повлиявшие и на «Серапионовых братьев» Гофмана. В каждом из названных примеров придумываются лишь новые мотивировки, назначенные оправдать появление очередного рассказчика, структура же повествования остается неизменной, пусть и не совпадающей «дословно» со структурой «Белкина».

Нечто похожее отметила М. Герхард, голландский исследователь повествовательной манеры сказок «Тысячи и одной ночи». Форму рассказа в рассказе она именует «рамочной сказкой» и ссылается на «Горбуна»:

«...Во всех его историях, кроме одной, сообщается о приключившемся с третьими лицами [как, замечу попутно, происходит в «Повестях Белкина»: каждая история повествует о том, что произошло с третьими, а то и с четвертыми — по отношению к читателю — лицами — В.М.], что порождает весьма своеобразный каскадный эффект. Каждый из четырех людей, которых одного за другим заставляют рассказать историю...»⁴.

Восточной литературе хорошо известна подобная структура: индийские «Семьдесят рассказов попугая» («Шукасаптати») добралась до Европы в XIV в. благодаря персидскому переложению Зийа ад-Дином Нахшаби. Его «Тути-наме» (Книгу попугая) относят к 1330 году. Он, по утверждению исследователей⁵, не просто пересказывает исходный материал, но меняет его: делает стихотворные вставки,

³ Овидий. Метаморфозы, IV, 167 — 227. Пер. с латинского С. Шервинского.

⁴ М. Герхард. Искусство повествования. М., 1984. С. 346.

⁵ Зийа ад-Дин Нахшаби. Книга попугая (Тути-наме). М., 1979. С. 7-9.

редактирует. Самого себя Нахшаби называет «повествователем, сообщающим эти рассказы, и *передатчиком этих сказаний*»⁶.

Следовательно, персидский автор пересказал некий первоначальный текст, в котором попугай в течение пятидесяти двух ночей рассказывает сказки, чтобы задержать дома молодую женщину и предотвратить ее измену мужу. Таким образом, попугай становится первым рассказчиком, санскритский автор (кто бы он ни был), с чьей книгой работал Нахшаби, является вторым рассказчиком, а сам Нахшаби третьим.

До Нахшаби подобная форма использована в «Макамах» (беседах) Али аль Харири (XI — XII вв.). Для примера сошлюсь на 3 макаму, переведенную О. Сенковским на русский язык в 1830 году, ее мог читать Пушкин.

«Рассказывал аль Харис ибн Хаммам: «Собрало нас с друзьями веселье, словно жемчужины в ожерелье. И беседы нашей огниво сыпало искры без перерыва <...> И вдруг перед нами чужой, обрванный и хромой. Говорит...»⁷ и т.д.

Если признать автора «Макам» первым повествователем, то аль Харис — второй, а незнакомец — третий, и тогда эта схема будет родственна композиции «Белкина».

Тот же признак в романе древнеиндийского писателя Дандина «Приключения десяти принцев» (ориентировочно VI — VII в. н.э.). Если опустить некоторые детали, и здесь имеем дело с хорошо знакомой по европейским литературам («Декамерон», «Серапионовы братья») композицией: царевич Раджавахана встречает друзей, и каждый рассказывает свою историю, внутри которой оказываются новые рассказы — форма, известная европейской истории литературы под названием *roman a tiroirs*.

Весьма близкий образец находим еще в одном произведении индийской прозы — «Жизни Викрамы» (ориентировочно XI — XIII в. н.э.). «В соответствии с устойчивой санскритской традицией все повествования ведут от своего лица сменяющие друг друга рассказчики... <...> Нередко встречается еще более сложное построение, когда внутри общей рамки содержится несколько внутренних рамок, а внутри отдельных рассказов — новые... и даже рассказы третьей и четвертой ступеней подчинения»⁸.

⁶ Там же. С. 18. *Жирный курсив мой* — В.М.

⁷ Абу Мухаммед аль-Касим аль Харири. Макамы. М., 1987. С. 25.

⁸ Жизнь Викрамы. М., 1960. С. 21. Из предисловия П. Гринцера.

«Повести Белкина» соответствуют этой характеристике. И сменяющие друг друга рассказчики, и внутри общей рамы отдельные рассказы, и даже рассказы третьей и четвертой степени подчинения, например, «Выстрел», где в историю, рассказанную Белкину подполковником И.Л.П., вставлена история, рассказанная Сильвио.

При справедливости выстроенной схемы, во всех названных случаях имеем дело с той же повествовательной конструкцией, какая характерна для прозы Пушкина.

Весьма второстепенным является вопрос, знал он или нет хотя бы один из упомянутых восточных образцов (европейские, разумеется, знал), — это ничего не меняет, поскольку, я полагаю, речь идет об *универсальном* для всемирной литературы композиционном приеме, будь то «Метаморфозы» Овидия, «Принцы» Дандина, санскритский сборник «Семьдесят рассказов попугая», «Макамы» аль Харири, «Декамерон» Боккаччо или «Серапионовы братья» Гофмана.

Зато вне сомнений, что названные тексты индийской и арабской литератур не были известны Овидию, а посему не кажется невероятным предположение, что повествовательные приемы, о которых говорилось, могли возникать в каждой литературе независимо от предшествующих ей и в национальной и во всемирной практике (что не отрицает и влияний, но те не становятся непременно обязательными) — это-то и дает основание допускать, что упоминавшаяся композиционная форма является универсальной.

Пушкин чутьем художника угадал, что в тот момент развития русской прозы придется ей впору. Не имей он врожденного чутья, вряд ли его надоумили бы Овидий или Гофман: то, что незначительный талант заимствует как *чужое*, тем талант крупный изначально пользуется как *своим* в силу названной универсальности.

В границах всемирной литературы композиционная форма «Повестей Белкина» представляет вполне обычное явление. Однако развитие национальной литературы следует оценивать по национальному же контексту да еще контексту творчества самого писателя.

С этой точки зрения Пушкин, безусловно, новатор: работая над «Повестями Белкина», он, вне всякого сомнения, задумывался над расширением технических возможностей русской прозы. Не случайно в своей последней вещи, «Капитанской дочке», он тоже использовал форму рассказа (дневник Гринева) в рассказе (издателя), а если взять в соображение, что дневник доставлен издателю одним из потомков Гринева, то вновь получаем, говоря схематически, рассказчика «третьей ступени».

Все вместе взятое дает поводы допустить целенаправленную работу Пушкина по созданию средствами устной речи иллюзии «безавторского» текста, позволяющего благодаря таковой иллюзии достичь свободы изложения. Дальнейшее развитие русской романной прозы показало, что такая свободная, «разговорная» форма, якобы не зависящая от автора, содержит прежде не известные русской литературе художественные возможности.

З. Н. САЗОНОВА
(Владимир)

**Многообразие военных типов
в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина**

Ни одно произведение цикла «Повести Белкина» не обходится без персонажа-военного: бедный армейский прапорщик Владимир и блестящий гусарский полковник Бурмин в «Метели», Сильвио и граф в «Выстреле», гусар Минский в «Станционном смотрителе»... Даже в «Гробовщике» возникает отставной гвардии сержант Курилкин, а Алексей Берестов из «Барышни-крестьянки» мечтает о мундире. Все это многообразие при ближайшем рассмотрении оказывается подчинено многоступенчатой оппозиции с противопоставлением военных и штатских, а также обычных военных и гусар. Впрочем, и это не окончательное деление, ибо система масок, использованная автором, предполагает порой неожиданное раскрытие характера героя, изначально казавшегося простым и понятным.

Несмотря на то, что «Повестям Белкина» свойственно разнообразие персонажей, отмеченное В. Е. Хализевым и С. В. Шушуновой¹, количество среди них именно персонажей-военных огромно.

В «Выстреле» часть действия происходит в военной среде, главные герои, Сильвио и граф, и сам рассказчик — военные. В «Метели» присутствует целый «комплект» военных: бедный армейский прапорщик Владимир, гусарский полковник Бурмин, а также свидетели Владимира — отставной корнет Дравин и «сын капитана-исправника, мальчик лет шестнадцати, недавно поступивший в уланы» [III, 62]². В «Гробовщике» — бригадир, недавно схороненный Адрианом Прохоровым (на чьих похоронах были попорчены мантии и шляпы), и, разумеется, Петр Петрович Курилкин, отставной сержант гвардии,

¹ «Галерея персонажей цикла по-своему энциклопедична: здесь и блистательный светский аристократ, и чиновник 14-го класса, и помещики, и немцы-ремесленники, и офицеры, и уездные барышни, и крестьяне... Нет такого сословия и состояния, которое не играло бы в «Повестях Белкина» своей роли — хотя бы маленькой, как священник в «Метели» или купчиха Трюхина с ее племянником в «Гробовщике». — В. Е. Хализев, С. В. Шешунова. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., «Высшая школа», 1989. С. 8.

² Здесь и далее цитируется по: А.С. Пушкин. Сочинения в трех томах. М., 1985.

которому Прохоров продал свой первый гроб. В «Станционном смотрителе», помимо гусара Минского, мелькают гипотетический генерал, которому «дрожащий смотритель отдает... две последние тройки, в том числе и курьерскую» [III, 76], и отставной унтер-офицер Измайловского полка — Вырин останавливается у него в Петербурге, когда приезжает разыскивать дочь. В повести «Барышня-крестьянка» перед нами отец и сын Берестовы: старый Берестов «в молодости служил в гвардии» [III, 85], а Алексей Берестов «намеревался вступить в военную службу, но отец на то не соглашался» [III, 86].

Следует отметить один важный момент: все персонажи-военные существуют в «Повестях Белкина» в определенном историческом периоде, связанном с наполеоновскими войнами. Уже в «Выстреле» — первой повести Белкина — прозвучит знаковое имя Александра Бурцова, приятеля Дениса Давыдова, коего Сильвио удалось переписать. В определенной степени это имя — маркер, первый намек-воспоминание о кампаниях против Наполеона. В «Метели» мы встречаем уже целый пассаж, посвященный войне 1812 года и, главное, ее славному окончанию. В «Станционном смотрителе» таких маркеров нет, но Минский появляется на станции Вырина в конце 10-х годов XIX века, и мы знаем, что память о закончившейся 5-6 лет назад войне еще достаточно свежа. Наконец, если учесть, что Иван Петрович Берестов вышел в отставку в 1797 году, а сын у него родился уже в деревне, действие «Барышни-крестьянки» происходит приблизительно в то же время, что и в «Станционном смотрителе», так что Алексей Берестов стремится в армию недаром: *мода на военных еще не минула.*

Быть военным и в самом деле выгодно: генералу в «Станционном смотрителе» отдают курьерскую тройку — которая полагается для особых случаев, так что следом приехавший фельдъегерь остается ни с чем. Все «искатели» внимания Марьи Гавриловны в «Метели» «должны были отступить, когда явился в ее замке гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с интересной бледностью» [III, 66]. Рассказчица же «Барышни-крестьянки» — или, возможно, сам Белкин? — говорит о Берестове-младшем, что «было бы жаль, если бы его стройного стана никогда не стягивал военный мундир» [III, 86].

Исподволь, почти в каждой повести, за исключением «Гробовщика», проводится мысль о том, что военный — человек первого сорта. Впрочем, уже в «Метели» прозвучит знаковая фраза: «Появление в сих местах офицера было для него настоящим торжеством, и любовнику во фраке плохо было в его соседстве» [III, 66]. Таким образом

формируется первая оппозиция: «военный-штатский», причем военный лучше штатского.

Но есть и особая категория военных. На первый взгляд, в «Повестях Белкина» военные принадлежат к самым разным родам войск, но потом оказывается, что среди них гораздо более половины — гусары.

Рассказчик «Выстрела» служит если и не в гусарском полку, то в конном — определенно, об этом свидетельствуют упомянутые в самом начале повести утренние занятия в манеже. Именно гусарами были Сильвио и его оппонент — граф. В «Метели» присутствует не только гусарский полковник Бурмин, но и отставной корнет Дравин, который согласился быть свидетелем венчания и уверял, что «это приключение... напоминало ему прежнее время и *гусарские*³ проказы» [III, 61]. В «Станционном смотрителе» звание Минского не указывается, достаточно того, что он гусар. В повести же «Барышня-крестьянка» даже и род войск, в которые рвется Алексей Берестов, вначале не называется — есть только упоминание о том, что он отпустил усы — «на всякий случай» и что жаль бы было, «если бы он, вместо того чтобы рисоваться на коне, провел свою молодость, согнувшись над канцелярскими бумагами» [III, 86]. Итак, конь и усы. Следовательно, молодой Берестов избрал конный род войск, причем это либо уланы, либо гусары — ибо только им в начале XIX века разрешалось отпускать усы. Уже можно предполагать, что все-таки речь идет о гусарах — как о самых популярных войсках, а в конце повести предположение обращается в уверенность: отец, заводя разговор о женитьбе, спрашивает: «Что же ты, Алеша, давно про военную службу не поговариваешь? Иль *гусарский* мундир уже тебя не прельщает?» [III, 99] Кстати, существует и вероятность того, что Берестов-старший тоже был гусаром: хотя бы потому, что он отличный наездник. Впрочем, рассказчик упоминает, что Берестов служил в гвардии — а это можно толковать двояко.

А что же прочие войска в «Повестях»? Владимир, герой «Метели» — армейский прапорщик, один из его свидетелей — молоденький улан. В «Гробовщике» — гвардии сержант Курилкин — вероятно, сержант лейб-гвардии Преображенского полка, судя по клочкам «светло-зеленого и красного сукна» [III, 74], оставшихся от его мундира. Наконец, в «Станционном смотрителе» назван унтер-офицер, живущий в районе, где располагались казармы Измайловского полка

³ Курсив здесь и далее, кроме оговоренных случаев, — мой (З. С.)

(соответственно, скорее всего, служил в этом полку). За исключением улана (а уланы — следующий по популярности род войск после гусар⁴), перед нами пехотные полки, причем неудачливый Владимир даже не гвардейский — армейский офицер. Прочие военные, существующие на пространстве «Повестей Белкина», неопределенны: генерал в «Станционном смотрителе», бригадир в «Гробовщике» могут принадлежать к любому роду войск.

Гусары явно преобладают, причем соотношение между ними и военными из указанных автором родов войск — приблизительно три к одному. Так образуется еще одна оппозиция, количественная: гусары — и остальные военные.

Однако же данная оппозиция имеет и другое значение, помимо количественного: гусар в «Повестях Белкина» не просто больше, они еще и гораздо удачливее и успешнее, нежели их антагонисты. Что уж говорить о мелких чинах, которые просто существуют рядом с героями — вроде унтер-офицера, приятеля Вырина. Поневоле вспоминается Козьма Прутков с его знаменитым изречением: «Хочешь быть красивым — поступи в гусары». Впрочем, это абсолютно естественно: помимо всегда привлекавшего внимание внешнего блеска гусарских войск, играет свою роль исторический период, в котором существуют все военные персонажи «Повестей Белкина». Мы уже упоминали о том, что действие «Повестей» происходит в первые два десятилетия XIX века — время, связанное с наполеоновскими войнами, время, когда гусары были чрезвычайно популярны.

Слово «гусар» в «Повестях» практически становится синонимом слова «победитель». Сильвио до появления в полку графа был «первым буяном *по армии*» и «наслаждался... славою» [III, 52-53]. Бурмину уступают все искатели благосклонности и руки Марьи Гавриловны, Минский легко обманывает станционного смотрителя и увозит его дочь, а Алексей Берестов — даже не гусар еще! — является предметом воздыханий всех окрестных барышень.

Гусар, особенно если это один из центральных персонажей повести, обладает целым набором определенных атрибутов, которые, собственно, перечислены уже в «Выстреле»: «Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились...» [III, 53]. Это характеристика графа — со-

⁴ Юрий Федосюк. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М. Флинта. Наука, 2001. С сайта <http://www.gumer.info/>

перника Сильвио, и по крайней мере часть из них свойственна и самому Сильвио — если удалить эпитеты, — и Минскому, и предполагаемому гусару Алексею Берестову. Даже корнет Дравин говорит Владимиру, что тайное венчание напоминает ему «прежнее время и гусарские проказы». Читаем в комментариях к «Повестям Белкина»: «Корнет — первый обер-офицерский чин в кавалерии. Дворянин получал обер-офицерский чин, при открывшейся вакансии, после трех лет службы. Если Дравин вышел в отставку корнетом, значит либо он служил недолго, либо размах «гусарских проказ», о которых он вспоминал в разговоре с Владимиром, действительно был велик и не позволил ему продвинуться по службе»⁵. Так, даже второстепенный персонаж — если он гусар — вполне соотносим с первостепенным «буяном» Сильвио. Эти герои из тех военных, в честь которых женщины «в воздух чепчики бросали» — как цитируется в «Метели», те, кого называют «душка-военный».

Однако даже между этими баловнями судьбы есть различия. Некоторым героям ряда «душек-военных» свойственно не только гусарское поведение, но и определенные дополнительные характеристики. Так, изначально соответствуя традиционному образу гусара, Сильвио, утратив первенство, входит в образ традиционного романтического — байронического — героя⁶, частично лишаясь именно «гусарских» черт. В случае с Сильвио можно говорить и о другой традиции. В повести читаем: он «ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка... Богатое собрание пистолетов было единственной роскошью бедной мазанки, где он жил. Искусство, до коего достиг он, было неимоверно» [III, 49]. Контраст между пренебрежением внешней роскошью и великолепным оружием показателен. Конечно, Сильвио вряд ли богат, и пренебрегает удобствами, скорее всего, вынужденно, но любовь к оружию, на наш взгляд, свидетельствует не только о необходимости непрерывных упражнений, но и о франтовстве определенного рода. Первым десятилетиям девятнадцатого века в Европе (особенно в Англии) было свойственно особое соперничество между денди двух родов: «красавцами» (Beau) и «спортсменами» (Buck)⁷.

⁵ Комментарии к «Повестям Белкина» // А. С. Пушкин. Повести Белкина. Научное издание / Под ред. Н. К. Гей, И. Л. Поповой. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999. С. 92.

⁶ «Угрюмство совсем иного рода присуще главному герою повести «Выстрел», сочетающему в своем поведении «гусарское (характерное для молодежи 1800 — 1820-х годов) и байроническое начала». — В. Е. Хализев, С. В. Шешунова. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., «Высшая школа», 1989. С. 19.

⁷ Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2006. С. 133 — 151.

Последние, как свидетельствует их прозвище, уделяли большое внимание различным видам спорта, в том числе и искусству стрельбы.

Но насколько естественны байронизм и спортсменство для Сильвио? Байроническое начало в его образе, вполне возможно, как пишет В. Маркович, не более чем создаваемая рассказчиком маска для героя⁸. А в «Барышне-крестьянке» мы можем видеть откровенно пародийный вариант Сильвио: Берестов-младший перед провинциальными барышнями «первым явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы» [III, 87]. В гостях же у Муромских, перед появлением Лизы, Алексей принимает вид, характеризуемый как «холодная рассеянность», «гордая небрежность» и... «прекрасное военное движение» [III, 96]. Любопытно, кстати, что, за невозможностью службы в армии, на охоте он скачет всегда первым, «не разбирая дороги» [III, 87] — как и подобает настоящему «спортсмену», с одной стороны, а с другой — заставляет вспомнить о судьбе пресловутого Бурцова, который погиб, как известно, разбив себе на полном скаку голову о плетень.

Еще более прозрачна романтичность полковника Бурмина: он обязан ею скорее рассказчице, девице К.И.Т., и восприятию тех же провинциальных барышень, нежели своему истинному характеру, пусть в его облике и присутствуют романтические атрибуты: интересная бледность, перевязанная рука и задумчивость.

Таким образом, мы можем с определенностью говорить о масках, свойственных указанным героям, — тем более что эти маски достаточно прозрачны и для Сильвио, и для Бурмина, а в «Барышне-крестьянке» откровенно снимаются самим автором: «Дело в том, что Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое».

В то же время другие персонажи из ряда «гусар-душка-военный» — граф в «Выстреле» и Минский в «Станционном смотрителе» масками вроде бы не обладают изначально: они просто живут — в соответствии со своими желаниями и характерами.

Но ведь можно вспомнить и о еще одной маске — собственно о

⁸ «Впрочем, читателю дана была возможность заметить, что важнейшие особенности характеристики Сильвио, включая ее близость к поэтике «марлинизма», связаны более всего с «романическим воображением» рассказчика — гусарского подполковника И.Л.П.» Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. — Т. 13. С. 66.

гусарстве как таковом. В конце концов, бесшабашность, неумеренное винопитие, веселость, любовь к женскому полу — все это *должно быть свойственно* настоящему гусару. Возможно, *все* герои ряда «душка-военный» самым положением своим обречены на подобную маску?

Отметим один момент, кажущийся нам важным: и Сильвио, и Алексей Берестов — Сильвио сохраняя отдельные черты гусара, а Алексей — используя их по известным образцам, — гусарами «уже» и «еще» не являются. Былое гусарство Сильвио вполне могло быть следствием стремления первенствовать (где же еще быть первым, как не в самых популярных войсках?), а гусарство Алексея — всего лишь подражание определенному идеалу. Для них обоих именно традиционное гусарское поведение оказывается закономерным и *естественным*, хотя и по разным причинам: для Сильвио — в силу характера, для Алексея — из-за того же характера и крайней молодости.

В то же время атрибуты успешного гусара для графа, Бурмина, Минского еще более естественны, нежели для Сильвио и Алексея Берестова. Именно к графу «привязывается» перечисление этих атрибутов в «Повестях Белкина»; Бурмин на практике подтверждает гусарство своего характера — обвенчавшись, как он говорит, по «непростительной ветрености» с незнакомой «недурной» девушкой, а Минский, в сущности, по тому же принципу увозит из родительского дома Дуню.

Так не является ли гусарское поведение для всех героев ряда «душек-военных» — Сильвио, графа, Бурмина, Минского, Алексея Берестова — тождественным в большей или меньшей степени поведению естественному? И гусарство в данном случае — намеренно акцентируемое некоторыми персонажами под влиянием моды свойство природы. Характер и модное поведение совпадают. Истинное лицо становится равно маске.

Если принять эту точку зрения, мы обнаруживаем, что множественность военных в «Повестях Белкина», многоступенчатые оппозиции, гусарская блистательность первостепенных героев — все же оказываются авторской игрой. Пусть и не слишком прочно сидящая на лице героя маска великолепного гусара одновременно маской не является, и само гусарство, на первый взгляд кажущееся почти штампом, данью временной и временной моде, становится одним из коренных свойств в характерах целого ряда центральных героев «Повестей Белкина».

Ю. СУГИНО
(Япония)

Реминисценции ветхозаветных псалмов в поэме «Медный всадник»

Связь поэмы «Медный Всадник» со Священным Писанием уже неоднократно становилась объектом исследования с точки зрения разных Книг и глав Библии. В настоящей статье мы попытаемся проанализировать мотивы и лексику Ветхозаветных Псалмов, вплетенные в текстовую ткань поэмы. На наш взгляд, эпизоды из Псалмов, в которых говорится о бедном человеке, попавшем в затруднительное положение и просящем помощи у Бога, могут быть ассоциативно связаны с судьбой Евгения, а также с судьбой самого Пушкина. Нам хотелось бы показать, что детали и мотивы из некоторых Псалмов скрыто присутствуют в заключительной сцене первой части, где Медный Всадник сидит верхом на коне, а Евгений в разгар наводнения — на каменном льве. Результаты нашего анализа могут, как мы надеемся, подсказать новую интерпретацию соотношения образа Евгения с образом льва, то есть с символом бунтовщика¹, и утвердить ту точку зрения, что Пушкин придерживался критических взглядов на революционное восстание, непременно сопровождающееся кровопролитием и насилием.

Далее мы хотели бы рассмотреть кульминационное место поэмы — столкновение Евгения с Медным Всадником — в свете текстов ветхозаветных Псалмов, с целью доказать, что рассказ о Евгении, построенный на Ветхозаветных реминисценциях, имеет и автобиографическую основу.

Начнем с анализа реминисценций Ветхозаветных Псалмов в заключительной сцене первой части «Медного Всадника», в которой Медный Всадник верхом сидит на коне, а Евгений — на скульптуре льва. Обратимся к тем местам из 9-го и 16-го Псалмов, где нечестивый человек сравнивается со львом. По библейской символике лев имеет двойственный характер, злой и добрый. А в 9-ом и 16-ом

¹ Сугино Ю. Евгений из «Медного Всадника» и Пугачев из «Капитанской дочки» — к толкованию образов бунтовщиков. // Бюллетень Японской ассоциации русистов. № 34. 2002. С. 101 — 108.

Псалмах лев ассоциируется со злыми, нечестивыми людьми. Приведем подряд эпизоды из 9-го и 16-го Псалмов:

«В надмении своем нечестивый пренебрегает Господа: «не взыщет»; во всех помыслах его: «нет Бога!» Во всякое время пути его гибельны; суды Твои далеки для него: на всех врагов своих он смотрит с пренебрежением; говорит в сердце своем: «не поколеблюсь; в род и род не приключится мне зла»; уста его полны проклятия, коварства и лжи; под языком — его мучение и пагуба; сидит в засаде за двором, в потаенных местах убивает невинного; глаза его подсматривают за бедным; подстерегает в потаенном месте, как лев в логовище; подстерегает в засаде, чтобы схватить бедного; хватает бедного, увлекая в сети свои; сгибается, прилегает, и бедные падают в сильные когти его; говорит в сердце своем: «забыл Бог, закрыл лице Свое, не увидит никогда» (9:25-32)².

«Яви дивно милость Твою, Спаситель уповающих [на Тебя] от противящихся деснице Твоей. Храни меня, как зеницу ока; в тени крыл Твоих укрой меня от лица нечестивых, нападающих на меня, — от врагов души моей, окружающих меня: они заключились в туке своем, надменно говорят устами своими. На всяком шагу нашем ныне окружают нас; они устремили глаза свои, чтобы низложить меня на землю; они подобны льву, жаждущему добычи, подобны скимну, сидящему в местах скрытных» (16:7-12).

Хотя вышеприведенные эпизоды разнятся в деталях, но в их основе лежит одна и та же основная христианская идея. В 9-ом Псалме нечестивый — самонадеянный человек, который отрицает существование Бога и думает, что «нет Бога». Эти отрицающие Бога слова — «нет Бога» — есть также в 13-ом и 52-ом Псалмах. Там говорится: «Сказал безумец в сердце своем: «нет Бога»» (13:1, 52:2). Начитанный в библейских текстах Пушкин прекрасно знает эти впечатляющие слова, и в стихотворении «Зачем ты послан был и кто тебя послал?...» пишет: «Рекли безумцы: нет Свободы» (2, 314)³. В 9-ом и 16-ом Псалмах нечестивый, готовый напасть на бедного человека, изображается в виде льва, подстерегающего его в кустах, отсюда в Псалмах можно определить образ льва как символ зла и гордости.

² Здесь и далее тексты из Библии цитируются по: Библия. Российское библейское общество. М., 2004. В скобках после цитат указывается номер главы и номер стиха арабскими цифрами. В примечаниях к тексту есть указание: «в цитатах слова, поставленные в скобках, заимствованы из греческого перевода 70-ти толковников; слова, напечатанные курсивом, приведены для ясности и связи речи».

³ Здесь и далее тексты Пушкина цитируются по: Пушкин А. С. Полн. собр. Соч.: В 16 т. М.; Л., 1937 — 1959. С указанием тома и страниц в скобках.

А страждущий умоляет Бога защитить его Божьей рукой от нападения нечестивых и скрыть в тени его крыльев. Мы можем предположить, что это крылья орла — птицы, воплощающей в себе библейский символ Бога.

Теперь перейдем к тем местам из Ветхозаветных Псалмов, где верующий горячо взывает к Божьей помощи, чтобы избавиться от таких бедствий, как угрозы врагов и «многих вод». В ряде Псалмов повторяются аналогичные мотивы. Например, приведем цитаты из 17-го и 30-го Псалмов:

«Господь — твердыня моя и прибежище мое, Избавитель мой, Бог мой, — скала моя: на Него я уповаю; щит мой, рог спасения моего и убежище мое. Призову достопоклоняемого Господа и от врагов спасусь. Объяли меня муки смертные, и потоки беззакония устрашили меня; цепи ада облетели меня, и сети смерти опутали меня. №...Ё Он простер руку с высоты и взял меня, и извлек меня из вод многих; избавил меня от врага моего сильного и от ненавидящих меня, которые были сильнее меня.» (17:3-6, 17-18); «приклони ко мне ухо Твое, поспеши избавить меня. Будь мне каменною твердынею, домом прибежища, чтобы спасти меня, ибо Ты каменная гора моя и ограда моя; ради имени Твоего води меня и управляй мною. Выведи меня из сети, которую тайно поставили мне, ибо Ты крепость моя. В Твою руку предаю мой дух; Ты избавлял меня, Господи, Боже истины» (30:3-6).

В вышеприведенных местах мы можем наблюдать характерные для Псалмов метафорические приемы. В Псалмах имеется множество сравнений Бога с такими надежными и твердыми вещами, как скала, щит, твердыня, крепость и т.п. Бог предстает как находящееся в высоте великое существо и имеет название «Всевышний». Что касается Божьих рук, они не только спасают, но и удерживают от совершения зла, а также могут и наказывать. В частности, его правая рука может совершать великие деяния. На наш взгляд, затруднительное положение, в котором оказался персонаж из Псалма, взывающий к Господу, сродни тому несчастью, которое случилось с Евгением, и о котором идет речь в заключительной сцене первой части «Медного Всадника». В 143-ом Псалме верующий обращается к Богу за помощью такими словами: «простри с высоты руку Твою, избавь меня и спаси меня от вод многих, от руки сынов иноплеменных, которых уста говорят суетное и которых десница — десница лжи» (143:7-8). Можно с достаточной долей уверенности предположить, что такое обращение могло бы соответствовать положению Евгения, которому угрожает наводнение, а мраморный лев при этом воплощает нечестивого.

Из всего сказанного следует вывод, что вышеперечисленные мотивы и детали из Псалмов, образовав некое новое единство, незримо присутствуют в заключительной сцене первой части поэмы, где Медный Всадник с простертой правой рукой возвышается над городом, а Евгений восседает на мраморном льве посреди наводнения. Можно усмотреть в Медном Всаднике не только образ императора, но и образ самого Вседержителя, находящегося на скале в высоте и простирающего десницу, а в Евгении — образ терпящего бедствие неимущего человека, взывающего к Божьей защите то от угрозы многих вод, то от хищного льва, который ассоциируется с неверующим.

Следует при этом помнить, что в повествовании о Евгении подчеркивается его одиночество и бедность: при первом знакомстве с ним читателя узнает о нем следующее: «Наш герой / Живет в Коломне; где-то служит, / Дичится знатных и не тужит / Ни о почившей родне, / Ни о забытой старине» (5, 138). В сцене его размышления о будущем говорится: «О чем же думал он? О том, / Что был он беден» (5, 139). Евгений беден, но он не жалуется на бедность, а смиренно молится Богу: «Что мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег» (5, 139). В связи с этим следует отметить, что мать невесты Евгения — вдова. В Библии сироты и вдовы — кроме вавилонской блудницы — считаются людьми из незащищенных слоев общества⁴. Автор неспроста ставит Евгения в такую ситуацию — он одинок и беден, и мать его невесты — вдова, такая комбинация невольно вызывает подспудные библейские реминисценции. В частности, то, что Евгений одинок и беден, то, что он — смиренный христианин, становится важным определяющим фактором в развертывании сюжета, чтобы герой позже явился псаломным бедным человеком.

Таким образом, параллельное прочтение заключительной сцены первой части «Медного Всадника» с Ветхозаветными Псалмами открывает возможность сформировать принципиально новый взгляд на соотношение Евгений — мраморный лев, который в корне отличается от нашей прежней позиции относительно пафоса этой поэмы. В предыдущей работе мы определяем Евгения как носителя революционной идеологии⁵, но сейчас мы хотим уточнить, что идеологическая позиция героя может быть понята и иначе, в зависимости от того, пытается ли он слиться с каменным львом или отстраниться от него.

⁴ Например, приведем цитаты из Псалмов: «Отец сирот и судья вдов Бог во святом Своем жилище» (67, 6); «Господь хранит пришельцев, поддерживает сироту и вдову, а путь нечестивых извращает» (145, 9).

⁵ Сугино Ю. Отзвуки декабристской поэзии в поэме «Медный Всадник». Боддинские чтения. Нижний Новгород, 2005. С. 214 — 224.

Если иметь в виду реминисценции вышеуказанных Псалмов, Евгений не хочет сливаться воедино с мраморным львом, а хочет избежать его, подобно тому, как бедный праведник хочет отойти от льва, уподобленного нечестивому и запятнавшего себя злодеяниями. Ранее мы толковали это схождение образа льва с нечестивым человеком, наделенным атеистическим мировоззрением, в том духе, что образ льва является символом бунтовщика и указывает на силу, противостоящую российскому императору. При более внимательном рассмотрении данной сцены поэмы в сопоставлении с Ветхозаветными Псалмами обнаруживается, что Евгений не хочет вступать в мятежи и бунты, ему претит безумие кровопролития. Зато он умоляет Медного Всадника, отождествленного с императором и Богом, то защитить его от угрозы нечестивых, то избавить от каких-то опасностей и бедствий. Таким образом, в заключительной сцене первой части поэмы наблюдаются противоположные взгляды на революционную идеологию. Учитывая определение Пушкина «русского бунта» как «бессмысленного и беспощадного» (8, 364), можно обобщить вышесказанное следующим образом: в данной сцене выражается не только тайная поддержка революционных движений, но одновременно и отрицательное отношение к мятежам и революциям, которые сопровождаются кровопролитием и насилием. Эта особенность — мастерское сочетание в одной и той же сцене противоположных взглядов и разнонаправленных идей — вообще является особенностью пушкинской творческой манеры. В связи с этим следует отметить, что в заключительной сцене первой части поэмы в подтексте скрыты не только библейские аллюзии, но и разнообразные литературные произведения⁶. Поэт в данной сцене использует интересный художественный прием: ее различные толкования возможны в зависимости от того, какие места Библии или какие литературные произведения используются в качестве подтекста.

Известно, что в «Медном Всаднике» в судьбе и характере Евгения много от самого Пушкина. В настоящей статье хотелось бы коснуться двух следующих автобиографических аспектов в той сцене, где Медный Всадник верхом сидит на коне и Евгений — на скульптуре льва. Во-первых, как отмечено в нашей предыдущей работе, на эту сцену проецируется событие, которое случилось с Пушкиным болдинской осенью 1830 года⁷. Тогда из-за холеры поэт оказался взаперти в

⁶ Сугино Ю. Апокалипсические мотивы в поэме А. С. Пушкина «Медный Всадник». «...Он видит Новгород Великой...» Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». С.-Петербург — Великий Новгород, 2004. С. 325 — 330.

⁷ Сугино Ю. О наводнении в поэме «Медный Всадник» // *Japanese Slavic and East European Studies* (далее — JSEES), 1990, vol. 11, pp. 59 — 78.

окруженном карантинами Болдине, как на «острове»⁸, и опасался за Н. Гончарову, которая жила в зараженной Москве. Холера и бунты, которые свирепствовали в России в начале 1830-х годов, слились в сознании Пушкина с образом зверя, как видно из его писем и записок. Если истолковать наделенное чертами зверя наводнение, которое окружает Евгения, как холерное бедствие, положение Евгения совпадает во всех отношениях с положением Пушкина, который задержался в Болдине осенью 1830 года. Таким образом, в сцене разгара наводнения в образе Евгения, возможно, отражен сам Пушкин, который хотел убежать от холеры и бунтов болдинскою осенью 1830 года. Такие факты биографии Пушкина также перекликаются с эпизодом псаломного верующего, который хочет убежать от нечестивого человека.

Во-вторых, с учетом реминисценций Ветхозаветных Псалмов мы можем видеть в данной сцене другие автобиографические элементы, которые текстуально связываются со стихотворением Пушкина «Друзьям», а также с обменом стихотворениями с московским митрополитом Филаретом, в том числе «В часы забав иль праздной скуки». Вопрос о текстуальных перекличках этих стихотворений с Библией рассматривается во многих статьях — то в связи с «Книгой Иова»⁹, то в связи с Псалмами. Как отмечено В. С. Непомнящим и И. Ю. Юрьевой, в стихотворениях Пушкина «Друзьям» и «В часы забав иль праздной скуки» есть мотив «простертой руки», процитированный из 143-го Псалма¹⁰. В первом стихотворении освобождение поэта Николаем I от заключения в Михайловском метафорически сравнивается с простиранием «царственной руки», а во втором «простертой руке» уподобляется христианское наставление, с которым митрополит отвечает на скептические стихи поэта. Во втором стихотворении выражается искренняя благодарность митрополиту Филарету, и в то же время, как отмечено А. А. Фаустовым, уклонение от прямого общения с адресатом¹¹. Мотив «простертой руки», наблюда-

⁸ Пушкин пишет Н. Гончаровой в письме от 11-го октября: «Что до нас, то мы оцеплены карантинами, но зараза к нам еще не проникла. Болдино имеет вид острова, окруженного скалами» (14, 417).

⁹ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М., 1967. С. 175 — 178.

¹⁰ Непомнящий В. С. Пушкин. Избранные работы 1960-х — 1990-х гг. М., 2001. Т. II, с. 211; Юрьева И. Ю. Пушкин, православие и самодержавие // Пушкин через двести лет. М., 2002. С. 323. А. А. Тархов обращает внимание на «простертую руку» в описании Медного Всадника в кульминационных моментах поэмы и раскрывает внутреннюю связь «Книги Иова» с трагедией Евгения: Тархов А. Повесть о петербургском Иове. // Наука и религия. М., 1977. Номер 2, с. 62 — 64.

¹¹ Фаустов А. А. Пушкин против Филарета? // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2007. С. 47 — 56.

емый в вышеуказанных стихотворениях, дает нам ключ к раскрытию автобиографических элементов, заложенных в заключительную сцену первой части «Медного Всадника». Представляя себе композицию данной сцены в связи с вышеупомянутыми Псалмами, мы можем видеть в соотношении между Медным Всадником и Евгением отдаленный намек на отношения между Николаем I и Пушкиным, а также — между митрополитом Филаретом и поэтом. Таким образом, глубинные смысловые пласты данной сцены поэмы составляют воспоминания о пережитых поэтом событиях, которые касаются то самодержца, то высшего духовного лица, еще один скрытый элемент — это воспоминание о болдинском заточении 1830 года, а также реминисценции Ветхозаветных Псалмов.

Обратимся к вопросу о кульминационном месте поэмы, где Евгений осмелился грозить Медному Всаднику. Прочтение предыдущей истории до этого места в контексте вышеприведенных цитат из Ветхозаветных Псалмов позволяет нам понять, почему герой обратился к Медному Всаднику с проклятием. Очевидно, что в прошлом кризисном состоянии Евгений верил в Медного Всадника как в высшее существо и умолял его о спасении и помощи. Но не было ни спасения, ни ответа. Напротив, по ходу событий судьба Евгения становится все более и более отчаянной. Он теряет разум от печали, вызванной потерей возлюбленной, и становится отверженным. У Евгения есть веские причины для протеста против Медного Всадника. Он осуждает творца Петербурга, уподобленного самому Богу, за абсурдность этого мира, за то, что несчастье в этом мире выпадает на долю бедного верующего человека. Выражение «безумец бедный», которым называется Евгений в момент наивысшей угрозы, указывает на противоречивый характер героя: с одной стороны, он представляет собой псаломное «бедное», ничтожное существо, нуждающееся в Божьей помощи, и, с другой стороны, это образ мятежного «безумца», который дерзко отрицает существование Бога. Иными словами, в кульминационном месте бедный Евгений превращается в мятежного безумца в результате обмана со стороны Медного Всадника, до этого момента считавшегося верховным правителем и Божеством. Таким образом, это повесть о человеке, который сначала верил в Бога, но, вкусив плоды трагической жизни, утратил веру.

Вместе с тем нам хотелось бы добавить, на наш взгляд, в кульминационном месте поэмы отражена реальность холерных бунтов, кроме того, в преследующем Евгения Медном Всаднике скрыт образ

Николая I, жестоко карающего бунтовщиков¹². Очевидно, что угроза Евгения скрывает протест Пушкина против Николая I, обманувшего надежды поэта. Хотя Пушкин надеялся на императора и посвятил ему некоторые стихотворения, включая «Друзьям», со временем поэт понял степень его лицемерия. Вопреки поэтическим призывам Николай I беспощадно расправился с декабристами, друзьями Пушкина.

Медный Всадник изображается как многогранный образ, в котором сосуществуют не только император и Бог, но и идол, и владыка апокалипсической смерти. В кульминационном месте Медный Всадник называется «истуканом», то есть библейским идолом, и он выражает образ дьявола. В момент угрозы Евгения Медный Всадник являет свое истинное лицо — лицо тирана и Дьявола: озаренный лунным светом скачущий Медный Всадник ассоциируется с апокалипсическим всадником, носящим имя «смерть». Что касается символики животных, в этой статуе также наблюдается неоднозначность, выраженная в образе коня и в подразумеваемом библейском образе орла. Образ коня служит символом правителя и ассоциируется с адским бледным конем, а орел обладает царским качеством и в то же время представляет собой божественное животное. Используя прием полисемии, Пушкин избегает прояснить, кем же является Медный Всадник — Богом или дьяволом, или просто статуей-призраком.

Обратимся к последней сцене поэмы. Здесь все происходившие события, включая пугающее оживление медной статуи, исчезают, словно сон или видение. В слове «безумец», характеризующем Евгения, чувствуется глубокое авторское сочувствие герою и сомнение в существовании Бога. Однако последняя сцена светла и полна умиротворения, она словно намекает на гармонию мира, а именно — на невидимое людям существование Бога. Поэма заключается словами «ради Бога», которые, как нам кажется, имеют глубокое скрытое значение¹³. В последней сцене слова «ради бога» противопоставлены слову «безумец», вызывающему ассоциацию с образом неверующего и его словами «нет Бога». Думается, в поэме выражаются противоположные взгляды Пушкина: может быть, Бога нет, а может быть, Бог есть.

¹² Сутино Ю. К вопросу о соотношении образов Медного Всадника и Николая // JSEES, 1991, vol. 12, pp. 61 — 79.

¹³ Н.И. Михайлова подчеркивает важность слов «ради Бога»: «...Но об этом нам еще предстоит задуматься, как и о том, почему пушкинская поэма о наводнении завершается словами «ради Бога»». См. Михайлова Н. И. Поэма А. С. Пушкина о петербургском наводнении. // Медный Всадник. Петербургская повесть А. С. Пушкина. М., 2008. С. 177.

Ю. А. ПОЧЕКУТОВА
(Нижний Новгород)

Скрытые цитаты (Пушкин и Чехов)

За ныне хрестоматийным толстовским сопоставлением Чехова и Пушкина, известным по воспоминаниям Б. А. Лазаревского, П. А. Сергеенко, А.Н. Сереброва-Тихонова, по дневникам самого Л. Н. Толстого, обнаруживается множество отзывов и мнений, в которых современники писателя сопоставляли, противопоставляли, сопрыгали или резко отделяли друг от друга Пушкина и Чехова.

Поводы для сравнения были различны: уподобление чеховских героев пушкинским героям; выявление пушкинских мотивов в произведениях Чехова¹; определённой роли Чехова в художественной жизни конца XIX — начала XX веков; соотнесение мастерства Пушкина и Чехова; аналогия между пушкинскими и чеховскими письмами. В начале XX века появились наблюдения о сходстве восприятия Пушкина и Чехова и о природе этого родства. Были и резкие протесты попыткам такого рода сопоставлениям.

Однако, несмотря на неугасаемый интерес исследователей к такому вопросу, как Пушкин в жизни и творчестве Чехова, следует признать, что в отечественном литературоведении он недостаточно проработан. Много остается без должного внимания. Это относится и к теме пушкинских реминисценций в произведениях и письмах Чехова².

Критики 1824 — 1830 гг. много писали о самостоятельности в поэмах и романе Пушкина, стремлении показать особенную жизнь в мельчайших подробностях. В глазах современников это уже мешало «связности плана», «замедляло ход поэмы», «не вязалось с тоном» всего произведения³.

Эти претензии с удивительной точностью повторились и в при-

¹ См., например: Гольцев, В. А. Литературные очерки. М., 1895. С. 35.

² См., например: Громов, М. П. Скрытые цитаты (Чехов и Достоевский) // Чехов и его время. М., 1977; Лернер, Н. Литературные заметки // Жизнь искусства. 1923. № 12. С. 6-7; Родина, Т. М. Литературные и общественные предпосылки образа Соленого («Три сестры») // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и русская литература. М., 1978 и др.

³ См.: Пушкин в прижизненной критике. 1820 — 1827. СПб., 1996. С. 148, 180, 199.

жизненной чеховской критике. Говорили о «лишних», «случайных», «не идущих к делу» деталях, «бессмысленности и ненужности подробностей» для описания и развития действия, «обилии лишних фигур и эпизодов» и т.п.

Восхищаясь «магнетической силой» Пушкина, один из его первых критиков при этом выражал надежду, что в дальнейшем не одни только лёгкие хариты будут предметами его изображения, но и «важные музы», которые «укажут ему в отечественных событиях предметы, достойные его высокого таланта»⁴.

Так и у Чехова: укоры в несерьёзности, в том, что он занимается пустяками, изображает маловажное, преследовали с самого начала его работы. Слова Н. К. Михайловского о «холодной крови» были далеко не первыми.

Речь шла об очень скоро замеченной фундаментальной особенности чеховской поэтики — отсутствии видимой и чётко обозначенной изобразительной иерархии, о типе повествования, в котором уравнено крупное и мелкое, важное и неважное.

Предшественником Чехова в таком способе изображения был именно стихотворец Пушкин.

У Чехова есть юмористический рассказ «Не в духе» (1884), где одна из пушкинских пейзажно-бытовых зарисовок обсуждается с позиций массового сознания, в котором всегда бытуют архаические и расхожие эстетические представления. В качестве критика и противника пушкинской поэтики выступает становой Прачкин. «Взрывая... Бразды взрывая... бразды»... Скажет же этакую штуку! Позволяют же писать, прости господи! <...> «Вот бегают дворовый мальчик... дворовый мальчик, в салазки Жучку посадив...». Стало быть, наелся, коли бегаёт да балуется... А у родителей нет того в уме, чтоб мальчишку за дело посадить...». Узнав, что это сочинил Пушкин, Прачкин громко заявляет: «Пушкин? Гм!.. Должно быть, чудака какой-нибудь. Пишут-пишут, а что пишут — и сами не понимают».

Персонаж комментирует «пушкинские» детали знаменитого описания из пятой главы «Евгения Онегина», выглядящие с позиций реальной житейской иерархии какой-то мелкой чепухой, которая не стоит столь пристального внимания или если и стоит, то совершенно в других отношениях.

Цитатность слов и действий только подчёркивает, что чеховский человек живёт в старом, давно сложившемся мире. То, что с ним

⁴ Пушкин в прижизненной критике. 1820 — 1827. СПб., 1996. С. 149.

происходит, давно известно, «старые истории», «скучные истории».

Как ориентируется человек в этом «старом» мире? К чему он прибегает, на что опирается, чем руководствуется, когда жизнь ставит его перед необходимостью действия, поступка, выбора пути? Здесь в изучении этой сферы жизни, этого аспекта действительности — путей ориентирования «среднего человека» часто во враждебном, непонятном ему мире — Чехов и был прежде всего оригинален. В его творческом сознании персонажи, ситуации и конфликты строились не просто в соотнесённости с литературой прошлого, а в постоянной полемике с ней, в переосмыслении известных решений.

Предлагаемые литературой, общественным мнением, традицией «общие идеи» нередко оказываются ложными.

Недостаточно изученным является и вопрос о природе автобиографизма в произведениях Пушкина и Чехова. С этой точки зрения можно сопоставить, например, начало седьмой главы романа «Евгений Онегин» и описание лунной весенней ночи в повести Чехова «Три года»: «тяжёлое умиление», скука, томление, «увяданье лет», воспоминание о «старой» весне и ощущение «поэтического сна» жизни у лирического героя Пушкина и предчувствие свободы, мечты о «поэтической» жизни, завершающиеся досадой на неволю, чувством неизбежной смерти через тринадцать или тридцать лет — у героя Чехова.

Решение этого вопроса привлекает внимание к пониманию Пушкиным и Чеховым праздности, как условия творчества, и, конечно, особого отношения двух художников к рубежному моменту: тридцатилетию или к предчувствию своего близкого конца.

И. Л. Леонтьев-Щеглов вспоминал, как при встрече в 1897 году Чехов случайно прочёл в гранках рукописи своего гостя слова персонажа, цитировавшего Пушкина: «Чёрт меня догадал родиться в России... с душой и талантом...». Последнюю фразу Чехов прочёл вполголоса про себя с особенной выразительностью и обратился в мою сторону. <...> «Как это странно... мне именно сегодня приходили в голову почти те же слова!..»⁵.

Заметно, что сама смерть Пушкина и недолгая его жизнь волновали Чехова. Недаром дядя, М. Е. Чехов, запомнил из письма племянника его размышление о кончине поэта. О безвозвратно минувшем, как и о печально неизбежном, Чехов часто говорит, прибегая к пуш-

⁵ Леонтьев-Щеглов, И.Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / под ред. С. Н. Голубова [и др.]. М.: Худ. лит-ра, 1986. С. 80.

кинским строкам: «На будущее взираю я без печали и без боязни»⁶; «Старость, или лень жить, не знаю что, но и жить как будто бы надоело. Словом, душа вкушает хладный сон»⁷; «Мне хочется жить, и куда-то тянет меня какая-то сила»⁸.

Пожалуй, ни у кого более не было столь очевидно и мощно это объединяющее Пушкина и Чехова знание своей судьбы.

Изучение пушкинского цитатного фона в творческом наследии Чехова (произведения, письма, записные книжки, устные высказывания) многоаспектно. Анализ чеховских писем с этой точки зрения позволяет выявить те пушкинские строки, которые постепенно стали присловьями в речевом обиходе Чехова, и прокомментировать это усвоение чужих, но не чуждых мыслей и ощущений. Это, в частности, строки из «Бориса Годунова»: «Эх, тяжела ты, шапка мономаха»⁹, и «ещё одно, последнее сказание»¹⁰. Это строки из «Русалки»: «Невольню к этим грустным берегам меня влечёт неведомая сила»¹¹. В самых разных ситуациях Чехов часто обращается к строкам из стихотворения «Поэт и толпа»: «мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв»; произвольно меняя их и склоняя¹². Чехов естественно вписывает их в свою речь. Свободное и постоянное цитирование романа «Евгений Онегин» свидетельствует, как укоренён был текст этого произведения в сознании Чехова¹³.

Незнание Пушкина было для Чехова с юности убийственным признаком невежества¹⁴, знание же — знаком незаурядности¹⁵. Пушкин для Чехова не имя, не автор известных произведений, но нечто, соизмеримое и объединённое с Россией. Недаром, описывая свои впечатления от поездки по Амуру, он подчёркивал: «У меня было такое чувство, как будто я не в России <...>, что склад нашей русской жизни совершенно чужд коренным амурам, что Пушкин и

⁶ П., Т. V, С. 84.

⁷ П., Т. V, С. 122.

⁸ П., Т. V, С. 302.

⁹ Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. Письма: в 12 томах / АН СССР. ИМЛИ им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974 — 1983. Т. III. С. 154. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в виде сокращения: сочинения / письма, через запятую том римскими цифрами, номер страницы арабскими цифрами: П., Т. IV, 41; П., Т. VII, 49.

¹⁰ П., Т. II, 200; Т. III, 72.

¹¹ П., Т. III, 229; Т. IV, 192; Т. V, 74, 302.

¹² П., Т. I, 114; Т. IV, 241, 38; Т. V, 220.

¹³ П., Т. III, 46, 281; Т. IV, 208; Т. V, 22; Т. VIII, 69.

¹⁴ П., Т. II, 229.

¹⁵ П., Т. III, 216.

Гоголь тут непонятны и потому не нужны, наша история скучна и мы, приезжие из России, кажемся иностранцами»¹⁶.

Заметно, что в определённые годы какое-то пушкинское стихотворение начинает занимать особое место в сознании Чехова. Так, после поездки на Сахалин он часто цитировал «Воспоминания»: в эпиграфе к одной из глав повести «Дуэль», в письмах¹⁷, то в кавычках — «я с отвращением читаю жизнь мою» — то без них. В эти же 90-е годы Чехов упоминает «Стансы» («В надежде славы и добра // Гляжу вперёд я без боязни»), стихотворение «Поэт»¹⁸.

Для исследования психологии творчества Чехова и его мироощущения интересны невольные изменения писателем пушкинских цитат. Например, слова из стихотворения «Вновь я посетил...» («изгнанником два года незаметных») звучат в чеховском письме иначе: «...напоминают мне Бабакино, в котором я отшельником провёл три года незаметных»¹⁹. У Чехова возникает образ отшельника, один из важнейших образов в размышлениях писателя о своём месте в мире, о духовном созерцании и душевном состоянии.

Интересно одно обстоятельство, которое нельзя не заметить, внимательно читая чеховские письма. С 1895 года, с начала работы над «Чайкой», повестями «Три года», «Моя жизнь», затем над пьесами «Дядя Ваня», «Три сестры», рассказом «Архиерей» пушкинские строки всё реже встречаются в чеховских письмах, хотя имя Пушкина то и дело упоминается Чеховым в связи с юбилеем 1899 года.

Объяснение этому странному на первый взгляд и неожиданному явлению содержится в художественных произведениях Чехова последних десяти лет его жизни. Именно в эти годы пушкинский цитатный фон концентрируется в самих текстах и приобретает здесь иной характер по сравнению с предыдущими произведениями. Перемены эти заслуживают самого пристального внимания.

Нужно отметить, что этот фон — уникальный источник для исследования судьбы творческого наследия Пушкина, изучения присутствия поэта в сознании той или иной эпохи. Такой источник плодотворнее, точнее и полнее способен поставить и решить вопрос также и о восприятии Чехова, о воздействии его творчества на читателей и зрителей новых столетий, на искусство этого времени.

¹⁶ С., Т. XIV, 42.

¹⁷ П., Т. IV, 226; Т. VIII, 76.

¹⁸ П., Т. III, 392; Т. V, 84, 122.

¹⁹ П., Т. II, 120.

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ



Н. Л. ВЕРШИННИНА
(Псков)

«Завершенность» как онтологический принцип пушкинского стиля

Уже прижизненная критика выдвигала проблему «завершенности» (или, напротив, «незавершенности») произведений Пушкина, подразумеваемая под этим полноту эстетического впечатления, поверяемого нередко отсылками к риторическим канонам¹. Применительно к Пушкину, вопрос соответствия общепринятым понятиям, опирающимся на категории «плана», «сюжета», «повествования», «характеров» и др., даже при схоластическом освещении критиками, приближался к онтологическому урону². На первый план выдвинулись «картинные описания», в которых усматривали аналог «высокой истины» — залога «неизъяснимой и прочной красоты»³. Представляется

¹ В наиболее общем виде такой канон определен (из ранних критиков Пушкина) Н. И. Кутузовым: «Сочинения, особливо пиитические, относятся к трем принадлежностям нашим: к рассудку, который производит состав творения, к воображению, которое украшает его, к страсти, которая одушевляет» (Кутузов Н. И. Аполлон с семейством. <Отрывок> // Пушкин в прижизненной критике. 1820-1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева. СПб., 2001. С. 92. Первая публикация — «Сын Отечества». 1821. Ч. 67. № 5.

² Термин «онтологический» употребляется нами в том значении, какое традиционно придается ему филологической наукой. Сошлемся на рассуждения Н. К. Гей в фундаментальном труде о прозе А. С. Пушкина (глава «Онтология пушкинского слова»): «Слово у Пушкина <...> обязательно больше себя самого. <...> Это онтология, бытие слова и мира, его бытийственность. Оно свободно от описательной и объяснительной предикативности, <...> не требует жизненных, психологических объяснений, оценочных и интеллектуальных обоснований <...>» (Гей Н. К. Пушкин-прозаик. Жизнь — Творчество — Произведение. М., 2008. С. 46). Не менее продуктивно в свете нашей задачи применение термина «телеология» к философии творчества А. С. Пушкина (см.: Фортунатов Н. М. «Повести Белкина» как художественная структура (к вопросу о матричном принципе анализа) // Болдинские чтения / Под ред. Н. М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2009. С. 200 — 209.).

³ Плетнев П. А. «Кавказский пленник». Повесть. Соч. А. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1820 — 1827. С. 119.

вероятным, что именно возможности «описательного искусства»⁴ в наибольшей мере отвечали критериям полноты и ясности художественного выражения⁵. «Описания» стали для Пушкина школой поэтической «завершенности», предопределив формирование теоретических концепций в направлении, которое имеет, в частности, пушкиноведческий аспект в работах В. Розанова.

Розанов коснулся вопроса структуры — но не в отношении объектов литературоведческого изучения. Центром его внимания стала главная характеристическая особенность пушкинского «духа»: **«В Пушкине есть одна мало замеченная черта: по структуре своего духа он обращен к прошлому, а не к будущему. Великая гармония его сердца и какая-то опытность ума, ясная уже в очень ранних созданиях, вытекает из того, что он существенно заканчивает в себе огромное умственное и вообще духовное движение от Петра и до себя»**. В данном высказывании наиболее важной представляется не собственно историческая мотивация значения пушкинского гения, в которой Розанов опирается на концепцию литературного развития поэта, предложенную Белинским. Более существенно, по нашему мнению, наблюдение Розанова относительно ранней «опытности ума» и «великой гармонии сердца», которые наличествовали в поэте словно бы изначально в виде качеств «натуры» («... покой, отсутствие мечтательно-тревожного в нем, дивное его целомудрие <...> , «власть заклинать демонические стихии природы человеческой» — как определил Апол. Григорьев...»⁶).

Если принять предположение В. Розанова о таящейся в самых глубинах мировосприятия первопричине этих свойств, уясняются черты поэтики, ускользающие при другом подходе к пушкинским текстам: стяжение «времен» (от настоящего — к прошлому, «воспоминание *всех* мировых эпох»⁷), синтез переживаний, в итоге равный «покою» и «гармонии», «завершенность» как основной онтологический принцип стилевой организации целого.

⁴ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937 — 1949. Т. VI. С. 274. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы в скобках.

⁵ Предъявляемые требования отражают, к примеру, суждения В. Н. Олина: «В «Бахчисарайском фонтане» есть прелестные картины, достойные кисти лучших художников; но воображению некоторые из оных необходимо нужно пополнять или довершать» (Олин В.Н. Критический взгляд на «Бахчисарайский фонтан». Соч. А. Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1820 — 1827. С. 198).

⁶ Розанов В. В. О Пушкине: Эссе и фрагменты. М., 2000. С. 192.

⁷ Там же. С. 301.

Наблюдение В. Розанова о странной «опытности ума» в «очень ранних» опытах Пушкина возвращает к проблеме традиции, как неоднократно указывалось исследователями, в этих опытах прослеживаемой. Но рожденный в сложном взаимодействии с традицией, и не только с ней, «преждевременный опыт» души проявляет себя и особым соотношением значимых элементов текста, что в литературоведческом плане представляет не меньший интерес.

Так, стихотворение «К молодой актрисе» (1815) начинается с конца — с назидательного предсказания, над которым автор, учитывая возраст лирического героя, слегка подтрунивает. Перед нами не прогнозирование будущего, не «пророчество» — в терминологии В. Розанова. Мы находим абрис будущего в настоящем, экспрессивно усиленный вескими отрицательными конструкциями:

*Ты не наследница Клероны,
Не для тебя свои законы
Владелец Пинда начертал;
Тебе немного бог послал...
Итог вступительной части суров:
...Жестокой суждено судьбой
Тебе актрисой быть дурной.*

(I, 99)

Еще не обретенный героиней горький опыт «отставной» актрисы (если воспользоваться словом из стихотворения Н. А. Некрасова⁸), по-видимому, уже «пройден» поэтом: ее будущее он превращает в факт свершившийся. Но контрастирующим и утешительным развертыванием иной реальности следом за «приговором» выступает картина настоящего, охватывающая причудливые свойства молодой «преlestницы». Неотразимость ее, в прямом и непосредственном выражении, явлена читателю:

Но, Клоя, ты мила собой...

(I, 99)

И вместе с тем, даже и в этом описании видимого и чувственно постигаемого проглядывает четкий контур уже «готового», будто самой Судьбой начертанного портрета. Неделимость структуры текста соотносит явления, принадлежащие к разным временным и ценностным рядам:

⁸ «Так говорила актриса отставная...», 1855 — 1856 // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 21.

Ты пленным зрителя ведешь,
Когда без такта ты поешь...
(I, 99)

Первый ряд принадлежит настоящему: «Ты пленным зрителя ведешь...», второй заимствован из будущего, которое для автора предшествует настоящему: «...Когда без такта ты поешь...» Не о том ли по другому поводу писал А. Ф. Воейков, отмечая в разборе «Руслана и Людмилы»: «Юный автор с опытом старого художника воспользовался положением Владимира, умел сделать из него трагическую немую сцену...»⁹.

Двуединство в стихотворении юного Пушкина уже дано как динамическая целостность, соединившая не только истину и вымысел, очарование театральной иллюзии и прозаическую «закулисную» банальность, но и перетекающие друг в друга, но при этом не совместимые в бытийном отношении времена.

Подобным мироощущением в его многообразных вариациях отмечены сочинения Пушкина вплоть до 30-х годов. Об их «философско-поэтическом заключении», запечатленном в «Памятнике», Г. В. Краснов писал в программной статье «Пушкин. Миф и реальность»: это «самоутверждение и уход в другое бытие»¹⁰.

Знаменитая пушкинская формула «преждевременная старость души» (XIII, 52) в отмеченном нами ракурсе получает не только историческое толкование «болезни времени»¹¹, но и обозначает состояние духа, выходящее на новые, самодостаточные уровни. Интенсивность «внеэстетических ценностей», формируемых только на высших стадиях искусства, достигает у Пушкина «значительности» в гоголевском понимании¹². Всякого рода характеристики, опирающиеся на устойчивые культурные формации, применительно к пушкинской поэтике, обретают расширительный смысл. Указания на «тип», который выкристаллизовывается в сознании читателя (к примеру, в связи с Ленским — «восторженный мечтатель-энтузиаст и поэт-роман-

⁹ Воейков А. Ф. Разбор поэмы «Руслан и Людмила», сочинение Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1820 — 1827. С. 53. Курсив мой. — Н. В.

¹⁰ Краснов Г. В. Пушкин. Миф и реальность // Болдинские чтения. Нижний Новгород. 1994. С. 14.

¹¹ Глубокий анализ явления дается в статье И. Л. Альми «Рядом с пушкинским «Демоном»: О двух стихотворениях Е. А. Баратынского» (Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения. СПб., 2009. С. 111).

¹² Гоголь Н. В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1959. Т. 6. С. 174.

тик»¹³) дополняются и «завершаются» понятиями вечного искусства. Ленский предстает не только в свете эстетического ореола поколения, не только как влюбленный юноша, слагающий стихи своей избраннице, но и как Поэт в самом его существовании. В тексте то и другое сопряжено:

*Иметь восторженное чувство
Простительно в 17 лет —
Кто чувству верен — тот поэт...*
(VI, 276; черновая редакция)

На правомерность соседства самостоятельных бытийных составляющих, в связи с проблемой воздействия искусства, указывает Ян Мукаржовский. В центре его внимания — вопрос соотношения «опыта жизни» и «опыта воображения». Приведенная Мукаржовским цитата из О. Уальда о впечатлении, вынесенном писателем от «атематического» вида искусства — музыки: «Всякий раз, когда исполняют какое-нибудь сочинение Шопена, у меня такое ощущение, будто я только что плакал, сокрушаясь о никогда не совершенных мною грехах, и грустил по поводу трагедий, которых никогда не переживал...»¹⁴, — объективно совпадает с определением традиционно понимаемого романтического мироощущения: «... жалоба на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое бог знает в чем состояло...»¹⁵. Характерна настойчивость, которую проявляет О. Уальд, уточняя: «Мне кажется, что музыка *всегда* производит такое впечатление»¹⁶. Это значит, что феномен «преждевременного» («опережающего») опыта существует автономно (так считал В. Розанов и, исходя из иных методологических установок, — А. Бем¹⁷). Опыт такого рода узаконивает общие, но разноприродные тенденции, управляющие творчеством. Он же «переходит» в восприятие читателя (если речь идет о литературе), побуждая вспоминать о «никогда не совершенном».

¹³ Гуревич А. М. Владимир Ленский // Онегинская энциклопедия / Под общ. ред. И.Н. Михайловой. Т. 1. А-К. М., 1999. С. 192.

¹⁴ Мукаржовский Ян. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 103.

¹⁵ Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1981. Т. 6. С. 145.

¹⁶ Мукаржовский Ян. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты. С. 103. Курсив мой. — Н.В.

¹⁷ А. Л. Бем писал о необходимости рассматривать «все многообразие творческих проявлений автора» как «завершенного единства», основываясь на теории психоанализа (см.: Бем А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. 14 — 16).

Косвенно о том же свидетельствует комментарий А. В. Кулагина к начальным стихам послания Н. И. Гнедича: «Пушкин, Протей / Гибким твоим языком и волшебством твоих песнопений», сделанный по другому поводу: «Если «волшебство песнопений» звучит несколько отвлеченно, то «гибкий язык» повторяет оценки Шаликова и Баратынского»¹⁸. Соответственно, сведенные вместе точки зрения принадлежат как вечному, так и сиюминутному, выступая у Гнедича в органичном для Пушкина-Протея «завершенном единстве».

Уместно вспомнить, что в поэтике Пушкина С. Г. Бочаров акцентирует внимание на равноправии «реальных» и «идеальных» факторов, анализируя соответствия «высокой» лексики с «простым» словом¹⁹. Как кажется, равноправие имеет место и в расположении пространственно-временных контрапунктов. Меняется дистанция, определяющая ? ?дение автором судьбы и личности героя. Автор движется от предваряющего заключения («Таков он был...» — VI, 273) — о Ленском — к проекциям возможных (но не обязательных для героя), известных только автору путей его жизненной реализации. То, что гипотетически произойдет с Ленским, для Пушкина, прежде всего, — непреложный результат человеческого опыта. Согласно ему, должны быть преодолены иллюзии беспечной юности. Ленский *сейчас* переживает восторг идеальной любви:

Он пел любовь, любви послушный...
(VI, 35)

— но «охлаждающее слово» уже на устах автора. В беловом тексте оно смягчалось элегической тональностью:

*Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят...*
(VI, 40)

В рукописи осталась строка:

Для нас прошла пора идиллий...
(VI, 285)

Это уже опосредованно предрекает тот вариант судьбы Ленского, который, в качестве «возможного сюжета», прочерчен в шестой главе:

¹⁸ Кулагин А. В. Пушкинский протеизм как историко-литературная проблема // Болдинские чтения / Под ред. Н. И. Фортунатова. Нижний Новгород, 2002. С. 7.

¹⁹ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 90.

*Прошли бы юношества лета,
В нем пыл души бы охладел...*

(VI, 133)

Наличное, передвигаясь в будущее, обусловленное коллективным опытом, воплощаясь на разных уровнях сюжетосложения, в итоге создает впечатление полноты охвата явления и исчерпанности его изображения — эффект «завершающего» финала.

Думается, что в данном случае, даже и применительно к «роману в стихах», не вполне правомерна категория «диалогичности»²⁰, спроецированная на иные историко-литературные формации. По нашему представлению, речь должна идти о характерно пушкинском стремлении к учету *всех* возможностей «ясного и скрытого»²¹, по выражению С. Н. Бройтмана, стремления, которое прослеживалось и в ожиданиях прижизненной критики, выражаясь в категориях, соответствующих времени. Цель, заданная себе поэтом, предполагала не «психологическую правду» в ее позднейшем понимании, но, по глубокой мысли С. Г. Бочарова, то, что «общие и шире «психологической правды»». Поэтому, считает исследователь, «автор может великолепно живописать с позиций бедного восприятия станционного зрителя»²²; поэтому же, можно добавить, не ощущается как диссонанс распад времен в единой изобразительной плоскости, скрепленной контуром целого.

Показательно сравнение с Толстым — с представлением Толстого о неисчерпаемости возможностей человека; «...человек есть всё, все возможности, есть текучее вещество»²³. Но такая изобразительная палитра остается у Толстого, по замечанию В. Розанова, в «намерениях»²⁴. Еще в молодости он создавал в воображении образ «идеального читателя», однако должен был признать, что едва ли два таких всепонимающих (и «всеобъемлющих») читателя найдутся в мире²⁵.

²⁰ Упомянув, в числе прочих, и данную методологическую дефиницию, С. Н. Бройтман замечает: «Наблюдения показывают, что эти качества свойственны и лирике Пушкина...» (Бройтман С. Н. «Я помню чудное мгновенье» (К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина) // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 72.

²¹ Бройтман С. Н. Зарождение дхвани в лирике Пушкина // Болдинские чтения / Под ред. Н. М. Фортунатова. Нижний Новгород. 1999. С. 15.

²² Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 222.

²³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений; В 20 т. Т. 20. М., 1965. С. 94.

²⁴ Именно «намерения», по мысли философа, определили неустанный толстовский поиск «идеала», не имеющий завершения (Розанов В. В. О Пушкине. С. 315).

²⁵ Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 19. С. 79.

Пушкин же как будто нацелен на *все* разряды читателей, с разной мерой приближения их к пределу «идеальности». Он формирует их жизненные представления всеми доступными поэту средствами, одновременно и максимально расширяя, и «сжимая», по выражению Толстого, область художественного.

Оксюморон как одна из ведущих «фигур» в поэтологическом арсенале Пушкина, можно предположить, непосредственно связан с соотношением «концов» и «начал». В «19 октября» (1825), например, итоговая оксюморонная формула «с *отрадой* хоть *печальной*» действительно является «завершающей», потому что соединяет опыт разведенных во времени и пространстве, персонализированных и надличностных движений души. Финал, показывающий читателю, как бы в дымке грядущего, одиночество «несчастливого друга», своей утешительной нотой кажется странно контрастирующим с настроением начала, где отозвались и «горе и заботы». Однако весь ход развития внутреннего сюжета доказывает *совместимость* состояний себя сегодняшнего и какого-то дальнего и одновременно осязаемого близкого друга, способных сойтись и даже прийти к отождествлению. Будущее преломляет опыт пережитого автором, но пережитого *не только сегодня*: «промчится год» (отрадное предчувствие встречи), и уже «промчались» годы (печальное: «Кого меж вами нет?»). На «другого» — последнего друга-лицеиста — переносится весь опыт души поэта, включающий в себя и радость превосходящих обстоятельства воспоминаний, и грусть оттого, что настоящее уже нуждается в воспоминаниях. Настоящее может «запаздывать», пробуждая как напрасные сожаления, так и мечты о будущем:

*Пора, пора! душевных наших мук
Не стоит мир; оставим заблужденья!
Сокроем жизнь под сень уединенья!
Я жду тебя, мой запоздалый друг...*

(II, 376), —

и снова уводить в прошлое: «Пора и мне...»

(II, 376).

Но самое будущее для кого-то, кто, возможно, не прошел пока тот же духовный путь, непременно осуществит то, что на уровне лирического «синтетического» переживания, запечатленного в стихотворении, вполне состоялось.

Концепция В. Розанова ограждает Пушкина пределами его эпохи, но не в плане упрощенного консерватизма. Развивая мысль о том, что в Пушкине «поднялось до непревзойденной красоты выражения, до совершенной глубины» «все, ранее его бывшее»²⁶, философ подчеркивает и то, что именно в «русской душе и русской культуре» (а значит, всего более — в Пушкине) идеологические константы «величавого», «демонического», «байронического» получили статус жизненного воплощения: «На Западе об этом только «читали», а у нас сделали «опыт *пожить*»»²⁷. «Опыт *пожить*», в отношении Пушкина, следует понимать и как важный онтологический принцип его поэтики, корректирующий эстетические представления и сказавшийся непосредственно в структуре стиля.

²⁶ Розанов В. В. О Пушкине. С. 192.

²⁷ Там же. С. 306 — 307.

Ю. М. НИКИШОВ
(Тверь)

**«Герой»:
прагматика и философия стихотворения**

«Герой» (1830, Болдино) написан в диалогической, не так уж часто в лирике встречающейся и, тем не менее, уже опробованной Пушкиным форме: она позволяет резко противопоставить точки зрения на предмет; тема диалога весьма острая. Содержание разговора многослойно: есть обсуждение конкретных исторических фактов, но выводы над ними поднимаются, обретают универсальный мировоззренческий характер, выходят на так называемый «вечный» вопрос. Высок аллюзионный потенциал стихотворения, который Пушкин не прячет, а подчеркивает, ставя условную дату и место написания стихотворения: «29 сентября 1830 Москва». Пушкин в это время был не в Москве, а в Болдине; 29 сентября — дата приезда царя в холерную Москву. Естественно, Пушкин не мог узнать об этом в тот же день; вообще отклики на это событие вызрели у Пушкина к началу ноября. Стихотворение послано М.П. Погодину в первых числах ноября с напутствием: «Посылаю вам из моего Памфоса Апокалипсическую песнь. Напечатайте, где хотите, хоть в “Ведомостях” — но прошу вас и требую именем нашей дружбы не объявлять *никому* моего имени» (X, 246)¹. Именованное же само стихотворение Апокалипсической песнью, разумеется, содержит изрядную примесь иронии, поскольку нашествие холеры, при всей серьезности и размахе эпидемии, откровенно уступает последнему страшному суду; но сама связка подчеркивает аллюзионность стихотворения. Надежды Пушкина расшифровываются не гадательно, но по прямой подсказке: в те же дни написано известное письмо Вяземскому с одобрением смелости государя и ожиданием от него нового акта милосердия — прощения каторжников: «Каков государь? молодец! того и гляди, что наших каторжников простит — дай бог ему здоровье» (X, 246). (Судя по результату,

¹ Здесь и далее ссылки на произведения Пушкина, с указанием тома и страницы, даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. — Л.: Наука, 1977 — 1979.

молитвенное обращение Пушкина исполнено частично: на здравье царь не жалуется, милосердием же Всевышним он не наделен).

Итак, в подтексте «Героя» — уяснение Пушкиным своего отношения к царю, в тексте — разговор собеседников, Поэта и Друга, о самом, может быть, знаменитом деятеле отходящей эпохи Наполеоне. Оба собеседника имя героя не называют: персонаж угадывается по деяниям его.

Диалог начинает Друг — утверждением прихотливой вольности славы. Но Поэт своего кумира не меняет: «Всё он, всё он...» Друг просит уточнить: «Когда ж твой ум он поражает / Своею чудною звездой?» (III, 187). Он сам предлагает на выбор несколько эпизодов — и не угадывает. Но и Поэт, прежде чем дать прямой ответ, через отрицание тоже называет ряд поступков императора. Пушкин успешно применяет свой прием «исчерпывающего деления». Вводя такое понятие и поясняя его, Л. В. Пумпянский опирается в частности на стихотворение Пушкина «Пир Петра Первого»: «Уметь анализировать и перечислять есть главное дело ума. Глупость, опуская все возможные причины, прямо попадает в единственно верную и на вопрос: почему пир в Питербурге? — прямо отвечает: потому что царь мирится с Меншиковым. Это примитивизм. У Пушкина 7 возможных причин и 8-я верная. Почему это так? Потому что размышление должно учесть все причинные обертоны — без этого у решения этиологической темы нет тембра»². Здесь выделен прием, на самом деле исключительно важный для художественной манеры Пушкина; это свойство альтернативного характера мышления поэта. Для Пушкина норма, когда намечается не единственное (даже если это реальное, истинное) объяснение, но, рядом с ним, еще серия возможных, даже если они менее вероятны, объяснений; изображение обретает необходимый объем.

В «Герое» прием «исчерпывающего деления» позволяет создать чрезвычайно богатый психологический портрет. Это не самоцель, не излишество: тщательно прописанные разнообразные детали создают рельефный фон, на котором особенно отчетливо проступает решающая, выделенная деталь: при богатстве вариантов выбора Поэт выделяет эпизод африканского похода с посещением Наполеоном лазарета больных чумою. Поэт обобщает:

² Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина. // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1982. Т. X. С. 209.

*Небесами
Клянусь: кто жизнью своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой*

(III, 188).

Милосердие, возведенное до степени самоотречения, — вот добродетель, поразившая более всего ум Поэта.

Друг не оспаривает содержание рассуждений Поэта, но разговор неожиданно усложняется: Друг ссылается на мнение «строгостого историка», опровергающего легенду. Тут следует итоговое рассуждение Поэта: конец — делу венец, здесь мировоззренческая соль стихотворения.

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает праздно! — Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
Оставь герою сердце... что же
Он будет без него? Тиран...*

(III, 189).

Неожиданно Друг, который поначалу был слегка ироничен, потом выступил с прямым развенчанием иллюзий Поэта, теперь делает шаг навстречу. Начало его реплики — «Утешься». Но окончание строки заполнено точками; чем утешиться — читателю предстоит искать ответ самостоятельно. «Композиция стихотворения замкнута и разомкнута: Пушкин не делает выбора...» «Недосказанное — тоже проблемное, многозначное, с которым связана настоящая истинность искусства, его философия, его особая сопряженность с действительностью»³.

Резюме Поэта дано в четкой, афористической форме и, кажется, не требует комментариев, разве что побуждает решить, в какой степени Поэт-персонаж озвучивает поэта-автора. Однако все не так просто.

³ Краснов Г. В. Пушкин. Болдинские страницы. — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1984. С. 52, 54.



«Что есть истина?» — этот вопрос, почерпнутый из Евангелия, поставлен эпиграфом к стихотворению. Теперь выясняется, что всеобщих истин нет, либо их мало; как правило, истины относительны, субъективны и тем самым адресны — устраивают лишь какую-то часть людей (соответственно не устраивают другую). Разделение людей присутствует в сознании обоих собеседников: Друг противопоставляет народ бессмысленный и избранных граждан, Поэт говорит о завистливой, холодной посредственности (тоже предполагая избранных, незаурядных). Сознанию избранных льстило бы, если бы они обладали истиной, оставляя заблуждения толпе. Но жизнь сложна и пестра, раскладки возникают самые причудливые. В «Герое» избирается самая драматическая для персонажей ситуация: «правды свет» надо бы благословлять, а он проклинается! Правда становится неузнаваемой, потому что оказывается возможным использовать ее в целях низменных и неблагодарных. Казалось бы, истина общезначима, объективна — ничуть не бывало! Важно, в чьи руки она попадает; субъективная деформация практически неизбежна.

Где же выход в столь сложной ситуации? Его предлагает ставший знаменитым афоризм: «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...» — его подхватывали, превращая в декларацию, его оспаривали. На мой взгляд, необходимо учитывать сам характер пушкинской поэзии, решительно чуждой назидательности, дидактизма. В итоговой формуле «Героя» — не решение проблемы, а постановка проблемы, на пределе — частное, ситуативное решение, одна из альтернатив. Иное Пушкину ведомо еще с лицейской скамьи: «Увы! нельзя мне вечным жить обманом...» (I, 224; «Князю А. М. Горчакову», 1817). Вздох сожаления здесь («Увы!..») тоже показателен, он сулит «возвышающий обман» — не на вечность, что исключено, но хотя бы на минуты отдохновения от тревожностей жизни. Как и во многих сложных случаях, мы видим разброс решений: они раздвинуты широко, между ними возможны промежуточные варианты. Что невозможно, так это отбросить одно из предельных решений как нежелательное и остаться при другом: жизнь переменчива, состояния поэта подвижны. В сущности, человек упирается в вечную коллизию: в противоречие между «хочется» и «нельзя». Пушкин филигранно точен: возвышающий обман «дороже» тьмы низких истин — это ничуть не означает, что таковым будет реальное, практическое предпочтение, что выбор не склонится на сторону менее приятного, но решения, продиктованного логикой разума. Тьмы истин названы «низкими», потому что скомпрометированы применением — людьми

недостойными, целями неблагоприятными; только виноваты ли в том сами истины (поскольку они истины), и не встает ли задача реабилитировать их, очистить от пятен, оставленных нечистыми руками; слову «истина» не нужны эпитеты, высокий смысл мерцает в самой глубине понятия.

Наконец, выделим еще одно слово афоризма: «**Нас** возвышающий обман...» Опять очень точно сказано: речь идет не об объекте разговора, а о его субъекте, не только об истине, но и о носителе истины. Между прочим, здесь проступает глубокая психологическая мотивировка слабости добра перед злом. Доброму человеку угодно экстраполировать свое (благородное, возвышенное) понимание вещей на окружающий мир, не слишком заботясь, соответствует ли (в какой степени соответствует) мир таким о нем представлениям. Пушкинский Поэт берет крайнюю ситуацию: он отдает отчет в том, что склоняется к предпочтению «возвышающего обмана» перед «низкими истинами». Может ли обман быть возвышающим? Но ведь человек, думая о мире лучше, чем он есть (даже понимая это), раскрывает благородство своей души: обман возвышает **нас**, поскольку высвечивает нечто важное в человеке — его ориентированность на идеал.

Такое состояние чревато конфликтностью. С одной стороны, оно помогает человеку выжить в неблагоприятной среде, оберечь в душе своей огонек добра и света. С другой, такое состояние объективно причиняет вред: оно помогает безбедно существовать злодейству, которое не стесняется себя и даже оказывается огражденным щитом прекраснотушных иллюзий мечтателей. Добро и зло как бы расползаются по своим нишам, но пассивность добра потворствует агрессивности зла.

Последняя реплика Поэта звучит жалобно: «Оставь герою сердце...» Хорошо оставить то, что есть, — а если объявленного нет?

Я сознательно делаю нажим на обобщенные понятия — человек, добро, зло, потому что ситуация пушкинского «Героя» глубока и вечна, ей суждено повторяться. Но будем помнить и о том, что для Пушкина она ничуть не абстрактна. Для него представляет определенный интерес, было ли сердце у Наполеона, но этот интерес в достаточной степени отстраненный, просто из желания знать все; а вот нетерпение знать, есть ли сердце у Николая, — это интерес животрепещущий. Приездом царя в холерную Москву вроде бы дано подтверждение, что есть сердце, но такого подтверждения недостаточно: оно радует, вселяет надежду — и томит ожиданием. Простит

царь каторжников — вот прямое доказательство, что есть сердце, и быть царю героем. Без сердца герой не герой — тиран...

Пушкину просто мучительно отказываться от иллюзий, потому что ставка слишком велика: это судьбы людей духовно близких. Звонит напряженной струной ожидание в «Герое». Стихотворение разомкнуто в перспективу; произведение завершённое и опубликованное, оно оборвано на осколке фразы, потому что жизнь еще не дает ответа на томлящий вопрос. Но стихотворение не ждет желаемого события, оно вырвалось из сердца (у поэта сердце есть, и большое, соболезнующее), очень может быть, с желанием подтолкнуть решение назревшей проблемы.

В «Герое» (редкий для Пушкина случай) прагматическая цель стихотворения выше всех остальных. Однако откликом на случай содержание стихотворения исчерпывается разве что под пером литературного поденщика. Пушкин — поэт, и его произведение оказывается многослойным.

Мы воспринимаем ситуацию задним числом, определенно зная то, что Пушкину знать было невозможно: что **этот** царь не простил каторжников ни при жизни поэта, ни на протяжении всей своей жизни⁴. Больно называть иллюзиями то, что для поэта было благородной надеждой.

Хотя — в политическом отношении — «Герой» предстал выстрелом вхолостую (поскольку не дал ожидаемого результата), стихотворению не дано было затеряться, оно не выбывает из числа наиболее значительных пушкинских творений. Просто для нас на первый план выходит философский аспект стихотворения, размышление на вечную тему «что есть истина». Но нельзя упускать из виду многогранность стихотворения. Хотим не просто подключиться к поиску ответа на вечный вопрос, но понять Пушкина — отдадим должное и побудительному поводу написания стихотворения, его политической подоплеке. Оценим благородство и настойчивость пушкинской позиции. В том, что надежда оборачивалась иллюзией, вина властей, а не поэта.

⁴ Именно с позиции позднего знания оценивает ситуацию А. Г. Лукасова. Оборванная концовка стихотворения, полагает исследовательница, «оставляет вопрос о героизме Николая открытым, а читателю остается сделать только один вывод: легенда о героизме Наполеона разрушена гласом историка, Наполеон дегероизирован. А что скажет будущий историк о новой “истине”, об этом герое? Не будет ли и он дегероизирован? <...> Так в одном случае прямо, в другом косвенно развенчал он <Пушкин> двух “героев” эпохи — Наполеона и Николая I». (Лукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. — М.: Просвещение, 1973. С. 67). Пушкину доведется испытывать разочарование в Николае, но позже; «Герой» пишется под знаком надежды. Но и развенчание Наполеона поэта не радует.

В «Герое» очень отчетливо возрождается романтический характер позиции поэта, самая бросающаяся его черта — романтическое «двоемирие», когда восприятие мира не только не адекватно действительности, но и демонстративно ей противостоит. Однако возрождение романтической позиции своеобразно. Она привлекательна, поскольку сулит хоть какой-то выход в ситуации, которая представляется безвыходной. Вместе с тем возрождение романтической позиции не категорично, ибо не скрывается ее уязвимое место — опасность отрыва от действительности. Для Пушкина, поэта действительности, шаг за эту черту уже невозможен, и там, где он сделан, он помечается; это гарантия, что возврат на позиции действительности будет неизбежным.

В связи с «Героем» уместно опереться на афоризм, который Пушкин приводит в известном письме Жуковскому (апрель 1825 года): «Ты спрашиваешь, какая цель у “Цыганов”? вот на! **Цель поэзии — поэзия** — как говорит Дельвиг (если не украл этого). Думы Рылеева целая, а всё невпопад» (X, 112). Но «Герой» — стихотворение с преобладающей прагматической целью! Что из того? Вспоминается миф о царе Мидасе, который мог стать невообразимо богатым, потому что получил от богов способность обращать в золото все, к чему ни прикаснется; но он умер с голода, поскольку в золото превращались и предметы его пищи. Пушкин подобен Мидасу в том смысле, что у него в золото поэзии обращается все, к чему ни прикаснется его перо. Этот дар у него в крови и проявляется самопроизвольно, что бы ни задумывал сделать поэт. «Герой» виртуозен в своем художественном решении. Изящно выстроен гибкий диалог стихотворения. Эффектен прием исчерпывающего деления в оригинальном применении, когда утвердительный портрет рисуется посредством формы отрицательного перечня. Наконец, эта острейшая постановка проблемы «Что есть истина?» с переводом конкретики в ранг вечных вопросов.

Сама прагматика стихотворения оказывает поэту услугу. Вроде бы он склоняется к миру иллюзий («возвышающему обману»), но жизнь стучится в дверь и не позволяет ему замкнуться в иллюзорном мире. Целью поэзии остается поэзия, но поэту нет надобности обрезать ее связи с действительностью: чем бы она питалась тогда? Катастрофы царя Мидаса ему удастся избежать.

И. В. КУДРЯШОВ
(Арзамас)

**Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа»:
опыт мифопоэтического прочтения текста**

Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел.
А. С. Пушкин

Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа» (1828 г.) — одно из немногих сочинений поэта, история изучения которого не была гладкой. После смерти Пушкина и по сегодняшний день, в среде критиков и литературоведов не утихает полемика относительно трактовки этого шедевра отечественной классики, имеющего принципиальное значение для уяснения важнейших философско-эстетических воззрений поэта конца 20-х годов¹. Возможно, судьба этого произведения была бы иной, и не было бы сломано пушкинистами столько «копий», если бы не его тема — тема назначения поэта и поэзии (вариация данной темы выносится Пушкиным в заглавие стихотворения) — стержневая и первостепенная для самосознания каждого художника.

Обилие существующих в литературоведении прочтений пушкинского произведения (диапазон толкований сочинения Пушкина колеблется от brutальных обвинений поэта в приверженности принципам чистого искусства и презрительном отношении к народу² до попыток

¹ Отметим, что духовный кризис Пушкина 1823 года к моменту написания стихотворения «Поэт и толпа» не был еще преодолен окончательно.

² Показательно сохранившееся в архивах экзаменационное сочинение Г. И. Успенского на звание учителя русского языка в уездных училищах под названием «Пушкин». Эта выпускная студенческая работа будущего писателя дает представление о господствовавшей во второй половине XIX века в научно-педагогических кругах лучшего вуза России — Императорского С. Петербургского университета — точки зрения на Пушкина и его стихотворение «Поэт и толпа» («Чернь»). В сочинении, датированном 1867 годом, по-ученически наивно Успенский с укором сожалеет о том, что в конце своей жизни Пушкин «стал на чисто художественную дорогу, не заботясь о тех симпатиях, которыми жило тогдашнее общество и которых представителем до сих пор был он; с этого времени значение Пушкина начинает падать. К этому периоду относится стихотворение *Чернь*, составляющее [камень преткновения] главное орудие порицателей Пушкина». См.: Глеб Успенский. *Материалы и исследования I. Сборник.* — М. — Л.: АН СССР, 1938. — С. 531 — 532. Данная точка зрения на Пушкина из XIX века успешно «перекочевала» в следующее столетие и ее «отголоски» еще отчетливо слышатся в работах о поэте первых десятилетий XX-го века.

оправдать «солнце русской поэзии», основывающихся на отдалении образа Поэта от автора и достаточно фривольном толковании значения образа «Черни»³) имеет, по крайней мере, одно существенное, на наш взгляд, упущение: сочинение Пушкина рассматривается без учёта *мифологической основы / источника* (древнегреческой мифологии и традиции античной словесности) и *мифического представления о предназначении Поэта*, сложившегося в сознании культурной эпохи первой трети XIX века. Обладая определенными устойчивыми чертами, *миф о Поэте*, уходящий своими корнями в древнегреческую мифологию и словесность, в разные культурно-исторические эпохи на национальной «почве» получает свой неповторимый оттенок, дополняется новым содержанием, получает развитие, порой весьма оригинальное. Исследование литературоведами произведения Пушкина «Поэт и толпа» без учета данных обстоятельств заходит в неминуемый «концептуальный тупик», вызывает в среде научной общественности очередной всплеск деструктивных споров и еще больше отдаляет от уяснения содержательной глубины и художественного совершенства этого творения великого поэта.

В рамках настоящей работы мы и не ставим цели всестороннего и целостного уяснения обозначенной нами проблемы, а ограничимся представлением основанной на анализе мифопоэтики общей концепции, которая поможет пролить свет на некоторые «темные пятна» трактовок сочинения поэта.

Поэтическая форма, к которой прибегает Пушкин, — форма *диалога* — восходит к античности и опирается на традицию устного *интеллектуального* общения в Древней Греции. Особенность этого литературного жанра заключается в том, что мысль автора развернута в виде *спора / дискуссии* на философско-публицистическую тему. Полемичность, заложенная уже в самой специфике этого литературного жанра, предполагает не готовые авторские решения проблемы диспута, а ориентированна на обращение к *интеллекту читателя*. Такова природа этого жанра: в нем важен не столько окончательный вывод, сколько сам ход умозаключений, (воспользуемся терминологией математики) не сам ответ, а пути и формы решения «задачи», ссылки на не требующие доказательств «аксиомы».

³ См. работы: Писарев Д. И. Лирика Пушкина // Писарев Д. И. Сочинения в 4-х томах. Т. 3. Статьи 1864 — 1865 гг. — М.: Худож. литература, 1965. — С. 365 — 418; Блок А. А. О назначении поэта // Блок А. А. Искусство и революция. / Сост. и примеч. Л. Асанова — М.: Современник, 1979. — С. 349 — 357; Есинов В. Поэт, чернь и автор // Вопросы литературы, 2005. № 2. — С. 319 — 331 и др.

Пушкин в сочинении «Поэт и толпа» в поэтической форме диалога воспроизводит *интеллектуальный древнегреческий диспут* между Поэтом и чернью. В. Есипов в статье «Поэт, чернь и автор» писал: «... стихотворение «Поэт и толпа», что очень важно, не является лирикой, мы здесь имеем дело <...> с драматической сценой (стилизованной в античном духе), выполненной в форме диалога между Поэтом и его слушателями»⁴. Справедливость этого замечания ученого подкрепляется ещё и тем, что перед нами выраженный в поэтической форме *интеллектуальный* спор, в котором лирическая составляющая автором преднамеренно смещена: она «отступает» на второй план, выдвигая «умственное», *рациональное* на первый.

О том, что в «Поэте и толпе» немало внешних деталей древнегреческой эпохи, таких как «лира», на которой Поэт себе аккомпанирует, мраморная статуя «Бельведерского», «алтарь и жертвоприношения», «жрецы» и т.п., литературоведами было отмечено не раз⁵. Однако в сочинении Пушкина помимо внешних деталей воссоздается внутренняя атмосфера античности. Пушкин, с присущей ему филигранной точностью и достоверностью, сумел «воскресить» и донести до читателя сам *дух той далекой эпохи*, передать основанный на *мифологических представлениях образ мыслей* своих древнегреческих героев: Поэта и толпы.

Прежде, чем обратиться за иллюстрациями к пушкинскому тексту, очертим то общее мифическое представление о происхождении и предназначении Поэтов, которое закрепилось в сознании человека первой трети XIX века. Отечественная словесность того времени оставила нам по-своему уникальное произведение, в котором этот миф представлен в наиболее полном виде и, пожалуй, с минимальными авторскими «инновациями». Конечно же, речь здесь идет об известном программном стихотворении В. К. Кюхельбекера «Поэты» (1820 г.) — этой *своеобразной поэтической истории мировой словесности: от Гомера до Пушкина*.

Миф о происхождении поэтов у Кюхельбекера начинается с истории о том, как «всемогущий» бог Зевс, еще до сотворения мира, создал «для небес» человека, который был счастлив и бессмертен, до той поры пока не влюбился в «суетный», «мгновенный призрак, наслажденье»:

⁴ Есипов В. Поэт, чернь и автор // Вопросы литературы, 2005. № 2. — С. 323.

⁵ Там же.

На небесах и для небес,
До бытия миров и века,
Всемощный, чистый бог Зевес
Создал счастливица человека.
Он землю сотворил потом
В странах, куда низринул гром
Свирепых, буйных великанов,
Детей хаоса, злых Титанов.
Он бросил горы им на грудь,
Да не возмогут вновь тряхнуть
Олимпа твердыми столпами,
И их алмазными цепями
К ядру земному приковал, —
Но, благостный, он им послал
В замену счастья, в утешенье
Мгновенный призрак, наслажденье, —
И человек его узрел,
И в призрак суетный влюбился;
Бессмертный вдруг отяжелел,
Забыл свой сладостный удел
И смертным на землю спустился...⁶

В погоне за пагубным призрачным наслаждением человек забывает божественное предназначение, утрачивает бессмертие и теряет на веки покой. Влюбленность человека в иллюзорное наслаждение обрекает его на вечные духовные мучения:

*И ныне рвется он, бежит,
И наслажденья вечно жаждет,
И в наслажденьи вечно страждет,
И в пресыщении грустит!*

Зевс (= Кронион), видя беспредельную скорбь человека, смягчается и, призвав «духов» — своих небесных сынов, предлагает лучшим из них добровольно оставить «жребий свой высокий» и спуститься на землю, чтобы спасти человека от «жадной гибели». Так в художественно воспроизведенном Кюхельбекером мифе на земле появились поэты:

⁶ Здесь и далее стихотворение В. К. Кюхельбекера «Поэты» цитируется по изданию: Кюхельбекер В.К. Избранные произведения. В 2-х т. — М.; Л.: Советский писатель, 1967. — Т. 1. — С. 128 — 133.

*«Да внемлет в страхе все творенье:
Реку — судеб определенье,
Непременяемый закон!
В страстях и радостях минутных
Для неба умер человек,
И будет дух его вовек
Раб персти, раб желаний мутных,
И только есть ему одно
От жадной гибели спасенье,
И вам во власть оно дано:
Так захотело провиденье!
Когда избранники из вас,
С бессмертным счастьем разлучась,
Оставят жребий свой высокий,
Слетят на смертных шар далекий
И, в тело смертных облачась,
Напомнят братьям об отчизне,
Им путь укажут к полной жизни:
Тогда, с прекрасным примирен,
Род смертных будет искуплен!»*

Обратим внимание на важную особенность трактовки Кюхельбекером предназначения поэтов: только им одним предначертано богом спасти человека от неминуемой духовной гибели. Причем, это важно, спасение заключается в том, чтобы своим «пением» (= творчеством) напомнить человеку о небесной «отчизне», вернуть его к полной гармоничной жизни, примирить с Прекрасным, с которым человек утратил связь, погнавшись за призрачным мимолетным наслаждением. Отметим, что «Прекрасное» соотнесено Кюхельбекером с небесным, божественным и противопоставлено земным «ничтожным, быстрым наслаждениям»; наслаждение — это своего рода земной «призрак» небесного Прекрасного, обманчивая мимолетная иллюзия, в погоне за которой человек забыл истинный божественный эталон. Поэт способен, по Кюхельбекеру, поднять столь желанное человеком наслаждение (назовем его для краткости *ложным*, иллюзорным) на новый уровень, придать ему «возвышенность», испирированность Высшим Началам, соотнести с божественным Прекрасным (*истинным* наслаждением):

*Парят Поэты над землею,
И сыплют на нее цветы,*

*И водят граций за собою, —
Кругом их носятся мечты
Эфирной, легкой толпою.
Они веселий не бегут;
Но, верны чистым вдохновеньям,
Ничтожным, быстрым наслажденьям
Они возвышенность дают.
Цари святого песнопенья!*

Говоря иными словами, в мифе Кюхельбекера наслаждение выступает тем «краеугольным камнем», по отношению к которому взгляды человека и Поэта диаметрально разнятся. Наслаждение становится конфликтообразующей эстетической категорией, истинное и ложное понимание которой определяет в мифе земное «положение» человека и «установленное» небом предназначение Поэта.

В «Поэте и толпе» Пушкин, обращаясь к теме назначения поэта и поэзии, так же как Кюхельбекер, использует миф о Поэте в качестве «отправной точки», основы для диалога между Поэтом и чернью⁷. В то же время, в отличие от Кюхельбекера, Пушкин заостряет проблематику и конкретизирует абстрактный миф: место действия, как уже отмечалось, с «небес» переносится на «землю», площадь древнегреческого города времен Древней Эллады; абстрактный человек (= человечество, «род смертных») заменяется конкретным «народом», «толпой», «чернью»; поэт-бог, парящий над землею в «Поэтах», «очеловечивается», трансформируясь в полубога, сидящего с лирой в руках в окружении толпы и ведущего с ней диалог, и т.д., но,

⁷ Выскажем предположение, что толчком для написания Пушкиным стихотворения «Поэт и толпа» могла послужить в числе прочих и личная встреча поэта с Кюхельбекером, происшедшая 14 октября 1827 года. Описание этой встречи оставил сам Пушкин в общеизвестной автобиографической заметке «[Встреча с Кюхельбекером]». Печальное положение арестанта-каторжника, в котором оказался Кюхельбекер после подавления восстания декабристов, не могло не спровоцировать раздумья Пушкина о целесообразности выхода поэта на Сенатскую площадь: оставя «лиру», Кюхельбекер в несвойственной (и оттого нелепой) для него роли, с оружием в руках, оказался в самой гуще событий и тем самым обрек себя на каторгу. Насколько полезен для народа и вообще оправдан был поступок поэта Кюхельбекера? Высокая ли эта жертва или ничем неоправданная глупость или все-таки тяжкое государственное преступление?.. Такого ли истинное предназначение поэта?.. и т.д. и т.п. — этих вопросов не мог не задавать себе Пушкин после этой встречи с Кюхельбекером.

«Поэт и толпа» правомерно, на наш взгляд, рассматривать одновременно и как подтверждающий единство взглядов двух поэтов отклик Пушкина на программное стихотворение Кюхельбекера «Поэты» — послание, адресованное, в том числе, и непосредственно автору «Руслана и Людмилы». («И ты — наш юный Корифей — / Певец любви, певец Руслана!..»).

особо подчеркнем, *остается неизменной сущность конфликта*, вокруг которого строится Пушкиным прямой диалог Поэта и черни. В центре спора находятся все те же вопросы об истинном и ложном наслаждении и, как следствие, предназначении поэта и значении поэзии. Обратим внимание, что конкретизации (почти бытовой детализации) у Пушкина подверглись и абстрактные эстетические понятия мифа: «мгновенный призрак наслаждения» (или *ложное наслаждение*) трансформируется в пользу, Прекрасное (*наслаждение истинное*) — в словосочетание с однокоренным эпитетом «*сладкие звуки*». Определенной степени деформации подвергся и модус авторского выражения завязки и развития конфликта. Если у Кюхельбекера он дается в развернутой форме «судеб определения», «непременяемого закона», оглашаемого Кронионом, то у Пушкина он сначала принимает лаконичную и монологичную по существу форму «бытового ропота» толпы касательно Поэта («зачем?», «какая цель?» и «какая польза?») — экспозиция, — а затем быстро перерастает в диалог:

*Поэт по лире вдохновленной
Рукой рассеянной бряцал.
Он пел — а хладный и надменный
Кругом народ непосвященный
Ему бессмысленно внимал.*

*И толковала чернь тупая:
«Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем брэнчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит
Как своенравный чародей?
Как ветер песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»⁸*

«Вслушиваясь» в аргументацию пушкинских персонажей, нельзя не заметить важную для понимания авторской интенции особенность — свойственное человеку Древней Эллады религиозно-мифологическое мировидение Поэта и толпы. Эксплицитно выраженное

⁸ Здесь и далее стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа» цитируется по изданию: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. — Л.: Наука, 1977. — Т. III. — С. 234.*

античное мирозерцание персонажей просматривается как в отношении Поэта к толпе, так и толпы к Поэту. Репрезентативны в этом плане обращения персонажей друг к другу: «небес избранником», «божественным посланником» именует Поэта толпа и «бессмысленным народом», «поденщиком, рабом нужды, забот», «червем земли», «рабами безумными» называет толпу Поэт. Данные обращения наглядно демонстрируют свойственные модели мифологического сознания «двоемирие»: сосуществование небесного и земного и мотивированность процессов человеческого мира вмешательством богов.

Интертекстуальные смысловые связи «Поэта и толпы» и «Поэтов» становятся рельефнее, если сопоставить приведенные нами выше обращения пушкинских персонажей с текстом мифа о Поэте у Кюхельбекера, в котором поэты также выступают «избранниками» и «посланниками» всемогущего Зевса («Когда избранники из вас... / Слетят на смертных шар далекий...»), а человек («род смертных») предстает рабом «персти» и слепым безумцем («И будет дух его вовек / Раб персти, раб желаний мутных...», «...пусть презрит нас толпа: / Она безумна и слепа»).

Разделяя точку зрения Ю. М. Никишова о «синонимизации» у Пушкина понятий «народ», «толпа», «чернь»⁹, обратим внимание на особое значение эпитета «непосвященный», сопровождающего в «Поэте и толпе» эти понятия. В мифопоэтическом контексте стихотворения эпитет «непосвященный» имеет прямое, узусуальное значение «не осведомленный о тайне и не причастный к тайне» и содержит непосредственную отсылку к мифу. Действительно, в мифе о Поэте всемогущий Зевс «вещает» закон «сынам своим небесным» (= поэтам) в отсутствии человека, который к этому времени уже «забыл свой сладостный удел / И смертным на землю спустился», и следовательно человек не мог быть посвящен в промысел бога о нем и тем более знать о божественном предназначении поэтов.

В сохранившемся наброске Пушкина к стихотворению первоначальные строки звучали так:

⁹ См.: *Никишов Ю. М. Дум высокое стремленье: Очерки духовной биографии Пушкина: Учебное пособие. Том 3. 1828 — 1830.* — Тверь: Золотая буква, 2003. — С. 95. В то же время обратим внимание на их яркую экспрессивную окрашенность в тексте пушкинского произведения.

Возникшая еще в начале прошлого века полемика о том, кого подразумевал Пушкин под «чернью» в предлагаемой нами мифопоэтической трактовке произведения получает «внесоциальное» решение: чернь вовсе не имеет, да и не может иметь сословных признаков, это, безусловно, нравственная чернь, — нравственное несовершенство людей, которое открывается в сравнении с совершенными богами.

Толпа холодная поэта окружала
И равнодушные хвалы ему жужжала,
Но равнодушно ей, задумчив, он внимал
И звучной лирою рассеянно бряцал.

В приведенных нами строках смысловой упор делается Пушкиным на *равнодушной лести* толпы и *равнодушии к надоедливой лести* толпы погруженного в свои думы поэта. Однако Пушкина не устроило такое начало, по-видимому, потому, что в нем имплицитно обозначен конфликт и не совсем точно расставлены акценты. В окончательном варианте равнодушие толпы дополняется ее высокомерным отношением к поэту (народ «хладный и надменный»), а акцент смещается и делается уже на непонимании толпой смысла обращенного к ней «пения поэта» (народ «бессмысленно внимал»). Затем непонимание толпой Поэта перерастает в недовольство, которое выражается чернью в форме негромких вопросов, адресованных не напрямую поэту, а как бы «брошенных в его сторону». Что может быть более раздражительным и оскорбительным для Поэта, чем «дерзкий ропот» непосвященной в его божественное предназначение толпы?! Существительное «ропот» в сочетании с определением «дерзкий», используемые Пушкиным для обозначения действия толпы, выражают также знание чернью о сакральном происхождении поэта. Вызывающий ропот толпы в адрес «сына небес» — это проявление дерзкой надменности, первый шаг к бунту человека против богов — излюбленный мотив древнегреческой мифологии, характеризующий мирозерцание пушкинских античных героев.

Именно непонимание, переросшее у черни в недовольство, явилось весомым побудительным мотивом для непосредственного обращения Поэта к толпе, для начала открытого, непосредственного разговора о пользе поэзии. Толпа, требующая от Поэта пользы для себя («Какая *польза нам от ней?*»), и Поэт, в раздражении сменяемом сарказмом, бросающий недовольной толпе, что она не видит истинной пользы искусства («Ты *пользы, пользы* в нем не зришь») — таково начало этого диспута. Понятно, что в основе конфликта полемизирующих сторон лежит разное, диаметрально противоположное понимание пользы поэзии и шире — искусства в целом, а, следовательно, речь идет о ложном и истинном понимании полезности стихотворства и соответственно предназначении поэта.

Видение пользы поэзии толпой сводится к получению материальной, практической выгоды, к прагматизму («Тебе бы пользы все —

на вес...», «Печной горшок тебе дороже...»), Поэт же утверждает обратное, приоритет духовного над материальным, небесного над земным («Но мрамор сей ведь Бог!..»). Обманчивость и призрачность идеалов толпы очевидны. Жаждающая прагматичной толпой выгода в сочинении Пушкина коррелирует с тем понятием, которое в сочинении Кюхельбекера названо «суетным призраком», «ничтожным, быстрым наслаждением», которого вечно жаждет смертный земной человек. На лицо тот же конфликт земного (*ложного*) и небесного (*истинного*), обусловленный и заданный *мифической константой*: рабства человеческого духа его смертной плотью и свободы духа поэта от всего преходящего, сопричастность вечному, божественному.

Продолжение полемически заостренного разговора Поэта и толпы проходит в несколько ином ключе и иной этической «плоскости»: недовольство, негромкий ропот черни сменяется предложением к Поэту, акцентируемое на этом внимание, вовсе *отказаться* «от пеня», от творчества и употребить свой божественный «дар» на «благо» людей *в иной сфере*¹⁰, также связанной с духовностью, но более легкой и доступной для понимания черни, сулящей Поэту прижизненную славу и почет народа, о чем свидетельствует данное обещание черни «послушаться» Поэта. Под «благом», чернь подразумевает исправление ее нравов («Сердца собратьев исправляй»), борьбу с пороком, царящим в человеческой среде («Гнездятся клубом в нас пороки»). Предложение, сделанное Поэту чернью, пресыщено *лестью*: толпа подчеркнуто называет Поэта «небесным избранником», «божественным посланником», «собратом», «ближним» и в то же время уничижает себя:

*Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;*

¹⁰ В сохранившейся рукописи стихотворения в последней речи поэта вместо стиха «Довольно с вас, рабов безумных!» были стихи:

Довольно с вас! Поэт ли будет
Возиться с вами сторяча

И лиру гордую забудет
Для гнусной розги палача!

Певцу ль казнить, клеймить безумных? (Выделено нами. — И.К.)

Из наброска, представляющего ответ Поэта толпе, следует, что чернь предлагала Поэту навсегда «**забыть** гордую лиру», т.е. применить свой божественный дар не в поэзии, а в другой сфере деятельности. Например, что следует из приведенного наброска к стихотворению, в сфере борьбы за нравственность в роли палача — вершителя наказаний человеческих пороков.

*Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки¹¹.*

Более того, толпа почти клятвенно обещает «послушать» нравственные назидания Поэта (его «уроки» нравоучения) и исправиться. Возникший в этой части стихотворения *мотив искушения Поэта чернью*, реализованный в попытке толпы с помощью лести убедить стихотворца отказаться от поэзии, прельстить его заверением в своем нравственном исправлении (обещание черни «послушаться»), нераздельно связан с основной темой сочинения Пушкина — темой божественного предназначения Поэта.

Соблазнительное предложение черни сойти с предначертанного богом пути в угоду собственной корысти, призрачной славе и почету неприемлемо для Поэта. Отказаться от божественного предназначения Поэта — значит разорвать свою кровную («сыновью») связь «с небом», уподобиться «тупой» толпе, превратиться в земного «раба нужды», стать «червем земли» и безумным рабом собственной корысти.

Отсюда становятся понятными та резкость и категоричность, с которой Поэт, без тени сомнений и колебаний, разгневанно отвечает искушавшей его толпе:

*Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;
Довольно с вас, рабов безумных!*

В финальных строках Поэт остается верен себе и своему божественному предназначению. Более того, финал диспута жизнеутверждающ уже тем, что, как известно, достойно выдержавший испытание

¹¹ Мы не разделяем точку зрения Г. Г. Красухина, что толпа «искренна» в своей жажде совершенства. См.: Красухин Г. Г. Доверимся Пушкину: Анализ пушкинской поэзии, прозы и драматургии. — М.: Флинта: Наука, 1999. — С. 31. Недостаточно убедительным представляется и мнение Ю. М. Никишова, усматривающим в этих строках «бахвальбу» черни: См.: Никишов Ю. М. Дум высокое стремленье: Очерки духовной биографии Пушкина: Учебное пособие. Том 3. 1828 — 1830. — Тверь: Золотая буква, 2003. — С. 88.

искушением Поэт, вселяет веру в незыблемость божественных истин и того священного предназначения, которое исполняет Поэт своим служением людям. Заключительные строки стихотворения, в которых Поэт восклицает:

«Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв»¹²,

— выражают, пожалуй, самое главное — то, ради чего было создано Пушкиным, переживающим, как известно, в эти годы глубокий духовный кризис, это произведение — **Поэт рожден для творчества** и другого предназначения в мире у него нет и быть не может¹³. Стихотворение вселяет уверенность в том, что Поэт, ясно осознавая по отношению к себе непонимание и презрение окружающей безумной и слепой толпы, не свернет с предначертанного ему богом «поэтического пути», не оставит своего «пера» и дела народного служения. В этом самосознании Поэта и заключена поистине великая божественная любовь, поистине великая божественная милость и поистине великая божественная жертва посвященного поэта во имя духовного спасения непосвященной толпы; в этом проявляется подлинный размер великого гуманизма и подлинный гений Пушкина!

Таким образом, мифопоэтическое прочтение текста А. С. Пушкина позволяет правомерно отнести «Поэт и толпа» к программным произведениям, «вписать» это сочинение в общий контекст авторских раздумий о поэте и поэзии и поставить вопрос о необходимости исследования открывшихся контекстуальных связей данного стихотворения с учетом его новой интерпретации.

¹² В работах о Пушкине слово «молитва», входящее в состав перечислений Поэтом того, для чего он «рожден», трактуется неоднозначно. Упоминание Пушкиным молитвы (наряду с «вдохновением» и «сладкими звуками» (= стихами)), скорее всего, относится в контексте темы произведения к возникшему в финальной строке окказиональному мотиву благодарности Богу за то предназначение, которое Он дал Поэту. В любом случае молитва, как форма обращения к богу, акцентирует предначертанную родственную, духовную сопричастность Поэта божественному, обращенность и устремление души Поэта не к несовершенному земному, а к Прекрасному, совершенному небесному.

¹³ В этом смысловом контексте представляется мотивированным тот факт, что стихотворения «Поэт и толпа» первоначально было названо Пушкиным «*Иамб*» («Ямб»). В мифопоэтическом сознании стихотворцев первой трети XIX века *Иамб* — это символическое грозное оружие поэта, данное ему для защиты от врагов. Поэтому неслучайно, что свое предназначение как поэта Пушкин отстаивает перед толпой с помощью стихотворного размера ямба.

Н. М. ФОРТУНАТОВ
(Нижний Новгород)

Матричная структура «Выстрела»

Эта статья — продолжение трех предыдущих¹, но на новом материале. Начав с «Гробовщика» — центральной новеллы цикла (центральной по ее расположению, разумеется), четко отделяющей и вместе с тем стягивающей, соотнося их друг с другом, два его крыла, перейдем к тому, с чего следовало бы начать, к новелле, открывающей весь цикл, к «Выстрелу».

В концепции художественной структуры, как определенного понятия, недостаточно разработанного в общей теории литературы и в конкретных анализах, тем более в сумятице Интернета, необходимо сейчас выделить, как того требует сама ткань именно этой новеллы, две идеи, сохраняя значимость всех остальных градаций, имеющих смысл, как уже говорилось, только в виде нерасторжимой целостности². Первая заключается в том, что акцент переносится на *связи* элементов структуры между собой, и становится ясно, что художественно высказанная мысль оказывается и высказана-то, если это действительно техника художественного ее выражения, не в словах, а на обширных пространствах повествования, когда сопоставимые элементы отделены друг от друга большими расстояниями, да еще замкнуты каждый в себе в виде завершенных структур, и, однако, только при этом условии получают смысл и цену как части общей завершенной целостности. В такой ситуации слово теряет власть слов: это система *надъязыковая* по своей организации.

Вторая идея также служит утверждению выделенной только что курсивом, мысли, но еще более резко, более очевидно, потому что литературоведческие анализы, связанные с одним из доминирующих понятий нашей дисциплины (тема литературного произведения),

¹ Фортунатов Н. М. «Демон» Пушкина и «Портрет» Гоголя; «Пиковая дама», «Гробовщик». (Экспозиция и финал: приемы структурирования текста) // Боддинские чтения. Нижний Новгород: Вектор ТиС, 2007. С. 164–179; Матричная компонента в структуре пушкинского текста // Указ. изд., 2008. С. 235–249; «Повести Белкина» как художественная структура (к вопросу о матричном принципе анализа). Указ. изд., 2009. С. 200–209.

² См. подробнее: Боддинские чтения. 2008. С. 238–241.

относятся уже здесь к методикам иного, искусствоведческого толка. В литературоведении же, одно название которого, по остроумному замечанию Зиновия Паперного, растянулось, как обоз, до сих пор — в этом пестром «обозе», где есть все, что угодно, — не нашлось места для раздела теории формы, который есть в каждой уважающей себя искусствоведческой дисциплине. И это при тех усилиях, которые предпринимались В. Жирмунским, отстаивавшим необходимость применения к словесному творчеству приемов анализа, выработанных в технически более отчетливых искусствах: изобразительных и в музыке³, Оскаром Вальцелем, печатавшимся у нас, А. Луначарским с его «поззоконцертами» и попытками перевода с одного языка искусства на другой⁴, С. Эйзенштейном, опередившим М. Бахтина со своей идеей полифонического (полифонного) монтажа, более широкой и универсальной, не ограниченной одним автором и даже одним жанром (роман Достоевского), вырастающей из опыта различных искусств — кинематографа, литературы, живописи, музыки (его блестящая статья «Вертикальный монтаж»)⁵. Однако плодотворнейшее направление этого периода, который можно назвать Ренессансом отечественного искусствознания, было загублено на корню так называемой марксистско-ленинской эстетикой, с эстетикой как раз имевшей мало общего. О форме позволено было говорить только как о «форме и содержании». Все остальные подходы объявлялись «формализмом» и подвергались самой жестокой обструкции. Литературоведение, таким образом, окончательно было отлучено от искусствознания и уже не воспринимало себя одной из его ветвей, лингвистика — еще раньше. Как утверждает выдающийся русский лингвист (выходящий даже из этого ряда высоких профессионалов лингвист-мыслитель) Лев Щерба, «это случилось в момент ее высшего торжества, когда, став наукой точной, она порвала все связи с филологией в широком смысле слова и даже с *самим языком* — безжалостно добавляет он, — понимаемым как выразительное средство»⁶.

³ См. предисловие В. Жирмунского к книге Оскара Вальцеля «Проблема формы в поэзии» (Л., 1928); Жирмунский В. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // Поэтика. Л., 1927; Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1911.

⁴ Луначарский А. В. О поэзии как искусстве тональном // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925; Литературное наследство. Т. 82. А. В. Луначарский. Неизданные материалы. М., 1970.

⁵ Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6-ти т. Т. 2. М., 1964.

⁶ Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений. 1. «Воспоминания» Пушкина // Русская речь. Вып. 1. Пг., 1923.

Эта идея выразительных средств до сих пор остается камнем преткновения и в языкознании, и в литературоведении, семиотика бессильна помочь им ответить на этот вопрос.

Понятие темы, о котором именно сейчас зашла речь, обычно узко толкуется в литературоведении в качестве предмета изображения, предмета повествования и отправляет скорее не к художественному тексту и его специфике, а к действительности, давшей толчок воображению писателя. Более диалектично истолкование этого понятия в искусствознании, где оно возникает как некий комплекс оппозиций-единств. Наиболее удачное ее определение принадлежит Борису Асафьеву. «Тема, — пишет он, — глубоко диалектична. Тема — одновременно и себедовлеющий четкий образ, и динамически взрывчатый элемент. Тема — и толчок, и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное свойство — рельефность, тема обладает способностью к различным метаморфозам»⁷.

Два важных момента обращают на себя внимание в этом определении. Во-первых, известная самостоятельность и законченность темы, ее эмоционально-смыслового значения. «Смыслового» в том отношении, что в конечном итоге всякое художественное высказывание, если оно действительно художественное, есть эстетически претворенная мысль и чувство автора. На вопрос несколько обескураженных оппонентов, что же собой представляет тогда «содержание» или «идея» произведения, я бы ответил так: это мысль, ставшая переживанием и чувство — пережитой, выстраданной мыслью, т.е. определенная целостность эмоционально-образного высказывания, какой она и воспринимается непосредственно читателем. Это совсем другое *что*, нежели «что изображено» или «о чем говорится» в произведении, — обычная логика литературоведческих анализов.

И, во-вторых, тема трактуется здесь как существенный элемент художественной структуры, обладающий способностью к развитию, к «перевоплощению» в соответствии с общей архитектурной целостностью произведения и со своим внутренним содержанием и формой.

С точки зрения такого искусствоведческого — в нашем случае музыковедческого — истолкования темы, должны измениться некоторые устойчивые понятия, принятые в литературоведении. Например, экспозиция произведения. Чаще всего она толкуется как преддверие

⁷ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963. С. 121.

сюжета или сжатое изложение общей «идеи». Экспозиция же, в искусствоведческом смысле, есть не что иное, как изложение определенного, художественно упорядоченного материала, который будет подвергаться дальнейшему своему развитию, разработке, все более яркому выявлению заложенного в нем содержания.

Именно такое истолкование темы дает ключ к тайне прозы Пушкина, точнее сказать, «Повестей Белкина», потому что это единственная завершенная его вещь, все остальное осталось в набросках. Белинский, ославивший «Повести» как безнадежную осень творческого падения таланта Пушкина после роскоши весенних красок его поэзии, ничего не понял в эволюции мастера и в его гениальном художественном открытии прозаика, как это случилось у него позднее с прозой Гоголя и Достоевского. Достаточно сказать, что лишь полвека спустя по пушкинскому пути пройдет еще один русский гений-прозаик — Чехов, и только он, и тоже в малом жанре рассказа.

Противопоставлять поэзию прозе Пушкина было тем более нелепо, что он писал прозу, как поэт, с правом бесконечных вариаций, а компоновал структуру вещи, как музыкант, положив в основу создания прозаического произведения главный принцип музыкального формообразования — репризность (повторяемость). Этого никому и никогда в прозе не удавалось добиться, по наблюдениям В.В. Ванслоva над эстетикой романтизма⁸. Размывался сюжет, исчезала фабула, а если продолжить эту логику, — искусство вырождалось в искусственность. Только гений Пушкина смог решить эту неразрешимую для прозы загадку, потому что ее не могли постичь ни предшественники поэта, ни его современники, ни экспериментаторы уже последующих, XX и XXI столетий, Олдос Хаксли с его «Контрапунктом» и Андрей Белый с «Сонатами» в прозе. Именно Пушкин в своей практике прозаика предупредил знаменитый парадокс Чехова, когда краткость повествования достигалась у него... за счет повторений! Я отнес этот гениальный прием к Чехову (он сказался уже в раннем творчестве Чехонте⁹). Но анализы пушкинской прозы заставили пересмотреть этот вывод: у Чехова в этом смысле, бесспорно, был предтеча и какой — Пушкин!

Сознательно ли Чехов пошел по пути, проторенному для него Пушкиным? — это уже другой вопрос. То, что он читал с таким

⁸ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1968. С. 305 — 306.

⁹ Фортунатов Н. М. Тайны Чехонте: о раннем творчестве А. П. Чехова. Нижний Новгород: изд-во ННГУ, 1996. С. 32.

увлечением его стихотворные тексты, не имея сил и желания читать других поэтов, по собственному признанию¹⁰, заставляет задуматься над вполне вероятным влиянием. Вряд ли он прошел мимо «Повестей Белкина». Можно вспомнить и Толстого, который прямо отождествлял прозу Чехова с поэзией Пушкина. Но можно было уже тогда говорить о *прозе и прозе*, чего он не сделал, о прозе Пушкина и прозе Чехова, а не только о поэзии и прозе.

Рассмотрим здесь этот парадоксальный прием Пушкина, взяв в качестве предмета исследования «Выстрел». Вся новелла представляет собой вариативное изложение нескольких тем, повторяющихся в экспозиции и в финале. В первый момент может создаться впечатление, что новелла представляет собой некоторое исключение, потому что состоит только из экспозиционной и финальной части, что она двусоставна. Первая часть отмечена арабской цифрой I, вторая, открывающая финал, цифрой II. Обычно же существует (и у Пушкина тоже) еще и средняя часть, как своеобразная ось симметрии, без которой невозможно осуществиться композиционному обрамлению. Например, в «Гробовщике», самой краткой новелле цикла, средняя, промежуточная часть оказывается и самой развернутой.

Здесь же, в «Выстреле», ее как будто бы нет, но она, почти незаметная, невыявленная, все-таки существует, уложившись в пределы крайне лаконичного фрагмента фразы, которой формально (отмечена арабской цифрой II) открывается заключительная часть новеллы: «*Прошло несколько лет, и домашние обстоятельства...*». Вот эти три слова и есть имитация средней части. Дальше пойдет повторение, почти тождественное, с небольшими отклонениями, структуры экспозиционной части.

Обрамление, благодаря этому необычному приему, состоялось, притом вполне по пушкинским канонам.

Присмотримся внимательнее к тому, что представляет собой экспозиция «Выстрела». Это ряд сменяющих последовательно друг друга тем. Первая — тема скуки, однообразия вялотекущей жизни. Вторая — Сильвио, лицо исключительное, резко выделяющееся на общем фоне; его портрет, его характер, таинственность, окружающая героя. Третья — его опасное искусство, в котором он добивается немислимого, кажется, совершенства, и его убогая мазанка, вся источенная пулями, результат его прилежных упражнений с целью

¹⁰ Почекутова Ю. А. Пушкин в творческом сознании Чехонте. // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Вектор ТиС, 2008. С. 159 — 165.

добиться высшего совершенства. Четвертая — история с офицером-сумасбродом. Пятая — герой-повествователь и его отношения с Сильвио. Шестая — оживление, волнение среди офицеров в момент получения почты. Седьмая — рассказ Сильвио: демонстрация простреленной шапки и вся история прерванной дуэли, переданная им.

Финал открывается темой, совершенно тождественной по содержанию первой теме экспозиции: тот же глухой уголок провинции, та же тоска ничем не нарушаемого однообразия существования. «Мы стояли в местечке ***» / «...домашние обстоятельства принудили меня поселиться в бедной деревеньке Н ** уезда». Разница разве только в том, что три звездочки сменились двумя, и местечко превратилось в захолустное селенье, затерявшееся в глухом провинциальном углу. Но в эмоционально-образном содержании решительно то же самое — тема скуки, ничем не нарушаемого однообразия существования, при очевидной трансформации в изложении первоначального материала: местечко *** / деревенька Н** уезда.

Уже этот повтор свидетельствует, что по сравнению с «Гробовщицом», в композиционном кольце которого был четко выдержан принцип обратной симметрии¹¹, финал «Выстрела» может представлять собой, благодаря такому началу, уже иную структурную соотношенность: зеркальная симметрия здесь невозможна. Так и случилось: в «Выстреле» обрамляющие части новеллы представляют собой построение, организованное как строфический повтор, а это уже другая компоновка «архитектуры» рассказа, нежели обратная, или зеркальная, симметрия.

Но и здесь финал в последовательности составляющих его тем есть не что иное, как повторение структуры экспозиции. Первая его тема — вариативное повторение первой же экспозиционной темы, об этом только что шла речь. Вторая тема испытывает более сложные трансформации. «Исключительное лицо», резко оттеняющееся на общем фоне и вызывающее множество пересудов, сохраняется, но сменяется двумя лицами: граф, владелец громадного состояния, и в особенности графиня, по общей молве, необыкновенная красавица. Убогая мазанка Сильвио, стены которой испещрены, как сотами, следами пуль, превращается по контрасту в роскошный кабинет графа с одной из картин, изуродованной удачным двойным выстрелом, что и отмечается тут же знатоком.

¹¹ Фортунатов Н. М. Ук.соч. // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Вектор ТиС, 2007. С. 172 — 178.

Некоторые эпизоды исчезают: история с пьяным офицером. Характер сложных отношений героя-повествователя с Сильвио уложился в короткой реплике графа о том, что друг Сильвио должен узнать историю последнего свидания графа с ним. Шестая тема переключается вверх и возникнет сразу же после описания деревенской невыносимой скуки, нарушенной известием о скором прибытии богатых помещиков в свое имение.

Таким образом, абсолютного тождества в построении обрамляющих частей нет. Но есть тщательно выдержанный принцип развития, динамических преобразований в разработке постоянно повторяющихся тем, сменяющихся (с некоторыми вариативными отклонениями) одна другую так, как было в экспозиции. Это идеально продуманная и четко выполненная последовательность, созданная не по принципу зеркального построения ($a - b - в // в - б - a$), а строфического типа ($a - б - в // a - б - в$).

Но при таком внимании к архитектонике новеллы могут показаться совершенно необъяснимыми некоторые курьезы и недоразумения, ошибки «невнимательности» автора. Первая — злополучный пистолет, торчащий из кармана Сильвио в момент, когда граф встречает его в своем кабинете. Даже если выстрел остался за ним, такая демонстрация орудия мщения была по меньшей мере странной. Существовал строгий ритуал дуэлей. Должен быть непременно секундант с той и другой стороны. И в первом поединке они были. Здесь их нет. Онегин, иронизируя над незыблемыми правилами, все-таки захватил с собой мосье Гильо, француза-слугу, нанеся тем самым смертельную обиду Зарецкому, «классику и педанту» в соблюдении кодекса опасного искусства. Да и пистолет (притом дуэльный, громоздкий), небрежно засунутый в «боковую карман», выглядит по меньшей мере нелепо: к «роковым стволам» относились тогда со всевозможной осторожностью.

Однако есть еще одна авторская оплошность, связанная с очевидным нарушением временной последовательности событий. Только это не было замечено ни автором в процессе работы, ни читателями, ни исследователями. При расставании со своим молодым другом, Сильвио стремителен, он готов к отъезду и не задержится ни на минуту. Все сделано, пистолеты заботливо уложены (!) в один из чемоданов. Лошади поданы — и он пускается в путь.

Но куда так спешит наш герой, и спешит ли он на самом деле? Спешит-то он спешит, и у него словно есть повод для этого. «Еду в Москву, — говорит он. — Посмотрим, так ли равнодушно примет он

смерть *перед своей свадьбой*, как некогда ждал ее за черешнями!» (курсив мой. — Н.Ф.)

Однако все происходит как-то странно. В Москву, несмотря на спешку, он так и не попал. Более того, он не попал и на свадьбу. «Графиня посетила свое поместье только однажды, — свидетельствуют старожилы, — в первый год своего замужества, и то прожила там не более месяца». Когда посетила, неизвестно. Граф говорит, что это произошло в медовый месяц, и не менее месяца действительно и прошло, как толкуют внимательные соседи, прежде чем счастливые молодожены в ужасе бежали из роскошного имения после неожиданного, но не замеченного никем ночного «визита» Сильвио. Значит, он задержался еще не менее месяца, пропустив свадьбу, к которой так спешил.

Что же произошло, и почему так медлил невероятно спешащий герой? Данное им себе самому и своему приятелю слово забыто, потому что о нем забыл прежде всего сам автор. Логика событий нарушена. Но не нарушена логика структуры. Она стала в заключительной части новеллы именно такой, какой должна была стать. Дело в том, что матрица экспозиции диктовала свое структурное расположение заключению. Эту закономерность мы уже наблюдали в «Гробовщике». «Выстрел» не исключение.

Автор не заметил оплошности в слове героя и, слава богу, что не заметил. Волна драматизма, достигшая такого напряжения в момент прощания Сильвио с приятелем в заключительной части экспозиции, сменившись спадом — спокойным, будничным изложением знакомых читателю по первой части и повторенных в той же последовательности и едва ли не «слово в слово» тем (с некоторыми вариативными отклонениями), — в завершающей стадии новеллы с неизбежностью появляется вновь, но как еще более сильный взрыв драматизма. Такова воля матричных структурных построений. Это повторение уже проведенной в экспозиции темы, но появляется она в финале, как еще больший эмоциональный всплеск по сравнению с тем, какой наблюдался когда-то в событиях прерванной дуэли. К тому же портрет Сильвио рисуется так, словно он только сейчас закончил свою затянувшуюся (читатель об этом и не думает) стремительную скачку, свой разбег тигра перед роковым прыжком. Граф видит в ступившихся сумерках «запыленного и обросшего бородой человека», у крыльца стоит «дорожная телега» (в заключительном эпизоде первой части было сказано: «сел в тележку»). Все ведет к тому, что тот порыв, не прерываясь ни на мгновение, продолжился в этом, в новой

сцене с дуэлью. Автор или не заметил, или осознанно убрал подробности посещения Москвы, затем путь в деревню, в имение графа. Нет ни одной лишней детали, которая отвлекала бы внимание от последней сцены. Новая волна драматизма в эпизоде дуэли повторяет первую с еще большей силой и на более мощном взрыве трагедийного звучания. Только простреленная фуражка заменена пулей, вошедшей в полотно картины точно так же, как и раньше, над самой головой Сильвио. Если в заключении экспозиции он мечется, как тигр в клетке, то можно себе представить, каков он сейчас. И каково графу было видеть это, да еще когда в соседней комнате была его Маша, не подозревавшая о том, что происходит в кабинете. Но дуэль на этот раз завершена, хотя бы и формально, и последнее звено экспозиции повторено в последней сцене новеллы.

Это великий структурный ход Пушкина. Можно бесконечно рассуждать о том, прав герой или виноват, и что представляет собой Сильвио, мелкий ли он завистник, маньяк ли идеи, или благородный человек: автор открывает простор для самых смелых, возможных и даже невозможных (и такие случаются) импровизаций. Но следовало бы обратить внимание на то, *как* он строит структурный план вещи, потому что в нем существует *своя драматургия* — внутренней формы тончайшего выражения эмоций. Матричная структура не повторяет движения сюжета. У нее свои законы и свои кульминации, не совпадающие с событийным рядом. У нее *своя логика*. Это одна из загадок Пушкина, перекочевавшая к Чехову, так что музыканты говорят о программности своих вещей, почерпнутой в его прозе (С. В. Рахманинов о рассказе «На пути»). Здесь важны не просто события, а волны подъемов и спадов эмоционального потока, сменяющие друг друга, причем (еще один парадокс Пушкина / Чехова) исключительно строго организованные в своем движении автором и потому захватывающие читателя в свое течение.

«Архитектура» новеллы, несмотря на метонимически представленную среднюю часть, есть идеально воплощенный диалектический закон *самодвижения, саморазвития* идеи: теза — антитеза — синтез, т.е. финал на новом уровне развития, развертывания тем, высказанных в экспозиции, вновь возвращается к ней, давшей толчок началу всего движения. Здесь действительно не нужно много слов: скрытые смыслы излучаются самой структурой, ее становлением, ее трансформациями, узором соотношений и связей ее элементов между собой и общим художественным целым.

Г. Л. ГУМЕННАЯ
(Нижний Новгород)

**Вновь о «ямбе и хорее»
в первой главе «Евгения Онегина»**

Представление об Онегине как об антипоэтической натуре разделяют многие исследователи пушкинского романа в стихах. Г. А. Гуковский в своей капитальной работе, посвященной пушкинскому произведению, говорит, что герой «неспособен к стихотворству, более того, не умел разобраться в нём, более того, был чужд вообще влечения к вдохновенному волшебству поэзии...»¹. Подобный взгляд на Онегина прочно утвердился в пушкиноведческой литературе: его в недавней статье повторил А. И. Иваницкий².

Казалось бы, суждение Гуковского основано на авторских характеристиках, которые даны персонажу в седьмой строфе первой главы, на них и ссылается учёный:

*Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились отличить.
Бранил Гомера, Феокрита;
Зато читал Адама Смита
И был глубокий эконом...³*

Кроме того, можно опереться на определение «главного лица» в предисловии Пушкина к отдельной публикации первой главы: «*Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено. <...> Первая глава представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого чело-*

¹ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 191 — 192.

² Иваницкий А. «Не мог он ямба от хорея...» (Еще раз об источниках и смысле «непоэтичности» Онегина) // Боддинские чтения. Н. Новгород, 2008. С. 383 — 295.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: Т. I-XVII. Т. VI. М.; Л., 1937 — 1956. С. 8. Далее произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома римскими, а страницы арабскими цифрами.

века в конце 1819 года и напоминает Бетто, шуточное произведение мрачного Байрона. <...> Станут осуждать антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника, также некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочие...» (VI, 638; выделено автором). Казалось бы, «антипоэтичность» характера Онегина подчеркнута и тут.

Однако сравнение Онегина с героем «Кавказского Пленника» не только не означает чуждости Онегина поэтическому началу, но, напротив, побуждает вспомнить, что Пленник — поэт, только «охладевший к мечтам и лире» к моменту знакомства с ним читателя. Видимо, это сравнение служит каким-то иным целям, значимым для Пушкина, а однозначные оценки «главного лица» как чуждого поэзии ставятся далее контекстом первой главы под сомнение.

Предпочтение героем политической экономии и Адама Смита в противовес интересу к поэзии и античным авторам в комментарии Ю. М. Лотмана рассматривается как яркая черта общественных взглядов, свойственных декабристски настроенной молодежи 1818 — 1820-х гг.⁴ В подтверждение исследователь приводит высказывание декабриста Н. И. Тургенева о том, что поэзия отвлекает молодых людей от важнейших политических занятий. Он также цитирует слова одного из героев пушкинского «Романа в письмах», где речь идет об этой исторической эпохе русской жизни: «В то время строгость правил и политическая экономия были в моде» (VIII, 55). Вместе с тем в строках о «высокой страсти» к стихам комментатор видит и полемику автора романа с идеями его политических друзей — указание на опасность поэтического ремесла в России. В самом деле, пишущий эти строки Пушкин находится в южной ссылке.

В. С. Листов показал неполноту традиционного комментария к строкам о Гомере и Феокрите. В их подпочве он обнаружил контуры хорошо знакомой поэту полемики между М. М. Сперанским и Н. М. Карамзиным о способах реформирования бюрократического аппарата Российской империи. Речь идет о положениях, содержащихся в написанном Сперанским указе Сенату «О правилах производства в чины по гражданской службе и об испытании в науках, для производства в коллежские ассессоры и статские советники» от 6 августа 1809 года, и направленных против них высказываниях из неопубли-

⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 134.

кованной записки Карамзина «О древней и новой России в её политическом и гражданском отношениях» (1811)⁵. В «Записке» с явной иронией приведён перечень сведений, требуемых для производства в чин: сенатскому секретарю положено знать свойства кислорода и других газов, вице-губернатору — Пифагорову фигуру, а надзирателю в доме умалишенных — римское право. В этом перечне есть и формула, прямо соотносимая с пушкинской строкой: «У нас же, — пишет Карамзин в связи со вводимыми Сперанским экзаменами на чин, — председатель гражданской палаты обязан знать Гомера и Феокрита»⁶. С точки зрения историографа, которая, видимо, близка Пушкину⁷ и его герою, облагороженное университетским свидетельством «крапивное семя» ничуть не лучше уже существующего чиновничества, тех «подьячих», которые были хорошо известны по повседневной жизни и по многократным насмешкам над ними в литературе предшествующего века. Так открывается еще один значимый смысловой пласт, содержащийся в комментируемой строке, и он связан не столько с отрицанием поэзии, сколько с утверждением неких политических предпочтений.

Автор словарной статьи о ямбе и хорее в «Онегинской энциклопедии» — М. И. Шапир — поясняет значение этих стиховедческих терминов и замечает, что «непонятливость Онегина нельзя списать на его равнодушие и невосприимчивость к поэзии: различие между стихотворными метрами — ямбом и хореем — носит формальный характер, и чтобы его уяснить, не обязательно обладать поэтическим чувством»⁸. Исследователь обращается к современным Пушкину источникам, трактующим понимание метра в русском стихе (Н. И. Язвицкий, Н. Ф. Остолопов, А. Х. Востоков и др.), и поддерживает мнение А. А. Илюшина о том, что в пушкинское время безупречное определение ямба и хорей не умели дать даже опытные теоретики стиха⁹. Простая и внятная формулировка для их обозначения появляется позднее, уже в XX веке, когда «законы классического ямба или хорей потеряли свою непреложность»¹⁰.

⁵ Листов В. С. Новое о Пушкине. М., 2000. С. 100-111.

⁶ Цит. по: Листов В. С. Новое о Пушкине. С. 104.

⁷ О знакомстве Пушкина с «Запиской» Карамзина см.: Шакирова Л. Г. Пушкин и «Записка о древней и новой России». Диалог с Карамзиным // Московский пушкинист. Вып. XII. М., 2009. С. 176 — 198.

⁸ Шапир М. И. Ямб и хорей // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. II. А-Я; А-Z / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. М., 2004. С. 767.

⁹ Илюшин А. А. Ямб от хорей отличить... // Литературная учёба. 1987. № 1. С. 184-186.

¹⁰ Шапир М. И. Цит. соч. С. 769.

Споры о ямбе и хорее активно велись на страницах периодики рубежа 1810 — 1820-х годов. В дополнение к существующему комментарию можно привести статью князя Николая Андреевича Цертелёва из журнала «Сын Отечества» за 1820 год «О стихосложении старинных русских песен (Письмо Н. Ф. Остолопову)». В ней Цертелёв полемизирует по поводу понимания особенностей русской просодии со своим корреспондентом, который в это время готовит к выходу в свет издание «Словаря древней и новой поэзии» (1821). Остолопов исходит из того, что русское стихосложение основано на числе стоп, а не на числе ударений в стихотворной строке. Выстраивая свою аргументацию, Цертелёв обращается к традиции народной песни и замечает: **«Прежде изобретения нот существовала музыка, прежде Пиитик были Поэты. Есть даже теперь стихотворцы, которых можно читать с удовольствием, и которые однакоже, не подумав, не скажут различия между хореем и ямбом»**¹¹.

Имя Цертелёва (1790 — 1862) неоднократно встречается в переписке Пушкина. В письме П. А. Вяземского от 30 апреля 1820 года, например, о нём говорится как о весьма заурядном стихотворце. Эту оценку поэтического дарования Цертелёва поддерживает потом и сам Пушкин — в письме В. К. Кюхельбекеру, когда критикует его стихи: «<...> Это простительно Цертелёву, а не тебе» (1 — 6 декабря 1825 г., XIII, 248). Однако Пушкин ценил Цертелёва как знатока народной поэзии. В письме к брату Льву от октября 1822 года он просит прислать ряд книг — и среди них «Цертелёва древние стихотворения» (XIII, 150). Современная фольклористика так же высоко ставит познания Цертелёва в этой области, М. К. Азадовский даже особо отмечает, что этому автору принадлежит пионерская роль в планомерном изучении украинского фольклора¹².

Цертелёвская формула о ямбе и хорее напрямую соотносима со строками из седьмой строфы, а её контекст позволяет отчетливее эксплицировать поэтические свойства натуры Онегина, которые так привлекательны в нём для Автора:

*Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.*

(VI, 23)

¹¹ Кн. Цертелёв. О стихосложении старинных русских песен (Письмо Н. Ф. Остолопову) // Сын Отечества. 1820. № 27. С. 4 (выделено нами — Г. Г.).

¹² Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 256.

Мечтательность героя, проявляющаяся даже помимо его сознательных намерений («невольная преданность»), позволяет ему вместе с Автором не просто любоваться, а многократно «упиваться» красотой северной природы и белыми петербургскими ночами:

*Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невюю,
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы,
Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно утивались мы!*

(VI, 24)

Восприятие белой ночи дано в элегическом ключе — с характерными для элегии грёзами и воспоминаниями о былой любви, причём автор и герой объединены в общее «мы» в своей вновь обретенной «чувствительности» и «беспечности», снимающей потенциальный трагизм воспоминаний. Возможно, эта картина иронически подразумевается в предисловии, где, напомним, говорится о «*некоторых строфах, писанных в утомительном роде новейших элегий, в коих чувство уныния поглотило все прочее*». Однако для создания общей атмосферы поэтического мироощущения не менее значимой является отсылка — через посредство авторского примечания — к описанию белой ночи в идиллии Н. И. Гнедича «Рыбаки». Таким способом автор и персонаж сопрягаются со стихотворным идиллическим контекстом и оказываются включенными в него. А далее, в XLVIII строфе, этот контекст поддержан и — по отношению к Онегину — усилен указанием Пушкина на «описательно-идиллическое с обилием античных реминисценций стихотворение М. Н. Муравьева «Богине Невы»»¹³.

*С душою, полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя Пшит.*

(VI, 25)

¹³ Альтшуллер М. Г. «Евгений Онегин»: et in Arcadia ego // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVI — XVII. СПб., 2003. С. 223.

Автор сохраняет в тексте своего романа не только позы «восторженного пиита» из стихотворения Муравьёва, но и муравьёвскую рифму «гранит — пиит»:

*Въявь богиню благосклонну
Зрит восторженный пиит,
Что проводит ночь бессонну,
Опершись на гранит.*

(VI, 192)

И поза Онегина, и наполненность его души воспоминаниями, и его «плененность» романтически звучащими вдалеке звуками рожка и «песни удалой» — всё это акцентирует поэтические составляющие образа. А устаревшая, и от того звучащая несколько иронически, форма слова — «пиит» — в применении к герою, хотя и ставит под сомнение его поэтические качества, но, в то же время, и дополнительно их педалирует. Евгений, по словам Пушкина, не попал к стихотворцам в их «цех задорный», но почти не отличим от настоящего поэта по своему внешнему и внутреннему облику.

В первой главе настойчиво повторяются отсылки к образу и другому «пиита»: Пушкин неоднократно соотносит Онегина с байроновским Чайльд-Гарольдом. Это обстоятельство побуждает не только говорить о ранней разочарованности героя, проводить параллели между «английским сплином» и «русской хандрой», но и вспомнить, что Гарольд «привык верить» лютне «всё то, чем был обуреваем // Равно и в горький и в счастливый миг»¹⁴ — в начале своей поэмы Байрон включает «прощальную песню», которую его герой слагает, отправляясь из Британии в странствие. Очевидно, что отсвет и этих качеств ассоциативно должен входить в склад природы Онегина.

Пушкин завершает первую главу известным замечанием: «Пересмотрел всё это строго; // Противоречий очень много, // Но их исправить не хочу...» (VI, 30). Одно из таких противоречий — между «антипоэтическим характером главного лица», каким Онегин заявлен в предисловии к первой главе (VI, 638), и поэтом без «пиитик», каким он является к её концу, — дает возможность увидеть, как формируется внутренний потенциал саморазвития персонажа.

¹⁴ Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1981. С. 142.

И. С. ЮХНОВА
(Нижний Новгород)

Характерологическая функция диалога в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина

А. Слонимский замечает, что у Пушкина «социальные мотивировки совершенно незаметно сливаются с индивидуально-психологическими. Каждый персонаж действует так, как ему положено сообразно его личным свойствам и социальной принадлежности»¹. Действует — и, следует добавить, **говорят, изъясняются** «сообразно их личным свойствам». В этом состоит характерологическая функция диалога. Поведение героя в той или иной ситуации общения, условия, при которых происходит разговор, иногда единственная реплика позволяют обозначить истинное и мнимое в человеке, выявить то, что потенциально в нем присутствует, но пока скрыто, не реализовано, и соотнести его с тем, что осуществилось как судьба.

В этом контексте интересно рассмотреть двух персонажей: Палашку², крепостную Мироновых, и генерала Андрея Карловича Р.

Палашка — персонаж периферийный и, на первый взгляд, незначительный. Она — единственный признак благосостояния Мироновых, свидетельство их дворянского статуса: «...ведь есть же на свете богатые люди! А у нас, мой батюшка, всего-то душ одна девка Палашка; да слава богу, живем помаленьку,» — говорит Василиса Егоровна³. Но уже из первых упоминаний о ней (Гринёв фиксирует: «Инвалид и Палашка накрывали на стол») и обращенных к ней реплик (Василиса Егоровна дает ей поручение: «Палашка, позови барина обедать...») видно, что крепостная Мироновых активна, пребывает в постоянных хлопотах: помогает то капитанше, то Марье Ивановне. Это обусловлено и ее социальным статусом (она крепост-

¹ Слонимский А. Мастерство А. С. Пушкина. М.: Художественная литература, 1959. С. 505.

² Стоит обратить внимание на то, как именуют Палашку разные герои произведения. В «мирных главах», когда ее имя чаще всего звучит в речи Василисы Егоровны, она «Палашка», так же называет ее попадья, когда рассказывает о жизни в крепости под началом Швабрина. Гринёв же, когда речь идет об их непосредственных контактах, называет его в своих записках «Палаша».

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 297.

ная), но, как станет очевидно из последующих событий, это также и следствие ее личностных качеств: Палашка — человек поступка.

В главе «Пугачевщина» Палашка оказывается в ситуации притеснения барином («Иван Кузьмич, оставшись полным хозяином, тотчас послал за нами. А Палашку запер в чулан, чтоб она не могла нас подслушать»⁴). И хотя сама ситуация имеет комический оттенок, Палашка в этом эпизоде — та «мелочь», из-за которой разрушился хитроумный план Ивана Кузьмича, предусмотревшего, как провести «военный совет» в тайне от Василисы Егоровны. Продумав возможный оправдательный разговор с супругой, капитан не учел эту «мелочь», а потому заранее подготовленный диалог разрушился, не осуществился, споткнувшись о вопрос о Палашке: «Василиса Егоровна возвратилась домой, не успев ничего выведать от пощады, и узнала, что во время ее отсутствия было у Ивана Кузьмича совещание, и что Палашка была под замком. Она догадалась, что была обманута мужем, и приступила к нему с вопросом. Но Иван Кузьмич приготовился к нападению. Он ни мало не смутился и бодро отвечал своей любопытной сожительнице: «А слышь ты, матушка, бабы наши вздумали печи топить соломою; а как от того может произойти несчастье, то я и отдал строгий приказ впредь соломою бабам печей не топить, а топить хворостом и валежником» — «А для чего ж было тебе запирать Палашку? — спросила камендантша. — За что бедная девка просидела в чулане, пока мы не воротились?» — Иван Кузьмич не был приготовлен к такому вопросу; он запутался и пробормотал что-то очень нескладное. Василиса Егоровна увидела коварство своего мужа...»⁵.

В «мирных» главах Палашка безгласна, но в главе «Незванный гость» она вдруг обретает голос, более того, в какой-то момент изъясняется не как крепостная, не как простой, маленький, незначительный человек, а как резонёр. Вот этот эпизод: «В эту минуту послышался легкий шум, и из-за шкапа явилась Палаша, бледная и трепещущая.

«Ах, Петр Андреевич! — сказала она, сплеснув руками. — **Какой денёк! Какие страсти!..** [выделено мной — И.Ю.]».

— А Марья Ивановна? — спросил я нетерпеливо, — что Марья Ивановна?

«Барышня жива» — отвечала Палаша. — «Она спрятана у Акулины Памфиловны»

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 315.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 315.

— У попадьи! — вскричал я с ужасом. — Боже мой! Да там Пугачев!..

Я бросился вон из комнаты, мигом очутился на улице и опрометью побежал в дом священника, ничего не видя и не чувствуя. Там раздавались крики, хохот и песни... Пугачев пировал с своими товарищами. Палаша прибежала туда за мною. Я подослал ее вызвать тихонько Акулину Памфиловну»⁶.

Гринёв так определяет состояние Палашки — «бледная и трепещущая». Что происходило с ней во время разграбления дома, мы не знаем. Но события захватывают ее; в этом отношении показательна ее первая фраза: «Какой денёк! Какие страсти!». В ней — эмоциональная оценка свершившегося: и ужас, и восторг, и осознание значительности происходящего. Характерно само сочетание слов: «денёк» не только не соотносится с высоким «страсти», но и контрастирует с тем трагическим, страшным, что происходило в Белогорской крепости. Собственно с этой реплики получает развитие новая линия в характере девушки: Палаша не просто начинает существовать в новых обстоятельствах, она вступает в противоборство с ними: опекает Машу; подчиняет себе урядника, как можно догадаться, используя женские чары⁷; выступает своего рода «посредником» между двумя мирами⁸, при этом не выходит за границы своей социальной роли. А когда Пугачев освободит Машу, как верная крепостная последует за своей хозяйкой⁹. Во всех поступках она органична, наделена здравым смыслом и, сохраняя личностную независимость, настроена на психологическую волну хозяйки. Доминанта ее личности — верность, потому что даже в критических ситуациях она оберегает, спасает Машу Миронову.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 328.

⁷ Попадья посоветует, а Палашка спланирует, «организует» противодействие притеснениям Швабрина и приложит все усилия, чтобы этот план осуществился. Урядник Максимыч, которого Гринёв встречает во время осады Оренбурга, говорит: «Я обещался Палаше уж как-нибудь да вам доставить [письмо от Марьи Ивановны — И.Ю.]». И выполняет ее просьбу.

⁸ Вызывает Гринёву попадью после приступа и казни капитана Миронова, чтобы узнать о Маше. В главе «Сирота» Палаша оказывается рядом с Марьей Ивановной в психологически сложный для нее момент и предотвращает возможную трудность в коммуникативной ситуации: «Марья Ивановна быстро взглянула на него и догадалась, что перед нею убийца ее родителей. Она закрыла лицо обеими руками и утала без чувств. Я кинулся к ней, но в эту минуту очень смело в комнату втерлась [выделено мной — И.Ю.] моя старинная знакомая Палаша и стала ужаживать за своею барышнею» [Пушкин, 356].

⁹ «Марью Ивановну снарядили, и через несколько дней она отправилась в дорогу с верной Палашей и с верным Савельичем...» [Пушкин, 370 — 371].

Другой персонаж — Андрей Карлович Р. Его жизнь связана с военной службой, однако в «мятежной» части повести он всегда погружен в сугубо мирные занятия. Когда Гринёв приходит с докладом о падении Белогорской крепости, то перед ним оказывается скорее садовник, чем боевой генерал: Андрей Карлович укутывает яблони соломой, подрезает ветки. Его внешность также не соответствует ситуации: «Лицо его изображало спокойствие, довольство и добродушие»¹⁰. Он созидает, когда все разрушается.

Эта сцена общения строится типично для Пушкина: выпускаются все излишние подробности; рассказом Гринёва не дублируется то, что изображалось в предыдущей главе. Этим обусловлена структура диалога: воспроизводятся только реплики генерала, в то время как ответы Гринёва редуцируются, в записках он передает лишь общий смысл своего доклада генералу: «Я рассказал ему все. Старик слушал меня со вниманием и между тем отрезывал сухие ветви. «Бедный Мирон! — сказал он, когда кончил я свою печальную повесть. — Жаль его: хороший был офицер. И мадам Миронов добрая была дама, и какая майстерица грибы солить! А что Маша, капитанская дочка?» Я отвечал, что до Белогорской крепости недалеко и что вероятно его превосходительство не замедлит выслать войско для освобождения бедных его жителей. Генерал покачал головою с видом недоверчивости. «Посмотрим, посмотрим, — сказал он. — Об этом мы еще успеем потолковать. Прошу ко мне пожаловать на чашку чаю: сегодня у меня будет военный совет. Ты можешь нам дать верные сведения о бездельнике Пугачеве и об его войске. Теперь покамест поди отдохни»¹¹. Реплики генерала — о быте, в них — отказ от активного действия. В результате он не принимает никакого решения, предоставляя событиям развиваться своим чередом.

Иначе организован диалог в сцене, когда Гринёв является к Андрею Карловичу с письмом из Белогорской крепости. Это, действительно, обмен репликами. Цель Гринёва — побудить генерала к активному действию, чтобы спасти Машу. Однако тот направляет разговор не в том направлении, которое пытается задать ему Гринёв: то, обосновывая неразумность просьбы Гринёва, уходит в теоретические рассуждения, то высказывается как беспринципный мещанин, а не человек, наделенный властью, способный защитить сироту («лучше ей быть покамест женою Швабрина: он теперь может оказать ей

¹⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 338.

¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 338.

протекцию; а когда его расстреляем, тогда, бог даст, сыщутся ей и женишки»¹²).

При этом контрастирует эмоциональный настрой собеседников: генерал спокоен, отстранен от происходящего, которое не задевает его лично. Вот как комментируются его действия: «*ходил взад и вперед по комнате, куря свою пеньковую трубку*»; «*заботливо осведомился*»; «*спросил*»; «*сказал, качая головою*»; «*возразил*» (в то время как Гринёв «*вскричал... вне себя*»); «*сказал*» (в ответ на реплику Гринёва, сопровождаемую ремаркой «*сказал я в бешенстве*»).

Эмоции Гринёва не только даны на пределе, но еще и нарастают: он «*вбежал опросты*», «*отвечал с жаром*», «*спешил прервать*», «*вскричал вне себя*», «*сказал в бешенстве*», а итоговое состояние сформулировано так: «*отчаяние мною овладело*». Однако, как уже указывалось, натывается на спокойствие и рассудительность.

Что стоит за этим? Беззаботность? Неумение реально оценить серьезность происходящего? Или восприятие его как неизбежного? Мудрость, которая рождается в процессе постижения жизни как череды взлетов и падений¹³ или обыкновенное равнодушие? Вера в продолжающуюся жизнь¹⁴ или убеждение, что «все пройдет»? Ответов нет, но сама возможность этих вопросов показывает неоднозначность решения жизненных ситуаций.

Пушкин разрушает типичную структуру диалога, не оправдывает читательских ожиданий. Реальное речевое поведение человека в его изображении не укладывается в стереотипы и утвердившиеся в сознании читателя схемы. Индивидуальность личности проявляется во время коммуникативного контакта, когда человек дает свои оценки, выражает свои реакции на происходящее.

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 8, кн. 1. М.: Воскресенье, 1995. С. 343.

¹³ Здесь уместно вспомнить тот исторический комментарий, который дает М. И. Гилдельсон этому герою: Гилдельсон М. И., Мушкина И. Б. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Пособие для учителя. — Л.: Просвещение, 1977. С. 97.

¹⁴ В этом отношении символично занятие генерала (подготовка сада к зиме).

М. Д. АНДРИАНОВА
(Санкт-Петербург)

**Тема «Пира во время чумы»
в романе А. Битова «Пушкинский дом»**

Со времен античности пир играл очень важную роль в культуре и быте, он был не только обязательным элементом любого праздника, но и самостоятельным культурным событием, включающим в себя не только поглощение пищи, но и обмен идеями, культурное обогащение пирующих. Участники пира не только пьют и едят, поют, читают стихи, но и философствуют, затрагивая в своих беседах вечные, онтологические проблемы, такие как жизнь и смерть, политика, судьбы государства, любовь, культура, творчество и т.д. Они высказывают свои идеи в монологах и диалогах, переходящих в споры. Именно поэтому пир занимает такое важное место в античной философской традиции и в литературе.

Как правило, автор не отождествляет себя только с одним персонажем, но пытается выразить истину через сплетение и взаимодействие различных высказываемых точек зрения. Этой цели служит двухчастная композиция произведений, описывающих пиры: в первой части некая идея обретает стройное доказательство и кажется неопровержимой, но во второй появляется новый участник, опровергающий эту идею, чаще всего не логически, а как-то иначе, поэтому ни одна из точек зрения не может полностью одержать верх.

Среди классических образцов жанра симпосиев выделяются прежде всего — «Пир» Платона и «Пир» Ксенофонта, а также «Пирующие софисты» Афиней, относящиеся к сократическим сочинениям и представляющие собой отдельные произведения философского содержания, отражающие реальную культурную практику. Здесь следует также вспомнить и «Пир семи мудрецов» Плутарха, где прославленные мудрецы из разных городов Греции (Солон, Фалес, Биант и др.) на пиру у Периандра высказывают свои мнения по поводу идеального устройства государства, дома, идеального образа правителя и т.д.

В то же время тема пира имеет и другие, более мрачные коннотации: картина пира может соседствовать с гибелью, например, пир во время чумы. Переплетение темы пира и смерти мы видим, на-

пример, в «Истории» Фукидида, описывающей эпидемию моровой язвы, разразившуюся в Афинах в 430 — 429 гг. до н.э. («История», II, 48 — 50), когда в ожидании неизбежной смерти люди спешили провести в наслаждениях последние часы и предавались на пирах диким оргиям. Этот сюжет впоследствии не раз разрабатывался в европейской литературе. Описанием афинской чумы заканчивается поэма Лукреция «О природе» (VI, 1138 — 1286). Эту тему развивает Дж. Боккаччо в «Декамероне», рисуя картины пиров во время чумы во Флоренции в 1348 году. Следует упомянуть также драму английского поэта Вильсона «Город чумы», на которую ориентировался Пушкин, создавая свой «Пир во время чумы».

Еще одна разновидность этого жанра связана с «Пиром Трималхиона» — главой из романа Петрония «Сатириконе», где описание пира дается в сниженном, ироническом контексте, трагедия выходит на первый план, однако идейная составляющая по-прежнему важна. На этом пире уже нет философских споров, царит бытовая разногласия — говорят о равнодушных богах и о кусающихся ценах, о болезнях и о продажных властях, завидуют богачам — «новым римлянам» и досаждают на испортившийся климат... Но сквозь эту пошловатую обыденную болтовню просачиваются фразы примечательные, знаковые, некий рефрен: «Что такое день? Ничто. Не успеешь оглянуться, — уж ночь на дворе <...> жизнь наша ежедневно подтачивается <...> мы стоим не меньше мухи <...> мы же просто напросто мыльные пузыри <...> с каждым днем все хуже: город наш, словно телячий хвост, назад растет <...> Что же это будет, если ни боги, ни люди не сжалятся над нашей колонией? <...> поля заброшены...»¹. Этот «нетрагедийный», почти комический хор знаменует тихую, но неумолимую поступь рока: в нем звучит ощущение какой-то фатальной всеобщей редукции, убывания жизни, предчувствие разрушения империи.

В русской литературе в «Пире во время чумы» Пушкина происходит слияние двух линий: платоновский пир идей соединяется с вакхическим буйством в чумном городе². При этом перверсный³, иска-

¹ Гай Петроний Арбитр Сатириконе // Античная литература. Рим. М., 1981. С. 481 — 483.

² О связи пушкинского «Пира во время чумы» и платоновского «Пира» см.: Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. К 80-летию Федора Александровича Петровского. М., 1972. С. 457 — 470; Абдуллаев Е. «На пире Платона во время чумы...» Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830—1930-х годов // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 189 — 209.

³ Термин Ю. М. Лотмана. См.: Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960 — 1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995. С. 300 — 316.

женный, незаконный и гибельный пир, пожалуй, впервые обретает моральное право на существование, аксиологический статус. Впервые звучит тема «упоевания в бою и бездны мрачной на краю». Пир посреди гибели в представлении Вальсингама — мужественный вызов темному хаосу, стихии, залог возможности для человека стать богоравным. Впрочем, другой персонаж, священник, воспринимает вызов Вальсингама как дерзкое богоборчество. Не случайно, священник появляется в середине драматического действия, изменяя его ход и выдвигая иную, чем у Вальсингама идею, постулируя иные ценности. Ни Вальсингам, ни священник не могут одержать победу в этом споре (один уходит, другой остается в задумчивости), что соответствует сущности того жанра античных симпозиев, к которому имеет прямое отношение пушкинский «Пир во время чумы».

По мнению Е. Созиной, именно пушкинский «Пир во время чумы» стал первым проявлением формирующегося в русской поэзии 1830 — 1860-х годов мотива перверсных пиров: «Через структуру рекуррентности — духовного “повторения” Россией опыта Рима — в 1830-е — начало 1840-х годов происходило становление исторического сознания русского общества... Тогда и складывается в русской литературе символика гибельного, “перверсного” пира, где изобилие порождает избыток и венчается трансгрессией в смерть»⁴. Кроме пушкинского «Пира», Е. Созина отмечает наличие темы трагических пиров у Тютчева, Герцена и Майкова⁵.

В XX веке Пастернак сопоставляет пушкинский и платоновский «пиры» в своем стихотворении «Лето» 1930 года:

*И осень, дотоле вопившая вью,
Прочистила горло; и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе,
На пиру Платона во время чумы <...>⁶*

Такое сопоставление, безусловно, не случайно и не единично в истории литературы, однако о нем уже достаточно много написано⁷.

⁴ Созина Е. К. Мотив перверсных пиров в русской поэзии 1830 — 1870-х годов // Архетипические структуры художественного сознания. п. 3. Памяти В. В. Короны (<http://abursh.sytes.net/korona/sbornik/sozina.htm>).

⁵ Там же.

⁶ Пастернак Б. Второе рождение. М., 1932. С. 34.

⁷ См., напр.: Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. К 80-летию Федора Александровича Петровского. М., 1972. С. 457 — 470; Абдуллаев Е. «На пиру Платона во время чумы...» Об одном платоновском сюжете в русской литературе 1830 — 1930-х годов // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 189 — 209; Жолковский А. К. Откуда эта Диотима (Заметки о «Лете» Пастернака) // <http://www-rcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib174.html>.

В романе А. Битова пушкинская тема играет очень важную роль. Вся Россия представляется писателю Пушкинским домом без его курчавого постояльца. Большое значение имеет не только тема пушкинского творчества в целом, но и тема пира⁸, не случайно ключевыми в романе являются две сцены, в которых используется традиция античных пиров и связанного с ними пушкинского «Пира во время чумы».

Первый «пир» происходит на квартире Одоевцева-старшего, когда Левушка приходит к нему в гости. Эта сцена встречи Левушки с дедом является идейным, смыслообразующим центром романа. В монологах Деда раскрываются воззрения самого автора на культуру, общество и мироустройство в целом.

Второй «пир» происходит в Пушкинском доме во время ночного дежурства Левушки. Он является центральным местом романа, некой точкой, к которой сходятся все сюжетные линии, и, одновременно, композиционным центром.

В этих эпизодах имеется некая онтологическая общность, позволяющая соотнести их друг с другом. В обоих случаях это — пиры, в которых достаточно отчетливо прослеживаются древние, еще античные традиции. Может быть, стоит отметить, что оба пира происходят глубокой осенью, именно в то время, когда согласно архаическим традициям после сбора урожая происходили праздники плодородия, имевшие буйный, оргиастический характер. Для Петербурга же это мрачное время года, и оно привносит добавочный драматический колорит в повествование.

Обе сцены обладают некими специфическими признаками, позволяющими соотнести их с жанром, античных пиров-симпосиев. Для собравшихся главную ценность представляет не еда и обязательная обильная выпивка, а именно разговор, причем напряженный, страстный, на грани истощения душевных сил. Для пиршественных бесед характерно стремление к морализированию, обращение к сложным этическим проблемам. Настоящий пир в сжатом виде представляет все сущностно-важное в жизни человека: экстатическое ощущение полноты бытия, радость познания мира и страх непознаваемого, экзистенциальную безнадежность человеческого существования и в то

⁸ Отметим, что важность этой темы для А. Битова подтверждена даже графически: привлекает к себе внимание обложка романа в четырехтомном собрании сочинений 1997 г. — на ней изображен именно пир (один из советских пиров, которые столь красочно изображал Венедикт Ерофеевым в знаменитой поэме «Москва-Петушки»): наполовину наполненный водкой стакан, погнутая вилка и огурец, расположенные на рваной газете. По признанию самого Битова, это оформление не случайно, оно соотносится с проблематикой романа.

же время — надежду на спасение. В экстремальной ситуации «пира во время чумы» все эти свойства проявляются еще яснее.

О «пире во время чумы» напоминает почти эсхатологический пейзаж, предпосланный первому пиру: «Солнце садилось, дул стылый морозный ветер и какая-то опасная прозрачность наблюдалась в воздухе. На западе воткнулись в горизонт три острых и длинных облака. Они краснели чуть фиолетово <...> Казалось, дома стояли покинутые...»⁹. Пейзаж гармонирует с трагическим мировидением деда, ощущающего не только себя, но и Россию и может быть даже весь мир на краю бездны.

Уже в самом имени деда — Модеста Платоновича Одоевцева — сразу же заявлена платоновская тема. Сотрапезник деда, молодой поэт Рудик несколько насмешливо называет его «маэстро Платон».

Важным элементом античного пира является пение и декламация, поэтому не случайно во время пира Рудик читает стихи, а дед неожиданно начинает петь. Во втором пире этот же мотив дан в сниженном варианте: Готтих (то ли барон, то ли просто доносчик) читает Пушкинское стихотворение «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...».

В первом пире, в полном согласии с платоновской традицией, дед Одоевцев выступает учителем, проповедником, пророком, затрагивает в своих монологах вопросы жизни и смерти, цивилизации, культуры, прогресса, познания и понимания. Его монологи приводятся целиком в отличие от высказываний других действующих лиц, которые, как правило, даются в пересказе повествователя или вовсе опускаются им. Дед, заслуживший своей мученической судьбой право поучать и предсказывать, не может быть поставлен на одну доску со своими сотрапезниками. Он отвечает на неозвученные реплики Рудика и Левушки, а речи Левушки даны даже не в пересказе — они лишь пунктирно обозначены.

В образе деда иронически отражается и Платон, и более серьезно — легендарный Сократ, блестящий парадоксалист, мастер иронии, площадной оратор. При этом любопытным образом соединяются античная, сократовская линия и мощная, многовековая традиция русского юродства (отсюда подчеркнутое невнимание к быту, грязь в комнате, ёрничанье деда, его пристрастие к образам телесного низа — «жизнь даст по жопе», попытка грубого эпатажа — он расстегивает штаны, чтобы показать, что, собственно, от него осталось). Дед, кривляясь, ведет себя нарочито антиэстетически, но подобно

⁹ Битов А. Г. Пушкинский дом. СПб., 1997. С. 55.

юродивому он, освобождая себя от всех человеческих условностей, говорит последнюю страшную правду, изрекает пророчество¹⁰.

Если первый пир ориентируется больше на платоновскую традицию, то второй, происходящий в Пушкинском доме, в большей степени можно соотнести с «Пиром Тримальхиона». Среди пирующих уже нет учителя, царит разногласие, причем никому не дается право бесспорной правоты высказывания. Если первая сцена была целиком построена на монологах деда, то здесь по большей части говорит повествователь, он часто уже не передает суть разговора, а только перечисляет: «Они говорили о погоде, о свободе, о поэзии, о прогрессе, о России, о Западе <...> о Боге, о бабах <...> об общественной природе человека и о том, что деться — некуда...». «Как странно они говорили!»¹¹, — восклицает повествователь, отмечая тем самым, что важен не столько смысл этих речей, сколько их форма — отрывочные реплики, привычные, сказанные уже много раз слова. Но в этом разноголосом хоре, как и в разногласии «Пира Тримальхиона», наряду с пошлой бессмыслицей слышатся трагические ноты, знаменующие разрушение каких-то коренных основ жизни. Этот пир обнажает страшную пустоту интеллектуальной жизни героев, но наряду с этим, если с первого пира герой уходит униженным, морально поверженным, предавшим собственного отца и опозорившимся перед дедом, то на втором ситуация меняется. Левушка, снова ощущая себя ничтожным, бессильным, снова ставший предателем (история с Бланком), все-таки обнаруживает в себе силу противостоять злу и вызвать его на поединок.

Тема Пира в европейской литературной традиции часто тесно связана со смертью, именно на краю бездны философские концепции обретают свое наивысшее выражение. Это использует и Пушкин в «Пире во время чумы», и Пастернак, в своем стихотворении объединивший «Пир Платона» и «Пир во время чумы», и Битов, в чьем романе пир в Пушкинском доме заканчивается гибелью Левушки (не важно, трагедийной или фарсовой), и предвещает гибель советской империи, а может быть и всей цивилизации — ориентированной на хищническое потребление материальных и духовных ценностей, почти утратившей представление о творческом, божественном начале в человеке.

¹⁰ М. М. Бахтин отмечал: «Диалогическое пиршественное слово обладало особыми привилегиями <...> правом на особую вольность, непринужденность и фамильярность, на особую откровенность, на эксцентричность, на амбивалентность, то есть сочетание в слове хвалы и брани, серьезного и смешного». См.: *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963. С. 182.

¹¹ *Битов А. Г. Пушкинский дом*. СПб., 1997. С. 266.

А. Н. РОМАНОВА
(Кострома)

**«Современник» как художественное целое:
приемы редакторской работы А. С. Пушкина**

В последние годы пушкинский журнал не часто привлекает внимание исследователей, возможно, потому, что тема кажется исчерпанной. Действительно труды таких ученых, как М. П. Еремин, Н. Н. Смирнов-Сокольский, Е. И. Рыскин, В. Э. Вацууро, М. И. Гиллельсон, В. А. Мильчина, В. Г. Березина, С. А. Кибальник, глубоко раскрывают историю создания журнала, позволяют осмыслить позицию Пушкина в журнальной полемике 30-х годов, проследить судьбу отдельных публикаций. И все же белых пятен остается немало. В факсимильном издании 1987 года отдельные тексты журнала не прокомментированы. Не разрешен вопрос о жанровой специфике издания¹. Спорным остается и определение места «Современника» в литературной жизни эпохи, степени его влияния на умы читателей.

Мнение о неудаче «Современника», как в коммерческом, так и в содержательном отношении, о неспособности Пушкина к систематической журнальной работе высказывалось современниками поэта, в том числе его друзьями². Эту точку зрения можно встретить и в современных изданиях: «Белинский надеялся увидеть в журнале Пушкина боевой печатный орган, направленный против лакейской журналистики и отживших литературных мнений. Но следующая книжка журнала огорчила его своей «бесцветностью» и академической сухостью. Пушкин сам чувствовал слабость журнала и начал вести переговоры относительно приглашения в «Современник» Белинского»³.

Такая оценка почти неизбежна при сложившемся подходе, когда «Современник» изучается в контексте истории русских печатных

¹ В настоящей статье этот вопрос не рассматривается. Мы будем пользоваться определением «журнал», как наиболее употребительным.

² См.: Н. В. Гоголь «Из статьи о «Современнике», Н. А. Муханов «Из «Дневника», П. А. Вяземский «Из статьи «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» в издании «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников». В 2-х т. СПб. 1998.

³ Лебедев Ю. В. История русской литературы XIX века. В 3-х ч. Ч. 1, М., 2007. С. 315.

изданий первой трети XIX века. В таком соседстве он представляется явлением весьма достойным, но по степени своего влияния на читателя, по количеству подписчиков — малозаметным. Создается впечатление о непродуманности издания, случайности и противоречивости его содержания. Многие материалы журнала кажутся «лишними», введенными для демонстрации лояльности или из соображений благотворительности.

Однако внешняя неудача «Современника» вполне соотносима с неуспешностью в публике большинства зрелых произведений поэта. Только поэзия Пушкина уже оправдана временем, а на «Современнике» до сих пор остается клеймо пушкинского «провала».

На современном этапе необходимо оценить четыре книги, вышедшие при жизни поэта, иначе, с других позиций. «Современник» не просто издание, то есть собрание текстов разных авторов, отредактированных и скомпонованных Пушкиным, но и некое целое. Это произведение Пушкина, выражающее его оригинальный замысел, в реализации которого как собственные, так и чужие тексты являются равноправными идейно-композиционными элементами. Изучению «Современника» в таком аспекте до сих пор уделяется мало внимания⁴. Необходимо дать всестороннюю оценку этому явлению как факту пушкинского творчества, понять, в какой мере и как реализован в «Современнике» творческий потенциал Пушкина — художника, мыслителя, историка, журналиста, редактора.

Такая постановка проблемы вызывает к жизни целый ряд вопросов, в том числе вопрос о единстве и различии методов творчества при создании художественных произведений и при подготовке «Современника». Необходимо определить принципы и методы редакторской деятельности Пушкина, проявившиеся в отборе материалов, их обработке при подготовке к печати, расположении их в журнале, и сопоставить результаты редакционной работы с художественно-творческой практикой зрелого Пушкина.

Чем характеризуется отбор материалов для «Современника»? В разные годы исследователей удивляла противоречивость его «программы», как известно, так и не сформулированной Пушкиным. Наряду со статьями «чисто литературными», издатель помещает и документальные материалы, и научные статьи. Он предоставляет слово Гого-

⁴Например, в фонде РГБ имеется лишь одна работа по соответствующей теме: Фрик Т. Б. «Современник» А. С. Пушкина как единый текст: диссертация ... кандидата филологических наук. Томск, 2006.

лю — и оспаривает его мнения, явно полемизирует с Белинским — и тайком приглашает его к сотрудничеству. Он привлекает к работе М. П. Погодина, но присланные им статьи откладывает в сторону. Зато Пушкин заставляет звучать в «Современнике» голоса своих явных противников: М. Е. Лобанова, В. Б. Броневского, обильно цитируя их сочинения и разделяваясь с ними в ходе изысканной интеллектуальной дуэли, секундантом в которой становится заинтересованный читатель.

Это не случайные противоречия, а проявление принципа. Исследователями давно отмечено отсутствие в редакции «Современника» полного «единомыслия» или полной подчиненности одному редактору, характерного для успешных изданий тех лет. Напротив, Пушкин привлекает к сотрудничеству авторов, обладающих яркой мировоззренческой и творческой индивидуальностью, часто не согласных с ним и друг с другом, стремящихся к самостоятельному издательскому творчеству⁵. Круг Пушкина — общество людей, объединенных не столько сходством идейных и эстетических позиций, сколько *порядочностью*, то есть приверженностью законам чести, благородства, не замаранных политическими и коммерческими спекуляциями, соблюдающих нормы благовоспитанности в журнальном деле, как и в частной жизни. Но это ни в коем случае не единая сплоченная литературная партия. Очевидно, что отбор материалов для «Современника» осуществлялся не на основе «партийности». В журнале явно стремление к полноте охвата действительности, к рассмотрению одной темы параллельно в нескольких планах (в документальном и в художественном, историческом и злободневном). «Современник» своим содержанием как будто растит своего читателя, того, кто сумеет воспринять «Историю Пугачева» и «Капитанскую дочку» в их противоположности и взаимодействии.

Расположение материала в журнале характеризуется стремлением поэта создать систему смысловых связей, переключек между отдельными публикациями, вводящими их в контекст общего единого смыслового пространства. Призвание государя, противостояние России и Европы, судьба Наполеона, личность и деятельность Петра I, влияние Вольтера, характер просвещения в Европе и России, век

⁵ См. об этом: Вацуро В. Э., Гидельсон М. И. Сквозь «умственные плотины» — М., 1986; М. И. Гидельсон «Пушкинский «Современник» / В кн. «Современник» литературный журнал А. С. Пушкина. Приложение к факсимильному изданию. М., 1987; В. Э. Вацуро «Пушкинская пора: Сб. статей. СПб., 2000.



Екатерины и история Пугачева — это лишь некоторые сквозные темы в журнале.

Некогда в «Вестнике Европы» — авторском журнале Н. М. Карамзина — объединение материалов достигалось идейно-стилевым единством. У Пушкина все наоборот: объединение происходит на основе столкновения. Противоречия между авторами не затушевываются, а выявляются и подчеркиваются издателем. Например, В. А. Мильчиной подмечено, что статья П. Б. Козловского «О надежде» в третьем томе полемически соотнесена с размышлениями Вяземского в его статье «Наполеон и Юлий Цезарь» из второй книги. Но можно заметить, что полемический разряд от нее ударяет и в пушкинского «Полководца», и в другие материалы номера. Например, стихотворение «Ответ» переводит спор о надежде из историко-философского и математического плана в сферу интимных чувств, дополняя рассуждения и непосредственным переживанием: «...О, пощади печаль мою и нежность, / Души моей безверьем не мертвы: / Не та же ль смерть слепая безнадежность? / А смерти нет для сердца и любви!». Лирический отклик на статью Козловского слышен в пушкинской статье о «Фракийских Элегиях» В. Теплякова, которую завершает элегия «Одиночество»: «Пусть, упоенная надеждой неземной / С душой всемирною моя соединится»⁶. Словами Шевырева о чувстве надежды заканчивается и заметка о книге Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека». Несомненно, эти столкновения-переключки возникают не случайно, они организованы Пушкиным-редактором.

Такое идейно-стилистическое многоголосье — характерная и многократно отмеченная литературоведением особенность художественных произведений Пушкина. «Единственный устойчивый признак авторского сознания — его движение. Позиция автора эквивалентна не одной из реплик диалога, а самому диалогу: процессу взаимодействия и взаимопревращения голосов» — писал Е. С. Хаев о своеобразии онегинской поэтики⁷. Близкую мысль развивает Г. П. Макогоненко, размышляя о функции диалога в пушкинской прозе 30-х годов: «Диалог-спор создает диалогические отношения, в которых осуществляется сцепление противоположных и враждебных мыслей, которое рождает новые мысли, новые идеи, и они не могут быть выражены словами. Новая идея, выраженная не текстом, а контекстом, сцепле-

⁶ «Современник» литературный журнал А. С. Пушкина. Приложение к факсимильному изданию. М., 1987; Т. 3.

⁷ Хаев Е. С. «Особенности стилового диалога в «онегинском круте» произведений Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 109.

нием различных идей, высказанная не словами, а описанием, и является авторской позицией»⁸.

В творчестве Пушкина 30-х годов нередко создается особая ситуация художественно-философского диалога, в котором позиция поэта воспринимается как почти неуловимая, «текучая», распределенная между участниками спора, что позволяет ей охватывать отдельные точки зрения, быть противоречиво-целостной, синтетической. Но таким же свойством обладает текст «Современника», в котором голос поэта Пушкина — автора статей и заметок — лишь один из голосов полилога, не исчерпывающий более сложной авторской позиции «Современника» или его «программы». При недостатке голосов для создания необходимого автору эффекта, возникают голоса вымышленных, специально созданных «масок», таких как А.Б., приславший письмо к издателю из Твери.

Оказываются весьма схожими и отдельные художественные средства, при помощи которых создается и развивается идейно-стилевой диалог. Не только взаиморасположение материалов, но и их детальная редакторская обработка демонстрирует стремление усилить продуктивные противоречия внутри общего текста «Современника».

Яркий пример тому — работа Пушкина над статьей Погодина «Прогулки по Москве», опубликованной в третьем номере за подписью «Пешеход». Рассмотрим два редакционных примечания, написанных к ней Пушкиным.

Размышления Погодина о надписи на памятнике Минину и Пожарскому звучит как личное мнение, обосновывается вкусом и туманной ссылкой на какие-то документы и разговоры: «...форма ее совершенно не в русском духе: князя Пожарского ни в какой бумаге его времени, ни в каком разговоре никогда не называли князем Пожарским, а князем Дмитрием Михайловичем Пожарским. Назвать его князем Пожарским, — по-моему, это галлицизм. У нас все лица этого рода назывались по имени и отчеству. Гражданин есть слово анахроническое. Если принимать слово в новом смысле, то князь разве тоже не есть гражданин? Впрочем, повторяю, все это не суть неправильности, напротив, может быть, мои тонкости неправильны, по крайней мере, я так думаю»⁹.

⁸ Изучение диалогической природы пушкинского творчества, начавшееся работами В. В. Виноградова, Ю. Н. Тынянова активно продолжается современным литературоведением. См., например: Ильичев А. В. Поэтика противоречия в творчестве А. С. Пушкина и русская литература конца XVIII — начала XIX века : Дис. ... д-ра филол. наук. Владивосток, 2004.

⁹ Современник... Приложение. С. 171.

В примечании редактора дан образец того, как основательно должно высказываться подобное мнение: отчетливость формулировок, точность исторических фактов, подтвержденных указаниями на конкретные документы: «Надпись *Гражданину Минину*, конечно, не удовлетворительна: он для нас или мещанин Косма Минин, по прозвищу Сухорукой, или думный дворянин Косма Минич Сухорукой, или, наконец, *Кузьма Минин, выборный человек от всего Московского Государства*, как назван он в грамоте о избрании Михаила Федоровича Романова. Все это не худо было бы знать, так же как имя и отчество князя Пожарского»¹⁰. (*Здесь и далее в цитатах курсив А. С. Пушкина — А.Р.*)

С присущей ему наблюдательностью Пушкин подмечает в рассуждениях Погодина легкий оттенок самодовольного педанства, завуалированного показной скромностью. Эта черта личности, обусловившая и шероховатость языка, вызывает пушкинскую иронию: «Все это не худо было бы знать, так же как имя и отчество князя Пожарского». Ирония Пушкина попадает не только в авторов надписи, она задевает автора заметки. Недовольство Пушкина поверхностностью и неточностью ученых рассуждений Погодина имеет, как можно убедиться, давние корни. Еще в 1829 году Пушкин оставляет замечания на полях статьи Погодина «Об участии Годунова в убиении царевича Дмитрия». (Московский вестник, ч. III, 1829), в том числе: «Противуречие», «Шуточки», «*mauvaise foi* (недобросовестность)»¹¹. Как установили современные исследования, в статье Погодина и сведения о владельцах домов, доставшихся казне, весьма неточны¹².

Во втором замечании речь идет о русской грамматике и орфографии. К словам Пешехода, недовольного неграмотностью вывесок: «*Богодельни* везде написаны *Богадельнями*», — дается примечание: «Слово это весьма неправильно составлено из двух слов *бога деля* (для), и потому должно писать *богадельня*. Издатель»¹³. Кажется, это примечание издателя не вызывало интереса ученых, источник пушкинской поправки не указан ни в академическом издании сочинений поэта, ни в комментариях к «Современнику». Основанием для замечания издателя мог послужить Словарь Академии Российской. Здесь

¹⁰ А. С. Пушкин Полное собрание сочинений в 6 т. Т. 6. Историческая проза. М., 1950. С. 55 — 56.

¹¹ Там же. С. 87 — 88.

¹² Современник... Приложение. С. 173.

¹³ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 6 т. Т. 5. Критика и публицистика, автобиографическое. М., 1950. С. 411.

мы находим статью о слове Для: «Для, в старинном употреблении, Деля и Дельма»; среди слов, образованных от него: «Богадельня — здание по большей части при церкви воздвигнутое, в котором неимущие и престарелые казенным иждивением или мирским подаянием содержатся»¹⁴.

Характерно то, что Пушкин не цитирует Словарь Академии Российской и не ссылается на него, то есть не стремится придать своему замечанию неопровержимый, «ученый» характер, возможно потому, что, в сравнении с первым эпизодом, здесь читатель более вооружен, поскольку проверка по словарю написания слова «богадельня» не требует специальных разысканий.

Блистательно используются тончайшие смысловые нюансы в пушкинской фразе. Слово, по его мнению, образовано «весьма неправильно». Мнимое сетование издателя опять скрывает мощный иронический заряд. Правильность логического построения Погодина вступает в противоречие с неправильностью русского словообразования. Механически соединяя слова «Бог» и «дело», Погодин упускает «самую малость», но в этой малости — сущность языка и мышления народа. «Для Бога» — нелогичное, нематематическое, неправильное образование, выражает суть явления: благотворительного призрения больных, неимущих.

Почему же издатель не исправляет ошибку Погодина в корректуре? Такая возможность у него, бесспорно, была, а замечания его, при всей их тонкости, не могли быть приятны автору.

Разумеется, дело не в том, чтобы уколоть лично Погодина, или уронить его в глазах публики (этот аспект снимается анонимностью статьи). Пушкин при всех разногласиях уважал М. П. Погодина и видел в нем ценного сотрудника журнала. Но как только материал Погодина оказывается в поле пушкинской редакторской мысли, он становится своего рода репликой, автор же из реального человека делается голосом, персонажем, которому в полной мере предоставляется возможность самораскрытия и который в то же время максимально вовлекается в диалог с другими голосами, звучащими в журнале. Несовершенство, неосновательность мнений авторов «Современника» для поэта очевидны, но они не являются препятствием для работы в журнале. Скорее Пушкин делает ставку на несовершенные мнения, которые в столкновении и взаимодействии дают движение к истине.

¹⁴ Словарь Академии Российской. Часть II от Г до З. В Санкт-Петербурге при Императорской Академии Наук 1790 года. С. 685 — 686.

Цензура изъяла замечание Погодина о надписи на памятнике. Вместе с ним теряется и первое примечание издателя, но второе примечание выполняет свое предназначение. Оно опрокидывает суждения автора статьи о неграмотности вывесок, вызывая у читателя недоверие и к другим его рассуждениям. Важные размышления «Пешехода» о дворянских домах, отошедших казне, не могли быть оставлены Пушкиным без противовеса. «Дома эти достались обществу, и где обитала праздность, там теперь поселился труд. Перемена утешительная» — пишет Погодин. Пушкин не оспаривает и тем более не исправляет мнения московского корреспондента, но примечание издателя ставит весь материал под сомнение. Оно играет в «Современнике» роль, сопоставимую с ролью художественной детали или замечания в скобках в прозе и поэзии Пушкина. Это штрих-пуант, который усиливает полемический эффект помещенной в этом же номере «Челобитной» Д. В. Давыдова: «Помоги в казну продать / За сто тысяч дом богатый, / Величавые палаты, Мой пречистенский дворец»¹⁵ из пушкинского отрывка «Родословная моего героя»: «Мне жаль, что тех родов боярских / Бледнее блеск и никнет дух; / Мне жаль, что нет князей Пожарских, / Что о других пропал и слух...»¹⁶. Это один из приемов, стимулирующих движение мысли читателя в противоречиво-целостном и необычайно насыщенном идейном поле «Современника».

Осмелюсь предположить, что не совсем посторонней по отношению к этому материалу является и пушкинская басня «Сапожник». Как показывает в комментариях к факсимильному изданию М. И. Гиллельсон, нет оснований относить ее исключительно к Н. И. Надеждину. В равной мере она направлена и против лишенного художественной чуткости М. Е. Лобанова, и против В. Б. Броневского, занимающегося историей «от нечего делать», и против «шарлатанской» истории Н. А. Полевого. Но «рикошетом» попадает она и в М. П. Погодина, который в пылу праведного гнева забыл заглянуть в Академический словарь.

Итак, анализируя приемы редакторской работы Пушкина в «Современнике» мы убеждаемся, что они во многом аналогичны приемам художественного творчества поэта и подчинены тем же принципам движения и диалога, которые выступают ключевыми характе-

¹⁵ Современник, литературный журнал А. С. Пушкина 1836 — 1837: Избранные страницы. М., 1988. С. 136.

¹⁶ Там же. С. 204.

ристиками зрелой пушкинской поэтики. Таким образом, новое звучание приобретают слова редакционной заметки: «Издатель «Современника» не печатал никакой программы своего журнала, полагая, что слова: литературный журнал — уже заключают в себе достаточное объяснение»¹⁷. Литературный журнал — не журнал о литературе (этой узкой программы «Современник» не оправдывает слишком явно), но журнал, который является фактом литературы, строясь по законам художественной словесности; журнал, в котором Пушкин, осознавший себя «поэтом действительности», расширяет свои художественные поиски в сферу публицистики, статистики, истории, этнографии, — не переставая быть поэтом в существе своем. «Современник» — не трибуна литературной партии, но одно из тех произведений, где, по определению самого поэта, «план обширный объемлетя творческою мыслию»¹⁸.

¹⁷ Там же. С. 246.

¹⁸ А. С. Пушкин Полное собрание сочинений в 6 т. Т. 5. Критика и публицистика, автобиографическое. М., 1950. С. 47.

Р. Г. НАЗАРЬЯН
(Узбекистан)

Поэтика чисел в «Пиковой даме» А. С. Пушкина

Тема карт и карточной игры была довольно широко распространена в русской литературе прошлого века. И это вполне объяснимо и закономерно, ибо ни один праздничный прием, ни одна дружеская пирушка в дворянском доме не обходились без карт. Естественно, что при создании картин из российской действительности писатели не обходили стороной эту бытовую реалию. Дань ей отдали как второстепенные беллетристы начала века, так и Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, А. Толстой, целый ряд других малоизвестных и знаменитых художников слова.

Зачастую карточная игра служила лишь фоном, эпизодом в описываемых событиях, являясь как бы дополнением к более важным проблемам. Однако же в иных случаях тема эта явно преваляровала в сочинениях, и авторы даже выносили ее в названия отдельных произведений. В качестве примеров можно упомянуть «Пиковую даму» Пушкина, «Штос» Лермонтова, «Игроков» Гоголя и «Игрока» Достоевского.

Пушкинская «Пиковая дама», впервые опубликованная в журнале «Библиотека для чтения» (1834, т. III) и в том же году перепечатанная в сборнике «Повести, изданные Александром Пушкиным», по словам автора, была основана на реальном событии. Пушкин рассказывал своему приятелю П. В. Нащокину, что прототипом старой графини послужила известная в Санкт-Петербурге личность — мать генерал-губернатора Москвы Наталья Петровна Голицына.

В дни своей молодости графиня Голицына действительно жила в Париже и, подобно другим светским дамам, любила играть в карты. Как-то раз, крупно проиграв и не имея средств расплатиться с партнером, она обратилась за помощью к графу Сен-Жермену, авантюристу и алхимику, слывшему в Париже богатейшим человеком. Вместо денег граф якобы назвал Голицыной три карты, которые принесут ей выигрыш. Наталья Петровна воспользовалась советом Сен-Жермена и, действительно, отыгралась. А много лет спустя она назвала заветные карты своему внуку, оказавшемуся в аналогичной ситуации.

Именно этот внук Голицыной, сумевший, благодаря бабушкиной помощи, выиграть крупную сумму денег, и поведал семейную историю Пушкину.

Взяв ее за основу, Пушкин и создал «Пиковую даму». Вполне понятно, что ценность произведения определяется не его исторической фактографией, какой бы занимательной она не была, а пушкинским вымыслом, тем, что и придает ему художественный характер. Оставляя в стороне различные грани поэтической структуры повести, которым посвящены многочисленные исследования отечественных и зарубежных пушкинистов, позволю себе остановиться лишь на одной ипостаси «Пиковой дамы» — поэтике чисел.

Среди разнообразных чисел, упомянутых в тексте этой повести, наиболее заметная и значимая роль принадлежит цифрам «три» и «семь». Именно с ними, как мне представляется, сопряжены, прямо или опосредованно, все важнейшие смысловые узлы пушкинского сочинения.

Триады словно пронизывают собой все художественное пространство «Пиковой дамы». Уже в первой главе повести говорится о заветных **трех** картах графини Анны Федотовны. Эти **три** карты, поставленные одна за другою, выиграли ей **три** соника и принесли «московской Венере» крупный выигрыш. В повести сию историю поведал своим гостям внук графини Томский и тотчас же **три** его приятеля выдвигают **три** собственных версии о невероятном событии:

- Случай! — сказал один из гостей.
- Сказка! — заметил Германн.
- Может статься, порошковые карты? — подхватил третий.

Три карты графини еще дважды упомянуты в первой главе: сначала конногвардеец Нарумов говорит о бабушке, «которая угадывает **три** карты сряду»¹, а затем и сам Томский вспоминает, что графиня некогда открыла эти **три** тайные карты «покойному Чаплицкому».

Уже в самом начале второй главы говорится о **трех** девушках-служанках, окружавших старую графиню. В руках этих девушек вещи, необходимые для туалета госпожи. Вещей этих тоже **три**: «Одна держала банку румян, другая коробку со шпильками, третья — высокий чепец с лентами огненного цвета»².

Несколько позже воспитанница знатной старухи, Лизавета, задает офицеру Томскому **три** вопроса о Нарумове и получает на них, соот-

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 6. Л., «Наука». 1978. С. 212.

² Там же. С. 214.

ветственно, **три** ответа. Сама же графиня **трижды** говорит Лизавете о карете: «Вели скорей закладывать карету», «Прикажи... карету закладывать», «Да что ж карета?»³.

В промежутке между этими вопросами воспитанница читает старухе книгу — сначала одну страницу, затем еще две. **Трех** прочитанных страниц оказывается достаточно — графиня зевает и приказывает Лизаньке бросить эту книгу: «Что за вздор!»⁴. Когда же хозяйка нетерпеливо звонит в колокольчик, на ее зов вбегают сразу **три** девушки...

Пушкин еще многократно сталкивает читателя с цифрой «**три**», либо названной прямо, либо образуемой суммарно. Так, два лакея несут старуху к карете — этот эпизод с тремя персонажами автор повторяет дважды в третьей главе: «...два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы». «Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу»⁵. А, уже очутившись в карете, графиня задает Лизавете очередные **три** вопроса: «Кто это с нами встретился? — как зовут этот мост? — что там написано на вывеске?»⁶.

В этой же главе упомянуты **три** старые горничные. Лиза же получает послание от Германца через **три** дня после того, как отослала ему записку. Автор повести напоминает, что роман в письмах между нею и Германном продолжался **три** недели. В тексте «Пиковой дамы» изображены **три** дамы, подошедшие на балу к Лизавете Ивановне. На том же балу Томский, характеризуя своего приятеля, утверждает, что у Германна на совести **три** злодеяния. И фраза офицера-конногвардейца вскоре будет повторена во внутреннем монологе Лизы. А изображение Германна рисует любовника еще юной графини молодым человеком в **треугольной** шляпе.

Через **три** дня после смерти тело усопшей графини отпевали в монастыре. И в этом эпизоде не обошлось без триады: две молодые девицы ведут под руки третью женщину — барскую барыню, ровесницу покойной. О самом Германне, сыне обрусевшего немца, Пушкин говорит, что тот имеет **три** принципа, характерных для тевтонцев, — расчет, умеренность и трудолюбие.

А вскоре читатель узнает, что цифра «**три**» названа первой из **трех** заветных карт. Именно она, **тройка**, и приносит Германну

³ Там же. С. 216.

⁴ Там же. С. 216.

⁵ Там же. С. 221, 223.

⁶ Там же. С. 221.

первый выигрыш. А еще выясняется, что секрет выигрышных карт испытали всего лишь **три** человека — сама графиня, покойный Чаплинский и Германн...

Столь же часто встречается в тексте повести и цифра **семь**.

Стоит помнить, что «семерка» — вторая карта заветного выигрышного набора старой графини (тройка, семерка, туз). От этого, надо полагать, и исходит ее сопряженность с числовой символикой повести. Так, старуха узнает от собеседника, что ее давняя приятельница — княгиня Дарья Петровна — умерла **семь** лет назад. Пушкин неоднократно использует слово «неделя» (7 дней): за **неделю** перед описанной сценой, через **неделю** она (Лиза — Р.Н.) улыбнулась, старуха может умереть через **неделю**, три **недели** продолжается платоническая любовь Лизаветы. Эти же семерки присутствуют в тексте и опосредованно — цифры складываются из составных частей, суммарно. Так, например, Пушкин пишет, что после карточной игры в доме Томского прошло **два** дня. Лиза выглянула в окно и увидела молодого инженера на мостовой. Она смутилась и отвела взгляд, но уже через **пять** минут снова посмотрела туда же. **Два** дня и **пять** минут составляют очередную **семерку**.

В «Пиковой даме» употреблены **семь** европейских терминов карточной игры (мирандоль, руте, пароли, вист, талья, семпл и понтер) и **семь** выражений русского происхождения (метать карты, порошковые карты, гнуть углы, надписывать мелом куш, банкOMET, прокидка, распечатать колоду).

Небезынтересно, что основных персонажей в повести тоже **семь** — Нарумов, Сурин, Германн, Томский, старая графиня, Лиза и Чекалинский.

Семерка присутствует и в некоторых иных составных цифровых обозначениях пушкинской повести: возраст старой графини — 87 лет. Германн ставит на кон 47 тысяч рублей, а его самого в эпилоге помещают в 17 номер Обуховской больницы.

Карта «семерка» приносит Германну победу над Чекалинским во втором их поединке (всего же поединков было **три** и продолжались они **три** дня).

В повести Пушкина шесть глав и заключение, — то есть всего **семь** частей.

Среди использованных автором «Пиковой дамы» цифр выделяют-ся, и тоже далеко не случайно, числа, кратные «тройкам» и «семеркам». Так, например, говорится о событиях, случившихся 60 лет тому назад, Чаплицкий проигрывает 300 тысяч рублей; часы бьют 12 или

указывают определенное автором время — без четверти шесть, девять часов утра, без четверти три.

В этом же смысловом ряду «тридцать карет», карточная девятка и т.п. За карточным столом расположились двадцать игроков, а двадцать первым был сам хозяин — Чекалинский. Эта суммарная цифра тоже явно продумана Пушкиным, заядлым и весьма опытным карточным игроком: ведь она составляет очко (21). Соответственно этой цифре, желанной для любого картежника, подобраны и «тайные» карты старой графини — тройка, семерка и туз. Если помнить, что цифровое значение туза — одиннадцать, то сумма этих трех карт составляет 21, то есть все то же очко.

О том, что изложенное выше вполне обоснованно и цифровая символика повести глубоко продумана автором, свидетельствуют строки VI главы «Пиковой дамы». В этом отрывке мятущееся сознание героя, мечтающего с помощью трех карт старухи **устроить, усмерить** свой капитал, ассоциирует карты и цифры с людьми, временем и происходящими событиями: «Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!... Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком. Все мысли его слились в одну, — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила⁷.

⁷ Там же. С. 234.

ПУШКИН И ЕГО ИНТЕРПРЕТАТОРЫ



В. С. ЛИСТОВ
(Москва)

Народа своего отец чадолюбивый

Записки маркиза Астольфа де Кюстина «Россия в 1839 году» — один из самых известных источников по отечественной истории XIX столетия. В нашу задачу, разумеется, не входит ни общая оценка этой скандальной книги, ни обсуждение составляющих её отдельных эпизодов. Отметим только, что французский путешественник, посетивший Россию двумя годами позже смерти Пушкина, был близок пушкинскому кругу. В комментариях к его сочинению широко представлены такие известные имена как В. А. Жуковский, князя П. А. Вяземский и П. Б. Козловский, А. О. Смирнова-Россет, А. И. Тургенев, П. Я. Чаадаев и многие другие. Первым по времени пушкинистом, поминавшим Кюстина, был, по-видимому, П. В. Анненков.

Но всё это по большей части останется за рамками нашей работы.

Прежде, чем обратиться к творчеству и биографии Пушкина, нам придётся сосредоточить внимание на главе IX сочинения Кюстина. В ней автор рассказывает о самом начале царствования Николая I, то есть о восстании декабристов. Источником сведений об этом предмете маркиз называет свои беседы с императором и, может быть, рассказы ещё некоторых лиц, впрочем, не названных. Мемуарист сам ощущает зыбкость своих построений и потому открыто признаёт: «... я повторяю здесь лишь то, что мне пришлось слышать; факты эти тёмные и проверить их у меня нет возможности»¹.

Описав в самых общих чертах ход восстания, Кюстин касается ди-

¹ Кюстин, маркиз де. Николаевская Россия. М.: Изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1930. С. 112.

настической стороны событий. Читатель, однако, не находит внятной картины происшествия. В записках нет истории тайного отречения наследника-цесаревича Константина Павловича от прав на престол, состоявшегося ещё при жизни императора Александра I. Нет здесь и трагического междуцарствия, связанного с первоначальной присягой императору Константину I, отменой её и второй присягой — Николаю I. Мемуарист прямо переходит к оценке действий мятежников, и в его пересказе безусловно слышен голос августейшего собеседника, Николая Павловича: «Заговорщики прибегли для возмущения армии к смехотворной лжи: они распространили слух, будто Николай насильно захватил корону у своего брата Константина, уже направляющегося в Петербург для защиты своих прав с оружием в руках. К такому средству пришлось прибегнуть, чтобы заставить возмущившихся солдат кричать под окнами дворца: «Да здравствует конституция!» — вожаки убедили их, что жена Константина, их императрица, называется Конституцией. В глубине солдатских сердец жила, как видно, идея долга, потому что только путём подобного обмана можно было их побудить к восстанию»².

Кюстин и его собеседник, скорее всего, верно изложили курьёзный факт, но в «глубину солдатских сердец» они не проникли. Объяснить действия солдат простым чувством долга — не удаётся. Чувство долга перед царским семейством подразумевает *единство* этого семейства, самодержавную безальтернативность власти. Отмена первой присяги и требование принести вторую присягу сами по себе нанесли чувствительный удар патриархальным представлениям народа о власти и долге.

Драму монархического сознания, не умеющего *выбирать* между властью и властью, Пушкин выявил на материале русской истории и понял ещё задолго до 14 декабря. Об этом свидетельствует сцена «Ставка» в трагедии «Борис Годунов». Вопрос о том, кому присягать, ставится в остром диалоге Басманова и Пушкина:

БАСМАНОВ

*Но я и так Феодором высоко
Уж вознесён. Начальствую над войском,
Он для меня презрел и чин разрядный,
И гнев бояр — я присягал ему.*

² Там же.

ПУШКИН

*Ты присягал наследнику престола
Законному; но если жив другой,
Законнейший?...³*

Это ещё не выкрики на площади; это лишь скользкая беседа двух вельмож. Площадные события пока только назревают. И тем не менее...

Вопрос о соотношении «законного» и «законнейшего» Александр Сергеевич ставит от имени своего родовитого предка, Гаврилы Пушкина. Ответить на него должен худородный Басманов. Мы знаем, какой выбор сделает воевода; знаем мы и то, как исторический Басманов расплатился за свой выбор — сначала честным именем, а потом и жизнью.

Но нас здесь занимает не конкретное наполнение исторического движения, не факты сами по себе. Гораздо важнее понять, что Пушкин выявляет в психологической картине «смутного времени» некие особенности, характерные для *всей* истории отечества, в том числе и для *будущего* восстания 14 декабря. Параллели в поведении действующих лиц тут совершенно очевидны. Басманов колеблется: кому отдать предпочтение? Тому ли, кто в сознании народа олицетворяет старую династию, рюриковичей? Или тому, кто совершенно законно правит сегодня от имени новой династии — Годуновых?

Потом, вплотную занявшись историей первого императора всероссийского, Пушкин найдёт драматическую коллизию, ещё больше напоминающую восстание декабристов. Речь идёт о стрельцком бунте 1682 года, в котором вооруженным толпам, вышедшим на площадь, предстояло выбрать между царственными братьями. Кому править — старшему Ивану или младшему Петру? Колебания вокруг присяги младшему, Петру, Пушкин внимательно изучает. Сведения об этих колебаниях он заносит в свой конспект о «начале славных дней Петра»⁴. Однако страницы этого конспекта заполняются не до 14 декабря, а десятилетием позже. Здесь скорее отголосок максимы Пушкина о том, что, в конце концов, все смуты похожи одна на другую.

Но реплика Гаврилы Пушкина о «законном» и «законнейшем», сочиненная до событий междуцарствия 1825 года, есть плод воображения поэта. Она не опирается ни на Карамзина, ни на другие источники. В данном случае воображение и выступает как главный

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. VII. С. 92.

⁴ Пушкин А. С. История Петра. М.: «Языки русской культуры», 2000. С. 56-57.

исторический источник, используемый автором. То, что Кюстин после восстания черпает в беседе с императором, даётся Пушкину на основе его, Пушкина, жизненного и поэтического опыта, на основе общего знакомства с российской историей.

Вместе с тем, версия императора Николая Павловича, пересказанная Кюстином, как уже было замечено, не претендует на полное и серьёзное истолкование психологии солдат и мотивов их поведения на площади. И государь, и его антагонист, французский путешественник, видят всю ситуацию мятежа сверху, глазами правящего сословия. С их точки зрения обман, к которому прибегли заговорщики, есть факт, достаточно объясняющий события.

Пушкин в своих исторических размышлениях шёл гораздо дальше и видел гораздо глубже.

Поэт прослеживает характер русского народного сознания на протяжении почти десяти веков и находит многие неизменные составляющие этого характера. Среди них — вечная вера в «хорошего царя», «царя-избавителя». Эту веру Пушкин различает всегда, на любом, даже наугад взятом отрезке отечественного прошлого и настоящего. Монарха, посланного Богом, монарха-борца с неправдой, люди русские видели в Ажедимитрии до его воцарения, в костромском изгнаннике Михаиле Романове, в царевиче, легендарно шедшем к власти со Стенькой Разиным, в Пугачеве под маской Петра III. И во многих других, менее известных персонах. Эта линия народного сознания не прерывается и в XIX столетии. В пушкинское время народная мифология наделяла чертами царя-спасителя Александра I, якобы не умершего в Таганроге, и его брата, великого князя Константина Павловича.

В случае с Константином заговорщики, допустим, обманывали солдат. Но смысл обмана, конечно, не в том, что старший брат имеет больше прав на престол, чем младший. С этим во все времена трудно спорить. Пространство трагедии находилось не здесь. Самая власть ещё при Александре I способствовала всеобщему заблуждению. Царская семья знала о тайном отречении Константина, но он по-прежнему, до смерти Александра Павловича, официально считался наследником-цесаревичем. Ажи мятежников предшествовала, выходит, официальная ложь. Царская семья знала, что Александру наследует Николай, но он до последнего момента так и числился рядовым великим князем. Неправда вождей мятежа находилась, главным образом, в другой плоскости: Николай, якобы, насильно захватывает корону, а Константин, якобы, направляется в Петербург, чтобы с ору-



жием в руках отстаивать своё законное право на престол. Такую картину действий офицеров-обманщиков рисовал Николай I перед маркизом де Кюстином.

Тем не менее, семена легенды об обиженном царевице Константине и узурпаторе Николае пали на почву, хорошо подготовленную вековыми злоупотреблениями власти. Надежды на царя-избавителя вспыхнули с такой силой, какой ещё не знал русский XIX век. Слухи, связанные с династической ситуацией, расплозились по всей стране так широко, что не могли миновать Пушкина. В этом, в частности, убеждает обращение к архивным источникам, выявленным историком А. И. Куприяновым в фондах III Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии и в местных архивах.

Официальные сведения и тайком передаваемые слухи о событиях 14 декабря достигли Западной Сибири зимой 1826 года. В городке Таре, что по Иртышу ниже Омска, уже в феврале ходило по рукам некое «сомнительное и неприличное письмо», написанное от имени цесаревича Константина. В нём воцарение молодого государя и отношения между августейшими особами выглядели возмутительно и скандально. Современный исследователь приводит полный текст письма с сохранением орфографии и стилистических особенностей текста: «Санктпетербург. Генваря 8 числа 1826 г.

К удивлению цесаревича, наследовавшего Российский престол Константина Павловича, когда уже я отвержен, но нет, вынудила меня Польская система быть Польским и Российским императором, тогда-то вынуждено Варшаве сказано Ура! Ура! Ура! — Любезные дети, гряду в Петербург с вами и занимаю престол Российский. В означенное число, приходя к оному, узнав, что тут царствует Николай, брат мой. Сие зависит от матушки моей Марии. Петербург вострепетал прибытия Константина, ни один из войска солдат не мог противоречить, тогда то Константин, повелев дайте мне виновников Сената, и по представлении неблагочестия сего, неизвестно куда удалены, но я о их знаю, а ты, брат мой, потворщик Сената, с матерью моею арестуешься на год. Осрамленный престол лишает Николая, в 10-е число приемлю престол Божий и могу даровать всенеослабную льготу. Мария, страха сего убоясь, померла. Прости Бог согрешение мое и прими великодушного Константина. Ура! Ура! Ура!

На подлинном подписал князь Лобанов»⁵.

⁵ Цит по: Куприянов А. И. Городская культура русской провинции. Конец XVIII — первая половина XIX в. М.: «Новый хронограф», 2007. С. 185.

Мы не будем входить в подробности следствия по делу об этом письме. Подложность текста очевидна для нас, а ещё более очевидна была для следователей. Бросались в глаза не только «неправильности слога», но и грубые нарушения правил делопроизводства. Например, имя Константина Павловича употреблялось то в первом, то в третьем лицах. А министр юстиции Лобанов-Ростовский подписывал воззвание не то как автор, не то как чиновник, призванный заверить (контрасигновать) документ. Довольно скоро следователи выявили настоящего сочинителя. Им оказался писарь тарской инвалидной команды Николай Семёнов, наказанный за свою проделку, надо думать, по всей строгости законов.

В этой истории для нас важны два обстоятельства.

Во-первых, Семёнов исходил из того, что Константин Павлович двигался в Петербург из Варшавы, чтобы занять престол. Это совершенно точно совпадает с обманной версией декабристов в изложении Николая I для Кюстина⁶. Так что есть основания считать, что тут не просто фантазии скучающего провинциального писаря, а наивная репродукция каких-то сведений, реально дошедших в Сибирь из Петербурга. Не менее, а, может, и более значительная деталь: Константин Павлович обещает даровать народу «*всенеослабную льготу*». Семёнов не знает конкретно, в чём льгота будет состоять. Но он выражает массовое народное ожидание — вот, придёт царь-избавитель, принесёт послабление; жизнь улучшится. Надо ли напоминать, что этот мотив находится в прямом историческом родстве с мыслями и чувствами тех простонародных персонажей «Бориса Годунова» и «Капитанской дочки», что верят в подлинность и справедливость самозванцев — Дмитрия и Петра III? Пушкин это хорошо понимал; потому, в частности, и сравнивал актуальность материала своей трагедии со злободневностью сегодняшней газеты.

Во-вторых, отметим и запомним ещё одну деталь. Запираясь на следствии, Семёнов врал, будто списал скандальное письмо на почтовой станции у какого-то неизвестного ему проезжающего. Текст писарь, конечно, сочинил сам. Но отмеченное совпадение мотивов всё же свидетельствует, что слух шёл из европейской России — скорее всего из Петербурга.

По-видимому, такого рода эпизоды не были редкостью. От случая

⁶ Ту же версию Николай Павлович поддерживал и в письме к брату Михаилу Павловичу от 10. XII. 1825: «В солдатах был слух что он <Константиин — В.Л.> идёт сюда с гвардией и что ждут квартиреров и подобный вздор!» (Куприянов А. И. Указ. соч., с. 186).

на Иртыше, не известного Пушкину, прошёл всего год с лишним, и что-то похожее произошло в Тверской губернии.

В мае 1827 года жандармский подполковник Шубинский написал служебную записку о происшествии в Калязинском уезде. Между простолюдинами, доносил по начальству подполковник, разнеслась молва, «будто бы его высочество цесаревич, негодуя на <...> государя императора, сжёг г. Варшаву и, забрав всё войско, состоящее под началом его, идёт с оным в Россию и прямо на Москву, где и будет короноваться»⁷. Комментируя этот документ, А.И. Куприянов отмечает: «Слух, зафиксированный в уезде, имел не локальное, а более обширное бытование, ибо, по мнению Шубинского, распространялся преимущественно на постоянных дворах через проезжающих»⁸.

Мы наблюдаем здесь, в основных чертах, то же, что произошло в Таре. Простой народ на Волге так же легковерен и склонен к потрясениям, как и на Иртыше. Опять обиженный великий князь Константин; опять он идёт с войском из Варшавы короноваться; вновь вокруг пустого слуха вспыхивают опасные для государства страсти. И опять наивной маскировкой источников опасных сведений служат почтовые станции, постоянные дворы и полумифические проезжающие.

Сибирский случай с тарским писарем произошёл через два месяца после 14 декабря, то есть — при тогдашних коммуникациях — по горячим следам. Тверские события разворачиваются полтора года спустя после мятежа «на площади Петровой». Казалось бы, ситуация давно выяснена; Николай коронован в Москве и прочно сидит на престоле в Петербурге; Константин столь же прочно и спокойно осуществляет своё наместничество в Варшаве. Но спокойствие, как видим, обманчиво. Искры возможного мятежа тлеют не где-нибудь на разинско-пугачевских окраинах государства, а между столицами — в губернии Тверской.

Теперь, наконец, нам предстоит вернуться к общеизвестным фактам из биографии Пушкина.

Зиму и большую часть весны 1827 года Пушкин проводит в Москве. В конце апреля он обращается с письмом к А. Х. Бенкендорфу (а на самом деле — к царю), содержащим просьбу: разрешить ему, Пушкину, приехать в Петербург. 3-им мая помечен ответ Бенкендорфа (а на самом деле — царя), в котором содержится это раз-

⁷ Куприянов А. И. Указ. соч. С. 183.

⁸ Там же.

решение⁹. В ночь с 19-го на 20 мая Пушкин отправляется в северную столицу и проводит в дороге около четырёх суток: 20 — 23 мая. Его путь пролегает через Чёрную Грязь, Клин, Тверь, Торжок и Вышний Волочок¹⁰.

Всё это имеет здесь для нас первостепенное значение.

Именно средние числа мая в Тверской губернии называет жандармский подполковник Шубинский как время и место распространения на почтовых станциях и постоянных дворах злостных слухов о соперничестве за власть между Константином и Николаем Павловичами. Проезжая между Клином и Тверью, Пушкин находился в очевидной близости от источника слухов — Калязинского уезда. Поскольку жандармский офицер отмечает широкое распространение слухов за пределы уезда, постольку следует считаться с немалой вероятностью того, что Пушкин эти рассказы слышал, знал.

Толки о неладах в императорской фамилии могли преследовать путешественника и в экипаже, и на ночлегах, и во время долгих остановок на станциях в ожидании перемены лошадей. Самый воздух тверской был пронизан неясным, но тревожным ожиданием: что-то будет?

О том, как это реально выглядело, можно в какой-то мере судить по написанной в следующем десятилетии главе «Вожатый» из «Капитанской дочки». Там рассказчик, Петруша Гринёв, на постоялом дворе присутствует при разговоре хозяина с казаком Емелькой. Перед тем, как выпить стакан простого вина, Емелька осторожно, прибегая к простонародным иносказаниям, излагает хозяину события, последовавшие за усмирением бунта 1772 года. То, что казак стремится поведать держателю пристани, мы сегодня без колебаний назвали бы политической обстановкой в регионе. Если в эпизоде «Капитанской дочки» мы заменим смуту 1772 года смутой 1825 года, Южный Урал Верхним Поволжьем, а Гринёва Пушкиным, то получим примерную картину того, на что мог наехать поэт между Клином и Тверью.

Источников, подтверждающих или опровергающих нашу гипотезу, нет. И вряд ли они когда-нибудь появятся. Но о ситуации можно судить по многим, более широким аналогиям. Известный знаток биографии Пушкина С. Л. Абрамович заметила, что в той же «Капитанской дочке» в преображенном виде присутствуют собственные впечатления Пушкина, обретенные в разгар холерной эпидемии

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 328, 329.

¹⁰ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. Сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова. М.: Слово/SLOVO, 1999. Т. 2. С. 268.

1830 года¹¹. Например, в «Пропущенной главе» въезд Гринёва в родную деревню, занятую пугачёвцами, поразительно напоминает попытку самого Пушкина прорваться через холерные карантинные пути из Болдина в Москву¹².

Сам вопрос — слышал ли Пушкин массовую народную молву о возвращении на престол великого князя Константина? — имеет ясную исследовательскую аналогию. Занимаясь идейной структурой пушкинской поэмы «Анджело», Ю. М. Лотман обнаружил в этой поэме мотивы, восходящие к народной легенде об императоре Александре I. По этой легенде Александр I вовсе не умер, но покался в своих грехах и ушёл странствовать по России во облике праведного старца Фёдора Кузьмича. Патриархальный миф о царе-избавителе, который ходит где-то рядом и, вернувшись на престол, изменит жизнь к лучшему, захватывал многие сотни тысяч, если не миллионы, людей. Тем не менее, в распоряжении Ю. М. Лотмана не было ни одного прямого источника, подтверждающего знакомство Пушкина с этими слухами.

Комментируя ситуацию, Ю. М. Лотман отметил: «То, что слухи эти были известны широкому кругу современников — факт документальный. Странно было бы полагать, что Пушкин их не знал»¹³.

Примерно то же можно сказать и о Константиновской легенде. Она — той же самой патриархальной природы, только меньше по масштабу; захватывает, скажем, не сотни тысяч, а десятки тысяч простолюдинов. Родственность мифов утверждается и единством источников, их отражающих. Так, одним из важных, часто цитируемых памятников о неумершем Александре I, служит запись, составленная собирателем слухов московским дворовым человеком Фёдором Фёдоровым. Ещё летом 1826 года он вносит в свою рукопись почти четыре десятка всяких ходячих рассказов, шепотков, измышлений. В его сборнике, наряду с легендами об Александре, есть и помещённый под номером 28 «мифологический слух» насчёт свергнутого «господами» Константина, который избавит от державных притеснений. Скорое всеобщее счастье предсказывалось раешным двустиием:

*По открытии весны и наступлении лета
Совсем будет новое, а не это*¹⁴.

¹¹ Абрамович С. Л. Личное сообщение. Л., 1981.

¹² Листов В. С. «Голос музыки тёмной». М.: «Жираф», 2005. С. 269 — 270.

¹³ Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 — 1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: «Искусство — СПб», 1995. С. 242.

¹⁴ См., напр.: Т <омашевский> Б. «Анджело» // Путеводитель по Пушкину. СПб.: «Академический проект», 1997. С. 39 — 40.

Оба мифа, связанных с царственными братьями Александром и Константином Павловичами, таким образом, переплетаются в сознании людей, жаждущих благих перемен, обретают значительную протяжённость во времени. Начало их надо искать вокруг смерти императора в Таганроге, а продолжение растянулось на долгие годы. О выдуманных претензиях Константина на престол рассказывает маркизу де Кюстину Николай I в 1839 году, а молва о долгой тайной жизни Александра перешагивает даже за черту XIX столетия.

Автор этих строк в 1952 году в деревне Вошилово Калязинского района Калининской (ныне Тверской) области слышал от местных жителей среднего возраста обе истории — и о походе Константина из Варшавы в Москву, и о «растворении» не умиравшего Александра среди простого народа. Ценность этих рассказов состояла в том, что они имели не литературное или научное происхождение, а больше века передавались из поколения в поколение калязинскими мужиками.

Но вернёмся в XIX век, в пушкинские времена. Осенью 1833 года в Болдине Пушкин сочиняет поэму «Анджело». Надо ли напоминать об одной из основных фабульных нитей этой вещи? В обширной литературе, для обзора которой здесь нет места, неоднократно обсуждалось происшествие «в одном из городов Италии счастливой», где первоначально властвовал добрый правитель, чадолюбивый Дук. Но, наскучив державными трудами, он оставляет правление, уходит с престола и растворяется в народе. Его место занимает безнравственный и лицемерный тиран Анджело. Народ, простолюдины, испытывая все тяготы от несправедливой власти, жалеет, что «тот» ушёл, а на престоле сидит «этот». Когда тиранский характер правления Анджело достаточно выявлен, Дук возвращается. Его суд ставит всё на место: добродетель вознаграждена, порок наказан, милость к падшим проявлена.

Основным источником поэмы «Анджело» является хорошо известная Пушкину драма Шекспира «Мера за меру». В сущности, поэма есть вольное переложение некоторых шекспировских сцен, о чём с полным основанием пишут многие исследователи¹⁵.

Ю. М. Лотман совершенно обоснованно указал на то обстоятельство, что у «Анджело» есть и отечественный источник. Им служит фольклорный миф об Александре I, покинувшем престол и соверша-

¹⁵ Лотман Ю. М. Идеальная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 237 — 252.

ющем долгое, едва ли не вечное, паломничество — хождение в народ в облике богомольного старца¹⁶. Народному сознанию, пушкинским современникам, грезится и результат этого хождения: царь возвращается, кладёт конец всем неправдам.

Всё сказанное убеждает нас в том, что близкий по смыслу александровскому мифу, полузабытый миф о великом князе Константине может иметь отношение к складыванию идейной и фабульной структуры «Анджело». Рассказывая маркизу де Кюстину о лжи, к которой прибегли декабристы, чтобы вывести солдат на площадь, Николай I видел и понимал только один аспект, одну сторону случившегося: мерзкие бунтовщики использовали гнусный обман, направленный лично против него, нового императора. Ему не дано было понять, на какую почву пали семена легендарного слуха о борьбе брата Константина за права на отеческий престол. Можно было подавить мятеж, можно было казнить его лидеров и примерно наказать других участников. Но нельзя, невозможно было пресечь народную молву о царе-избавителе. Природа Константиновой легенды та же, что и природа слухов о Петре III — Пугачеве; та же, что и потаенная «правда», жившая в раскольничьих скитах и далёких сибирских острогах. Пушкин должен был это понимать.

Не случайно же запись Алексея Вульфа о переходе Пушкина в оппозицию, завершение поэм «Анджело» и «Медный всадник» и работы над «Историей Пугачева» — хронологически совпадают, приходятся как раз на конец 1833 — начало 1834 гг.

¹⁶ Там же. С. 237 — 252.

Л. Г. ФРИЗМАН
(Украина)

Пушкин в оценках Боткина

Уже при первом соприкосновении с заявленной темой обращает на себя внимание необыкновенная скудость дошедшего до нас материала. Традиция сводит Боткина в единую триаду с Дружининым и Анненковым. Но насколько больше написано о Пушкине Дружининым, а об Анненкове и говорить нечего. Мы располагаем по существу лишь единичными упоминаниями в письмах Боткина и в статьях, написанных им на другие темы, и на этом основании вынуждены делать выводы об отношении Боткина к Пушкину. Неудивительно, что специальных работ типа «Боткин о Пушкине» нет, хотя скудость данных, которыми мы располагаем, естественно, не отменяет необходимости их обобщения и анализа.

Отзвук одного из ранних суждений Боткина о Пушкине мы находим в письме к нему Белинского от 1 марта 1840 года. Здесь говорится: «А о Пушкине ты врешь, хотя, по своему обыкновению, и мило врешь. Шекспир не знал новейшей германской рефлексии, но мирозерцание его от того не пострадало, не сузилось, равно как и обилие нравственных идей. У Пушкина то и другое бесконечно, только труднее в то и другое проникнуть, чем у немцев». И далее: «О, как действуют на меня подобные самосознания в таких простых, целостных людях, как Пушкин! Нет, Боткин, надо радоваться, что ядовитое дыхание рефлексии (ядовитое для поэзии) не коснулось Пушкина и тем не отняло у человечества великого художника»¹.

Хотя письмом Боткина, на которое отвечал Белинский, мы не располагаем, этот ответ дает представление о точке зрения, с которой он полемизировал и убедительности которой, хоть и шутливо, но отдал дань: «мило врешь». Боткин, видимо, считал, что творчество Пушкина было обеднено тем, что не вобрало в себя рефлексии, Белинский же радовался тому, что ее «ядовитое дыхание» его не отравило.

Стоит напомнить, что рефлексия, пристрастие к размышлению,

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. т. 11. — М.: Изд. АН СССР, 1956. С. 473.

самоанализу, резонированию, углублению в себя, все, к чему тогда так охотно применяли немецкий глагол «grübeln», была в то время отличительной чертой и в каком-то смысле болезнью времени. «Наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, рефлексии», — писал Белинский². Состояние своего духа он называл «страждущим, рефлектирующим, резонерствующим»³. В том же письме к Боткину признавался: «Я резонер и рефлектировщик»⁴. Детальнее других характеризовал это качество своего поколения Герцен: «Отличительная черта нашей эпохи есть grübeln. Мы не хотим шага сделать, не выразумев его, мы беспрестанно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... Некогда действовать; мы переживаем беспрерывно прошедшее и настоящее, все случившееся с нами и с другими, ищем оправданий, объяснений, доискиваемся мысли, истины. Все окружающее нас подверглось пытующему взгляду критики. Это болезнь промежуточных эпох»⁵.

Признавая рефлексию отличительной чертой своей эпохи, Белинский, как и Герцен, Бакунин, Станкевич, Огарев и многие их единомышленники, вместе с тем видели в ней болезнь. Назвав себя «рефлектировщиком», Белинский тут же выражал готовность «послать к черту свою рефлексию». «Не рефлектируйте!», — уговаривали они друг друга, но сам этот призыв был результатом рефлексии. Боткин, по-видимому, был неудовлетворен тем, что Пушкин не отразил характерную черту своей эпохи, а Белинский, хотя и признавал «цену, значение и необходимость рефлектированной поэзии», и соглашался, что если поэт «заплатил рефлексиею дань духу времени», то «это достоинство, а не недостаток», вместе с тем повторял: «...Счастье наше, что натура Пушкина не поддавалась рефлексии: оттого он и великий поэт»⁶.

Отметим упоминание имени Пушкина в письме к Белинскому от 9 февраля 1840 года, настолько беглое и невнятное, что его трудно подвергнуть убедительному толкованию. Литература, пишет Боткин, «мне надоела особенно с тех вечеров, когда еще добродушный Аксаков уверял меня, что Пушкин и Гоголь — великие поэты»⁷.

Намного более полное и достоверное представление о восприятии

² Там же, т. 4. С. 518.

³ Там же, т. 11. С. 437.

⁴ Там же. С. 467.

⁵ Герцен А. И. Собр. соч. т. 2. М.: Изд. АН СССР, 1954. С. 49.

⁶ Белинский В. Г., т. 11. С. 474.

⁷ Белинский В. Г. Письма, т. 2. СПб., 1914. С. 383.

молодым Боткиным творчества Пушкина дает его письмо к Белинскому от 22 марта 1842 года. Вместе с тем в нем ощущаются и предвестия его будущих суждений о поэте. Сказанное здесь Боткиным вызывает и поддержку, и настороженность. Можно восхититься афористической формулировкой Боткина, определившего общий колорит пушкинского творчества словами: «внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность». Можно поддержать его мнение, что «внимательное чтение Пушкина может быть превосходным воспитанием в себе *человека*» и что в этом отношении наш поэт превосходит и Шиллера, и Гете. Категоричен он и в убеждении, что лишь «ограниченность и незнание могли называть Пушкина подражателем Байрона. Нет двух поэтов, более противоположных в своем пафосе». Но нельзя пройти мимо того, что Пушкин, по Боткину, «всегда пребывал в субстанциональных сферах», «пафос его состоит, главное, в разрешении опирающейся на самой себе и на произволе своем субъективности»⁸.

Пушкин, продолжает Боткин, «чтоб разрешить трагические явления жизни, не улетучивает их в идеальный мир, не отвлекает их от действительной жизни в мир духовности, не ласкает слиянием душ в небесных сферах; у него страдание не спекулирует на награду: он всегда *здесь*, всегда на почве простой общечеловеческой ежедневности — всегда с разительным, глубочайшим чувством действительности» (с. 243.). В этом контексте Боткин дает свое толкование «Евгения Онегина» и, в частности, заключительной сцены романа, которое было поддержано Белинским: как указал Б. Ф. Егоров, «Белинский будет излагать подобные взгляды в своем цикле «Сочинения А. Пушкина» (с. 299).

Далее автор письма формулирует тезис, мягко говоря, спорный, но заслуживающий особого внимания потому, что из него, пусть в измененном виде проистекают суждения, высказываемые Боткиным о Пушкине на протяжении последующих лет: «Пафос Пушкина — чисто внутренний: он углублен в представление явлений внутреннего мира. Сфера историческая, общественная — не его сфера... Его не занимают вопросы и судьбы общественного, исторического человека, — он занят явлениями внутреннего мира, — и, кажется, более заботится о том, чтобы его не тревожила действительность. Это чисто художническая натура: он принимает общественную организацию как она есть — его не раздражает ее аномалия» (с. 245).

⁸ Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма М.: Сов. Россия, 1984. С. 243, 244. Далее ссылки на это издание даются указанием страницы в тексте.

Белинский ответил на это письмо 4 апреля. В отличие от многих других писем, где он аргументировал свои мысли обстоятельно и неторопливо, порой откладывая завершение письма на последующие дни, это написано наспех, отрывочно и многое недосказанное приходится конструировать предположительно. «Письмо твое о Пушкине и Лермонтове усладило меня, — писал Белинский. — Мало чего читывал я умнее. Выказано плохо, но я понял, что хотел ты сказать. Совершенно согласен с тобою». Однако, как становится ясно из дальнейшего, «совершенно согласен» Белинский был с суждениями Боткина о Лермонтове. Что же касается Пушкина, то его поддержку получили толкования отдельных произведений, а общие суждения о пафосе пушкинского творчества вызвали сомнения и требовали дальнейшего разговора. Он пишет: «О Лермонтове согласен с тобой до последней йоты; о Пушкине еще надо потолковать. Мне кажется, ты приписываешь натуре Пушкина много, что должно приписывать его развитию. Он не был субъективен, как Гёте... Отторгло Пушкина от исторической почвы его развитие». И в самом конце письма снова: «Но о Пушкине после, когда-нибудь. Лень писать»⁹.

Второй блок материалов по интересующей нас теме относится к середине 1850-х гг. В «Заметках о журналах за июль месяц 1855 года», являющихся частью большого обзора, написанного Некрасовым, содержится полемика с стихотворением Пушкина «Поэт и толпа». Распространено мнение, что соответствующий фрагмент статьи написан под влиянием Некрасова. Думается, однако, что это влияние не следует преувеличивать: Боткин сказал то, что и хотел сказать. Показательно, что он не повторил устоявшуюся формулу «нет искусства для искусства», а написал: «Нет науки для науки, нет искусства для искусства»: наука не только выдвинута на первое место, но ее значение подчеркнуто в продолжение фразы: они, наука и искусство, существуют не только «для облагораживания, для возвышения человека», но и «для его обогащения знанием и материальными удобствами жизни», в чем роль науки, понятно, превалирующая. И цитируя пушкинское обращение «черни» только и именно к поэту, Боткин перетолковывает его как обращение к поэту и ученому.

Спустя полтора года в статье «Стихотворения А. А. Фета» акценты расставлены иначе: поэт высказывает не то, чего от него требует «чернь», а «то, что непосредственно, независимо от его воли возникло в душе его». «Как пифия прорицала только тогда, когда чувствовала

⁹ Белинский В. Г., т. 12. С. 94 — 95.

в себе присутствие божества, так поэт только тогда производит истинно поэтические вещи, когда к тому влечет его внутренняя, самому ему неведомая сила» (с. 207). И «драгоценные свидетельства этого внезапно охватывающего душу стремления» критик находит у Пушкина. Значит ли это, что в статье о Фете Боткин отказался от того, что писал в «Заметках о журналах..»? Полагаем, что нет, потому что далее в его статье говорится, что «кроме своего врожденного, *невольного* лиризма, душа Пушкина была необыкновенно чутка ко всему, ко всем явлениям человеческой жизни...» (с. 212). Иными словами, давая выход тому, что возникло в его душе, он сохраняет чуткость и к запросам окружающего, ко всем явлениям человеческой жизни.

Отношение к Пушкину, естественно, имело определяющее влияние на позицию, которую занял Боткин в противостоянии «пушкинского» и «гоголевского» направлений в русской литературе. В этой позиции он существенно разошелся с двумя своими друзьями и по большому счету единомышленниками — Дружининым и Тургеневым. В 1855 году Дружинин напечатал в «Библиотеке для чтения» статью «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», в которой, в частности, писал: «Против того сатирического направления, к которому привело нас неумеренное подражание Гоголю, поэзия Пушкина может служить лучшим орудием»¹⁰.

Тургенев статью горячо одобрил («...Прочел с великим наслаждением. Благородно, тепло, дельно и верно. Это лучшая вещь, написанная Дружининым»), но в действительности существенно разошелся с ее автором. Не скрывая, что он сам желал бы противовесия гоголевскому направлению, он обращает внимание на одностороннюю пристрастность Дружинина: «...О Пушкине он говорит с любовью, а Гоголю отдает только справедливость, что, в сущности, никогда не бывает справедливо»¹¹.

И вот как включился в эту полемику Боткин. 6 августа 1855 года он писал Дружинину: «По-моему, если русский писатель любит свою сторону и дорожит ее достоинством, — он не в состоянии впасть в идилию. Нам милы ясные и тихие картины нашего быта, но они могут быть для нас только кратковременным отдыхом, потому что в сущности мы окружены не ясными и не тихими картинами. Нет, не протестуйте, любезный друг против Гоголевского направления. Я не

¹⁰ Дружинин А. В. Литературная критика. М.: Сов. Россия, 1983. С. 61.

¹¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма., т. 2. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961. С. 282.

хочу этим сказать, чтобы задушевный взгляд Пушкина на русскую жизнь — был ненужным, о напротив! Но сохрани бог исключительно следовать одному из них»¹².

Боткин как будто стремится уверить, что литературе нужны оба направления. Но его действительная точка зрения проступает достаточно определенно. Кто это рисует «ясные и тихие картины нашего быта». Естественно, Пушкин с его «задушевым взглядом на русскую жизнь». А ведь эти картины есть не более и не менее, чем отступление от правдивого изображения действительности, потому что в сущности мы окружены не ясными и не тихими картинами. А русский писатель, который их рисует, впадает в идиллию и, следовательно, не любит свою сторону и не дорожит ее достоинством.

А чтобы не оставалось никаких сомнений, Боткин пишет 4 сентября 1855 года еще одно письмо, в котором говорится: «В Гоголевском направлении русский человек впервые взглянул себе прямо в лицо, неприкрашенное разными европейскими косметиками. Но для этого нужна была гениальная зоркость взгляда, главное качество, отличающее великих умов». Впервые! Раньше, оказывается, никто не сумел взглянуть прямо в лицо, никто не обнаружил гениальной зоркости взгляда и не заслужил быть причисленным к великим умам. Мы спросим: А Пушкин? Боткин отвечает: «У Пушкина эта зоркость взгляда была обращена только на внутренние явления чувства»¹³.

Если Дружинин и Тургенев искали в пушкинском направлении противовесия гоголевскому, то, по Боткину, наоборот, гоголевское направление восполняло явную ущербность пушкинского. Но еще интереснее другое. Несмотря на противоречия в отдельных формулировках и порой дающую себя ощутить различную расстановку акцентов, Боткин продемонстрировал цельность и последовательность своего взгляда на Пушкина. Написанное Дружинину в 1855 году зримо продолжает то, что говорилось в письме Белинскому, написанном тринадцатью годами ранее.

Уже тогда Боткин заявил, что Пушкина не занимают общественные вопросы, что он занят исключительно явлениями внутреннего мира и заботится лишь о том, чтобы его не беспокоила действительность. Теперь он вновь повторил, что внимание Пушкина обращено лишь на внутренние явления чувства и создание ясных и тихих картин, которых нет в окружающей действительности.

¹² Письма к А. В. Дружинину. М., 1948. С. 37.

¹³ Там же. С. 40.

Боткин никогда не мог бы сказать, что Пушкин — это наше все, он воспринимал Пушкина обужено и искаженно, и сама редкость, нехарактерная, чтобы не сказать беспримерная для его современников, единичность упоминаний о Пушкине, с которой я начал эти заметки, служит тому дополнительным подтверждением.

А. В. КОШЕЛЕВ
(Великий Новгород)

**О. Н. Смирнова — интерпретатор творчества
и биографии Пушкина¹**

«Записки А. О. Смирновой» включают в себя материалы разного времени происхождения: восходящей к самой Александре Осиповне и — менее ценные, принадлежащие ее дочери, Ольге Николаевне. В одной из статей С.В. Житомирская справедливо отмечала: «<...> сам характер источников, на которых были построены изданные О. Н. Смирновой «Записки», делает очевидным, что доказательство их неподлинности было не концом, а лишь началом их изучения. Осталась нерешенной другая, более важная и более трудная задача: попытаться обнаружить в «Записках» эти источники (т.е. А. О. Смирновой, а не ее дочери — А.К.) с тем, чтобы использовать их в науке»². Установление протографа, то есть неизвестного дневника А. О. Смирновой, положенного в основу «Записок», невозможно без изучения наследия ее дочери.

Материалом для сообщения послужили пометы О. Н. Смирновой на некоторых книгах из библиотеки А. Ф. Онегина (Отто), директора парижского пушкинского музея. После смерти владельца его библиотека поступила в Пушкинский дом, но, к сожалению, не сохранилась в качестве отдельной коллекции.

Среди онегинских книг есть издание пушкинского романа в стихах, подготовленное в 1887 году В. Якушкиным³. На титульном листе рукой владельца изменено заглавие книги («Евгений Онегин»), тем самым оно превратилось в дарственную надпись О. Н. Смирновой: «Не Евгений, но Онегин. Paris, 1887.

В память толков о былом
Подношу Вам этот том».

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект 09-04-95575 м/Мл).

² Житомирская С.В. К истории мемуарного наследия А. О. Смирновой-Россет // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л., 1979. С. 334.

³ Евгений Онегин, роман в стихах А. С. Пушкина. Под редакцией В. Якушкина. М., 1887. Библиотечный шифр 23 3/142.

Ниже его рукой записано: «По смерти ея получен обратно мною». Таким образом, именно это издание пушкинского романа было под рукой у О. Н. Смирновой во время ее работы над составлением «Записок...».

После возвращения книги А. Ф. Онегин использовал его как свое черновое издание, отмечая в основном опечатки, закраившиеся в издание Якушкина. Пометы О. Н. Смирновой сделаны в книге красным карандашом, главным образом в «Альбоме Онегина» и в вариантах восьмой главы романа, когда герой романа оказывается на вечере в доме Татьяны, где собрался «весь цвет столицы» (строфы XXIV — XXVI). Ольга Николаевна пытается раскрыть прототипы романа.

Любопытны пометы в восьмой главе романа.

Впервые варианты стрóf XXIV — XXVI были опубликованы тем же А. Ф. Онегиным в 1883 году по недошедшей до нас рукописи «Евгения Онегина». Публикатор сообщает: «Рукопись поэмы принадлежала В. А. Жуковскому, и вся была написана рукою самого Пушкина. К сожалению, из этой рукописи сохранились теперь только главы: первая, третья и восьмая. <...> несколько глав пропало после смерти В. А. Жуковского, при переходе их в разные руки, восьмая глава, хотя и написанная начисто, содержит в себе и повторения, и перестановки, и помарки»⁴.

Рукопись эта могла попасть к Онегину от сына В. А. Жуковского, Павла, который в это время (1882 — 1883 гг.) передал в его музей большое количество пушкинских автографов. Казалось бы, маргиналии О. Н. Смирновой на экземпляре романа — ее выдумка: Александра Осиповна при своей жизни не увидела этой публикации, равно как и автографа. Могла ли она знать варианты этих стрóf?

В своих «Автобиографических записках» А. О. Смирнова по памяти вспоминает две строки из романа и комментирует обстоятельства их написания: «<...> взяли во фрейлины Наташу Бороздину. Отец ее (т.е. Н. Н. Бороздиной — А.К.) был корпусный командир, делал все компании и отслужив, поселился в орловском имении с старшей дочерью Казаковой. Он приехал в Петербург после выпуска двух старших дочерей, занемог и умер на руках у жандармского генерала Балабина, который донес государю через графа Бенкендорфа, в каком бедном положении он оставлял своих сирот <...>. Тогда взяли двух старших Бороздиных во дворец и дали им вензель. Граф Моден и им завидовал. Тогда Пушкин написал стихи:

⁴ Онегин А. Ф. Новые стрófы из «Евгения Онегина» // Вестник Европы. 1883. № 1. С. 5.

*Всему завистливый Моден,
На вензель, двум сироткам данный...»⁵*

Смирнова в своих воспоминаниях стихи приводит большей частью именно по памяти, то есть воспроизводит не точный их текст, а пуант (например, несколько строк из начала и концовку стихотворения). В данном случае приведенный ею текст далек от окончательной редакции XXV строфы романа («Тут был на эпиграммы падкий // На все сердитый господин...»), а ближе именно к варианту строфы, ср.:

*Вошел одним собой довольный
Всегда сердитый Г<раф> Турин
На дом хозяйки, слишком вольный,
На глупость дам, на тон мужчин,
На Вензель, двум сироткам данный...*

(VI, 511).

Именно здесь назван титул сердитого господина — граф (как и Модена), и «сиротки» (а не «сестрицы»).

Работа Пушкина над восьмой главой заканчивалась в Царском Селе летом-осенью 1831 года, когда он тесно общался с А. О. Смирновой. По всей видимости, именно тогда мемуаристка могла познакомиться с исключенными строфами «Евгения Онегина» и вспомнить эти несколько строк спустя годы.

А. О. Смирнова упоминает о сестрах Ольге и Анастасии Бороздиных, ставших фрейлинами после внезапной смерти своего отца (генерала Николая Михайловича, умершего в 1830 году), что вызвало недовольствие Гавриила Францевича Модена, обер-гофмейстера двора. Это свидетельство было рассмотрено Ю. М. Лотманом: «<...> вряд ли Моден настолько интересовал Пушкина, чтобы он решился включить в «Евгения Онегина» стихи, не имеющие иного интереса, кроме персональной карикатуры на лицо, известное лишь узкому кругу читателей»⁶.

Строфы с описанием вечера в петербургском доме Татьяны Пушкиным перерабатывались по крайней мере трижды (с мая 1830 по осень 1831 г.), причем каждый раз он оставлял вполне законченные варианты⁷. О. Н. Смирнова воспринимала их (так они были опубли-

⁵ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 199.

⁶ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 357.

⁷ Хронология написания строф XXIV — XXVI восстановлена С. А. Фомичевым: Фомичев С. А. «Евгений Онегин». Движение замысла. М., 2005. С. 112 — 138.

кованы Якушкиным) в качестве законченного варианта, а не разновременных набросков.

В некоторые прототипы, предложенные О. Н. Смирновой, невозможно поверить, что было понятно и самому Онегину. Например, в вариантах восьмой главы к следующим строкам Пушкина:

*Тут был при всех своих звездах
Прависин, цензор непреклонный
(Недавно грозный сей Катон
За взятки места был лишен)...*

рукой О. Н. Смирновой написано: «???! *Benkendorf*». Чуть ниже — справедливая помета самого Онегина: «*вздор!*»⁸

Этот пример показателен: Ольга Николаевна «среагировала» на прозвище шефа Третьего отделения (Катон), несмотря на очевидную «нестыковку» в фактах (Прависин лишен своего места). То же можно отметить и в отношении некоторых других прототипов, которые ею предлагаются.

Упоминание А. О. Смирновой Бороздиных в качестве сироток опровергается Ольгой Николаевной, которая отмечает, что под строкой «На вензель, двум сироткам данный» имеются в виду «*Mlle Rosset et Mlle Auler*» (С. 277; с неправильным написанием фамилии сокурсницы — Александры Александровны Эйлер (Euler), в замужестве Зубовой).

А. А. Эйлер «сироткой» не была. В своих воспоминаниях сиротками А. О. Смирнова характеризует, во-первых, себя — ко времени выпуска мать ее умерла, остался только ненавистный отчим И. К. Арнольди. Во-вторых — свою подругу Стефанию Радзивилл (в замужестве — Витгенштейн); ср. ее характеристику в воспоминаниях А. О. Смирновой: «<...> мать ее не любила, она была почти сирота <...>»⁹. Зависть к двум молодым фрейлинам испытывал не сам Моден, а его дочь, фрейлина Софья Гавриловна, которая не могла простить Россет, что с ее приходом императрица Александра Федоровна стала уделять ей меньшее внимание¹⁰.

Более того: О. Н. Смирнова в другом месте по-другому прочитывает эту строку. Ср. в статье В. И. Шенрока «А. О. Смирнова и

⁸ Евгений Онегин, роман в стихах А. С. Пушкина. Под редакцией В. Якушкина. М., 1887. Библиотечный шифр ИРЛИ: 23 3/142. С. 277. Далее номера страниц книги указываются в скобках внутри текста.

⁹ Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 143.

¹⁰ См.: Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 145 — 146.

Н. В. Гоголь. 1829 — 1852», которая писалась при ее активном участии: «Под одной из сестриц здесь разумеется А. О. Россет, под другой — ее подруга, Стефания Радзивилл, которая также была воспитанницей императрицы Марии Федоровны»¹¹.

В этой же строфе указаны еще два человека:

Тут был один диктатор бальной
Прыгун суровый должностной...
У стены фертик молодой
Стоял картинкою журнальной,
Румян, как *вербный херувим*,
Затянут, нем и недвижим.

«Прыгун суровый должностной» — *Обресков* (С. 277).

«Вербный херувим» — *Swistounoff* (С. 278; курсив в тексте О. Н. Смирновой). На Алексея Николаевича Свистунова (1808 — 1872), брата декабриста, О. Н. Смирнова указывает в помете на экземпляре «Воспоминаний В. А. Сологуба». Мемуарист упоминает о своих двоюродных сестрах, Надежде Львовне и Наталье Львовне Сологубах. «Вторая дочь дядюшки, — пишет Сологуб, — была также замечательно хороша собою, звали ее Надежда, она долгое время была фрейлиной великой княгини Елены Павловны, а потом вышла замуж за Алексея Свистунова». Ольга Николаевна сделала следующую помету: «В Онегине: вербный херувим»¹². Упоминаемая свадьба Свистунова состоялась позднее, в октябре 1836 года.

Во введении к «Запискам» О. Н. Смирнова выписывает из дневника матери: «Другого красавца (называл — А.К.) Вербный Херувим, и Пушкин ему (великому князю Михаилу Павловичу — А.К.) сказал: «Ваше Высочество, подарите мне это, эпитет такой подходящий». Великий Князь ответил: «Неужели? Дарю, и не стоит благодарности; неужели эпитет верный?» Пушкин ответил: «Дивный, С. именно вербный херувим!»¹³

В «Автобиографических записках» А. О. Смирнова вспоминала, что Великий князь Михаил Павлович пережил увлечение Н. Л. Свистуновой: «<...> в эту минуту мое сердце отдано Надине; вы довольно меня знаете, чтобы быть уверенной, что я никогда не перейду гра-

¹¹ Русская Старина. 1888. № 4. С. 38-39.

¹² Воспоминания графа Владимира Александровича Сологуба. СПб., 1887. С. 95. Шифр библиотеки Пушкинского дома: 89 2(2)/73.

¹³ Смирнова А. О. Записки. М., 2003. С. 30.

ницы дозволенного, мне достаточно видеть ее время от времени у нее в доме, в присутствии мужа или без него; она его очень любит, а он этого вовсе не заслуживает; я встречаю ее нежный взгляд, говорящий о том, что она мне признательна»¹⁴».

Старшая из дочерей Льва Александровича, Наталья, вышла в 1828 году замуж за Александра Михайловича Обрескова (1790 — 1885), крупнейшего дипломата, который, между прочим, представлял Николая I при заключении Туркманчайского мира, в 1832 году он покинет Россию и станет русским послом «при дворе короля Обеих Сицилий в Неаполе»¹⁵. Вряд ли Пушкин мог охарактеризовать его «прыгуном суровым должностным»...

О. Н. Смирнова смешивает разные временные пласты: написание Пушкиным этих строк (1830 г.), свадьба Свистунова (1836 г.) и увлечение Михаила Павловича, спустя несколько лет после замужества Надежды Львовны.

Многие из предлагаемых О. Н. Смирновой имен — люди из окружения не столько Пушкина, сколько Александры Осиповны, которые «вставляются в роман» в подходящем месте. В ее трактовке целая строфа, написанная в Болдине, описывает сокурсниц Россет:

*И та, чья юность улыбалась —
Расцветшей жизни благодать, —
И та, которая сбиралась
Уж общим мнением управлять,
И та, чья скромная планета
Вдали от суетного света
Должна была когда-нибудь
Смирненным счастьем блеснуть,
И та, которой сердце тайно,
Нося безумной страсти казнь,
Питало ревность и боязнь, —
Соединенные случайно,
Друг другу чуждые душой,
Сидели тут одна с другой*

«И та, чья юность улыбалась» — «*Stefanie*» (С. 278; имеется в виду Стефани Радзивилл). Ср. ее характеристику в воспоминаниях А. О. Смирновой: «Это было дитя самое прелестное на свете, доброе

¹⁴ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 523.

¹⁵ Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. 413.

и великодушное, всегда веселое и беззаботное»¹⁶. С другой стороны от текста еще одна помета О. Н. Смирновой, указывающая на нее же — *Ст. <ефани>Р. <адзивилл>*.

«И та, которая сбиралась Уж общим мнением управлять» — *«татап», «А. <лександра>Р. <оссет>»* (там же.).

«И та, чья скромная планета» — *«М. Dalheim», «М. <ария>Д. <альгейм>»* (там же.). Здесь имеется в виду Мария Дальгейм, учившаяся вместе со Смирновой в институте, по окончании его ставшая фрейлиной.

Маргиналии О. Н. Смирновой имеют не только «исторический» интерес (было и такое в истории изучения романа Пушкина). С. В. Житомирская отмечала по поводу материалов, оставшихся у О. Н. Смирновой после смерти матери: «Очевидно <...>, что к числу источников, которыми пользовалась О. Н. Смирнова, работая над «Записками, совсем не принадлежали подлинные автобиографические записки ее матери»¹⁷. Действительно, Ольга Николаевна предлагает самые невероятные догадки: пометы основаны на воспоминаниях А. О. Смирновой, но мемуары эти трактуются чрезвычайно неточно. Сам характер этих неточностей (перепутана фамилия, смешаны события, происходившие в разное время) заставляет думать, что она ориентируется именно на память.

Пометы Ольги Николаевны на экземпляре пушкинского романа в стихах из музейной библиотеки А. Ф. Онегина (за исключением «вербного херувима» Свистунова) не дублируются в «Записках А. О. Смирновой». Таким образом, О. Н. Смирнова — исследовательница творчества Пушкина в данном случае не «пересекается» с Ольгой Николаевной — издательницей. Следовательно, «Записки...» нельзя воспринимать только как документ, ею фальсифицированный.

¹⁶ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 305.

¹⁷ Житомирская С. В. Указ. соч. С. 333. Имеются в виду мемуары А. О. Смирновой, изданные С. В. Житомирской (См.: Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989).

В. А. КОШЕЛЕВ
(Новгород Великий)

Пушкин и становление «кутузовского» мифа

В 1994 году видный историк Н. А. Троицкий напечатал большую публицистическую статью, в которой обрушился с критикой на советскую историческую беллетристику, обвинив многих популярных писателей в намеренном искажении истории. В качестве примера было взято изображение Отечественной войны 1812 года и, в частности, «обожествление» фигуры «спасителя России» М. И. Кутузова: «Возвеличиваются все заслуги Кутузова — истинные и мнимые. Замалчивается всё, что говорит не в его пользу: его участие в борьбе с крестьянскими “беспорядками” 1812 года, оставление в Москве, заведомо обреченной на сожжение, 22,5 тысячи своих раненых, которые большей частью сгорели; просчеты в руководстве боевыми действиями при Бородине, Вязьме, Красном и особенно на Березине; придворное низкопоклонство, резко критические отзывы о нем П. И. Багратиона, Н. Н. Раевского, А. П. Ермолова, Д. С. Дохтурова, а подобный же отзыв А. В. Суворова (“Я не кланяюсь Кутузову: он раз поклонится, а десять раз обманет!”) О. Михайлов пытается обратить даже в пользу Кутузова как свидетельство такой его сверходаренности, в которой Суворов не мог разобраться. <...> Среди домыслов, идеализирующих Кутузова, <...> есть и тезис о том, что Кутузов был назначен в 1812 году главнокомандующим “по требованию народа”. Приходится напомнить общеизвестное и бесспорное: народ тогда о Кутузове не высказывался, царь следовал мнению дворянской верхушки, а назначить Кутузова главнокомандующим предложил царю чрезвычайный комитет из высших сановников империи по докладу и рекомендации А. А. Аракчеева»¹. И так далее.

Маститому историку тогда не менее страстно возражал маститый же беллетрист О. Н. Михайлов, автор книги о Кутузове в популярной серии «Жизнь замечательных людей» (М., 1988). Он прямо упрекнул историка в том, что тот нехорошо себя ведет «в чужом монасты-

¹ Троицкий Н. Небываемое бывает? Война 1812 года в изображении советских писателей // Родина. 1994. № 9. С. 69 — 70.

ре» и совершенно напрасно обвиняет писателей в стремлении сеять «неправду». Ибо — «что есть истина?». И можно ли подходить к художественным произведениям «с линейкой историка»? И не был ли первым из тех, кто так «возвеличил» Кутузова, Лев Толстой? И если беллетристу захотелось умолчать о том обстоятельстве, «что пятидесятилетний Кутузов мог подавать юному фавориту Екатерины Великой кофе в постель», то он «имел на это полное право»! И, наконец, самый важный тезис: «литератор, беллетрист (в отличие от историка) волен использовать для достижения своей специфически-художественной цели предание, *миф*». Ведь именно такими средствами и достигается патриотическое воспитание!²

Можно долго рассуждать о том, что позиция О. Михайлова, что называется, «имеет право на существование». Можно апеллировать не только к Толстому, но и к Загоскину, Мордовцеву, Рафаилу Зотову... Но важнее другая сторона проблемы.

Откуда вообще взялся «Кутузовский» миф — миф о том, как в трудную годину «русский народ» призвал на «подвиг» старого и верного ученика Суворова, и этот полководец воспрянул духом, «встал и спас»? *Встал и спас* — каким образом? «Довершил» ту стратегию отступления («заманивания»), которую разработал и успешно проводил «зачинатель Барклай»? Но почему же тогда «*Кутузовский*», а не «*Барклавский*», — миф?

Самым ярким поступком Кутузова в пределах этого мифа считается его приказ об оставлении Москвы неприятелю «властью, данною мне государем». Можно много говорить о той огромной моральной ответственности, которую налагал на военачальника подобный приказ — но всё дело в том, что в качестве *великого решения* он начал осознаваться далеко не сразу и не «прямо». С одной стороны, он означал, что в «спорном» вопросе: русские или французы победили на Бородинском поле — «победа» отдавалась французам. С другой стороны, такое спешное отступление оказывалось причиной множества физических и нравственных «проколов» (вроде обреченных на уничтожение оставленных в Москве раненых солдат — 22,5 тысячи), не говоря уже о материальных потерях и «запланированного» пожара русской столицы.

При этом приказ Кутузова изначально отнюдь не воспринимался как единственно возможный в данной ситуации и единственно необходимый. Вот характерная реакция на него 20-летнего П. А. Вязем-

² Михайлов О. В чужом монастыре // Там же. С. 73 — 74.

ского, который участвовал в Бородинской битве, а после известия об оставлении Москвы должен был выехать с молодой женой (ожидавшей ребенка) в Вологду. 23 сентября 1812 года он пишет из Вологды письмо к К. Н. Батюшкову. «Великая армия» — в Москве, в разгаре пожар — и Вяземский спрашивает о друзьях: «Не знаешь ли чего о Жуковском? Он перед отъездом моим из Москвы был у меня и сказывал, что он из полка перешел в дежурство Кутузова. Признаюсь, не поздравляю его с этим. *Имя его для меня ужаснее имени врага нашего*»³. Кутузов выступает в глазах московского «обывателя» человеком, несущим ответственность за гибель милой его сердцу «допожарной» Москвы, — этот мотив сохранялся у Вяземского и спустя полвека после пожара⁴.

Впрочем, и на московский пожар обыватель мог посмотреть и с другой стороны — как грибоедовский Скалозуб: «По моему суждению / Пожар способствовал ей много к украшенью». Уже через 10 лет на месте пепелищ Москвы возникла ампириная, современная Москва дворянских особняков⁵.

Как бы то ни было, позднее в отношении к Кутузову тот же Вяземский представил совсем иную оценку: «Можно обвинять Кутузова в некоторых стратегических ошибках, сделанных им во время Отечественной войны; но это подлежит разбирательству и суду военных авторитетов. Это вопрос науки и критики. Отечество и народ не входят в подобные исследования. Они видят в Кутузове освободителя родной земли от иноплеменного нашествия: весь суд свой о нем заключают в одном чувстве благодарности»⁶.

Для характеристики же действий Кутузова-полководца в 1812 году общественное мнение быстро нашло показательную «античную» параллель. Генерал Н. Н. Раевский в разговоре с Батюшковым так ее определил: «Из меня сделали римлянина <...> Из Мил<оратовича> великого человека, из Вит<генштейна> — спасителя отечества, *из Кутузова — Фабия*. Я не римлянин — но зато и эти господа — не великие птицы. Обстоятельства всеми управляли...»⁷.

Квинт Фабий Максим Веррукос, по прозвищу Кункатор (Медлитель) был римским консулом и диктатором в конце 2-й Пунической

³ Литературный архив. Мат-лы по истории русской литературы и обществ. мысли. СПб., 1994. С. 135. *Курсив наш*.

⁴ См., напр.: Вяземский П. А. Допотопная, или допожарная Москва // Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М., 1988. С. 242 — 243.

⁵ См.: Бахрушин С. В. Москва в 1812 году. М., 1913. С. 38 — 39.

⁶ Вяземский П. А. Старая записная книжка. 1813 — 1877. М., 2003. С. 123.

⁷ Батюшков К. Н. Соч. в 2-х тт. М., 1989. Т. 2. С. 37. *Курсив наш*.

войны; он был противником наступательной стратегии Сципиона: «Единственный муж, который, благодаря своей медлительности, восстановил государство» (Энний). Поза «Фабия» предполагала не только «медлительность», но и особого рода мудрость. Тот же Вяземский не без осуждения отмечает: «Во время отступления французов Кутузов часто говаривал: “Надобно строить золотые мосты отступающему неприятелю”. Многие были противного мнения и говорили, что лучше топить и уничтожать неприятеля, нежели вежливо и с почестью провожать его. Кутузов, хотя и начал свое военное поприще под начальством Суворова, не был полководцем, принадлежащим к Суворовской школе. Быстрота, натиск, молодечество штыка не были в привычках его». Он же приводит суждение Бенигсена, что Кутузов «три раза упустил Бонапарта, три раза мог пресечь ему дорогу и не смел на то решиться»⁸.

Дело тут не в трусости или нерешительности. В иные моменты видимая «нерешительность» и медлительность дается труднее, чем безоглядная смелость и натиск. Поза «Фабия» предполагает сознание некоей «высшей» мудрости, не всегда понятной массовому сознанию. Именно этой «непонятностью» стратегической мысли Кутузова и объяснялись многочисленные негативные оценки его стратегических талантов, представленные в заметках прославленных «орлов 12-го года». Обратимся хотя бы к «замечаниям» начальника штаба кутузовской армии генерала А. Ф. Ермолова.

Ермолов составлял свои «характеристики» как дополнение к «Запискам» — уже в конце своей бурной жизни. Он писал их вполне откровенно и с присущим ему злоязычием. Характеризуя Кутузова, он начинает с уже сложившегося «мифа» о нем: этого героя Отечественной войны «своенравное счастье вывело на сцену важнейших его времени происшествий и до кончины его со славою на оной удержало». И далее: «Многие будут прославлять редкие ума его способности, необычайную остроту, многим выгодно будет выставить его проныцательным в выборе людей и в познании их способностей, они не скажут истины и не иначе как в защиту себя, по предложению, превознесут военные его дарования. Скажут явную ложь».

Отсутствие «военных дарований» у знаменитого полководца Ермолов демонстрирует именно на примере знаменитой войны: «В кампанию 1812 г. по званию моему находился я довольно к нему близким: все распоряжения его не могли от меня укрываться, и многих из них

⁸ Вяземский П. А. Старая записная книжка. С. 123 — 124, 940.

возлежало на мне исполнение. Я не видал в нем желаемых военных дарований, не только таких, которые бы оправдать могли случайную его знаменитость, я не заметил и порядочных соображений обстоятельств, не только предложений, обнаруживающих большие виды; не видал ни предприимчивости в предприятиях, ни твердости в исполнении их. Не укрылась от меня слабость души его и робость в обстоятельствах, решительности требовавших. Угасла храбрость, молодость его одушевлявшая, и низкое малодушное место ее заступило».

Но и открыв эту печальную истину, военачальник тут же апеллирует к «мифу» и демонстрирует его «всевластие»: «Никто из людей, описывающих жизнь его, не скажет сей истины. Польза наша заставляет каждого представить его свыше обыкновенного. История мира поместит его в числе героев, летописи отечества — между избавителей. Неужели кто из соотечественников дерзнет рассеять мечту, раскрыть истину? Неужели отнесем мы к слепому случаю успехи войны, народ наш прославившей, спасение Отечества, от гибели восставшего?»⁹

То есть «Кутузовский» миф, констатирует Ермолов, — это представление «спасителя отечества». Между тем, во время самой войны 1812 года звание «спасителя отечества» было дано, как указал Н. Н. Раевский, совсем другому военачальнику — П. Х. Витгенштейну. 14-летний лицеист А. С. Пушкин в своем юношеском послании «К другу-стихотворцу» (написанном вскоре после событий 1812 года) провозгласил:

*Хорошие стихи не так легко писать,
Как Витгенштейну французов побеждать*
(I, 26).

Показательно упоминание Витгенштейна, который в 1812 году командовал армией, прикрывавшей пути к Петербургу. Победы этой армии доставили Витгенштейну среди жителей столицы славу «щита Петербурга» — а среди лицеистов еще и славу «спасителя Лицея». Юный А. А. Дельвиг в день, когда узнал о вступлении французов в столицу, написал стихотворение «Русская песня», в котором выразил желание отправиться

*...разить силы вражески
Под знаменами Витгенштейна,
Вождя славного войска русского*¹⁰.

⁹ Родина. 1994. № 1. С. 57 — 58 (публикация Н. А. Троицкого).

¹⁰ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 79.

Настоящего вождя «войска русского» лицеист Дельвиг как будто не замечает. И это не только детское восприятие. Витгенштейн был представлен в «Певце во стане русских воинов» Жуковского в особенно «величественном виде»: «хищных истребитель», который «грозными очами блюдет противников полки» и — «движением руки их сонмы рассыпает»...¹¹ Ермолов в цитированных «замечаниях» об этой популярности Витгенштейна отозвался снисходительно: «Испуганные петербургские жители видели в нем избавителя своего, все поклонялись ему как воскресшему Суворову. Государь не мог идти против общего мнения, должен был особенно его уважить и вознаградить его заслуги...».

В пору бытования этого «Витгенштейновского» мифа Кутузов осознавался тем же Пушкиным как «воитель поседельй» (I, 81), убитый сединами наставник молодого царя, «вождь победителей»:

*И в стане царь молодой
Сидел между вождями
И старец-вождь пред ним, блестящий сединами
И бранной в старости красой.*

(К.Н. Батюшков «Переход русских войск через Неман 1 января 1813 года»)¹²

В «Певце...» Жуковского «хвала» Кутузову следует сразу же после «величания» Александра I («Тебе сей кубок, русский царь! / Цвети, твоя держава...») и тоже ограничивается вполне «общими» характеристиками: «герой под сединами», «наш бодрый вождь», «с израненным челом», «сколь врагу ужасен» и т.д.¹³ Этих качеств явно недостаточно для представления о *герое*, а тем более — о *спасителе*...

Представлению о Кутузове как о «спасителе отечества» как раз и мешало то, что он должен был представлять в неизбежной «связке» с царем. Россия как государственное и идеологическое образование искони была ориентирована на выявленное «первое лицо» — самодержавного и Богом данного правителя. И признать, что этот правитель «в двенадцатом году — дрожал» (Пушкин, II, 459), в каком-либо патриотическом произведении, воспевающем народную войну, было невозможно. Между тем, именно такой была историческая истина, известная каждому из современников: престарелый

¹¹ Жуковский В. А. Соч. в 3-х тт. М., 1980. Т. 1. С. 132.

¹² Батюшков К. Н. Соч. Т. 1. С. 394.

¹³ Жуковский В. А. Указ. соч. С. 130 — 131.

Кутузов, в трудную минуту войны назначенный главнокомандующим «волею государя и желанием нации», получил право принимать самые ответственные решения — и в этом смысле был облечен неограниченной властью. А «царь молодой» — вовсе не «сидел между вождями»...

Самое ответственное решение — о сдаче Москвы — Кутузов принял самостоятельно, не посоветовавшись с царем, «который, уединившись в Каменноостровском дворце, не только не влиял на важнейшие события в государстве, но и узнавал о них не намного раньше, чем рядовой петербургский обыватель. Ничего подобного во взаимоотношениях народа и самодержца в последующие десятилетия быть уже не могло»¹⁴.

Официальная идеология поневоле должна была замалчивать это обстоятельство. Поэтому, например, осторожный генерал Н. Н. Раевский в конце 1813 года (когда «равновесие» восстановилось) в разговоре со своим адъютантом К.Н. Батюшковым определил применительно к «грозе двенадцатого года» эту фаталистическую формулу, почти предвещающую толстовскую идею: «Обстоятельства ими (полководцами 1812-го года — В.К.) управляли, теперь всем движет Государь»¹⁵. «Обстоятельства», — а не Кутузов!

Но ни «фигура умолчания», ни указания на фатальность не могли фигурировать в массовой культуре. Апелляция к внеличным «обстоятельствам» для массового сознания недействительна. Поэтому уже в начале 1813 года в первых эпитафиях на смерть «старца-вождя», он прямо был назван «избавителем России»¹⁶ — и в качестве такового утвердился в массовом сознании наперекор официальной идеологии, которая в данном случае оказалась бессильна. Единственное, что она смогла сделать — это представить Александра «вдохновителем» спасения, напутствовавшего «старца-вождя»: «Иди спасать Россию»¹⁷.

Но и сам феномен «спасения России» оказался неоднозначным, что подметил уже Пушкин в известном начале не дошедшей до нас строфы из «десятой главы» «Онегина»:

¹⁴ Кока Г. Пушкин о полководцах двенадцатого года // Прометей. Историко-биографический альманах. М., 1969. С. 23.

¹⁵ Батюшков К. Н. Соч. Т. 2. С. 37.

¹⁶ Синельников Ф. Жизнь, военные и политические деяния Кутузова. Ч. 5. СПб., 1813. С. 183 — 187.

¹⁷ Там же. С. 148; Анекдоты о Кутузове. СПб., 1814. С. 56.

Гроза 12 года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Б<арклай>, зима иль Р<усский> Б<ог>
(VI, 522).

Это — «маскарадная» и сатирическая характеристика Отечественной войны, представленная «от лица» Александра I. Три названных его *помощника* в победе над «великой армией» вполне понятны — «Кутузова» среди них нет. «Старец-вождь» не мог быть назван «помощником» «младого царя» уже по своей вполне установившейся к 1830 году исторической харизме. Совсем не «харизматический» М. Б. Барклай-де-Толли был, соответственно характеристике, данной Ермоловым, идеальным «помощником» такого рода:

«Барклай де Толли долгое время невидная служба, скрывая в неизвестности, подчиняла порядку постепенного возвышения, стесняла надежды, смиряла честолюбие. Не принадлежа превосходством дарований к числу людей необыкновенных, он излишне скромно ценил хорошие свои способности <...> Барклай де Толли, быстро достигнув чина полного генерала, совсем неожиданно звания военного министра, и вскоре соединя с ним власть главнокомандующего 1-й Западной армией, возбудил во многих зависть, приобрел недоброжелателей. Неловкий у двора, не расположил к себе людей, близких государю; холодностию в обращении не снискал приязни равных, ни приверженности подчиненных»¹⁸.

Между тем, именно «неловкий» Барклай сумел, сменив в 1810 году на посту военного министра графа А. А. Аракчеева, достойно подготовиться к будущей войне, а при ее начале — повел ту единственно возможную для России стратегию «заманивания» неприятеля, которая, в конечном итоге, и оказалась единственно правильной. Поэтому Пушкин и назвал Барклая «зачинателем» (III, 416) великой победы.

Но, будучи только «помощником», Барклай не смог стать «совершителем» победы — здесь требовался совершенно иной деятель. Г. М. Кока в цитированной выше работе раскрыл странную позицию Пушкина: в своем «Объяснении» по поводу стихотворения «Полководец» (1836) поэт расставил все точки над *i* в оформлении «Кутузовского мифа» в противовес официальной николаевской историографии,

¹⁸ Записки А. П. Ермолова. 1798 — 1826. М., 1991. С. 149 — 150.

пытавшейся если не «свергнуть» Кутузова с того пьедестала, на который он был возведен массовым сознанием, то принизить его действительную роль в Отечественной войне.

Вот — пушкинское замечание о Барклае-военачальнике: «Минута, когда Барклай должен был уступить начальство над войсками, была радостна для России, но тем не менее тяжела для его стоического сердца. Его отступление, *которое ныне является ясным и необходимым действием*, казалось вовсе не таковым: не только роптал народ ожесточенный и негодующий, но даже опытные воины горько упрекали его и почти в глаза называли изменником. Барклай, не внушающий доверенности войску ему подвластному, окруженный враждою, язвимый злоречием, но убежденный в самого себя, молча идущий к сокровенной цели и уступающий власть, не успев оправдать себя перед глазами России, останется навсегда в истории высоко поэтическим лицом» (XII, 134).

Его стихотворение «Полководец» — это попытка изнутри понять непонятого людьми деятеля, спасающего этих самых людей — и отвергнутого ими¹⁹. Это стихотворение — не обязательно о военачальнике: такого рода деятели возникают на самых разных поприщах. Пушкин и сам в последние годы ощущал себя деятелем подобного же типа в области литературного творчества — непонятым и отвергаемым. Н. В. Измайлов писал о «скрытой и очень личной стороне» этого пушкинского историко-публицистического стихотворения, которое превращалось в размышление «о непонимании обществом значения и роли одинокой личности — будь это полководец, поэт, политический деятель...»²⁰.

А вот — «Кутузовский миф» в его пушкинской данности:

«И мог ли Барклай-де-Толли совершить им начатое поприще? Мог ли он остановиться и предложить сражение у курганов Бородинна? Мог ли он после ужасной битвы, *где равен был неравный спор*, отдать Москву Наполеону и стать в бездействии на равнинах Тарутинских? Нет! (Не говорю уже о превосходстве военного гения.) Один Кутузов мог предложить Бородинское сражение; один Кутузов мог отдать Москву неприятелю, один Кутузов мог оставаться в этом мудром, деятельном бездействии, усыпляя Наполеона на пожарище Москвы и выжидая роковой минуты: ибо Кутузов один облечен был в народную доверенность, которую так чудно он оправдал» (XII, 133).

¹⁹ См.: Мануйлов В. А., Модзалевский Л. Б. «Полководец» Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 4 — 5. М.-Л., 1939. С. 130 — 146; Петрунина Н. Н. «Полководец» // Стихотворения Пушкина 1820 — 1830-х годов. Л., 1974. С. 278 — 305.

²⁰ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 239.

Пушкин далеко не случайно оставляет «в скобках» детали кутузовского «военного гения»: дело вовсе не в нем! Дело в том, что в экстремальных условиях нашествия на Россию «двунадесяти язык» потребовался совершенно иной «совершитель» плана Барклай-де-Толли, отличный от самого создателя «необходимого действия». Это «действие» предполагало ряд непопулярных мер: кровавое сражение в целях изматывания противника, сдача древней столицы, ее разрушение, видимое «бездействие» русской армии и т.д. Для совершения этого действия требовался деятель:

- во-первых, имя которого «звучит русским звуком»;
- во-вторых, за плечами опыт предшествующих побед («ученик Суворова!»);
- в-третьих, умудренный опытом человек, достигший не просто возраста «старости», но возраста «мудрости».

Возраст *мудрости* предполагает, что человеку, взявшему на себя бремя непопулярных мер, ничего уже не нужно для себя лично: он всецело сосредоточен на интересах общества. Этот человек, будучи стар, уже не должен ничего бояться — «отбоялся». И этот человек, по возрасту, должен занимать консервативные общественные позиции — то есть, как любой консерватор, заботиться прежде всего о *сохранении*, сбережении того, что есть, отбросив всякие мечтания о каких-то «переменах»: не до них пока...

И, наконец, не лишним в данной ситуации было то качество Кутузова, которое отмечали в нем многие современники — в частности, тот же Ермолов: «Кутузов, *тонкий придворный человек*, умел происшествие видеть такими глазами, как желал государь»²¹. Барклай не обладал этим качеством, необходимым в самодержавной стране. Пушкин знал об этом качестве «спасителя отечества», и даже упомянул в «Некоторых исторических замечаниях» (1822) «о кофейнике к<нязя> К<утузова>» (XI, 16), — то есть о том самом эпизоде «искательства» старика-военачальника перед молодым фаворитом Екатерины II, который так возмутил современного историка. Пушкин предпочел в оценке Кутузова просто его элиминировать: он никак не повлиял на «Кутузовский миф»:

«Слава Кутузова неразрывно соединена со славою России, с памятью о величайшем событии новейшей истории. Его титул: спаситель России; его памятник: скала святой Елены! Имя его не только священо для нас, но не должны ли мы еще радоваться, мы, русские, что оно звучит русским звуком?» (XII, 133).

²¹ Родина. 1994. № 1. С. 59.

М. П. ШУСТОВ
(Нижний Новгород)

**«Антисказка» А. С. Пушкина
«Сказка о золотом петушке»**

Следующий шаг на пути создания литературной сказки — «Сказка о Золотом петушке». Это самая загадочная из пушкинских сказок. Тайну ее создания разгадывают до сих пор. Исследователи сомневаются в принадлежности этого произведения к жанру сказки и даже называют ее антисказкой¹. В чем тут дело? Для того, чтобы в этом разобраться, нужно вспомнить, что «Сказка о Золотом петушке» была написана в 1834, а опубликована в 1835 году.

Осенью 1833 года, то есть после сказок «О спящей царевне», «О рыбаке и рыбке», но до сказки «О Золотом петушке» Пушкин пишет небольшую прозаическую повесть «Пиковая дама».

Само появление этой повести в творчестве зрелого Пушкина было воспринято его современниками как некая причуда гения («анекдот», по словам Белинского). Поэтому долгое время не знали, как подступить к «загадочному» произведению Пушкина.

Хотя появление «Пиковой дамы» вполне закономерно для Пушкина. Создавая свои сказки, поэт использует их для более глубокого проникновения во все поры российской действительности, для решения проблем нравственной цельности человека, зла, добра, их взаимодействия. Другими словами, сохраняя нравственный элемент как основание сказочного жанра, видя его неограниченные выразительные и изобразительные возможности, Пушкин пытается на их основе разнообразить литературные приемы. Их расширение поэт видит во взаимодействии литературы и фольклора, в синтезе волшебного-сказочного повествования с достижениями реализма. Пушкин решил попробовать реализовать это на практике. Так и возникла «Пиковая дама».

Н. И. Петрунина в работе «Пушкин и традиция волшебного-сказочного повествования (К поэтике «Пиковой дамы»)» убедительно показала, как на фольклорной сказочной основе воссоздается сложнейший

¹ Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов, 1980. С. 112 — 116.

мир реальных человеческих страстей. Пушкин наглядно демонстрирует «обнажение приема», показывая образец, по которому он создавал «Пиковую даму». И этот образец — сказка. «Не случайно, — пишет Н.И. Петрунина, — выслушав анекдот Томского, Герман бросает реплику: «Сказка!». Как видно, это и есть маленькая волшебная сказка. И по ней-то, как по модели, Герман пытается сложить большую сказку своей жизни, но жизнь не хочет укладываться в заданное героем русло»².

Две стихии повествования — сказочная и реалистическая — устремляются в пушкинской повести навстречу друг другу. По словам Белинского, «удивительно верно» нарисованные старая графиня, ее воспитанница и Герман освещены к тому же и светом сказочной традиции. Они непременно заставляют нас вспомнить о взбалмошной и эгоистической мачехе и бесправной падчерице из русских сказок, также об искателе счастья и богатства, стремящимся подчинить себе волшебные силы и стать всемогущим.

В «Пиковой даме» нравственное «ядро», как и в сказке, образует своеобразный моральный кодекс, нарушение которого обрекает героя на гибель. Таинственное, ирреальное со «сказочной» неизбежностью переходит в реальное. Причем, фантастическое и реальное как бы переставлены местами. Таинственное, мрачное пламя страстей, демонизм, берут свое начало в душе Германа, одержимой жадной золотом и власти. Самое загадочное и страшное, губительное для людей, оказывается рядом, среди них, на земле. Поэтому реальная действительность как бы разрывается надвое: в ней и старая графиня, которая может привести в действие волшебные силы, и Лиза, живущая по нравственному закону (чистая сказочная линия), и разрушитель этого закона, «реалист» Герман. Взаимоотношения трех названных персонажей и образуют собой самое фантастическое в повести (а не «полуфантастическая» история трех карт).

Таким образом, в «Пиковой даме» Пушкину удалось сохранить нравственный элемент в качестве структурного стержня чисто литературного произведения. Одновременно он отказался от прямого следования жанровым признакам сказки. Вот почему, работая над своей последней «Сказкой о Золотом петушке», Пушкин обращает свой взор в сторону литературы. Аналогии сюжету этой сказки нет ни в записях Пушкина, ни в фольклорной традиции.

² Петрунина Н. И. Пушкин и традиция волшебного повествования: К поэтике «Пиковой дамы» // Русская литература, 1980. № 3. С. 43.

Мысль о книжном западно-европейском источнике пушкинской сказки высказывалась еще в прошлом веке В. В. Сиповским, Н. Ф. Сумцовым, Н. Н. Трубицыным. И в конце концов эти соображения подтвердились.

В 1933 году А. Ахматова в своей статье «Последняя сказка Пушкина»³ указала на ее источник — «легенда об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга из книги «Альгамбра» (1832 г.). В доказательство знакомства Пушкина с «Альгамбрскими сказками» поэтесса привела черновой набросок пушкинского стихотворного пересказа фрагмента новеллы В. Ирвинга — «Царь увидел пред собой...»⁴.

Сравнив сказку Пушкина и новеллу Ирвинга, Ахматова обнаружила сходство в основных сюжетных линиях и выявила собственно пушкинские мотивы и эпизоды (смерть царских сыновей, сама развязка сказки). Она показала, что у Пушкина «...все мотивировки изменены в сторону приближения к «натуральности» и очень усилен сатирический характер»⁵. Поэтесса увидела в пушкинском произведении «политический памфлет», считая, что «в образе Дадона могли отразиться два царя, из которых один Пушкина «не жаловал», а другой — «под старость лет упек в камер-пажи»⁶.

Признавая открытие, сделанное А. Ахматовой, исследователи 1930 — 1950 гг. акцентировали свое внимание на связи пушкинской сказки с народной. Они пытались показать в сказке Пушкина направление, «...подальше от Ирвинга, поближе к русскому фольклору»⁷. Хотя эта мысль настойчиво высказывалась еще в прошлом веке. Так, например, И. Н. Жданов считал «Сказку о золотом петушке» близкой и точной передачей народной сказки⁸. Статья А. Ахматовой позднее существенно дополняется работой М. П. Алексева «Заметки на полях». Пушкин, и повесть Ф. М. Клингера «История о Золотом петухе»⁹. Эта сатирико-философская повесть была написана немецким писателем в 1783 году в русском военном лагере во время войны с Турцией. М. П. Алексеев утверждает, что Пушкин познакомился с этой повестью раньше, чем с новеллой Ирвинга. Хотя текстологичес-

³ Звезда. 1933. № 1. С. 161 — 176.

⁴ Этот стихотворный пересказ известен также у Пушкина под названием «Опыт детского стихотворения».

⁵ Ахматова А. А. О Пушкине. М., 1977. С. 23 — 24.

⁶ Там же. С. 25. Безусловно, Ахматова имеет в виду царей Александра I и Николая I.

⁷ Желанский А. Сказки Пушкина в народном стиле. М., 1935. С. 57.

⁸ Жданов И. Н. Сочинения. Т. 2. СПб., 1907. С. 326.

⁹ См. Временник пушкинской комиссии, 1979. Л., 1982. С. 59 — 95.

кая зависимость «Сказки о золотом петушке» от повести Клингера выражена намного слабее, чем от новеллы Ирвинга.

Наряду с этим, Т. В. Зуева в пушкинской сказке обнаружила литературные реминисценции из восточной повести И. А. Крылова. «Каип» и прямую историческую параллель с убийством сына Иваном Грозным¹⁰.

В 1959 — 1989 гг. появляются монографии А. Л. Слонимского, И. П. Лупановой, Р. М. Волкова, Т. Г. Леоновой, Д. Н. Медриш, Т. В. Зуевой, статья о «Золотом петушке» В. Э. Вацууро¹¹, в которых «Сказке о золотом петушке» Пушкина уделяется значительное внимание. Названные исследования явились следующим шагом вперед в изучении пушкинских сказок.

Так, А. Л. Слонимский рассматривает пушкинскую сказку, как политическую, в которой царь Дадон изображен в гротескном стиле театрального лубка, прослеживает связи пушкинского текста с фольклором (образ петушка)¹². И. П. Лупанова отстаивает позицию: «Сказка о золотом петушке» в самом основном, в самом главном опирается на русский фольклор»¹³. Р. М. Волков, вслед за И. П. Лупановой более детально, чем другие исследователи, сравнивая пушкинскую сказку с новеллой Ирвинга, пытается доказать, что поэт во многом шел от русской фольклорно-бытовой сказки¹⁴. Т. Г. Леонова, не отрицая значимости названных монографий в углубленном изучении пушкинской сказки, говорит о некоторой односторонности и прямолинейности в анализе материала и выводах, в частности, справедливо упрекает их авторов за то, что они литературную сказку пытаются подменить фольклорной¹⁵. Наряду с этим, Т. Г. Леонова подвергает справедливой критике и новые тенденции в изучении сказок Пушкина, например, спорные положения, высказанные в статье В. Непомнящего: «В процессе, завершившемся «Сказкой о золотом петушке»... повторилась — по-своему отраженно — история разрушения жанра древней сказки, уже давно прекратившего свое «ак-

¹⁰ Зуева Т. В. Сказки А.Пушкина. С. 126, 129.

¹¹ Вацууро В. Э. «Сказка о золотом петушке» (опыт анализа сюжетной семантики) // Пушкин: Исследование и материалы / РАН. Ин-т. Рус. лит. (Пушкин. Дом.). — СПб., 1995. Т. 15. С. 122 — 133.

¹² Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. С. 424 — 429.

¹³ Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. С. 177.

¹⁴ Волков Р. М. Народные истоки творчества А. С. Пушкина. (Баллады и сказки). Черновцы. 1960.

¹⁵ Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к литературной сказке. С. 102 — 103.

тивное» существование в народном творчестве...»¹⁶. Действительно, с одной стороны В. Непомнящий отождествляет судьбу жанра сказки в фольклоре и в литературе, с другой, сказка во времена Пушкина находилась не в «стадии разрушения, а в самом расцвете своих поэтических возможностей»¹⁷. Кроме того, даже если сказка и прекратит свое активное существование в устной традиции, это совсем не означает ее исчезновения. Она просто перейдет в иное бытие — литературное.

Т. В. Зуева считает, что в «Сказке о золотом петушке» заключено «осознание Пушкиным своей общественной, социальной зависимости. Внешний конфликт, сюжетный — во взаимоотношениях Дадона со звездочетом. Внутренний (и эта «личная тема» автора) — его собственный конфликт с царями, который зашифрован в сказке. Пушкинский историзм проявился в ней как сатирическое изображение русского монарха»¹⁸.

В. Э. Вацуро, дав обстоятельный анализ сюжетной семантики пушкинской сказки, признавая открытия, сделанные А. Ахматовой, считает, что, сопоставляя основные сюжетные мотивы легенды Ирвинга и пушкинской сказки, поэтесса для удобства изложения сократила пересказ легенды. Однако, «при сокращении выпали важные мотивы, опущенные, или видоизмененные Пушкиным»¹⁹. Восстанавливая пропущенные мотивы, В. Э. Вацуро приходит к выводу, что они «принадлежат легенде, а не сказке». Причем, А. С. Пушкин, доказывает В. Вацуро, сознательно не сохраняет эпизоды и мотивы, которые не вмещаются в репертуар сказочных сюжетов русского фольклора. Так, например, «двойное задание — «европеизация» и «фольклоризация» сюжета в духе русской «простонародной» сказки — побуждает его отказать и от экзотического эпизода с фигурками на шахматной доске...»²⁰.

Новые направления в изучении пушкинской сказки приводят к попытке ее особой «расшифровки». В итоге самая таинственная и

¹⁶ Непомнящий В. К. К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 124 — 168.

¹⁷ Астахова А. М., Тудоровская Е. А. Жизнь народной сказки после 1861 года // Русское народное поэтическое творчество. Т. 2, кн. 2. М.-Л., 1956. С. 193; Сказка продолжает активно жить и сегодня. См., например, «Сказки Нижегородских сказителей» (Н. Новгород, 1998), записанные с 1988 по 1998 год.

¹⁸ Зуева Т. В. Сказки А.Пушкина. С. 120

¹⁹ Вацуро В. Э. «Сказка о золотом петушке» (Опыт анализа сюжетной семантики), С. 124

²⁰ Там же. С. 126.

загадочная сказка Пушкина превращается в плоскую политическую аллегорию.

На самом деле пушкинская сказка отличается от фольклорной уже тем, что в ней нет положительного героя, а его функцию в борьбе со злом и восстановлении справедливости выполняет необычный персонаж — золотой петушок²¹.

Все это вместе взятое дало основание Д. Н. Медриш назвать «Сказку о золотом петушке» антисказкой²².

В настоящее время жанровое определение «Сказки о золотом петушке» представляет собой большую трудность. Ее называют моделью (В. Непомнящий) и фантазмагорией²³, наконец — антисказкой. Как показывает Д. Н. Медриш, в первой части «Сказки о золотом петушке» приметы жанра точно выставлены напоказ: «Читателя словно вводят в сказочный мир и напоминают о правилах поведения в нем. Здесь и чудесный помощник, и волшебный предмет, и вот-вот должна появиться добрая царевна»²⁴. Вместо нее появляется коварная Шамаханская царица²⁵. Чудесный помощник и волшебный предмет (золотой петушок) превращается в губителя царевичей и самого царя. Поэтому золотой петушок находится вне моральных законов, в отличие от «добрых помощников», это нечто непредсказуемо-иррациональное.

Неопределенно-сказочное время первой части («Год, другой проходит мирно...» (402) сменяется реально-календарным («Вот проходит восемь дней» (402)). Во второй и третьей частях выдерживается точная хронология трех походов, время пребывания у царицы и возвращения обратно. Смена сказочного времени на календарное говорит не только о распаде сказочного времени, но и о распаде жанра сказки.

И хотя в третьей части пушкинского текста его сюжет по-прежнему следует сказочной каноничности: наш герой возвращается с невестой, в действительности все происходит обратно логике и эсте-

²¹ Правда исследователи, пытаясь выяснить вопрос о происхождении золотого петушка, допускают возможность, что он заимствован Пушкиным из народной сказки «Петух и жерновцы» (Андр. 715) (См. Азадовский М. К. Пушкин. Сказки).

²² Медриш Д. Н. Фольклоризм Пушкина. Вопросы поэтики. Волгоград. 1987.

²³ Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 168; 1972. № 3. С. 154.

²⁴ Медриш Д. Н. «Все в безмолвии чудесном...» (Паралингвистический элемент в структуре пушкинской сказки // Язык и стиль. Метод, жанр, поэтика. Волгоград, 1977. С. 56.

²⁵ Т. В. Зуева считает, что она заимствована Пушкиным из сказки Катенина «Княжна Милуша». См. ее монографию Сказки А. Пушкина, С. 131.

тике народной сказки. Девушка-невеста оказывается причиной гибели «счастливого» жениха, «даритель» — звездочет требует себе добычу (то есть девицу), царь убивает дарителя, девушка вдруг загадочно исчезает, а «добрый помощник» — золотой петушок убивает царя. Одним словом, все перемешалось: «быль» и «небыль», иррациональное пространство со сказочным.

Если следовать логике рассуждений Д. Н. Медриш и результатам наших наблюдений, то именно во второй и третьей частях происходит разрушение жанра сказки, и она, говоря словами Д. Н. Медриш, превращается в ее противоположность, то есть в «антисказку». Однако это «разрушение» появляется уже в первой части пушкинского текста. Следуя приемам фольклорной сказки (зачин, чудесный помощник и предмет), Пушкин сразу же вводит в нее персонаж иного мира — гротескно-иронический образ царя Дадона. Принято считать, что за ним кроется плохой царь²⁶, а «бутафория народной сказки служит здесь для маскировки (его — М.Ш.) политического смысла»²⁷. Проблема, как нам думается, намного сложнее и глубже. Во-первых, Дадон — не просто царь, а царь русский. Во-вторых, это такой царь, который отдает судьбу собственного народа в чужеземные руки²⁸. Е. Вацуро, рассматривая звездочета как «безусловно положительного» персонажа, выделяет некоторые акценты, которые диссонировать с такой оценкой²⁹.

Не менее загадочен и золотой петушок, который скрывается под личиной «добраго помощника».

Тем не менее, хотя с самого начала и ослабляется фольклорно-сказочный компонент, цельность жанровой формы сохраняется подчеркнуто народным сказово-сказочным стилем повествования с явно нарочитым включением в него элементов литературно-книжной речи. Одним словом, Пушкин сознательно выдерживает сказочный канон. Для этого, в довершение ко всему, поэт обрамляет свое повествование традиционными зачином и концовкой, хотя и меняет в них функциональные акценты.

У Пушкина иронична не концовка, а зачин, который настраивает на ироническое повествование о «славном» царе Дадоне. Концовка

²⁶ Лупанова И. П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века и др.

²⁷ Ахматова А. А. О Пушкине. Л., 1977. С. 25.

²⁸ Никто не знает и, видимо, никогда не узнает, откуда взялся и кто такой звездочет.

²⁹ Вацуро В. Э. «Сказка о золотом петушке» (Опыт анализа сюжетной семантики), С. 129.

же несет откровенно морализующий характер: урок преподнесен и царям, и добрым молодцам: «Сказка ложь, да в ней намек! / Добрым молодцам урок» (403).

Кроме всего прочего, пушкинский текст имеет ярко выраженную трехступенчатую композицию, каждая из частей которой имеет своего ведущего героя: в первой — Дадон, во второй — Шамаханская царица, в третьей — звездочет.

В «Золотом петушке», в отличие от «Пиковой дамы», нет ни одного персонажа, живущего по нравственному закону, а это значит, перед нами — не сказка. В «Пиковой даме» Пушкин использует сказочную форму для создания литературного произведения. Теперь поэт создает его, разрушая жанровую форму сказки. Устойчивые же фольклорные приемы, иронический стиль повествования нужны Пушкину, чтобы за сказочной маской спрятать свою авторскую волю.

Таким образом, Пушкин убеждается в том, что можно безболезненно отбросить архаическую сказочную форму и на ее основе создать новое художественное произведение, каким и является «Сказка о золотом петушке». Т. Г. Леонова называет ее сказкой-гротеском, или новым типом «литературной сказки, находящейся в оппозиции к народной»³⁰. Мы склонны считать, что по своему философскому складу это скорее провидческая и пророческая сказка-притча³¹, которой автор пророчески предупреждает о страшных последствиях утраты в человеке человеческого начала.

³⁰ Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. С. 107.

³¹ Харчев В. Наш Пушкин // Нижний Новгород, 1997. № 12. С. 212.

В. В. ЦОФФКА
(Большие Вяземы)

Пушкин как маймист

*Она (мать Пушкина) заманивала
его к обеду печёным
картофелем, до которого
Пушкин был большой охотник.
А. П. Керн. Воспоминания
о Пушкине*

Эта тема вводится в наше сообщение при помощи союза «как», имеющего значение в заглавии «в качестве», хотя сам Пушкин прибегает в тексте письма к фигуре сравнения, то есть прямого и однозначного отождествления с маймистом у него нет (ср.: «Второй Чадаев, мой Онегин... в «Евгении Онегине», гл. 1-я, XXV строфа, стих 5-й).

Впервые слово «маймист», слово с непрозрачным значением, составленное из угро-финских морфем (слов) по законам русского языка с использованием русского суффикса — «ст», вышедшее из употребления в начале XX века, встречается в переписке поэта с женой, Н. Н. Пушкиной (Гончаровой). 21 сентября 1835 года из сельца Михайловское он писал жене: «Ем я печёный картофель, как *маймист*, и яйца всмятку, как Людовик XVI. Вот мой обед». (Пушкин А. С. Полн. собр. соч./ Переписка 1835 — 1837. — М., 1997. — Т. XVI. — С. 49). (Выделено мною — В.Ц.).

Кажется, что общий смысл этого сравнения всем понятен, но чем больше углубляешься в его конкретный смысл, тем больше возникает вопросов. «Словарь языка Пушкина», указывает, что слово «маймист» в произведениях Пушкина встречается всего один раз и означает оно прозвище финнов (по-фински “*тааміес*” — селянин). Далее следует вышеуказанная цитата из письма поэта (см. Словарь языка Пушкина. — М., 2000. — Т. 2. — С. 558.). Неужели Пушкин хотел сказать, что он любит есть печёный картофель как селянин? Селянин — очень обобщённое слово с отвлечённым идиллическим значением; «*тааміес*» состоит из двух корневых морфем, обозначающих

«землю» и «лиц мужского пола», и может быть переведено на русский язык как «земледелец, землепашец», как «крестьянин» наконец, если отвлечься от контекста пушкинского письма.

Обратимся к специальному изданию: А. С. Пушкин. «Письма к жене», подготовленному Я. Л. Левкович. (Л., 1986. — С. 182). Составители и редакторы, не вдаваясь в подробности и конкретику этого сравнения, истолковали значение слова в самом общем виде, а именно, как петербургское прозвище финнов. Однако финнов во внутренней Финляндии так не называли.

На наш взгляд, ещё дальше от истинного смысла стоит перевод слова «маймист», данный в научно-публицистической статье А. Ю. Заднепровской «Ингерманландские финны» («Многонациональный Петербург. История. Религия. Народы». — СПб., 2002. — С. 531). Приведём цитату: «В XIX в. в русских исторических документах ингерманландских финнов иногда называли «маймистами» (от финского “maamies” — люди этой земли или просто финны). Широко бытовал и собирательный этноним «чухны» («чухонцы»), который прилагался к различным группам прибалтийского населения. Этот термин носил не этнографический, а скорее бытового характер и первоначально не имел пренебрежительного оттенка». В этом высказывании всё правильно, кроме перевода на русский язык “maamies” как «люди этой земли». В обратном переводе на финский словосочетание «люди этой земли» будет выглядеть совсем по-другому — *tämän maan ihmiset* — и получит другой смысл.

В Словаре В. И. Даля также можно найти объяснение слова “маймист” (с ударением на первом слоге — В.Ц.). «Маймист, м., птрб. прозвище чухон (от «эй мойста», — не знаю, не понимаю?)» предположительно [«эй мыйста»] (Толковый Словарь Живого Великорусского языка Владимира Даля. — 1881. — Т. 2. — С. 290). Очевидно, что пример, который приводит лексикограф, взят не из финского языка, в котором отрицательная частица спрягается и, таким образом, в первом лице «я не знаю», «я не понимаю» будет: *minä (mä) en tiedä, minä (mä) en ymmärrä*. По-эстонски те же выражения выглядят как “ma ei tea” («я не знаю») и “ma ei saa aru” («я не понимаю»).

Академик Я. К. Грот в своих «Филологических разысканиях», в главе «Заметка о названиях мест», скрыто полимеризирует с В. И. Далем относительно происхождения слова «маймист» и уверенно дает ему финское значение. Рассматривая географические имена нерусского происхождения, Грот приводит нас к этому названию,

употребляемому петербургскими жителями для обозначения финнов, населяющих окрестные места: «...разумею название «маймист». Оно образовалось из финского сложного слова “*maamies*”, или “*maamies*” (*maa* — земля, *mies* — муж), которое значит: сельский житель, туземец, земляк. Отсюда видно, как нелепо мнение тех, которые объясняли приведенное название финским словом “*en muista*” — «не понимаю» (Акад. Я. К. Грот. Филологические разыскания. Материалы для словаря, грамматики и истории русского языка. — СПб., 1873. — С. 261 — 262). Естественно, Грот не знал тогда, что Пушкин использовал это слово в переписке с женой.

Богатый примерами материал дают словари, отражающие лексику XVIII века. «Словарь русского языка XVIII века» (СПб., 2001. — Вып. 12. — С. 36 — 37. Приводит пример из документов XVIII в. в котором зафиксирован год употребления слова «маймист» (1742), — а; м. Источник его происхождения, — финский язык и само слово “*maamies*” означает «финский крестьянин»: «В оный флот для оного проведывания с рыбою ездить и маймистов посылать». (Материалы для истории русского флота. Документы и письма. 1702 — 1783. СПб., 1865 — 1883, ч. 1 — 10). «Чувашей лучше ни с кем сравнить не можно, как с маймистами». (Дневные записи путешествия доктора и Академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. СПб., 1771 — 1805. — Ч. 1 — 4). «С сего времени стали появляться между гвардейскими офицерами чухонцы и в Сенате заседать маймисты». (Моё время // Записки Г.С. Винского (1752 — 1818), СПб., 1914).

Словарь русского языка, составленный Постоянной Словарной Комиссией АН СССР. (Л., 1927. — Вып. 1. — Т. 6) дает помету: «Маймист — областное, устаревшее (Срв. “*maamies*” — селянин. Прозвище финнов». Именно это пояснение перекочевало отсюда в Словарь языка Пушкина. Далее приводятся очень интересные примеры:

«Вообразите себе человека низенького, толстенького, с опухлою и воспалённую физиономиею, небритого, немного с рыжими нечёсанными волосами, падающими до плеч, как у маймиста, в запачканном сюртуке, без эполет» (Денис Давыдов. Соч., т. 2. — С. 292).

«Кто носит волосы на голове с косым пробором, тот, во мнении раскольников, «маймист», жалкий грешник, а кто в добавок носит длинные волосы, на его счёт прибавляют название «маркитант» (Труды “Этнографического Отделения Русского Географического Общества”. — Кн. 5. — Вып. 1. — С. 216).

К определению “маймистский” даётся объяснение; “областное, относящееся к гмаймисту”; “... у Киргизов головной убор составляет зимой малахай, вроде наших зимних маймистских тёплых шапок проезжего” (П. Небольсин, Рассказы проезжего. — С. 204.) — XIX век.

Ср. фамилию «Маймистов» — в Москве. (Сообщение Ак [адемика] Шахматова).

В Русском народном календаре (лубочные картинки) можно найти такие стихи:

*Две мыши с Розной горы
От чухонки вдовы
Тащат из шинка
Ушат йрзлова пива (т.е. мёрзлого)
Ветошного года
Ис-под маймистского захода.*

(Ровинский. *Русский народный календарь*. Кн. 1. — С. 397).

И, наконец, возьмём Большой финско-русский словарь (М., 2007. — С. 355), в котором, на наш взгляд, дано наиболее точное истолкование смысла этого слова: «“таамиес” — земледелец, хлебороб, мужик с пометкой “vanh”, что значит — “vanhentunut” — устаревшее слово, выражение», — вот это как раз то, что нам нужно.

Таким образом, как нам представляется, Пушкин, живший и в Царском Селе, и в Петербурге, и в Михайловском среди финнов, хотел сказать жене, что он, будучи дворянином, аристократом, в деревне своей ест (любит есть!) печёный картофель, как чухонский, ингерманландский, (ижорский) мужик!

Другое дело, могла ли правильно понять его слова жена?! Слово «мужик», вообще-то характерное для русского языка, в устах господ “крестьянин”, употреблялось Пушкиным 76 раз, то есть было одним из самых частотных слов в лексиконе великого русского поэта. И в деревне он, аристократ по происхождению, а по своим убеждениям демократ, предпочитал выглядеть перед женой простым русским мужиком, по крайней мере, в еде — представителем низшего сословия русского народа, несмотря на то, что в светском обществе слово мужик обладало специфической коннотацией — грубого, некультурного и невоспитанного человека вообще! («Я мещанин, как вам известно, и в этом смысле демократ», — писал Пушкин о себе как о человеке из низших слоёв общества, не аристократе). Кстати, и король Франции, Людовик XVI, отличался простонародными привычками и



не гнушался крестьянских вкусов. Поэтому Пушкиным он поставлен в этом отношении вровень с маймистом. Для стилистики пушкинских писем к жене характерна грубоватая простота, столь свойственная вообще природе русского языка, низкий слог простолюдина, некоторая непристойность в выражениях, присущая мужицкому языку. Но подлинным мужиком в русской поэзии был воронежский мещанин, прбсол¹ А. В. Кольцов, “великий народный поэт”, по определению Н. А. Добролюбова (1809 — 1842).

¹ Прасол — перекупщик скота, гуртовщик, первоначально «продавец соли и мяса», старинное слово, зафиксированное в 1500 году

ПЕРЕВОДЫ



Ю. У. МАТЕНОВА
(Узбекистан)

К проблеме перевода лирики А. С. Пушкина на французский язык

Проблема перевода лирических стихотворений А. С. Пушкина на французский язык всегда была актуальна, начиная ещё с прижизненных изданий поэта до нашего времени. Достаточно, думается, назвать старые, имеющие справочное значение работы «Переводы сочинений Пушкина» Геннади Г. Н. (1859), «Пушкин в переводах французских писателей» Шульца В. К. (1880) и последние публикации профессора Е. Эткинды и профессора В. Трыкова, посвященные переводу поэзии Пушкина на французский язык.

Сложность, проблематичность этой задачи видится в специфических особенностях лирики Пушкина, связывающей воедино всё его творчество. Она не поддается привычным оценочным художественным критериям, так как за видимой простотой, точностью, лаконизмом чувствуется небывалая глубина, смысловая насыщенность, создаваемая взаимодействием различных поэтических миров со своими особыми эстетическими ценностями. При этом нельзя не учитывать искусного образформирующего использования морфологических и грамматических структур, творческого освоения уникальной стилистической многослойности русского языка. Именно столь существенная связь с лингвистическим строем русского языка вызывает затруднения при переводе лирики А. С. Пушкина на иностранный язык, в частности, на французский. Известный исследователь Якобсон Р. в своей статье «Заметки на полях лирики Пушкина» отмечает, что трудность «восприятия иностранцем поэтических произведений, столь существенно связанных с языком, в особенности лирики Пушкина, теснейшим образом связанной с языковыми значениями обуславливается его удивительным богатством. Это создает много голово-

ломных трудностей для переводчика, в родном языке которого отсутствует столь богатая стилистическая стратификация словаря...»¹. На это обстоятельство указывал и автор книги «Пушкин» (1956), французский ученый-литературовед Ю. Жуэн: «Пушкин! Знаменитый поэт, чьи стихи невозможно прочесть: они непереводимы... Пушкин — уникальный случай. Великий русский поэт, который доступен только русским»².

Своеобразно убеждение Марины Цветаевой, объясняющее трудность перевода поэзии Пушкина тем, что «немецкий и русский близки к поэзии; французский — антипоэтичен, потому что «уже создан» и неспособен к становлению в процессе поэтического творчества»³. Но она же доказала своими талантливыми переводами ряда стихотворений Пушкина на французский язык («Бесы», «К морю», «Гимн в честь чумы»), что Пушкин по-французски возможен и востребован.

Определенную сложность при переводе лирики Пушкина на французский язык представляет отличие его силлабической системы стихосложения и тонической — русского. Но трудности перевода, обусловленные этой разницей, по мнению известного ученого Е. Эткинды, не столь значительны. «Работа над стихами Пушкина показала, что все или почти все трудности преодолимы, и что французский стих обладает гораздо большей гибкостью, чем принято считать; он, разумеется, силлабический, но все разнообразие тонических форм ему доступно...»⁴.

Будучи редактором двухтомного издания «Pouchkine. Oeuvres poétiques» (1981), профессор Е. Эткинда осуществил попытку на примерах продемонстрировать свой тезис. В это издание вошли наиболее талантливые и успешные переводы, созданные как в XIX веке, так и в XX (Каролины Павловой, Э. Мещерского, Анри Грегуара, М. Цветаевой, Луи Арагона, Андре Марковича, Жан-Луи Бакеса и других). Но переводы, вошедшие в это издание, далеко неравноценны не только в художественном плане, но и в умении передать своеобразие пушкинской поэтической манеры, мелодику его стихов. Именно сложность поэтического перевода лирики Пушкина заставила в свое время Поля Валери отказать М. Цветаевой в просьбе перевести на французский язык пушкинские стихи к 100-летию его гибели, объяс-

¹ Яковсон Р. Заметки на полях лирики Пушкина // Работы по поэтике. — М., 1987. С. 216.

² Juin H. Pouchkine. — P. Seghers. 1956. P. 5 — 6 (Poetes d'aujourd'hui)

³ http://pushkin-omsk.narod.ru/ss/ss_18.html

⁴ <http://www.libfl.ru/about/dept/bibliography/display.php?file=books/etkind.html>

нив свой отказ невозможностью перевода, поскольку при этом многое утрачивается. Но, по мнению М. Цветаевой, с этой труднейшей творческой задачей адекватного перевода пушкинской поэзии может справиться только поэт. В свое время И. С. Тургенев, переводивший в соавторстве с Л. Виардо произведения А. С. Пушкина, в том числе ряд стихотворений в прозе («Анчар», «Пророк», «Поэту», «Опричник»), также неоднократно подчеркивал, «что переводить стихи Пушкина на французский язык стихами может только поэт-переводчик, обладающий поэтическим талантом, в равной степени владеющий обоими языками»⁵.

В этом убеждении он совпадает с Проспером Мериме, который утверждал, что стихи Пушкина переводу на французский язык не поддаются. Широко известна его шутка о том, что поэзия, переведенная прозой, подобна красивой женщине, которая одета как монахиня ордена капуцинов.

Вместе с тем, Мериме, знавший русский язык, высоко ценивший русскую литературу, восхищался поэтическим талантом Пушкина: «Пушкину были известны все возможности, все удивительное богатство родного языка, но его мысль всегда выражалась в столь простой форме, что кажется, невозможно выразить ее проще»⁶.

Живой интерес и искреннее восхищение Мериме творениями русского поэта получили воплощение в статье «А. С. Пушкин» (1860), куда он включает и свои прозаические переводы его произведений: «Пиковая дама», «Выстрел», «Цыганы», «Гусар», «Будрыс и его сыновья», «Анчар», «Пророк», «Опричник»; фрагменты из «Бориса Годунова», «Евгения Онегина». Мериме использовал так называемый «описательный» перевод. Он не знал правил русского стихосложения, поэтому не мог передать неповторимость пушкинской рифмовки. Более того, в век расцвета французской поэзии он сам никогда не писал стихотворений. Но при всей разнице поэзии Пушкина и прозаических переводов Мериме, последние не являются подстрочниками. Об этом свидетельствует тот глубокий философский смысл, который сумел передать французский писатель в переложениях стихотворений «Пророк» и «Анчар».

Проспер Мериме умело донес до читателя легенду о ядовитом восточном дереве — анчаре, сочетая в ней обличение деспотизма и

⁵ Измайлов Н. В. И. С. Тургенев — переводчик Пушкина на французский язык. <http://feb-web.ru/>

⁶ Мериме П. Статьи о русской литературе. — М. : ИМЛИ РАН, 2003. С. 59.

тирании. Эта тема была актуальна не только для России, но и для Родины писателя.

Мериме так же, как и в оригинале, в первой части отображает гнетущую картину, причем французский писатель очень близок в своём переводе к тексту Пушкина. Он использует почти те же эпитеты: «*désert avare et stérile*»⁷ (пустыня скупая и бесплодная), «*sol calciné par le soleil*» (почва, обожженная солнцем), «*antchar se dresse unique*» (возвышается одинокий анчар), «*plaines altérées*» (изнывающие от жажды равнины), «*jour de sa colère*» (день гнева), «*feuilles endormies*» (заснувшая листва), «*pluie mortelle*» (смертельный дождь). Но переданная Мериме картина, на наш взгляд, менее ужасающая. Если у Пушкина — «вихорь черный»⁸, то в переводе — «*un souffle de vent*» (дуновение ветра, которое вполне может быть и приятным), в оригинале — «К нему и птица не летит, И тигр нейдет»⁹, в переводе — «*L'oiseau se détourne a son aspect, le tigre l'évite*» (при его виде птица отворачивается, тигр избегает). Это разные смысловые значения. В оригинале присутствуют в обоих случаях отрицательные частицы «не», в переводе их нет. Переводчик допускает, что живое всё же может сосуществовать с анчаром.

Вторая часть также начинается во французском переводе с противительного союза «но». Возникает мотив принуждения воли одного человека — другому. П. Мериме старается сохранить пушкинские антитезы: «*misérable esclave*» (жалкий раб) — «*prince invincible*» (непобедимый владыка), «*a fait un signe*» (подал знак) — «*obéit*» (повиновался). Мотив деспотизма передается через глаголы: *on l'envoie* (послали) — *il part sans hésiter* (пошел без колебаний) — *il rapport* (принес) — *il tombe* (упал) — *il expire* (испустил дух). П. Мериме сохраняет и пушкинскую анафору: *Il rapporte* (он принес), *Il la rapporte* (он её принес). Но опять-таки в переводе краски смягчены: вместо «человека человек послал к анчару властным взглядом»¹⁰ — «*Mais un homme a fait un signe*» (но человек подал знак), теряется при переводе весомое выражение «послал властным взглядом», далее в переводе идет неопределенно-личная конструкция: «*on l'envoie a l'antchar*» (его послали к анчару), вследствие чего пропадает мотив подавления одного человека — другим. Вместо эпитета

⁷ Проспер Мериме. А. С. Пушкин. М., : Радуга, 1987. С. 416 — 417. Далее цитаты из того же источника.

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1. — М., 1985. С. 432.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 433.

«увядшими листьями»¹¹. П. Мериме дает «feuilles fanées» (поблекшая листва, можем отметить, что она поблекла, но не умерла). Опять идет снижение тональности. В целом же, П. Мериме передал исключительную цельность, простоту и ясность, присущие пушкинским стихотворениям. В переводе чувствуется обличение деспотизма, порабощения, которые недопустимы в цивилизованном обществе.

Перевод же другого, хрестоматийно известного стихотворения «Пророк», на наш взгляд, П. Мериме дался тяжелее. При создании этого стихотворения Пушкин продолжает традицию поэтов-классицистов. Оно выдержано в возвышенно-ораторском тоне с использованием архаизмов, славянизмов. Пушкин использует их намеренно, поэт размышляет над одним из самых важных вопросов: в чем же назначение поэта?

Архаизмы и славянизмы	Французский перевод	Обратный перевод
влачился	allais errant	ходил, скитаясь
перстами	doigts	пальцами
зеницы	prunelles	зрачки
отверзлись	s'ouvrèrent	открылись
внял	compris	понял
уста	bouche	рот
десница	main	рука
отверстая	entrouverte	разверзшаяся
водвинул	enfonsa	погрузил
глас	voix	голос
восстань	lève-toi	встань
виждь	vois	смотри
внемли	écoute	слушай
глаголом ¹²	parole ¹³	словом

В последней строчке у Пушкина звучит призыв: «Глаголом жги сердца людей»¹⁴. П. Мериме эту строчку переводит как «brule par la Parole les coeurs des humains»¹⁵ (жги Словом сердца человечества). Наверное, русский поэт не случайно оставил слово «глаголом».

¹¹ Пушкин А. С. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1.— М., 1985. С. 433.

¹² Пушкин А. С. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1.— М., 1985. С. 385.

¹³ Проспер Мериме. А. С. Пушкин. М.: Радуга, 1987. С. 418.

¹⁴ Пушкин А. С. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1.— М., 1985. С. 385.

¹⁵ Проспер Мериме. А. С. Пушкин. М.: Радуга, 1987. С. 418.

Во-первых, — это славянизм, который обозначает «слово», а во-вторых, если брать его современное значение, то это — часть речи, которая обозначает действие. Поэт призывает не только мудрым словом зажигать сердца людей, но и призывать их к действию, поднимать на борьбу за свободу и справедливость. Французский же реалист ограничился только «словом». Возвышенный тон при переводе утрачивается, но остается субъективное видение Пушкина назначения поэта-пророка. Эту актуальную для человечества тему сумел донести до французского читателя Проспер Мериме.

Тему «Поэта и поэзии» А. С. Пушкин продолжает в стихотворении «Эхо». Перевод этого стихотворения был опубликован в 1842 году в журнале «Отечественные записки». Переводчик этого творения остался неизвестен. Мы можем предположить, что это талантливый, рано ушедший из жизни, князь Элим Мещерский. В этом случае уже дан стихотворный перевод. Надо отметить, что при трудности подражать размеру оригинала, едва ли возможно было ближе передать смысл, поэтому этот образец перевода можно назвать удачным. Переводчик умело передает и ритм, и размер, и, главное, суть стихотворения. Хотя где-то мы встречаем вольное прочтение пушкинских строк: например, в оригинале: «Поет ли дева за холмом»¹⁶, в переводе: «Chanter une fille gris de sa hutte» (поет девочка близ своей лачуги).

В оригинале:

«Ты вземлешь грохоту громов,

И гласу бури и валов,

И крику сельских пастухов —

И шлешь ответ;»¹⁷

В переводе

Au flot qui gronde,
(морскому приливу,
который рокочет)

Au cor qui sonne, —
(рогу, который звучит)

A la feuille qui frissonne,
(лепестку, который дрожит)

Ta réponse est toute prete...
(Твой ответ всегда готов)

Но ключевыми в этом стихотворении являются последние строки, в них кроется основная мысль поэта:

«Тебе ж нет отзыва... Таков И ты поэт!»¹⁸. Переводчик переводит почти точно:

¹⁶ Пушкин А. С. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1.— М., 1985. С. 503.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

«A ta voix Rien ne répond... rien !...oh poete, C'est bien toi !¹⁹
(А на твой голос ничто не отзывается...ничего! О поэт, Такой и ты!)

В этих строчках всё: и знание мира, и определение роли поэта на земле, и боль, и горечь, и досада за непонимание, которое порой окружает талантливых художников.

И в XIX веке, и в наше время французскому читателю тяжело постичь легкость, поэтичность, музыкальность пушкинских строк. Попытки создания адекватного авторскому тексту переводов продолжаются (Андре Маркович, Н. Насакина, Леон Робель и др.). Важнейшей задачей современных переводчиков лирики Пушкина стала не только констатация величия русского поэта и передача смыслового содержания, но и необходимость вдохнуть в свои стихотворные переводы сам дух пушкинской поэзии, сделать так, чтобы французские читатели получали «живое наслаждение от чтения его творений»²⁰. К этому и призывал французский переводчик пушкинской поэзии Леон Робель на первых страницах литературно-художественного журнала «Эрон», посвященного Пушкину (1999).

¹⁹ Геннадии Г. Н. Переводы сочинений Пушкина. — М., 1859. С. 13 — 14.

²⁰ Europe. Revue littéraire mensuelle. 1999, №№ 842 — 843. P.5.

Р. БОЖИЧ-ШЕЙИЧ, И. ДРОЖДЕК
(Хорватия)

Версификационные решения в Хорватских переводах «Сказки о рыбаке и рыбке»

«Сказку о рыбаке и рыбке» на хорватский язык стали переводить в XIX веке. Во второй половине XIX века уже существовало три перевода сказки. Первый перевод Эда Асангера напечатан в 1859-ом году в газете *Narodne novine* под названием «Ribar i riba» (*Рыбак и рыба*). Перевод Огнеслава Острожинского напечатан в журнале *Vijenac* в 1870-ом году под названием «O ribaru i ribi» (*О рыбаке и рыбе*). Перевод Адольфа Ткачевича напечатан в учебнике *Čitanka za prvi razred gimnazijski* в 1875-ом году под названием «Prigla o ribaru i ribi» (*Рассказ о рыбаке и рыбе*), а в 1896-ом году этот перевод напечатан и в учебнике *Čitanka za četvrti razred općih pučkih škola*¹.

В XX веке первым сказку под названием «Vajka o ribaru i ribici» (*Сказка о рыбаке и рыбке*) перевел в 1948-ом году Джордже Шаула, а уже в 1949-ом году Добриша Цесарич, один из самых известных хорватских поэтов, напечатал свой перевод сказки в журнале *Kulturni radnik*, потом в книге *Knjiga poezije* и в книге *Izbor iz Puškina*, издания Матицы хорватской, которое отмечало 150-ый юбилей со дня рождения поэта. Шаула и Цесарич в 1957-ом году опубликовали книгу «Vajke» (*Сказки*), в которой *Сказка о рыбаке и рыбке* напечатана в переводе Цесарича. Эта книга печатается во многих изданиях, а перевод Цесарича печатался и в книгах других издателей².

Очевидно, что перевод Цесарича пользовался большой популярностью, но все-таки в XX веке появились и новые переводы этой сказки. Это переводы Радомира Вентурина, Валерии Посавец и Фикрета Цацана. В настоящей работе особое внимание уделим переводу Д. Цесарича и переводам, появившимся после него.

В хорватской устной традиции сказок в стихах почти нет. Хотя

¹ Sacan, Fikret. Aleksandar Sergejevič Puškin 1799. — 1837.: proslava 200. obljetnice pjesnikova rođenja u Republici Hrvatskoj, Zagreb 1999. С. 14.

² Там же. С. 15 — 17.

Сказка о рыбаке и рыбке — творение Пушкина, написана она в духе русского устного народного творчества. В устном творчестве хорватов отсутствуют сказки в стихах, и этот факт, видимо, повлиял на разные формы стиха в хорватских переводах сказки.

Произведения хорватского устного народного творчества в последних 150 лет пишутся почти исключительно десятисложником, до этого употреблялись и другие стихи, особенно стих бугаршчицы.

Бугаршчицы встречаем с XIV по XVIII век³. Первым записал их Петар Хекторович (1487 — 1572), приблизительно за 12 лет до первого издания своей книги *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, напечатанной в 1568 году⁴. Они существовали только между хорватским населением (Kekez, Miklosich, Daničić, Goleniščev-Kutuzov)⁵, а происхождение их названия остается тайной. Некоторые ученые связывают его с итальянскими словами *boccalone* и *boccalona*, т.е. плачущий мужчина или женщина⁶, другие исследователи считают, что название происходит от латинского прилагательного *vulgaris*⁷ в значении «стихотворение на народном языке», т.е. то же самое, что и испанское *romance* (славянский язык на Адриатике назывался в древних памятниках *vulgare*, а *v* иногда писалось как *b*).

Стих бугаршчиц состоит из 13—18 слогов. Чаще всего встречаются стихи из 15 и 16 слогов, но можно найти и стихи 12, 19, или 20-сложные. Стихи базируются на сочетаниях слов, которые уже являются оформленной семантической единицей, все они ассоциативно-го характера, и их трудно разбить на полустишия или определить традиционными правилами метрики. Так как стих оформлен по принципу семантических и ритмических частей, которые оформлены по формулам разговорного народного языка, число слогов в стихах различается⁸. Бугаршчицы (которые еще называются и *бугаршчице*, *бугаркине*, *потиевке*, *даворие*) как правило баллады⁹. Фабула в них не развивается как в эпике, чтобы рассказать о событии или славить эпическое прошлое. Бугаршчицы пользуются фабулой, чтобы выделенные мотивы обработать и проанализировать психологически. Такой

³ Kekez, J. Bugaršćice, Split, 1989. С. 18.

⁴ Там же. С. 8.

⁵ Голенищев-Кутузов пишет, что бугаршчицы появились в приморских краях южных славян, и, по всей вероятности, в соседних Боснии и Герцеговине, где также живут хорваты, хотя свою книгу он назвал *Эпос сербского народа*, Москва, 1963. (Kekez 1989: 41).

⁶ Kekez, J. Bugaršćice, Split, 1989. С. 32.

⁷ Slammig, Ivan. Hrvatska versifikacija, Liber, Zagreb, 1981. С. 18.

⁸ Kekez, J. Bugaršćice, Split, 1989. С. 22.

⁹ Там же. С. 17.

теме подходит именно длинный стих, повторение стихов, припев и т.п. как видно в примере стихотворения «Majka Margarita» (*Мать Маргарита*).

Cvilu to mi cviljaše drobna ptica lastovica,
Ona mala ptica;
Cvilu to mi cviljaše drobna ptica lastovica,
Ona cvilu cviljaše Zadru Zadru gradu na pridvratju
Ona mala ptica
*Ona cvilu cviljaše Zadru gradu na pridvratju*¹⁰.

Имея в виду длину стиха, тематику и способ обработки тематики, кажется, что стих бугаршчицы не подходит для перевода пушкинской сказки. Но в конце существования бугаршчиц появляется и их контаминация с эпическим содержанием и формой. Так, в некоторых бугаршчицах нет припева, а и содержание ближе эпике, как видно из стихотворения «Smrt kralja Vladislava» (*Смерть короля Владислава*).

Kad se kralju Vladislavu na Kosovo otpravljjaše,
Sobom na boj vopaše svi lijepu sarsku gospodu,
I sobom vopaše slugu Anka vojevodu.
*Ki sjedoše gospoda bio objed objedovat.*¹¹

Эпический стих в десятисложнике пережил стих бугаршчицы на целых два столетия¹² и даже сегодня является активным стихом устной поэзии. Хотя все источники стиха пушкинской сказки неизвестны, ясно, что он базируется на устном народном творчестве. Жирмунский¹³ считает, что Пушкин в *Сказке о рыбаке и рыбке* воспроизводит трехударный стих с женским окончанием, распространенный в былинах XVI—XVII веков. Томашевский¹⁴ полагал, что этот стих восходит к метрическим экспериментам Пушкина, переведившего пятистопный хорей южнославянских песен десятисложником. Жирмунский считает, что Пушкин, вероятно, воспроизводит не столько непосредственное впечатление от размера десятисложника, сколько следует примеру Востокова, который переводил песни из сборника Караджича¹⁵. Как бы то ни было, стих сказки связан с народным

¹⁰ Там же. С. 73.

¹¹ Kekez, J. Bugaršćice, Split, 1989. С. 203.

¹² Там же. С. 19.

¹³ Жирмунский, В. Теория стиха, Москва 1975. С. 224.

¹⁴ Томашевский, 1975. С. 225.

¹⁵ Караджича, 1975. С. 226.

стихом, который в хорватском устном народном творчестве, как видно в последних 150 лет, наиболее сильно связан именно с десятисложником, и вот почему Цесарич и переводчики до его перевели сказку именно в этом стихе.

*Vratio se starac svojoj baki,
A pred njime stoje carski dvori.
U njima se kouperi stara.
Sjedi ona, carica, za stolom;
Boljari je služe i plemići,
Prekomorska nalijevaju vina.
Sjedi ona, meden kolač griska,
A oko nje stoji stroga straža,
Na plećima sjekirice drži. (Цесарич)
Kad to vidje starac - preplaši se:
Pred noge joj pade — pokloni se:
«Zdravo da si, o carice grozna!
No, sad jel' ti duša zadovoljna?»
Ali stara njega i ne gleda,
S očiju ga prognat zapovijeda. (Ткалчевич)
Poskočili dvorjani boljari
Te po šiji udarali starca
I skočila ka vratima straža
Sjekirama da ga izsiječe.
I svjetina njemu se smijala:
«Pravo ti je jedna ludo stara,
To ti budi nauka, luđače:
Tu ne niči gdje te ne posade.» (О.У.О.)*

Исходя из того, что стих *Сказки о рыбаке и рыбке* все-таки не силлабический, можно ли согласиться, что десятисложник — верный выбор для перевода сказки? Хотя в стихе только число метрических ударений является постоянным, а число неударных остается величиной переменной¹⁶, все-таки многие стихи и даже части сказки напоминают стих десятисложника.

*Отпустил он рыбку золотую
И сказал ей ласковое слово:
«Бог с тобою, золотая рыбка!
Твоего мне откупа не надо;*

¹⁶ Жирмунский, 1975. С. 215.

Даже в случаях, когда стихи короче, они часто напоминают силлабические стихи.

*Раз он в море закинул невод, —
Пришёл невод с одною тинной.
Он в другой раз закинул невод, —
Пришёл невод с травой морскою.*

Действительно, стихи, иногда напоминающие десятисложник, встречаем и в *Песнях западных славян*, как видно из примера стихотворения *Яньши королевич*.

*Вот проходят три года и боле,
Королевич ездит на охоте,
Ездит он по берегу Моравы;
Захотел он коня вороного
Нопоить студеною водою...¹⁷*

Нам кажется, что эти примеры доказывают, что десятисложник все-таки хорошее решение для перевода сказки, хотя большее количество стихов в сказке не силлабические. Сомнение вызывало и то, что стихам в десятисложнике не характерно сказочное содержание. Но в окрестности Дубровника встречаем эпические песни в десятисложнике с приключенческим и сказочным содержанием¹⁸, например, в одной сказке король из Истамбула держал свою дочь запертой на ключ, но однажды в ее комнату прилетел сокол, который превратился в молодого человека. Когда стала видно, что девушка беременна, отец приказал ей искать своего любовника. По пути она преодолевает разные препятствия, освобождает своего любимого, и они остаются вместе. Хотя Бошкович-Стулли подчеркивает, что эта сказка не характерна для нашего устного народного творчества¹⁹, нам кажется, что этот пример доказывает, что десятисложник все-таки может служить как хороший выбор для перевода сказки.

В других переводах более трудно заметить схему версификации.

Радомир Вентурин строго следит за количеством слогов в оригинале, но и место иктов часто совпадает. Для этого Вентурин часто пользовался местоимениями (*Tad ti ribu pustio je zlatnu, Pa ti pustim nju u more sinje, Tu ti djed od babe začu grdnje, Budalo sad se vrati*

¹⁷ Пушкин А. С. Стихотворения, III, Москва, 1957. С. 313.

¹⁸ Bošković-Stulli, M. Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti, Zagreb, 1984. С. 266.

¹⁹ Там же. С. 266 267.

toj ribi, и т.п.). Хотя этот прием часто встречается в переводческой практике и в практике устного творчества, в этом переводе такой прием проводится слишком часто, и поэтому стих кажется искусственным и не особенно удачным решением, потому что один из результатов такого приема — снижение тона сказки, которое источнику не присуще. Пушкин вместе с народными элементами сохраняет торжественность высказывания, а когда употребляет просторечную лексику, она выступает в роли функции характеристики персонажей. В переводе такие просторечия в области версификации, то есть они характеризуют сказку, а не ее персонажей.

*Strah me bilo tražiti dara;
Pa ti pustim nju u more sinje.»
Tu ti djed od babe začu grdnje:
«Gle budale mi i bedaka!
Strah te bilo, je l', uzeti otkup!
Bar da korito od nje uze,
Naše se je sve raspucalo.»*

Перевод Фикрета Цацана сопровождается большим текстом о версификации источника. Он объясняет читателям, что в музыкальном стихе сказки единственное правило, заключается в том, что неударных слогов гораздо больше, чем ударных, ударения в большинстве случаев на нечетных слогах (1, 3, 5), это значит, что большинство стихов силлабические с хорейческой инерцией²⁰. Исходя из такого определения стиха, переводчик попытался найти оригинальное версификационное решение. Результатом данного эксперимента является определенное смешение стихов, которое иногда напоминает прозаический ритм (*Starica tu stade starca grditi.*), иногда тяготеет к силлабике, особенно к десятисложнику:

*Ne treba mi tvojeга otkupa;
neka tebe u tvom sinjem moru,
veseli se u tome prostranstvu.*

Несмотря на то, что в сказке Пушкина силлабические отрывки из-за разницы между хорватским и русским ударениями (в хорватском и неударные слоги произносятся ясно, поэтому хорватское ухо сильнее ощущает конец силлабического ритма), а перевод не воспро-

²⁰ Sacan, 2004. С. 45 — 46.

изводит точную копию пушкинского стиха (что невозможно из-за разниц в языках и традициях), все-таки его можно оценить как интересный:

*Nakloni se starac pa joj kaže:
«Smiluj mi se, vlastelinko ribice,
stara me je dobrano izgrdila,
ne da mira ni spokoja meni starcu:
korito bi ona novo;
kaže da se naše posve razvalilo.*

В переводе В. Посавец нет версификационной схемы, и ее отсутствие замещается прозаическим ритмом в некоторых стихах. Совсем непонятно и употребление глагола-связки *je* в конце стиха, что нехарактерно для народной поэзии. Стих перевода не кажется современным, а просто неорганизованным.

*Zabaci on jednom mrežu,
No izviše mrežu punu mulja.
Baci on po drugi put,
Al' u njoj samo morska trava.
No kad baci treći put on mrežu —
U njoj samo jedna ribica je,
Al' ne neka obična — zlatna je.*

Трудность выбора стиха при переводе *Сказки о рыбаке и рыбке* заключается в том, что русское и хорватское устное народное творчество очень различны, а также и в том, что не существует конечного ответа о построении самого стиха Пушкина. Все-таки, можно сказать, что перевод десятисложником, особенно перевод Цесарича, следует пушкинскому источнику в важных аспектах: это народный стих, удачный для рассказывания, сохраняет его торжественность, но видна и умелая рука мастера-поэта в хорошо оформленных и красивых стихах. Новые попытки перевода, кроме перевода В. Посавец (который по многим причинам следует назвать неудачным), кажутся нам интересным путем освобождения стиха от силлабического «ига». В переводе Цацана стих и язык сказки как будто вне времени (ощущается и древность, и современность). Перевод Вентурина страдает из-за чрезмерного стремления слишком буквально следовать за пушкинским стихом, что из-за разницы в двух языках невозможно, да и не нужно (формальная версификационная тождественность приводит к стилистическому и семантическому различию), но с некоторыми

изменениями это тоже был бы хороший перевод. Все-таки нам кажется положительным, что существуют разные версификационные переводческие подходы. Даже хотя стих бугаршчицы слишком длинен для перевода сказки, интересно было бы сделать и такую попытку. Она, наверное, осталась бы только экспериментом, потому что этот стих ощущается слишком древним и скорее всего сегодняшним детям более близкими показались бы другие переводы.

Н. Е. ТЕПЛОВА
(Канада)

**«Пиковая дама» А. С. Пушкина
в варианте Андре Жида (1923 г.):
к вопросу о повторных переводах**

Почему существуют повторные переводы? Каким образом развивается их судьба? Специалисты из области переводоведения, занимающиеся историей и археологией перевода, давно размышляют над этой темой. Когда речь идёт о первых попытках перевода какого-либо художественного произведения, Анри Мешонник (1932 — 2009), например, предлагает употреблять термин «перевод-введение» («traduction-introduction»). В своих «Тезисах по поэтике перевода» Мешонник развивает идею о том, что с исторической точки зрения, «любой перевод является переводом-введением, до тех пор, пока не возникнет момент для создания перевода-текста»¹. Термин «перевод-текст» («traduction-texte») предлагается теоретиком по той причине, что подобный перевод может обрести независимое от оригинала существование и закрепить за собой позицию «официального» или наиболее удачного перевода. Таким образом, «перевод-текст» обеспечивает себе долголетие, недоступное «переводу-введению», которое считается неудачным, хотя и необходимым этапом на пути к созданию удовлетворительного для читателей переводного произведения. Однако нельзя забывать, что «читатель» не является статичным элементом. Каждое новое поколение читателей может, при необходимости, испытывать потребность в новом повторном переводе. Следовательно, «перевод-текст» тоже стареет, как и «перевод-введение», но более медленными темпами.

Следует заметить, что во время работы над новым вариантом невозможно однозначно прогнозировать, будет ли создаваемый повторный перевод пользоваться успехом у читателей, станет ли он «переводом-текстом», но несомненным является тот факт, что переводчики работают над повторным переводом для того, чтобы «улучшить»

¹ MESCHONNIC, Henri (1973). «Propositions pour une poétique de la traduction» in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, p. 313. (Здесь и далее перевод наш.)

текст и сделать его доступным современному поколению. Исследования записей и вступлений переводчиков показывают, что повторный перевод ставит перед собой две основные задачи: оживить забытый культурой реципиента текст или исправить неточности (будь то стилистические или смысловые ошибки) существующего перевода. Именно вторую причину упоминает в своём предисловии Андре Жид (1869 — 1951) при публикации в 1923 году повторного французского перевода пушкинской «Пиковой дамы»: «французские читатели уже знакомы с *Пиковой дамой* Пушкина, благодаря переводу, выполненному Мериме. Может показаться неуместным предлагать сегодня новый вариант этого произведения, и я не сомневаюсь, что первый вариант является более элегантным, тогда как новый перевод имеет лишь одно достоинство — свою скрупулёзную точность. В этом и заключается смысл его существования»².

С одной стороны, можно удивиться суждению Андре Жида, так как русским языком он не владел и в этом повторном переводе непосредственно не участвовал. С другой стороны, если проследить роль, которую Жид играл в этом издательском проекте, то можно убедиться, что французский писатель неслучайно выбирает противостояние Мериме в качестве способа презентации повторного перевода.

Если Мешонник объясняет динамику развития переводов с точки зрения внутритекстового пространства и рецепции, то социологическая теория Пьера Бурдьё (1930 — 2002)³, пользующаяся в последнее время популярностью среди специалистов по переводоведению⁴, даёт возможность проанализировать ситуацию с точки зрения взаимоотношений между задействованными в издательском проекте сторонами. Именно этот подход, на наш взгляд, и может дать представление о том, какую роль играл Андре Жид в создании повторного французского перевода «Пиковой дамы», и как его деятельность повлияла на дальнейшую судьбу этого текста.

Напомним, что теория Бурдьё в первую очередь направлена на

² Цитируется по изданию 1995 года: POUCHKINE, Alexandre (1995). *Пиковая дама. La Dame de Pique*. Traduit du russe par André Gide et Jacques Schiffrin, Paris, Gallimard, p. 21.

³ См.: BOURDIEU, Pierre (1998 [1992]). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

⁴ См.: GOUANVIC, Jean-Marc (2007). «Objectivation, réflexivité et traduction: Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction» in WOLF, Michaela, Alexandra FUKARI (eds.). *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam — Philadelphia, John Benjamins Pub. Co., p. 79 — 92.

анализ социального пространства и входящих в него разнородных «социальных полей», в данном случае, «литературного поля» («*champ littéraire*»), в котором оперируют «агенты» («*agents*»), преследующие свои цели для достижения «символического капитала» («*capital symbolique*»), который укрепляет их позиции в «поле власти» («*champ du pouvoir*»). Действия агентов в определённом поле зависят, среди прочего, от «габитуса» («*habitus*»⁵) и «иллюзии» («*illusio*»⁶), то есть от приобретённых индивидуумами личных предрасположенностей («*dispositions*») под влиянием пространства, в котором они существуют, и от условий хода игры («*condition du fonctionnement d'un jeu*»), в которой они участвуют. То есть, теория Бурдьё объясняет, каким образом обуславливаются диалектические взаимоотношения между внутренним миром индивидуума и внешним социальным пространством, а также между различными «агентами» в определённом «социальном поле».

Теперь посмотрим, каким же образом создавался повторный перевод «Пиковой дамы» во Франции, как определялись и видоизменялись роли и действия «агентов», участвующих в этом проекте. У истоков этого издания стоял не Андре Жид, а Яков Шиффрин (Jacques Schiffrin, 1892 — 1950), замысел которого шёл намного дальше единовременного сотрудничества с французским писателем. Шиффрин, родившийся в Баку в русскоговорящей семье, окончивший факультет права в Женеве, покидает Россию после Октябрьской революции и переезжает в Париж в 1922 году. Поклонник литературы, он сразу решает основать своё издательство. Уже в 1923 году появляется первое произведение, давшее толчок к официальному становлению издательского дома. Произведение это — ни что иное как «Пиковая дама» Пушкина. Издательство — ни что иное как вскоре ставший авторитетным дом «Éditions de la Pléiade/J. Schiffrin et Cie» («Издательство Плеяды»).

Шиффрин работает над переводом в соавторстве с Борисом Шлёцером (Boris de Schloezer, 1881 — 1969), выходцем из России, уже известным к 1923 году музыковедом и литератором. Одной из важнейших характеристик издательской деятельности Шиффрин считает качество как в выборе материала, так и в редакторской работе. Поэтому неспроста он начинает с Пушкина и с сотрудничества с

⁵ BOURDIEU, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, p. 83.

⁶ BOURDIEU, Pierre (1998 [1992]). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, p. 373.

людьми, к которым питает полное доверие. Художественный талант Шлёцера позволяет Шиффрину с большей уверенностью представить перевод русского классика, а участие Жида даёт возможность сразу занять видную позицию в «литературном поле» Франции двадцатых годов.

Действительно, уже в первом десятилетии XX века Андре Жид владеет серьёзным «символическим капиталом» как писатель и как один из основателей влиятельного литературного журнала «Nouvelle Revue française» («Нувель Ревю франсез»). Его поддержка напрямую связана с успехом проекта Шиффрина, но и для Жида это сотрудничество благоприятно. Во-первых, появляется возможность выступить в роли покровителя, что немаловажно в «поле власти»; во-вторых, Шиффрин становится его издателем (это сотрудничество продлится до самой смерти Шиффрина в 1950 году). Таким образом, Жид соглашается подкорректировать перевод Шиффрина и Шлёцера, а также написать краткое предисловие.

Два стратегических момента занимают Жида в 1922 году: обложка и ракурс презентации перевода в предисловии. Вот что он пишет Шиффрину 17 ноября 1922 года: «Не выходит у меня из головы проблема с названием, и вот что мне кажется не только самым лучшим, но и единственно приемлемым вариантом:

La Dame de Pique

Перевод г-д Шиффрина, Шлёцера и Андре Жида
Предисловие Андре Жида

Как Вы понимаете, это не из скромности я ставлю своё имя вслед за вашими, а чтобы указать (то, что вскоре станет понятным), что перевод ваш, и что я только просмотрел его⁷. Именно в такой формулировке и будет фигурировать название на обложке издания 1923 года. По поводу своего предисловия, 28 ноября 1922 года Жид пишет следующее: «Вот предисловие, которое Вы просили, надеюсь, что оно устроит Вас. Сам Пушкин настраивает меня на краткость, и, действительно, для вступления к этому переводу большего и не нужно; здесь не должно производить исследований по Пушкину, но просто произнести своего рода входную молитву и одновременно дать объяснения и принести извинения (если я могу так выразиться) за новый перевод»⁸.

⁷ GIDE, André, Jacques SCHIFFRIN (2005). *Correspondance 1922-1950*, Paris, Gallimard, pp. 21 — 22.

⁸ Там же. С. 23 — 24.

Как мы уже упомянули, в своём предисловии Жид противопоставляет новый перевод варианту Мериме 1849 года. Однако «извинения» носят скорее риторический характер. Отталкиваясь от классика французской литературы, Жид вводит новый перевод в этот высокий ранг. Критикуя неточности Мериме, в частности его добавления и «украшения» пушкинской прозы (а как известно, оба французских писателя знамениты своей стилистикой и лаконичностью слога), Жид закрепляет за собой позицию силы в «поле власти» и приобретает дополнительный «символический капитал». Этот капитал будет нарастать с каждым изданным Шиффриным произведением Жида.

Следует отметить, что в борьбе за успех между Жидом и Шиффриным соперничества не наблюдается, так как совместные проекты устраивают обоим, но позиция в «литературном поле» у каждого остаётся своя. «Габитус» Шиффрина как нового иммигранта, желающего начать издательское дело во Франции с публикации самого великого русского классика, отличается от «габитуса» Жида, к которому Пушкин (он не читал его в оригинале), можно сказать, попал случайно. Однако именно Жид повлияет и на судьбу Шиффрина, и на судьбу пушкинской «Пиковой дамы» во Франции.

Жид хорошо знаком с Гастоном Галлимаром (Gaston Gallimard, 1881 — 1975), к издательству которого присоединился в 1911 году основанный ранее Жидом литературный журнал «Nouvelle Revue française». Именно Галлимара уговаривает Жид принять «Éditions de la Pléiade/J. Schiffrin et Cie» и основанную Шиффриным серию «Bibliothèque de la Pléiade» («Библиотека Плеяды»). Дело в том, что успех «Пиковой дамы» и последующих произведений, вышедших в свет в издательстве Шиффрина, настолько велик, что сразу становится очевидным тот факт, что семейного капитала для продолжения дела Шиффрину не хватает, что партнёрство необходимо. Это слияние произойдёт в 1933 году. Таким образом, серия «Bibliothèque de la Pléiade» становится серией «Nouvelle Revue française» и «Éditions Gallimard», а Жак Шиффрин перестаёт быть независимым издателем и поступает на службу к Гастону Галлимару. На своей новой должности Шиффрин руководит серией «Bibliothèque de la Pléiade», а также серией книг для детей и серией книг по искусству. Однако «иллюзии» военного периода не даёт возможности Шиффрину найти своё место в «литературном поле» во Франции. Во время оккупации проходят антисемитские чистки, и Гастон Галлимар увольняет Шиффрина из издательства.

Благодаря финансовой поддержке и практической помощи Андре

Жида, Шиффрину удаётся бежать с семьёй в Америку, где он вновь «с нуля» принимается за создание своего издательства, которое он назовёт «Pantheon Books». Как всегда, в первую очередь заботясь о качестве редакторской работы и подборки материала, Шиффрин сумеет закрепить за своим издательством статус серьёзного и уважаемого дома. Также, он продолжит сотрудничество с Жидом и до своей смерти будет издавать произведения своего французского друга.

Как видно из переписки с Жидом, до последней минуты своей жизни Шиффрин надеется вернуться во Францию, постоянно вспоминает «Пиковую даму», с которой началась совместная с Жидом работа и издательская деятельность. Однако увольнение из издательства Галлимар и переезд в Америку навсегда вытесняют Шиффрина из французского «литературного поля». Он теряет практически весь наработанный «символический капитал», тогда как именно серия «Bibliothèque de la Pléiade» становится синонимом успеха издательства Галлимар. Эта серия остаётся одной из наивлиятельнейших коллекций и по сей день.

Андре Жид, напротив, продолжает увеличивать свой «символический капитал», и его роль в «поле власти» не перестаёт возрастать. В 1947 году ему присуждают Нобелевскую премию; его произведения неоднократно переиздаются. Галлимар переиздаёт и «Пиковую даму», однако с небольшой модификацией. Постоянно изменяющиеся условия игры в «литературном поле» не могут не повлиять на судьбы «агентов». Так, имя Шлёцера полностью забывается, имя Шиффрина переходит на второй план, а имя Жида, наоборот, на первый. Самый легкодоступный сегодня французский перевод «Пиковой дамы»⁹ озаглавлен следующим образом:

Александр Пушкин
Пиковая дама
La Dame de pique
Перевод с русского
Андре Жида и Жака Шиффрина

Неудивительно, что именно с именем Жида связан сегодня для широкого круга читателей французский вариант «Пиковой дамы». Разумеется, можно только пожалеть о забытых переводчиках, но стоит признать и тот факт, что этот повторный перевод стал «переводом»

⁹ ROUCHKINE, Alexandre (1995). *Пиковая дама. La Dame de Pique*. Traduit du russe par André Gide et Jacques Schiffrin, Paris, Gallimard.

дом-текстом» благодаря «символическому капиталу» Андре Жида. К тому же, как это ни парадоксально, именно в нынешнем переизданном варианте издательства Галлимар, где на первом месте стоит имя Жида, на первом плане всё же выделяется пушкинский текст и его перевод. Дело в том, что издание это двуязычное, и тот, кто владеет обоими языками, может реально оценить работу переводчиков и вклад Андре Жида.

АНТРОПОЛОГИЯ ПУШКИНСКОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ



В. А. ФОРТУНАТОВА
(Нижний Новгород)

Система культурных смыслов пушкинской трапезы

Гастрономический концептуарий в творчестве А. С. Пушкина многообразен и многофункционален. Он обнаруживает различного рода семантические и художественные трансформации своих разделов и вместе с тем являет собой единый комплекс представлений поэта о самом важном процессе физического бытия человека — о еде, оказавшейся на стыке природно-органического и культурно-искусственного.

Вот почему еда часто предстает как образ мира, в том значении, какое придавал этому понятию Георгий Гачев, убедительно доказавший, что не только акт питания получил свое философско-сакральное истолкование, но сама культура и даже искусство обретают черты, обусловленные структурой национальных блюд¹.

Пушкинская художественная философия обогащает различные гастрономические концепты в динамике их функционирования. Рассмотрим систему таких гастрономических «единиц» и порождаемых ими культурных смыслов. В первую очередь это концепт «Истока», когда еда (по аналогии с языком у М. Хайдеггера) предстает у Пушкина медиумом бытийной истории. Здесь отчетливо выделяются античная, средневековая и современная поэту эпохи.

В стихотворении «Вода и вино» (1815)² он горячо обрушивается на греческую традицию смешения вина с водой, а спустя семнадцать лет, напротив, в переводе стихотворения Ксенофана Колофонского (1832) он излагает мудрые заповеди «грекования», т.е. умеренного

¹ Гачев Георгий. Национальные образы мира. М.: Academia. 1998. С. 62 — 72.

² Пушкин А. Полное собрание сочинений. Т. 1. М.: Огонек, 1954. С. 156. В дальнейшем в тексте указываются том и страница этого издания.

отношения к еде и ахусу, и вместе с тем перечисляет основные компоненты еды в виде главных ценностей (хлеб, вода, вино, мед), которые позднее сакрализуются и будут отнесены к важнейшим бытийственным основам.

Огородить человека от сильного влияния еды, уменьшить ее пракультурное воздействие может только надстроенная культура, делающая восприятие еды и вина более сложным. Но это та сложность, которая дарована постижением древнегреческой простоты, как в переводе Пушкиным отрывка из дифирамба Иона Хиосского: «Юноша! Скромно пируй, и шумную Вакхову влагу// С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай» (2, 139).

Еще одним истоком в разработке этой темы стала средневековая культура, о чем блестяще писал в свое время М. Бахтин³. Он указывал, в частности, на то, что античные симпозионы для Рабле, как и для всей системы гротескного реализма, рожденного эпохой Ренессанса, имели уже «второстепенное значение»⁴. Битва Поста и Масленицы означала в эту пору битву за душу человека. Именно в средневековье сталкиваются гастрономическое ликование с постной аскезой.

Имморальность еды, несущей в себе пот, кровь, соки, страх, угрозу ее нехватки — голод, с давних пор корректировалась голоданием. Оно выступало как информационно-волевой посыл личности и породило пощение, получившее религиозную поддержку.

Еда в средневековой культуре символизируется невербально, в виде различных акций, особенно в ходе масленицы, и вербально, номинативным способом. И здесь Пушкин очень органично, не педалируя в разработке этой темы ее соотнесенности с определенной историко-культурной эпохой, следует ее логике. Поэта характеризует, по его собственному признанию, «желудок просвещенного человека» (5, 294), у которого, кроме еды, брюхо «хочет театру» (письмо к Н. И. Гнедичу (8, 30), поэтому трапеза не воспринимается им в традициях гротескного реализма. Подобное благоразумие как-то не вяжется с устоявшимся образом «поэта-весельчака», у которого вакхическая тема стала едва ли не центральной во всем его творчестве.

Конечно, Пушкин подначивает своих интерпретаторов, когда пишет в письме жене: «Вот как описывают мои занятия: как Пушкин стихи пишет — перед ним стоит штоф *славнейшей* настойки — он

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература. 1990.

⁴ Там же. С. 312.

хлоп стакан, другой, третий — и уж начинает писать! — Это слава» (9, 75). Но странно здесь только то, что за 175 лет истолкование пушкинского процесса творчества не претерпело особенно больших изменений по сравнению с суждениями губернских обывателей. А если обратиться к серьезному самопризнанию поэта по поводу его жизни в деревне, то «в семь часов пью кофей, ... обедаю картофелем да грешневой кашей» (9, 77). Когда же в Петербурге после дня напряженной работы Пушкин вынужден обедать в ресторации, то с сожалением пишет домой: «я привык опять к Дюме и к Английскому клубу; а этим нечего хвастать» (9, 100).

И еще раньше, в 1816 году, отдавая должное искусству прославленного ресторатора Кома, Пушкин в стихотворении «Сон» отгоняет этого гастронома-искусителя от своих дверей, мотивируя тем, что для хорошего отдыха необходимо «не ужинать» (1, 216). Полноценный отдых является залогом творческого вдохновения, а дорожные неудобства, постоянно испытываемые Пушкиным («Долго ль мне в тоске голодной// Пост невольный соблюдать?..» (2, 81), требовали той внутренней дисциплины, в которой почему-то среди биографов стало принято отказывать поэту-работнику, наделенному в подобной интерпретации одной лишь моцартовской легкостью.

Еда в пушкинском контексте не только характеризует при помощи своих компонентов то, из чего состоит *художественный* мир героев и самого автора. Здесь также содержатся определенные представления о том, как составные части гастрономического универсума связаны с людьми по своему значению для их жизни и каузально, по свойствам этих людей (человек-обжора, гурман, сладкоежка etc.). Пушкин не стремится объяснить мир людей гастрономическим началом, но высоко ценит витальную энергию еды.

Вместе с тем ему далеко не чуждо ренессансное видение мира, поэтому индекс средневековых ассоциаций в связи с тем или иным его гастрономическим концептом достаточно высок. Один из них — постижение важных житейских истин среди порой весьма легкомысленных объектов гастрономического мира. Стихотворение «Пирующие студенты», пронизанное средневековой идеей рождения истины в атмосфере пира заставляет вспомнить Фауста, которого Мефистофель приводит в погребок Ауэрбаха на студенческую пирушку, считая это одним из первых испытаний для своего спутника. Вслед за этим гетевским героем Пушкин выражает свое собственное понимание истины, которая для него отнюдь не только в вине, и одновременно славит «гостя, который за чашей беседует мудро и тихо» (2, 137).

Зафиксированные здесь различия, характерные для столь несходных носителей гастрономических эмоций, как Пушкин и бражничающие студенты, предстают в динамике своего функционирования.

Средневековая Масленица, отрефлексирующая пушкинским житейским опытом, этноспецифична и предстает в «онегинской» формулировке (известно ведь, что этот роман в стихах распался на множество формул сродни народным пословицам): «У них на масленице жирной// Водились русские блины» (3, 40).

Третий слой культурных смыслов концепта «Исток» как раз связан именно с русским восприятием этой сферы бытия. Помимо этноспецифики («грибы, сжаренные в сметане», (4, 104); «кружка кислых щей» (4, 20); «баранки к чаю» (2, 14) и др.) еда выявляет также особенности нескольких культурно-ментальных направлений — английского, французского, немецко-голландского, — передающих множественность гастрономической основы русского общества. Динамизм становящегося Петербурга, пестрота его жизни, блеск алмазов в ушах дам, густота табачного дыма и тусклый свет сальных свечей во дворце Петра переданы выразительно-лаконичной деталью: «На столах расставлены были бутылки пива и вина, кожаные мешки с табаком, стаканы с пуншем и шахматные доски» (4, 17).

Архитектоника гастрономического концепта «Исток» (как, впрочем, и остальных) триадна — понятийна, образна и ценностна.

Столь же важное значение в художественно-гастрономическом мышлении Пушкина имеет категория Пира, которую она разрабатывал вслед за Платоном, Плутархом и Лукианом. В коннотативной цепи философско-художественных воплощений есть множество имен и произведений, самые известные из последних — роман «Пир» (1990) классика английской литературы XX века Мюриэл Спарк⁵ и роман «Пир» (2001) *антиклассика* современной русской литературы Владимира Сорокина⁶. Оба автора упоминаются здесь в связи с тем, что их произведения воплощают идеи, прямо противоположные пушкинскому пониманию Пира. У Мюриэл Спарк — это идея пролитой крови, которая следует за вкушением яств, у Вл. Сорокина — трагифарсовая коллизия каннибализма (отец и мать поедают дочь).

У Пушкина диапазон культурных смыслов, сопровождающих раз-

⁵ Spark Muriel. Symposium. London: Constable. 1990. Рус. пер. см.: «Иностранная литература». № 12. 2005.

⁶ Сорокин Владимир Георгиевич. Пир. М.: Ad Marginem. 2001.

витие этого образа, также весьма многообразен. Поэт, разумеется, не столь радикален и неэстетичен, как современные авторы, но он также вышучивает тривиализацию этого понятия как многолюдного угощения с пляской и потехами. В «Сказке о царе Салтане» первая девица, мечтающая о муже-царе, как раз и заявляет о своей готовности к такого рода забавам: «Кабы я была царица//... то на весь крещеный мир // Приготовила б я пир» (3, 175). За это намерение царь вполне резонно отправляет ее на кухню поварихой.

Кстати, один из героев платоновского «Пира» Эриксимах утверждает, что пища эротична, поскольку живет в телах разных животных, в растениях, во всем сущем⁷. Также и пушкинские «речи о любви», которыми открывается «Сказка о царе Салтане», переключаются с идеей платоновского Эроса, разлитого по всей природе. Сам поэт не акцентирует свое внимание на желаниях, связанных с поварским искусством, опасаясь, вслед за античным мудрецом, чтобы удовольствие не оказалось чревато заболеванием. Его внимание связано с темой дружества, рождаемого атмосферой застолья. И здесь он выделяет такие признаки, как семейственность, шумное расставание, общая чаша, «друзей стесненные ряды» и одновременно «просторный круг друзей», веселье в качестве председателя на застолье и Вакхавдохновителя в союзе с ветреной Венерой. И вновь вспоминается платоновская аллюзия о «половинках», которые умирали от голода, потому что ничего не хотели делать порознь. В духе античной мудрости Пушкин воспекает *нужное вожделение* там, где его нет, но где оно должно быть, удаляя оттуда все ненужное.

Главное же, чем особенно привлекателен для Пушкина пир, — это его глубокая связь со словом, которое формируется в состоянии жизненного апофеоза. Веселый стих, повторяемый под ладный звук бокалов, болтливые гости, окружившие накрытый стол («К Батюшкову»), шумные куплеты, свободное слово, звук лир, благовещие речи — все это *содержание* пиров, где еда и питье служат лишь формой его обрамления.

Кроме того, Пушкин выделяет еще в особый речевой жанр «застольные разговоры», которые предстают как образная стенограмма услышанного в публичных местах. Английское Table-talk — «болтовня за столом» — не несет в себе русской коннотации «застолья». У Пушкина присутствуют оба подхода к пониманию связи еды и стола: английский вариант представлен краткими сообщениями, слухами,

⁷ Платон. Пир. СПб.: Б-ка «Звездь», ИНТОС, 1992. С. 12 — 13.

сплетнями, отдельными высказываниями, объединенными в услышанный (или прочитанный за столом) текст.

Впрочем, и сюда врываются сентенции по поводу интересующей нас темы. Они соотносимы с собственными убеждениями поэта, но выражены как английские парадоксы (5, 294). Упомянувшийся совет «не ужинать» в стихотворении «Сон» перекликается с ироничным афоризмом: «не откладывай до ужина того, что можешь съесть за обедом» или с парафразом известного выражения «точность — вежливость поваров» («L'exactitude est la politesse des cuisiniers»).

Рассмотренные концепты представляют собой мыслительные единицы гастрономического пространства пушкинского творчества, где еда представлена как *идея* (Истока, Пира, Слова и др.). Однако важное место в пушкинской антропологии занимает также еда-функция. Текстовая обусловленность этих функциональных форм позволяет исследовать процесс перехода от понятия к образу. Это обширная и весьма динамичная сфера, имеющая принципиальное значение для истолкования пушкинского текста.

Здесь также возможна исследовательская попытка типологизировать его образно-гастрономические компоненты и наметить некие градации, свидетельствующие о масштабности этой темы, а также о ее выразительных возможностях под пером Пушкина.

И первая группа текстовых единиц, которую можно обозначить как «еда-состояние», содержит в себе целую палитру проявлений и переживаний человека в связи с его отношениями к еде. В первую очередь, это обозначение физиолого-витальных процессов еды: голод-насыщение; поглощение и «гастрономическое распутство», заставляющее вновь вспомнить о категории желания не сексуального происхождения; последствия чревоугодия, «муки живота» и др. Эта тематическая линия перекликается с одним из положений платоновского «Пира», в котором утверждается, что самым враждебным началом для человека — это начала совсем противоположные. У Пушкина нет этих враждебных контрастов, но особенность посылаемых едой сигналов сохраняется в силе их влияния на эмоционально-физиологические состояния, проникающие в глубины подсознания.

В стихотворении «Череп» диалектическая связь еды с жизнью, означающая новое победное начало, выражена с той легкостью и простотой, которые напрочь отрицают постмодернистские потуги на заигрывания с Танатосом: «Изделье гроба преврати // В увеселительную чашу, // Вином кипящим освяти, // Да запивай уху и кашу» (2, 35).

В одном из своих интервью по поводу оснований собственной философии Владимир Сорокин покритиковал русскую литературу за игнорирование вожделений тела и, в частности, за невнимание к изображению процессов наполнения и опорожнения организма. Однако русские классики не обходили стороной этот «щекотливый предмет», умея описать его иносказательно-метафорически, а не шокирующе-прямолинейно, как это свойственно современным авторам. В стихотворении «Ты и я» Пушкин даже социологизирует эту деликатную тему, создавая насмешливый контраст поведения двух желудков: «Ешь ты сладко всякий день, // Тянешь вина на свободе, // И тебе нередко лень // Нужный долг отдать природе; // Я же с черствого куска, // От воды сырой и пресной, // Сажень за сто с чердака // За нуждой бегу известной» (1,298).

Пушкину принадлежит также и его известный неологизм, рожденный затронутой темой: «За ужином объелся я, // А Яков запер дверь оплошно — // Так было мне, мои друзья, // И *кюхельбекерно*, и тошно» (1, 301). Кюхельбекерно — это слово, рожденное от фамилии друга и корректирующее неприятное действие, является своеобразной «формулой извинения»⁸, которое в принципе вышло из обихода современных авторов, использующих косвенные формы, но лишь затем, чтобы усилить собственную грубость как авторский посыл к читателю. Впрочем, «мать их в рифму!», — как говаривал в подобных случаях Пушкин (8, 67), а нам следует вернуться к еде, которая у него отнюдь не только физиологизм, но еще дополняется едой-*метафорой*, также обладающей разнообразной палитрой тоналностей и значений.

В таком аспекте еда предстает орудием полемики: в письме к А. А. Орлову (24.11.1831) Пушкин от имени своего псевдонима — Феофилакта Косичкина — обещает заварить такую кашу или паче кутью, что они* ею подавятся (9, 45). Она выглядит также как галантное иносказание, представляясь академическим завтраком, основанном на пересказе Пушкиным жене басни А. Измайлова где Фома накормил Кузьму икрой и селедкой, а пить не дал, и последний прибил Фому как каналью. «Прошу, чтоб у меня не было этих академических завтраков», — заканчивает письмо Пушкин (9, 76).

Очень важная функция еды обусловлена авторской характери-

⁸ Ратмайр Ренате. Прагматика извинения: Сравнительное исследование на материале русского языка и русской культуры. М.: Языки славянской культуры. 2003. С. 20.

* издатели «Пчелы»

кой человека по принципу «скажи мне, что ты ешь, и я скажу, кто ты». Здесь можно упомянуть и «пряник мой Вяземский» (8, 130), и «Весь ваш Яблочный

Пирог» в письме к А.П. Керн (8,140).⁹

Важнейшими в этой палитре являются литературные метафоры, которыми стали шекспировские образы: Калибан — олицетворение грубой стихийной животности в человеке («Буря») и Фальстаф, у которого, по тонкому наблюдению Пушкина, «обжорство и вино взяли верх над Венерою» (5, 290), поэтому крепкий испанский напиток и жирный обед постоянно поддерживают его жизненный тонус. Подобными *фальстафами* предстают в стихах и письмах Пушкина то брат Лев, то С.А. Соболевский. О себе, то есть о своей трапезе в деревне, поэт тоже пишет в насмешливом тоне: «Ем я печеный картофель, как маймист, и яйца всямятку, как Людових XVIII. Вот мой обед» (9,132). Сходство с королем здесь, как видно, весьма отдаленное.

Примечательно, что культурно-генетический, антропоморфный и натурморфный типы пищевой метафоры, не повторяются в своих функциях, но несут в себе устойчивый для пушкинской философии смысл.

Гастрономическая антропология Пушкина дает исчерпывающее представление о феномене человека и располагает инструментарием восстановления целостности личности. Пищевой универсум у него предстает как античная триада — культура разума, культура чувства, культура тела. Вместе с этим он становится фактором многомерности художественного антропотекста. Понимание этого требует реконструкции пищевой модели мира отдельных героев, выявление жизненной или ситуативной обусловленности при появлении той или иной пищевой подробности, ее адресности и соотнесенности с другими элементами текста.

Еда в пушкинских произведениях предстает как имманентный предикат человека, всегда расположенный в горизонте его опыта. При этом автор сознательно подчеркивает свою приверженность этой теме: «И кстати я замечу в скобках, // Что речь веду в моих строфах // Я столь же часто о пирах, // О разных кушаньях и пробках, // Как ты, божественный Омир, // Ты тридцати веков кумир!» (3, 89).

⁹ См. доклад А. Б. Кривенко «Роль «пищевого кода» в самоидентификации и репрезентации А. С. Пушкина на Международной конференции «Пищевой код в славянских культурах». М., Ин-т славяноведения РАН, 2-4 декабря 2008 // Новое литературное обозрение. № 95(1). 2009. С. 425.

В романе «Евгений Онегин» еда становится объектом активной авторской интерпретации и столь же активной характеристики своих действующих субъектов, разводя героев на тех, кто обливает шампанским страсбургский пирог, наслаждается окровавленным ростбифом, трюфелями, лимбургским сыром, ананасом и прочими достижениями европейской кухни, и тех, для кого как воздух потребен квас и жирные блины. Это два мира, две русские Вселенные, на стыке которых выявляется судьба главных героев. Что же касается «нетленного страсбургского пирога», то это знаковое образование, фиксирующее не только особенность гастрономического мышления, но также передающее комплекс определенных культурных представлений. Это уже факт пушкинской культуры в синхронии и диахронии своего существования.

В деревне «свой кофе» Онегина и «душистый чай» Татьяны весьма красноречиво сталкиваются на фоне их формирующихся драматических отношений. «Кофе с чаем» в такой ситуации гораздо более выразительны в своей противоположности, нежели сходны Онега с Печерой, о которых упоминал В. Г. Белинский, указывая на типологические черты «онегинщины». Этот кофе столь же экзотичен для деревенской атмосферы как и та «ванна со льдом», в которую со сна садится Онегин (3, 73).

После памятной отповеди Онегина влюбленной девушке пищевые единицы текста вводятся в диалогическую сферу бытия героев. Это происходит в пятой главе, когда Евгений приезжает в дом Татьяны и садится за обеденный стол напротив нее. Смятение девушки скрывает жирный пирог, ставший целью взоров и суждений» (3, 87), — однако пирог оказывается пересолен, что необычно для праздничного обеда, но служит сигналом влюбленности молодой хозяйки дома, ибо, согласно народной примете, пересол красноречиво говорит о состоянии человека, сосредоточенного на своих тайных переживаниях.

Пищевой метаобраз пушкинского Текста атомарно заложен в самых разных сюжетных ситуациях, обогащаясь семантикой общей структуры произведения. Так в «Барышне-крестьянке» Лиза после утренней лесной встречи с Алексеем прибегает в гостиную, где «стол был накрыт, завтрак готов, и мисс Жаксон, уже набеленная и зятая в рюмочку, нарезывала тоненькие тартинки» (4, 88), то есть маленькие бутербродики, намазанные маслом или вареньем. Пирожное «блан-манже синее, красное и полосатое», о котором Настя рассказывает своей барышне после праздничного угощения у жены повара Берестовых, и эти тартинки у англазированного русского ба-

рина Муромского суть выражения искусственной вражды, которая установилась между соседями — русофилом и западником.

К семиотическим интерпретациям пищевых кодов у Пушкина можно отнести также выявление скрытой авторской позиции, как в наброске романа «Рославлев». Ирония по поводу суетливости русского гостеприимства и столичных восторгов в связи с приездом мадам де Сталь, «пятидесятилетней толстой бабы, одетой не по летам» (4, 113) передана одной подробностью обеда, который дал в ее честь князь, не имевший в своем доме ни одной русской книги, кроме Сумарокова.

Собравшиеся за обедом «московские умники», «обезьяны просвещения», как их именует молодая княжна, страстная поклонница французской культуры, были сосредоточены лишь на ухе, нежели на беседе с иноземной гостьей. Во все время обеда «внимание гостей разделено было между осетром и *m-me de Staël*» (4, 113). Этот образ осетрины, которая часто, как известно, бывает «не первой свежести», совпадает с двусмысленным каламбуром французской писательницы и является скрытой интенцией текста. Моделирующая сила культурной и социальной среды сосредоточена здесь в концентрированной детали. Про богатство России часто говорили: «Славна Астрахань осетрами, а Сибирь соболями»¹⁰.

Концептосфера гастрономических эмоций, как видим, насыщена у Пушкина множеством актуальных и перспективных идей, выходящих далеко за границы этого пространства, одновременно самостоятельно и соподчиненного авторской идее, сплетающего политику, идеологию, психологию и социальную самоидентификацию. Еда, дающая жизнь и обретающая смысл жизни, — это еще один из примеров его художественной диалектики.

¹⁰ Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык. Т. 2. 1979. С. 696.

ПУШКИН В ШКОЛЕ



А. Г. КУЛЫГИНА
(Нижний Новгород)

Проблема восприятия пушкинского текста современными школьниками

Порвалась цепь времен...
В. Шекспир

Казалось бы, прозаические произведения Пушкина просты для восприятия. Не случайно «Повести Белкина» предлагаются для изучения школьникам шестых и седьмых классов, «Капитанская дочка» и «Пиковая дама» — восьмиклассникам. Благодаря интересному сюжету и простому языку понимание этих произведений доступно современным детям, несмотря на двухвековую отдаленность описанной Пушкиным жизни.

Однако уже в 9 классе подростки начинают испытывать трудности при чтении «Евгения Онегина». Когда выясняется, что знаменитый роман они «читали, но ничего не поняли», хочется взглянуть ретроспективно на процесс изучения произведений Пушкина и отыскать ту точку, с которого началось непонимание классического текста. Но разрыв понятийной связи между автором и современным юным читателем — это проблема отнюдь не только методическая. На наш взгляд, это одно из частных явлений общего антропологического кризисного процесса.

Суть этого кризиса состоит в том, что человек в обществе рассматривается лишь в качестве ресурса социального производства. «Такие словосочетания как «человеческие ресурсы, человеческий потенциал, человеческий капитал» в своей вроде бы очевидной понятности, на поверку оказываются серьезной и концептуальной, и практической проблемой. Вопрос в простом: либо мы продолжаем удерживать традиционное понимание «ресурса» — как источника вне-че-

ловеческого, а-человеческого и даже анти-человеческого производства **богатства** (в том числе и общественного), либо осуществим прорыв к его принципиально иному смыслу»¹.

Если производство **богатства** является главной жизненной ценностью, целью и движущей силой общества, то *утилизация* и прагматическое *использование* становятся его ведущими принципами. Неудивительно поэтому, что если современное общество воспитывает *потребителей*, то подход учащейся молодежи к культуре также становится сугубо прагматичным: литературе, в особенности, «старой» литературе, в сфере интересов «племени младого» просто нет места. Многие из них действительно не понимают, зачем им *нужна* «наша литература». Причем речь идет о непонимании на мировоззренческом уровне, о нежелании осознать ценность классического текста не только как явления художественной культуры, но и как духовно-мировоззренческой основы развития личности, то есть такого онтологического явления, которое не имеет пространственно-временной категории.

С сожалением приходится признать также, что нынешние школьники в целом невежественнее своих родителей, так как, в отличие от старшего поколения, черпают знания по большей части не из книг, а из иных источников, которые отнюдь не всегда способствуют развитию личности. Современные подростки, несомненно, знакомы с множеством разнообразных фактов, но при этом часто бывают совершенно беспомощны, когда дело касается мыслительной деятельности, эмоциональной и нравственной сферы.

По-видимому, корни этой прогрессирующей «художественной глухоты» в том числе и в современной образовательной политике. Из-за введения ЕГЭ у выпускников исчезла мотивация, пусть слабая, для чтения художественных произведений, так как «в школах идет «натаскивание» на тесты по русскому языку, иногда даже за счет уроков литературы (а многие ученики вообще перестали читать художественные произведения из школьной программы, как только стало известно, что сочинения на вступительных экзаменах не будет)»².

Однако ЕГЭ по русскому языку, кроме тестов, предполагает выполнение творческого задания — анализ небольшого отрывка из худо-

¹ Слободчиков В. И. Очерки психологии образования. — Биробиджан, 2005. С. 14 — 15.

² Сухих О. С. О качестве тестов в учебных пособиях для подготовки к ЕГЭ по русскому языку // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 2. С. 231.

жественного или публицистического произведения. Выпускник должен создать собственный текст, сформулировав проблему, прокомментировав ее, отразив позицию автора, выразив свое мнение и приведя в его пользу аргументы. Но чтобы справиться с этой задачей, нужно *понять* автора, то есть иметь достаточно сформированное мировоззрение.

Творческое задание позволило выявить ряд проблем, решение которых невозможно без системной работы с художественным текстом на самом серьезном уровне. Инфантилизм, наивность выпускников, пожалуй, самая безобидная из них. Хуже, когда они совершенно извращают точку зрения писателя на проблему. Например, автор текста, предложенного для выполнения творческого задания, обличает героя, предавшего во время войны своих товарищей по подполью, купившего свободу ценой их жизни, а выпускник пишет, что согласен с автором — герой прав, что выбрал жизнь, так как она дается только раз.

Как видим, переживаемый обществом глубокий антропологический кризис развивается в атмосфере бездуховности и аморальности. Тревогу вызывает то, что следствием нравственного примитивизма для молодого поколения становится гедонизм.

Уроки литературы, единственного предмета в школьной программе, непосредственно влияющего на развитие духовно-нравственной сферы ребенка, имеют прямую связь с качеством подготовки к ЕГЭ по русскому языку, поэтому по меньшей мере странным кажется решение сократить программу по литературе в старших классах на 68 уроков.

Приходится с сожалением признать, что в школьной жизни многих подростков наступает момент, когда они перестают читать художественную литературу. Ребенку становится «неинтересно» осваивать более длинные и сложные, чем раньше, тексты. Отсутствие богатой фантазии, сосредоточенного внимания, большого активного запаса слов делает процесс чтения для подростка тяжелым и бессмысленным трудом. Одной из причин нежелания или неумения школьника погружаться в чудесный мир художественного произведения является сложность восприятия.

Литературное произведение не существует отдельно от его читателя. «Акт чтения — это всегда диалог, встреча читателя и литературного произведения»³. Интересна мысль И. Эренбурга о том, что

³ Ковылкин А. Н. Рецептивная эстетика и проблема литературной коммуникации // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. Специальный выпуск № 2. 2007. С. 103.

чтение — неотъемлемая часть любой литературной работы, в которой читатель продельывает то же, что сделал писатель: сочиняет, пополняет текст книги своими ассоциациями, воспоминаниями, догадками, чувствами и мыслями⁴. Ю. Лотман определяет феномен рецепции как диалог с текстом. Текст — это «интеллект», требующий наличия собеседника. Интеллектуальный потенциал диалога прямо пропорционален интеллекту его участников: «Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же — использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста»⁵.

Выбирая художественный текст для юных читателей, необходимо учитывать определенную возрастную ограниченность школьников. Мы являемся свидетелями углубляющегося противоречия между отставанием в культурном развитии школьников и усложнением программ по литературе.

Вот несколько примеров. Много лет ученики 5 класса с удовольствием изучали «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях» А. С. Пушкина. Но появилась другая программа, где сказка была заменена поэмой «Руслан и Людмила». В хрестоматию по литературе включили три песни из пяти, предполагая, видимо, что пятиклассники самостоятельно найдут и прочитают произведение полностью. Опыт работы показывает, что поэма сложна для восприятия младших подростков. Большой пласт новой лексики, данной в сносках, которые толкуют значения непонятных детям слов (реалии стилизованного Пушкиным художественного мира Киевской Руси), требует большой затраты времени и сил на уроках, посвященных чтению поэмы. Вызывает у детей затруднение и понимание побочных сюжетных линий поэмы: взаимоотношений Финна и Наины, Черномора и Говорящей Головы. Даже чтение поэмы учителем в классе сопровождается пространственным комментированием, самостоятельное же знакомство с произведением еще более затруднено для пятиклассников. Между тем, чтение «Руслана и Людмилы» в 6 или даже в 7 классе доставило бы школьникам гораздо больше удовольствия и принесло пользу. Нельзя забывать, что Пушкин писал поэму не для детей, а для своих взрослых современников.

⁴ Эренбург И. Доверенное лицо читателя // Человек читающий, Homo Legens. / Сост. С. И. Бэльза. — М.: Прогресс, 1989. С. 78 — 81.

⁵ Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб: Искусство-СПб, 2004. С. 219 — 220.

Представляется проблематичным и изучение очень непростой по содержанию поэмы «Полтава» в 6 классе. Как известно, у детей этого возраста формирование образного восприятия еще далеко не завершено, процесс вторичной социализации только начинается. Условность стихотворного языка также порой затемняет понимание детьми текста. В силу этих причин школьникам непросто разобраться в межличностных отношениях героев поэмы, развивающихся, кроме того, на фоне сложной политической обстановки начала XVIII века. Например, не вполне понятен юным читателям трагизм заключительной сцены: без разъяснения учителя детям трудно догадаться, что Мария сошла с ума от горя, поэтому ее речи бессмысленны, а облик страшен. Это произведение, к сожалению, быстро забывается шестиклассниками, так как, видимо, не оставляет глубокого впечатления из-за трудности восприятия.

При всей разнородности обозначенных проблем все они сближаются в одном: трудность освоения художественного пространства, отдаленного от нас двумя веками, ведет за собой небрежное отношение к слову, к смыслу произведения, к культуре прошлой эпохи и, как следствие, к культуре современной. В обстановке, когда окружающий ребенка мир не может быть для него культурной средой, побуждающей к саморазвитию, школа, тем не менее, способна создать духовное пространство, гармонизированное гением Пушкина.

Так, в г. Новомосковске Тверской области успешно работает дополнительное образовательное учреждение «Пушкинская школа». После уроков сюда добровольно приходят более четырехсот подростков, для того чтобы не только изучить творчество Пушкина, но и *прожить время Пушкина*. Так, на традиционном ежегодном балу «Натали Гончарова» каждая девочка может почувствовать себя барышней начала XIX века, а на конкурсе авторских стихов, посвященном поэту, ребенок может показать свой поэтический талант.

Музей А. С. Пушкина, открытый в Нижнем Новгороде, в том здании, где поэт останавливался во время своего приезда, стал любимым местом встреч почитателей его творчества. Здесь проходят не только экскурсии, но и беседы, литературные игры, лекции. Доктор филологических наук, профессор Н. М. Фортунатов ежемесячно проводил здесь занятия с учащимися 82 лицея, посвященные «загадкам» жизни и творчества Пушкина. С неподдельным интересом следили девятиклассники за рассуждениями ученого, которые на их глазах приводили к научным открытиям. Сама культурная атмосфера этих встреч создавала условия для развития школьников.

Пожалуй, ничто так не приближает ребенка к далекой эпохе, как игра. Для подростков такой игрой может быть театральная постановка литературного произведения. Один из главных принципов этой игры — включенность в нее всех учащих и привлечение к участию родителей. Конкурс инсценированных эпизодов из произведений Пушкина дает возможность каждому «вжиться» в образ какого-либо литературного героя. Постановка «Капитанской дочки» начинается с написания сценария: ребята сами превращают эпический текст в драматический. Режиссеры проводят репетиции, актеры мастерят костюмы, вместе подбирают реквизит и музыку. Наконец, премьера. Удивительное зрелище: целый зал актеров-зрителей в костюмах XVIII века! Гринева, Маши Миронова, Пугачевы — все они разные по внешности, по характеру, по темпераменту. В игре — попытка проникнуть в душу далекого человека далекой эпохи, приблизиться к тому времени, понять и прожить его, а значит, обогатиться опытом другой культуры.

Перед мальчиками, надевшими мундир офицера XVIII века, вольно или невольно встают вопросы: «А я бы смог защитить честь своей жизнью? Почему честь дороже жизни?» Такая «практическая этика» во много раз эффективнее учительских и родительских рассуждений на темы морали.

Постановка «Маленьких трагедий» в 9 классе еще раз подтвердила мысль о том, что подростки талантливы, способны понять и передать тончайшие психологические нюансы, сложные философские идеи. Им пришлось выучить наизусть большие отрывки поэтического текста, продумать и прочувствовать каждую строчку. Преодоление подобных трудностей в юношеском возрасте и является так называемой «точкой роста», с которой начинается новый этап развития личности.

Чтение пушкинских произведений дает толчок и к исследовательской работе. После изучения «Капитанской дочки» проводится поисковая работа на темы: «Хронология событий в повести», «Географическое пространство повести», «Екатерина II в повести и на картине В.А. Боровиковского», «Литературные герои и исторические личности в «Капитанской дочке» и др. Результаты научных поисков обсуждаются на конференции.

Невозможно оценить влияние Пушкина на русскую культуру, потому что нет реального объяснения гениальной простоты его произведений. Можно сказать, что действенность его текстов не только в словах, но и в их скрытом смысле, в искренности автора, пронизы-

вающей атмосферу произведений. Недоговоренности Пушкина дают тот простор фантазии детей, их творчеству, работе мысли и чувства, которых порой не хватает при чтении «законченных» текстов других авторов.

В течение многих лет не утихают споры о том, как изучать Пушкина, какие его произведения «брать», а какие «не брать». Русская литература так богата, что не хватает времени, чтобы познакомить школьников со всеми ее шедеврами. В современных программах отсутствуют, например, «Южные поэмы», нет «Медного всадника», «Бориса Годунова» читают только в 10 классе с углубленным изучением литературы. «Повести Белкина» почему-то перестали существовать как цикл и изучаются в 6, 7 и 8 классах. «Маленькие трагедии» также не рассматриваются как единое целое: для изучения в 9 классе выбрана только «Моцарт и Сальери».

Благодаря историческому подходу в преподавании литературы, с пушкинскими произведениями школьники встречаются в последний раз в четырнадцатилетнем возрасте, так как в 10 классе нужно изучить Достоевского и Толстого, а в 11 — литературу XX века. При этом все согласны, что Пушкин — это больше, чем просто поэт в ряду других поэтов. Верующие говорят: чтобы достичь духовной высоты, достаточно знать Библию. Можно сказать: чтобы достичь высот культуры и нравственности, достаточно знать только Пушкина. Но знать — это не «познакомиться», а понять, полюбить, «прожить». Для этого учителю надо владеть новыми подходами в преподавании, так чтобы влияние пушкинского гения ощущалось не фрагментарно, на нескольких уроках, а в пространстве класса, школы.

Еще недавно многие школьники выбирали на выпускных и вступительных экзаменах по литературе темы, связанные с творчеством Пушкина. Этому шагу предшествовали часы молчаливого диалога с Поэтом, радость *понимания* его мысли, восхищения гармонией его стиха, осознания влияния, общности, задушевной близости с удивительным человеком. Приходится только догадываться, к каким невосполнимым потерям в духовном развитии молодого поколения приведет решение чиновников от образования фактически объявить литературу «необязательным» предметом.

Н. Я. БОРОДИНА
(Новомосковск)

**«Родник любви к поэзии святой»
(Из опыта работы пушкинской школы города
Новомосковска Тульской области)**

Идея создания Пушкинских школ принадлежит академику Д. С. Лихачеву. С начала 90-х годов он активно ратовал за то, чтобы для «детального» изучения с детьми жизни и творчества Пушкина, для ВОСПИТАНИЯ детей на светоносном, «лелеющем душу» и пробуждающем «чувства добрые» пушкинском слове создавались специальные Пушкинские школы.

Слово «воспитание» у себя в школе мы прочитываем как «в ось питание». Воспитание — это питание духовной оси человека. Роль Пушкина, его творческого наследия в питании духовной оси ребёнка, по нашему глубокому убеждению, ни с кем и ни с чем несопоставима и никем и ничем незаменима.

Нельзя сказать, что замечательная идея Д. С. Лихачёва о создании Пушкинских школ не была подхвачена в нашей стране. Она активно воплощалась в жизнь в форме спецкурсов, кружков, клубов, летних лагерей... Только не в форме именно ШКОЛЫ — отдельного, специального образовательного учреждения, полностью посвящающего Пушкину все учебное время, все программы, всю «внеурочную» деятельность.

Первая в России Пушкинская школа Промыслом Божиим открылась на тульской земле, в городе химиков, где Пушкин, конечно же, никогда не был, — городе, на сотни километров удаленном от пушкинских музеев и от центров пушкиноведения. Открылась в «Лицея день заветный» в 1996 году. А через 10 лет о ней появилась замечательная песня:

*Есть в городе, прекраснейшем на свете,
Родник любви к поэзии святой.
Здесь много лет живут и дышат дети
Поэта вдохновенною строкой.
Здесь Пушкин — «всё»!*

*Улыбки, книги, стены
Прочитаны поэзией его!
Здесь каждый понимает, как бесценно
Божественного слова волшебство.*

*И каждый раз
В сомненье ли, тревоге,
Как будто бы шагнув за поворот,
Замрёшь, как первоклассник на пороге:
Ведь Пушкин здесь!
Сам Пушкин здесь живёт!*

Мы с самого начала понимали, как были и будем бедны, как ограничены наши знания и возможности. Готовы были держать ответ за свои промахи и неудачи, за свою неумелость и неопытность.

Единственную непростительную ошибку и опасность мы видели в создании школы скучной, наукообразной, бесчувственной. Не школа пушкиноведения, а школа поэзии, школа «Солнца русской поэзии». Не передача некоей суммы знаний, а заражение переживанием, заражение любовью, пробуждение и воспитание «чувств добрых», получение «пушкинской прививки» — от безвкусицы, от бездуховности, от скудости языка и мысли, от подражания иностранным образцам, от безобразия и тьмы.

У колыбели Пушкинской школы стояли три добрые феи: руководитель Пушкинской программы Российского фонда культуры, кандидат филологических наук, известный пушкиновед Ирина Юрьевна Юрьева; заместитель председателя Российского Пушкинского общества, академик РАО, заместитель директора по научной работе Государственного музея А. С. Пушкина, доктор филологических наук Наталья Ивановна Михайлова и начальник отдела Управления воспитания и дополнительного образования Министерства образования РФ, кандидат педагогических наук Лидия Ивановна Виноградова.

Получив их «благословение» и заручившись их поддержкой, инициаторы создания в Новомосковске Пушкинской школы обратились с предложением и просьбой об её открытии к администрации Новомосковска.

Несмотря на сложнейшую экономическую ситуацию, предложение было поддержано. 1 ноября 1996 года главой администрации Новомосковска было подписано Постановление об открытии в городе Пушкинской школы.

Мы получили небольшое (в 100 м²) встроенное помещение в жилом доме, окнами выходящее на памятник великому поэту и Пушкинский сквер, и приступили к обустройству и оборудованию.

Помещение нужно было заполнить. Чем-то таким, что создавало бы особую ауру, особую — пушкинскую — атмосферу. Сюда должна была войти КРАСОТА и должны были войти вещи, несущие на себе отсвет пушкинской личности.

И с помощью добрых людей — благотворителей — они постепенно стали появляться: тульские потомки А. С. Пушкина — семья Дорофеевых — подарили нам мемориальный пушкинский инструмент. По семейному преданию, на нём играла старшая дочь великого поэта. Дорофеевы верят и в то, что клавиш этого инструмента касались пальцы самой прекрасной Натали. Известнейший скульптор Вячеслав Михайлович Клыков подарил нам авторскую копию — поясной фрагмент — созданного им памятника А. С. Пушкину; у хранителя музея «Петровское» мы приобрели ряд картин с изображением пушкинских мест; одну из своих картин Б. М. Козмин подарил нам в благодарность за написанную о нём работу. Мы продумывали и стремились сделать «пушкинской» каждую деталь интерьера, вплоть до решеток на окнах: по спецзаказу нам были (на благотворительной основе) сделаны точно такие же решётки на окна, как в Музее-квартире Пушкина на Арбате в Москве. Лучший новомосковский художник (Ефим Львович Литвак) сделал для нас копию известного портрета А. С. Пушкина кисти Тропинина.

Особую благодарность мы приносим тем, кто все эти годы не просто помогал нам, а помогал не-о-це-ни-мо — одним словом, спасал! Двум американским обществам, возглавляемым нашими соотечественниками (Милицей Александровной и Игорем Петровичем Холонными).

В оборудованной на их средства гостиной проходят практически все наши многочисленные пушкинские праздники, вечера, творческие встречи, Пушкинские чтения, конкурсы, концертные программы, городские мероприятия, чаще всего — областные, иногда — всероссийские. Так, именно в этой маленькой гостиной мы принимали участников Всероссийской научной конференции «Развитие личности ребенка в общности и коллективе».

Сегодня нам есть чем отчитаться перед всеми, кто в нас поверил: перед благотворителями, учеными-пушкинистами, детьми, родителями, перед нашими добрыми феями. Нам есть, чем гордиться.

Нашей особой гордостью стала библиотека — лучшая пушкинская

библиотека в Тульской области. Сегодня она содержит более четырёх тысяч книг пушкинской тематики, богатейшее собрание журнальных и газетных публикаций о жизни и творчестве А. С. Пушкина.

В формировании библиотечного фонда школе помогали РФК, Институт «Открытое общество», Государственный комитет по печати, ИМЛИ РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, крупнейшие книжные издательства России, РГБ, зарубежные общества славистов, ведущие пушкинские музеи нашей страны.

Со многими авторами книг о Пушкине наши воспитанники имели уникальную возможность лично встретиться! Так, мы не однажды творчески общались с председателем Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН, блестящим пушкиноведом В. С. Непомнящим и слушали его лекции; с доктором филологических наук и культурологии, директором Всероссийского музея А. С. Пушкина С. М. Некрасовым; с директором ИРЛИ (Пушкинский Дом) с 1987 по 2005, членом-корреспондентом РАН Н. Н. Скатовым; с известным немецким пушкиноведом — доктором Кайлем и многими другими учеными — филологами с мировым именем.

Мы счастливы тем, что смогли организовать более шестидесяти поездок воспитанников в пушкинские места (это, бесспорно, одна из самых эффективных форм привития детям интереса к изучению Пушкина!)

Мы не можем не гордиться своим замечательным педагогическим коллективом. Под сень Пушкинской школы собрались лучшие словесники города Новомосковска и Новомосковского района: из 13 педагогов 12 имеют высшую категорию. Практически все наши педагоги (за исключением самых молодых) отмечены высокими званиями: в нашем коллективе заслуженный учитель РФ, три Отличника народного просвещения, шесть Почётных работников образования. Шесть педагогов (половина!) отмечены грантами Президента РФ.

Наши педагоги — это прежде всего люди одухотворённые, полные творческого горения. Способные учить и воспитывать Пушкиным, «не докучая моралью строгой», не поучая. Способные с помощью «удивительного Александра Сергеевича» зажечь свет в душах своих воспитанников. Горящие! Пребывающие в творческом полете! Озаренные Пушкиным! Способные разрабатывать и внедрять собственные — авторские — образовательные программы: работа в школе полностью ведётся по авторским программам, которые утверждаются в Москве и дополняются собственными же учебно-методическими комплексами.

Шесть программ были опубликованы в журнале «Воспитательная работа в школе» в 2009 году. Четырнадцать наших авторских программ и учебно-методических комплексов, будучи представленными в последние годы на всероссийских конкурсах, были отмечены дипломами лауреатов.

Последняя из наград за авторскую программу была получена в 2009 году в Москве, в Центральном доме учёных, на торжественном подведении итогов Всероссийского конкурса «Педагогические инновации». Медаль Януша Корчака — высшая награда этого Всероссийского конкурса.

Высокопрофессиональные педагоги Пушкинской школы не могли не воспитать прекрасных учеников. И мы имеем все основания гордиться своими воспитанниками. Гордиться, например, тем, что свои пушкиноведческие исследования они блестяще представили более чем на 60 областных, российских и международных конкурсах и конференциях.

Многие исследовательские работы наших детей были опубликованы в серьезных изданиях: в журналах «Русское Возрождение» (Москва — Нью-Йорк — Париж), «Народное образование», «Пушкинский музей»; в сборниках, издаваемых Санкт-Петербургским государственным университетом; в сборниках Министерства образования РФ «Племя младое, незнакомое» и «Наследники Великой Победы» и в сборнике «Михайловская пушкиниана»; в сборниках Российского университета дружбы народов и Всероссийского творческого лагеря «Пушкинские Горь».

Для детей из небольшого провинциального города, удаленного от центров гуманитарной науки и культуры, от книжных издательств, — это великое дело, красноречиво свидетельствующее об успешности их попыток приобщиться к научно-исследовательской деятельности.

Мы гордимся тем, что воспитанники наших творческих студий — театральной, музыкальной, студии выразительного чтения — с большим успехом выступали на самых «высоких» сценах: и в знаменитом Парадном зале РФК, и в Центральном Доме учёных; и в Центральном Доме работников искусств, на мемориальной площадке и в конференц-зале РГБ, на знаменитой поэтической поляне (главной пушкинской сцене России!), в гостиных, залах, у мемориальных объектов пушкинских музеев в Москве, Московской, Псковской, Калужской областей; в Министерстве образования и Государственной Думе; выступали в квартире потомков А. С. Пушкина в Москве — в семье Г. А. Галина.

Мы гордимся тем, что школьный Банк одаренных детей содержит сегодня больше сорока имён. Это при том, что вносятся в него только дети, ставшие победителями в среднем пяти-шести (!) российских или международных конкурсов.

Мы не можем не гордиться содержимым «копилки наград», полученных воспитанниками и педагогами школы. Ведь это 24 медали (две из которых — медали Пушкина — награды государственные), 5 нагрудных знаков «В ознаменование 200-летия со дня рождения А. С. Пушкина», более 500 дипломов, грамот, благодарственных писем!

Особую нашу гордость составляет то, что, став победителем трёх Всероссийских конкурсов, проведенных Министерством образования РФ, Пушкинская школа признана одним из лучших учреждений дополнительного образования детей в нашей стране, признана гуманистической воспитательной системой. Летом этого 2009 года нам выдан сертификат, подтверждающий высокий уровень опытно-экспериментальной работы Пушкинской школы в сфере воспитания.

Уже в 1999 году мы задумались над тем, чтобы обобщить свой опыт воспитания детей на творческом наследии А. С. Пушкина, так как получили предложение от Московской образцовой типографии издать книгу сценариев. Предложение мы приняли, и появилась наша первая книга. Она была так и названа — «Пушкинская школа». Предметом особой гордости для нас является то, что презентация книги проходила не только у нас в Новомосковске, но и в Москве — в РФК. В присутствии недавно ушедшего от нас мэтра нашей литературы, автора государственных гимнов нашей страны, человека-легенды С. В. Михалкова.

За это время были изданы три сборника детских стихотворений о Пушкине.

К 10-летию юбилею Пушкинской школы в 2006 году вышли две книги: «С Пушкиным в сердце» (об истории Пушкинской школы, самых ярких страницах её жизни, традициях) и «Есть такая школа!» (сборник публикаций о Пушкинской школе за 10 лет).

Сами издали два тематических сборника детских исследовательских работ: «Великий Пушкин и Великая Победа» и «Звучи, Божественный глагол!» (Пушкин как христианин)». В тульском издательстве «Инфра» вышел двухтомный сборник исследовательских работ юных пушкинистов «Размышляя над пушкинским словом» (2007).

Это же издательство по своей инициативе (в качестве подарка к юбилею жены великого поэта) выпустило в 2007 году очень краси-

вый сборник стихотворений наших воспитанниц о Наталье Николаевне — «Венок Натали», существовавший до этого только в варианте, созданном своими силами.

В Москве в библиотеке им. А. С. Пушкина (на Международной ассамблее библиотекарей) прошла презентация (2009) трёхтомного сборника методических материалов из опыта работы наших педагогов «Воспитывая Пушкиным».

Мы счастливы тем, что обрели единомышленников и помощников в лице многих из родителей наших воспитанников: они стали постоянными гостями, а зачастую и участниками наших праздников, конкурсов, инсценировок.

Мы не можем не радоваться тому, что у нашей школы есть базовые детские сады по пушкинской работе, и в них подрастают будущие наши ученики.

Мы не можем не гордиться тем, сколь широки сегодня творческие связи Пушкинской школы.

В своём городе мы сотрудничаем со всеми учреждениями культуры и с большим количеством учреждений образования.

В наше воспитательное пространство на уровне Тульской области входят Тульский областной ИПК и ППРО (школа является одной из площадок его творческой лаборатории воспитательных систем), Дом-музей писателя и пушкиниста В.В. Вересаева, Дворец-музей графов Бобринских города Богородицка (других дворцов пушкинского времени в нашей области нет, а проводить по-настоящему красиво в Натальин день ежегодный конкурс «Натали» можно только во дворце!).

На схеме «Сотворческие связи Пушкинской школы в РФ» отражено около 20-ти «объектов», среди которых и ИРАИ (Пушкинский Дом) РАН, и РГБ, и все крупнейшие пушкинские музеи России, и Российский Фонд Культуры.

Особой гордостью наполняет наши сердца то, что опыт нашей школы активно востребован и вызывает большой интерес. Мы часто проводим презентации. Особенно памятными были презентации: на I Всероссийских педагогических чтениях, посвященных наследию академика Л. И. Новиковой (во Владимире); на открытии Областной школы педагога-исследователя в Туле; в Музее-квартире А. С. Пушкина в Москве на Арбате, 53; в Музее-заповеднике А. С. Пушкина на Полотняном Заводе; на Народном радио.

У нас много друзей и добрых помощников! У нас чудесные воспитанники! У нас прекрасные педагоги! И все 13 лет работы нашего учреждения с нами самый верный, самый замечательный,

самый мудрый и солнечный спутник — Александр Сергеевич Пушкин!

А это значит, что не иссякает «родник любви к поэзии святой», что все самое лучшее (несмотря на бесчисленные трудности и тьму!) — у нас еще впереди!

Да здравствует солнце!
Да скроется тьма!

Н. А. ТРИФОНОВА
(Нижний Новгород)

**Структура пушкинского урока
в общеобразовательной средней школе
(5 — 10 классы). Динамика развития**

Одним из важнейших принципов, определяющих структуру и содержание современного образования, является воспитание гуманитарно-образованного человека.

Но что такое гуманитарный человек?

Гуманитарно-образованный? Многознающий? Начитанный? Умеющий красиво говорить? Да, но не только это. Гуманитарное развитие выражается прежде всего в страстном, эмоциональном сопереживании. И, безусловно, ведущее место в воспитании «добрых чувств» учащихся мы, учителя-словесники, отводим творчеству Пушкина. Русский мыслитель Иван Ильин посвятил Пушкину главу «Родина и гений» в книге «О России». В его словах о Пушкине — и безграничная любовь, и восхищение, и гордость за Россию: «Детей наших поведем и приведем к нашим алтарям, к нашим пророкам и нашим гениям. А из гениев — прежде всего и навсегда — к Пушкину»¹.

К сожалению, количество часов на изучение творчества А. С. Пушкина в средней школе сокращается. Так в 1957 году на изучение Пушкина в 9 классе программой отводилось 40 часов. Это при том, что в журнале «Литература в школе» (№ 3 за 1957 год) в статье «О школьных программах по литературе» говорилось: «Пресса полна серьезных упреков к составителям программ и учебных пособий по литературе, к учителям средней школы: учащиеся плохо знают тексты художественных произведений, мало читают»².

В 1977 году на изучение Пушкина в 9 классе программа рекомендовала уже 26 часов. В 1995 году программа под редакцией Кутузова и Беленького предусматривала 18 часов (с уроками развития речи). А в 2008 году программа под редакцией В. Я. Корови-

¹ Ильин И. О России. — Санкт-Петербург: «Искусство—СПб», 2005. С. 89.

² Литература в школе. 1957. № 3. С. 47.

ной предлагает в 9 классе на изучение Пушкина всего 13 часов. Приходится гнать от себя мысль о том, что, если такая динамика сохранится, сколько же часов на изучение Пушкина отведет программа еще через 10 лет?

Постоянное сокращение количества часов на изучение творчества Пушкина вполне понятно волнует учителей-словесников.

Итак, 13 часов в год в 9 классе на изучение Пушкина предлагают составители программы по литературе В. Я. Коровина, В. П. Журавлев, В. И. Коровин. В требованиях к уровню подготовки выпускников, составленных этими же авторами, определены следующие умения, которыми должны владеть ученики (приводится только часть):

— анализировать и интерпретировать литературное произведение, используя сведения по истории и теории литературы (художественная структура, тематика, проблематика, нравственный пафос, система образов, особенности композиции, художественного времени и пространства, изобразительно-выразительные средства языка, художественная деталь);

— определять жанрово-родовую специфику литературного произведения; сопоставлять литературные произведения, а также их различные художественные, критические и научные интерпретации³.

С одной стороны, — программа В. Я. Коровиной, которая полностью соответствует федеральному компоненту Государственного образовательного стандарта (приказ Минобразования РФ № 1089 от 5 марта 2004 года). С другой — Единый государственный экзамен, подготовка к которому наших учеников тоже имеет свои особенности. Так, например, типовые тестовые задания 2009 года, рекомендованные ИСМО Российской Академии образования для подготовки выпускников всех типов образовательных учреждений РФ к сдаче экзаменов в форме ЕГЭ, предусматривают, например, такое задание по творчеству Пушкина: «С какой целью А.С. Пушкин сталкивает в эпиграфах к 7 главе романа «Евгений Онегин» такие разные отношения к Москве: «Москва, России дочь любима, / Где равную тебе сыскать? (И. Дмитриев); «Как не любить родной Москвы?» (Е. Баратынский); «Гоненья на Москву! что значит видеть свет! / Где же лучше? Где нас нет» (А. Грибоедов)?» Ученику нужно дать полный развернутый ответ на проблемный вопрос (в объеме не менее 200 слов).

³ Программы общеобразовательных учреждений. Под ред. В. Я. Коровиной. 2008. Приложение 1. С. 224.

И все это нужно успеть объяснить ученикам за 13 часов по всему творчеству Пушкина в год? С одной стороны, — Минобрнаука, с другой, — Единый государственный экзамен, а с третьей-то — дети. Так хочется открыть им живого Пушкина, насладиться благоговеиным стихом, помолчать, про себя повторяя мысленно гениальный текст.

В.В. Розанов в 1912 году сказал: «Гимназия далека от задач ученичества и научного отношения к вещам, в том числе — к литературе. Отроческий возраст и возраст первой юности — время эстетики, годы увлечений, а не «ума холодных наблюдений», которыми его преждевременно и по-старчески пичкает чиновное Министерство»⁴.

Розанов предлагал преподавать в школе лишь трех писателей, первый из которых, конечно, — Пушкин. «Один Пушкин на много лет, вот дозунг, вот дверь в путь», — считал Розанов⁵.

В труднейшей ситуации находится современный учитель-практик. Ему нужно и от программы не отступить, и все названия уроков в соответствии с методическими рекомендациями в журнал вписать, и триединство соблюсти, и все ученые экзерсисы на предмет умений и навыков исполнить, и к Единому государственному экзамену подготовить, и много что еще нужно успеть учителю выполнить.

Но самое главное, что учитель должен совершить — это удивить и восхитить ученика поэтическим гением Пушкина. А это, безусловно, уже вопрос педагогического мастерства.

Опыт учителя подсказывает, что все-таки не нужно гнаться за объемом материала. Не нужно натаскивание на определенные «умения» и «навыки», как того требует ЕГЭ по литературе. Нужно другое — уходить от догматического преподавания, при котором учитель — субъект, а ученик — объект обучения.

Чтобы приблизить творчество Пушкина к ученику, нужно не принуждение, а побуждение к творческой деятельности.

Используя в своем арсенале все нестандартные формы урока: литературно-музыкальные композиции, уроки-исследования, интеллектуальные игры, можно вызвать у ученика живой интерес к личности поэта. Подобные уроки прочно вошли в систему педагогических приемов учителей нашей школы (школы имени В. Г. Короленко). В рамках многолетнего семинара «Теория и практика речевой деятельности» совместно с кафедрой методики Ниже-

⁴ Розанов В. В. Пушкин и Гоголь. «Московские ведомости». 1891. № 3.

⁵ Там же.

городского государственного педагогического университета в стенах нашей школы постоянно проводятся открытые уроки нестандартных форм: интеллектуальные игры, литературно-музыкальные композиции, уроки-детективы (такие уроки проводит профессор ННГУ им. Н.И. Лобачевского Н. М. Фортунатов)

С нашей точки зрения, мощнейшим стимулом активизации мыслительной деятельности школьника является создание игровых ситуаций на уроке. В основу урока-игры положен принцип Е. Н. Ильина: «Соедините Игру и Учение на фундаменте общения — вот и выход на все проблемы и из всех проблем... Играющий, в сущности, и есть мыслящий, ибо душевно разбужен»⁶.

Хочется порекомендовать коллегам урок-игру по прозаическим произведениям Пушкина. Структурной составляющей такого урока являются конкурсы. Например, «конкурс красноречия». Надев «маску» того или иного персонажа, ребята должны будут ответить на два вопроса, связанных с «жизнью» этого персонажа на страницах книги. Например, Петруше Гриневу, роль которого выполняет ученик, задаются вопросы: «Расскажите нам о своем детстве» или «Почему вы отказались поцеловать руку у Пугачева? А если бы он вас казнил?» Конкурсы могут быть различные: «Узнай персонажа пьесы», «Закончи фразу», «Конкурс инсценирования», «Найди ошибку в тексте» и другие. Как показывает наш опыт, подобные игры-конкурсы вызывают большой эмоциональный всплеск у учащихся и, безусловно, способствуют появлению интереса к произведениям Пушкина.

Хотелось бы обратить внимание и на музыкальную «пушкиниану». К счастью, сейчас в школах введен интегрированный курс МХК, но, согласитесь, что выпускники средней школы мало знакомы с произведениями Глинки, Чайковского, Бородина, Мусоргского. На слова и сюжеты произведений Пушкина болдинской поры писали музыку М. И. Глинка и П. И. Чайковский, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков и многие другие. Среди музыкальных сочинений на болдинские тексты поэта многие по праву считаются шедеврами отечественной музыкальной культуры. Это оперы «Евгений Онегин», «Мазепа» (по мотивам поэмы «Полтава») П. И. Чайковского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» и «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, «Мавра» И. Ф. Стравинского (на сюжет «Домика

⁶ Ильин Е. Н. Из блокнота словесника. — СПб., 1993. С. 39.

в Коломне»), сюита Г. В. Свиридова к «Метели» и балет Р. М. Глиэра «Медный всадник», Б. А. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», романсы М. И. Глинки, А. П. Бородина, А. С. Даргомыжского, Ц. А. Кюи, Ю. А. Шапорина на лирические стихи поэта.

К сожалению, из-за малого количества часов учитель не имеет возможности на уроке продемонстрировать эти шедевры (для этого существует внеклассная работа: выходы в оперный театр, филармонию). Но всегда можно показать на уроке небольшие фрагменты из музыкальных произведений, что вызовет эмоциональный отклик в душе ученика.

Использование игровых технологий, введение в урок музыкальных иллюстраций произведений Пушкина — все это, на наш взгляд, необходимые элементы структуры современного пушкинского урока в общеобразовательной школе.

ПУШКИН В КРУГУ ИСКУССТВ (МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА)



О. В. СОКОЛОВ
(Нижний Новгород)

Элегические мотивы пушкина в русской музыке

Элегическая поэзия Пушкина открывает новаторский период в развитии этого жанра, вообще — одного из ведущих в русской художественной культуре, как поэтической, так и музыкальной. В противоположность ранней, сентиментально-романтической традиции, предполагавшей одноплановый монолог лирического героя, погружённого в своё меланхолическое мироощущение, Пушкин значительно обогатил духовный кругозор элегии. Он насытил её многообразными контрастами личных жизненных впечатлений, неожиданными сменами настроения, отражением конкретных психологических ситуаций. Благодаря этому в элегических стихах Пушкина развёртывается интенсивный *лирический сюжет*, в котором поступательное развитие имеет подчас не меньшее значение, чем сосредоточенность на одном горестном состоянии (вспомним «Сожжённое письмо», «Ненастный день потух», «Воспоминание», «Прощание» и другие высокие творения Пушкина). Важное место в подобных лирических сюжетах занимает сопоставление точки зрения лирического героя с *иным сознанием*, не починяемым ему, но сложно взаимодействующим с ним, приводя к своеобразной психологической гармонии.

В таком духе весьма проникательно трактует новаторство пушкинской элегической поэзии В. А. Грехнёв в своей замечательной монографии о лирике Пушкина¹. Однако неслучайно соответствующая глава этой книги названа «Красота и мудрость печали. У границы элегии». Чем более многогранным и широким становится содержание элегической поэзии, тем неизбежнее размываются границы жанра,

¹ Грехнёв В. А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994.

вновь и вновь заостряя вопрос о его специфической сущности. Показательно, что лишь немногие из стихотворений, анализируемых в монографии В. Грехнёва (кстати, как и у других исследователей), имеют авторский подзаголовок «элегия».

Аналогичная проблема существует и в музыковедении, однако здесь она отчасти проясняется благодаря специфике музыки как вида искусства. Насколько слово отличается конкретностью понятийного содержания, настолько музыка имеет преимущество в точности и неповторимой индивидуальности эмоционального выражения, в создании непосредственного ощущения эмоционального тонуса. А это качество как раз и даёт возможность определять жанр элегии по характеру её ведущей эмоциональной интонации. Поэтому элегия как музыкальный жанр сохраняла достаточно определённые эстетические границы на большом историческом протяжении, в частности, в русской музыке.

В интонационном строе музыкальной элегии господствует *созерцание*, все же элементы драматизма — острые конфликты и столкновения, неожиданные контрасты, вторжения эпизодических образов — или отсутствуют вовсе, или занимают подчинённое положение. В то же время господствующее в элегии сдержанное созерцание должно быть максимально обобщённым и «внутренним», не переключая внимания на конкретные объекты этого созерцания. Некоторые музыкальные претворения элегической поэзии способны даже прояснить или уточнить жанровую специфику.

Показательно в этом отношении сравнение двух «пушкинских» романсов Римского-Корсакова: «На холмах Грузии» и «Редеет облаков летучая гряда». Первый из них, где элементы пейзажа сведены к минимуму, представляет собой высокий образец чистой элегии. Второй же, где автор детально и тонко запечатлевает в музыке схваченные метким словом поэта образы природы, а всё развитие подчиняет изобразительной фортепианной фактуре, скорее должен быть отнесён к иному жанру — музыкальной картине. Другой пример: страстная патетика и щемящая душевная боль, переполняющие романс Шапорина «Заклинание», тоже отдаляют его от элегии, приводя в поисках жанрового определения к тождеству с заглавием произведения, незаменимо найденным здесь Пушкиным.

В истории русской музыки так же ясно прослеживаются две отмеченные вначале тенденции в развитии элегии: сентиментально-романтическая, сложившаяся в первой половине XIX века, и более поздняя. Сентиментально-романтической русской элегии соответствуют

ранние романсы Алябьева («Иртыш», «К Лиле»), Глинки («Бедный певец»), Даргомыжского («Она придёт»). Самым ярким примером, можно сказать, классическим эталоном такой элегии может служить популярный романс Глинки «Не искушай», написанный на стихи Баратынского — одного из главных авторов русской романтической элегии. В романсе Глинки удивительно отчётливо сконцентрированы характерные черты элегической мелодики от начальной секстовой интонации до заключительной каденции мелодического минора.

Традиция элегической лирики, которую вернее всего было бы назвать меланхолической, оказалась в русской музыке более стойкой, чем в поэзии: её можно найти не только в романсах второй половины XIX или начала XX вв. (например, «Коснулась я цветка» Ц. Кюи), но и за пределами камерно-вокальной области. Соответствующим типом интонаций отмечены 1 часть трио «Памяти великого артиста» Чайковского, оба Элегических трио Рахманинова или его же Элегия ор. 3. В западноевропейской музыке аналогичному уклону жанра соответствует известная Элегия Массне для голоса и фортепиано.

Но одновременно и параллельно этой меланхолической линии, в русской музыке развивалась и другая тенденция, более художественно богатая и перспективная: трактовка элегии как философского откровения, предполагающего глубину внутреннего созерцания, строгий отбор лирических интонаций, сдержанность и полноту музыкального высказывания.

Именно в этой второй тенденции заметно плодотворное влияние Пушкина. Оно сказывается в двух основных аспектах: 1) в прямом обращении к пушкинским элегическим стихам в жанре романса при условии достаточно адекватного их музыкального воплощения; 2) в косвенном воздействии духа пушкинской элегичности — благородной, мужественной и интеллектуально глубокой — на другие музыкальные жанры, в том числе и инструментальные.

Первый аспект уже бегло затрагивался выше при упоминании романса Римского-Корсакова «На холмах Грузии». К нему с полным правом можно присоединить «Ненастный день потух» или «Медленно влекутся дни мои» того же автора, а также ещё более психологически углублённые романсы Метнера: «Цветок», «Лишь розы увядают», «Люблю ваш сумрак неизвестный» (с соответствующим жанровым подзаголовком композитора). Среди романсов советского периода, духовно созвучных пушкинским элегическим стихам, достойны внимания «Под небом голубым» Шапорина и, что особенно приятно отметить, «Прощание» нижегородского композитора Бориса

Благовидова, где прекрасно претворены лучшие достижения русской романсовой классики.

Но среди всей этой группы романсов, как недостижимая вершина, возвышается «Для берегов отчизны дальней» Бородин — шедевр, безусловно, конгениальный первоисточнику и поэтому заслуживающий специального, хотя бы краткого, анализа.

Именно органическое единство поэтического слова и музыки порожает в этом романсе. Его интонационная идея порождена пиррихиями в начале первых двух стихов, придающими классическому 4-стопному ямбу уклон к 4 четырёхдольнику. Ударные стопы, подчёркнутые долгими звуками, приходятся на семантические центры: «в час *незабвенный*, в час *печальный*, я *долго* плакал пред тобой». Свойственное элегии постоянство горестного настроения поддерживается аккордовой репетицией в партии фортепиано, включающей весьма смелые по тому времени диссонансы. Но Бородин углубляет элегический тонус романса благодаря скорбной тональности до-диез минор (Лунная соната Бетховена!) и настойчивому развитию темы траурного марша у фортепиано. Вместе с тем это напоминает об античных корнях элегии — траурной песне под звуки авлоса.

Скрытое песенное начало весьма оригинально реализовано в этом романсе: вокальная партия как будто декламационна, однако вся пронизана периодичностью при постоянном равенстве стиха и музыкальной фразы, строфы (или полустрофы) и раздела музыкальной формы. На мой взгляд, это противоречивое сочетание декламационности и песенности как раз и придаёт творению Бородин подлинную популярность, в которой с ним не может сравниться ни одна из упомянутых выше музыкальных элегий на стихи Пушкина.

Замечательно показано в романсе «второе сознание» (по В. Грехнёву). Музыкальные штрихи-намёки на образ возлюбленной слышатся и в отклонениях в мажор, и в восходящих басовых репликах фортепиано, и в кульминационной фразе: «В тени олив любви лобзания мы вновь, мой друг, соединим»... Вообще вся драматургия этой «сцены расставания» (сама терминология, напрашивающаяся здесь, уже говорит о пушкинском принципе обогащения элегии!) выполнена чрезвычайно рельефно: спокойно констатирующему начальному мотиву контрастируют его дальнейшие варианты — болезненно-хроматический в середине и скорбно-ниспадающий в репризе. Вторая половина репризы является одновременно кодой. Здесь, в коротких замирающих репликах вокальной партии и в полных скорбной обречённости гармониях растворяется загадочный по идее, но так понятный



психологически, намёк Пушкина: «Но жду его... Он за тобой!».

Косвенное отражение пушкинской элегичности в русской музыке составляет более трудную проблему, поскольку отсутствие фактических данных вызывает соблазн субъективного толкования. Однако правомерно слышать влияние пушкинской поэтики в фортепианной музыке такого знатока и почитателя Пушкина, каким был, например, Н. К. Метнер. И строгая красота мужественно сдержанной печали, которой проникнуты Две элегии ор. 59, а особенно Соната-элегия, подтверждают это.

Среди русских музыкальных элегий почётное место принадлежит произведениям П. И. Чайковского — композитора, который отличался особо трепетным и противоречивым отношением к великому поэту. Чайковский и высоко ценил гений Пушкина, и опасался творческого соприкосновения с ним (в обширном романсовом наследии композитора почти нет пушкинских первоисточников), и невольно поддавался его неотразимому воздействию, вдохновлявшему на великие оперные творения. Таким образом, мощное влияние Пушкина на Чайковского реализовалось не в текстуальном, а в обобщённо-духовном плане. То же самое можно почувствовать и в инструментальных элегиях Чайковского.

Рассмотрим в качестве примера Элегию (3 часть) из Серенады для струнного оркестра. Как это ни покажется парадоксальным, но в ней последовательно претворены все те новаторские черты пушкинской элегичности, которые отмечены в монографии В. Грехнёва.

Главная тема, порученная партии первых скрипок и ассоциирующаяся с монологом лирического героя, отнюдь не проникнута меланхолией: она написана в мажоре, а в её плавной мелодической линии слышится спокойное рассуждение, хотя и окрашенное оттенком печали. Развитие темы симфонически интенсивно, включает новые варианты и неожиданные контрасты, составляя в целом рельефный «лирический сюжет». Замечательно воплощение «другого сознания»: в отличие от большинства элегий, здесь не одна, а две темы, семантически противопоставленные друг другу. Вторая тема поручена хоралу струнных и выражает возвышенно-просветлённое начало. Особенно интересно, что начинается эта часть Серенады именно со 2 темы (в качестве вступления): получается, что элегическое высказывание «героя» происходит в ситуации некой высшей объективности бытия. И в дальнейшей композиции это возвышенно-объективное начало напоминает о себе неоднократно, причём ярче всего — в моменты наиболее интимного, нежно-чувствительного развития главной темы (её

интонации местами приближаются к любовным признаниям Ленского Ольге). Завершается этот «элегический диалог», как его можно назвать, умиротворённой кодой, где в светлой возвышенной гармонии сливаются наиболее характерные элементы обеих тем. Итог композиции, таким образом, содержит идею, опять-таки близкую наиболее философски глубоким элегиям Пушкина.

М. Г. ДОЛГУШИНА
(Вологда)

Элегия И. И. Геништы «Погасло дневное светило»: к проблеме жанра

Элегия И. И. Геништы «Погасло дневное светило» является одной из наиболее ранних музыкальных интерпретаций поэзии А. С. Пушкина. Произведение сочинено не позднее октября 1826 года. Упоминания о его премьере в особняке З. А. Волконской многократно встречаются как в специальной, так и в популярной литературе: элегия была пропета княгиней А. С. Пушкину когда он, по возвращении в Москву из ссылки, впервые посетил ее салон.

П. А. Вяземский вспоминал впоследствии, что Пушкин «был живо тронут этим обольщением тонкого и художественного кокетства»¹. В 1827 году он послал княгине вместе с поэмой «Цыганы» посвященное ей стихотворение «Среди рассеянной Москвы», в котором назвал певицу «царицей муз и красоты».

Элегия Геништы с музыкой, посвященной княгине Волконской, была опубликована в Москве до апреля 1828 года. Объявление о выходе издания в свет с отзывом «Любителя музыки» напечатано в апрельской книжке журнала «Московский телеграф»².

Сегодня автор этого произведения — композитор и капельмейстер, пианист и учитель музыки — известен лишь узкому кругу специалистов³. Чех по происхождению, Иосиф Иосифович Геништа (1795 — 1853) родился в Москве, рос в музыкальной семье (музыкантами были его отец и младший брат), общее образование получил в университетском Благородном пансионе. Уроки фортепиано Геништа брал у служившего в те годы в России знаменитого немецкого музыканта И. В. Геслера, который называл его своим лучшим учеником.

Современники считали Геништу высоко образованным человеком и великолепным музыкантом. М. И. Глинка вспоминал о хорошей

¹ Цит. по: Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750-1917. Т. 1. М., 1991. С. 105.

² Московский телеграф. 1828. № 8. Апрель.

³ Наиболее полные сведения о композиторе приведены в статье: Тынянова Е. И. И. Геништа // Советская музыка. 1941. № 2. С. 62 — 65.

библиотеке, которую он видел у Геништы⁴; посетивший Россию в 1844 году Р. Шуман отзывался о нем как о знающем и требовательном профессионале⁵. Среди близких друзей Геништы были М. П. Погодин и Д. В. Веневитинов (сестру последнего Софью композитор обучал музыке). По данным И. Андроникова, у Геништы брал уроки игры на скрипке юный М. Ю. Лермонтов⁶. Среди учеников композитора — дети известного мецената графа В. Г. Орлова: Геништа преподавал им азы гармонии.

Творчество Геништы разнообразно по жанрам — две комических оперы, соната для фортепиано, соната для виолончели. Композитор неоднократно обращался к созданию камерной вокальной музыки, написав около двух десятков романсов. Наиболее известным из них была и остается элегия «Погасло дневное светило», которая и сегодня входит в певческий репертуар, тогда как другие романсы Геништы практически забыты.

Элегия «Погасло дневное светило» — развернутое произведение в сквозной форме, в котором выразительный ряд музыки гибко следует за содержанием поэтического текста. Структура сочинения складывается из чередования относительно завершенных эпизодов, выделенных сменой темпа, тональности, типа мелодики и фактуры (неизменным остается только тактовый размер). Бравурное начало с элементами звукоизобразительности рисует «угрюмый океан», размышления лирического героя («Я чувствую⁷: в очах родились слезы вновь...») выражены через речитатив оперного типа, раздел «Неси меня, корабль...» изобилует традиционными романсовыми клише. Проведение начальной темы в середине и в конце элегии придает форме черты рондальности и решает проблему цельности и замкнутости произведения.

Элегия весьма динамична, ее вокальная и инструментальная партии довольно сложны и требуют от исполнителей хорошей технической подготовки. Особенно это касается партии фортепиано: и собственно аккомпанемент, и инструментальные проигрыши нередко становятся важным фактором развития музыкальной драматургии. В

⁴ Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. М., 1977. С. 100.

⁵ См.: Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М., 2004. С. 187.

⁶ Андроников И. Музыкальность Лермонтова // Советская музыка. 1964. № 10. С. 54. Однако вполне вероятно, что поэт обучался не у Иосифа Геништы, а у его брата Карла, преподававшего игру на скрипке в младших классах Благородного пансиона. См.: ФЭБ: Геништа // Лермонтовская энциклопедия.

⁷ У Пушкина: И чувствую.

вокальной партии наблюдаются многократные изменения синтаксиса стихотворения — повышенное внимание к отдельным словам и словосочетаниям, повторы фраз и предложений.

Таким образом, стилистика произведения Геништы мало напоминает тот тип элегии, который сложился во второй четверти XIX века в творчестве М. И. Глинки и его современников и в настоящее время считается признанным эквивалентом жанра. Сегодня жанровый канон русской вокальной элегии (его образцом принято считать «Не искушай...» М. И. Глинки на слова Е. А. Баратынского⁸) подразумевает обобщенное воплощение текста в музыке, постоянство образного строя и сравнительную эмоциональную ровность высказывания, куплетно-строфическую форму, размеренный ритм, отвечающий ритму поэтическому, мелодику напевно-декламационного склада, фигурационную фактуру сопровождения, умеренный или медленный темпы⁹.

Именно поэтому исследователи, рассматривая элегию «Погасло дневное светило», неизменно отмечают нетрадиционность ее жанрового решения, находя в ней черты музыкальной баллады¹⁰. Однако знакомство с произведениями для пения, изданными в России до 1825 года и имеющими название либо авторский подзаголовок «элегия»¹¹ позволяет по-иному трактовать опус Геништы.

Таких произведений немного, сохранившиеся издания являются библиографической редкостью. Примечательно, что все элегии написаны известными в свое время композиторами, что позволяет позиционировать жанр как более сложный и «серьезный» по сравнению с огромным массивом французских романсов и песен, итальянских ариетт и канцонетт, ранних русских романсов, к созданию которых в первой четверти XIX века обращались как профессионалы, так и дилетанты.

Ввиду исключительной ценности и малодоступности этих изданий,

⁸ «Элегия «Не искушай» является образцовым произведением этого жанра; по ней одной мы можем лучше судить об элегической лирике 20-х годов, чем по десяткам других произведений...». См.: Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М., 1956. С. 74.

⁹ См.: Виханская А. М. Типы романсов Глинки // Вопросы музыкознания. М., 1960. Вып. 3. С. 399-400; Левашева О. Е. М. И. Глинка. М., 1987. Т. 1. С. 154 — 155; Хвоина О. Б. Камерно-вокальные жанры в России пушкинской поры: к проблеме романтизма в русской музыке. Дисс. на соиск... канд. иск. М., 1994. С. 32.

¹⁰ См., например: Хвоина О.Б. Камерно-вокальные жанры в России пушкинской поры: к проблеме романтизма в русской музыке. Дисс. на соиск... канд. иск. М., 1994. С. 35.

¹¹ Перечень элегий проверен по Сводному каталогу российских нотных изданий. Т. II. XIX век (1-я четверть). СПб., 2005.

перечислим их с указанием выходных данных и места хранения. Это две элегии Ф. Антонолини — *D’ou vient, grand Dieux! cette langueur mortelle...* (Откуда приходит, великий Господь! эта смертельная истома...) ¹² и *Élégie de Sapho: Heureux qui est près de toi...* (Элегия Сафо: Счастлив, кто рядом с тобой...) ¹³, *Élégie de Sapho: Heureux qui est près de toi...* Ж. Б. Доминичиса ¹⁴, две элегии И. В. Геслера — *Élédie de Florian: Tout se tait...* (Элегия Флориана: Все умолкло...) ¹⁵ и *Bei der Grabe meiner Mutter* (У могилы матери) ¹⁶, элегия Б. Т. Брейткопфа *Как надежду истребила...* на слова И. И. Дмитриева ¹⁷ и *Elegie Klaggedicht* («Траурная элегия» на стихи И. В. Гёте) И. де Гельда ¹⁸. Этот перечень следует дополнить еще одним сочинением Гельда — «Элегией на кончину Светлейшего князя Мих. Ларионовича Голенищева-Кутузова-Смоленского» ¹⁹.

Создатели названных элегий — иностранные музыканты, служившие в России. Фердинандо Антонолини — капельмейстер императорских театров, учитель пения в Театральном училище в Петербурге, автор опер, балетов, камерных вокальных произведений; уже упоминавшийся Иоганн Вильгельм Геслер — пианист, композитор и педагог,

¹² *Élégie: D’ou vient, grand Dieux!...* [Pour chant] avec accompagnement de forte piano. Dédicée a madame Marie Smith et composée par m-r Antoonolini... St.-Pet., Dalmas; Moscou, Lange, [1819 — 1820]. Хранится в НБУВ.

¹³ *Heureux qui est près de toi...* *Élégie de Sapho. Mise en musique avec accompagnement de piano et Dédicée a mademoiselle Louboff d’Alsoufiéff par Ferdinand Antoonolini ...* St.-Pet., Dalmas, [1816 — 1817]. Хранится в НБУВ.

¹⁴ В издании: *Chanson érotique française; Duo; Air italien avec des paroles russes.* [Pour chant et piano]. *Musique nouvellement composée et dédiée a m-lle Elisabeth de Batschmanoff par le chevalier de Dominicis.* (Французская chanson эротическая; дуэт, итальянская ария на русские стихи... посвященные Елизавете Бахмановой) St.-Pet., Dalmas, [1825]. № 2. Хранится в РНБ.

¹⁵ *Élédie de Florian: Tout se tait.* [Pour chant et piano]. *Mise en musique par J. G. Haesler. M., chez l’auteur, [1802]. 7 с.* Хранится в МГК.

¹⁶ *Elegie: Bei der Grabe meiner Mutter: Abendwinde lispelt kuhle Stille... // Fünf Gedichte.* [Für Gesang mit Pianoforte Begleitung]. In *Musik gesetzt und Ihrer Kayserlichen Hoheit der Grossfürsten Catherina Pavlovna unterhanigst gewidmet von Joh. Willh. Haesler* (Пять стихотворений ... посвященные великой княгине Екатерине Павловне). М., [1812]. 21 с. № 2. Экземпляры издания хранятся в ГЦММК и МГК.

¹⁷ Элегия 7: *Как надежду истребила... // XII песней их сочинений его прев. И. И. Дмитриева, с голосами. Для пения при пианофорте.* Музыка и немецкий перевод сочинения действ. стат. сов. Брейткопфа. СПб., Лиснер, 1820. Лит. текст рус. и нем. Тетр. 1 — 27 с. Тетр. 2 — 24 с. . Экземпляры издания хранятся в МГК и РНБ.

¹⁸ *Elegie Klaggedicht / Von Goethe // Sechs deutsche Dichtungen: [Für Singstimme mit Pianoforte Begleitung] / In Musik gesetzt und allerunterhanigst gewidmet ... Ihrer kaiserlichen majestet der allergnadigsten Frau und Kaiserin aller Russen Elisabeth Alexiewna von Ignaz von Held.* — St.-Pet., [1806]. № 6. Экземпляры издания хранятся в ГЦММК и кабинете рукописей РИИИ.

¹⁹ СПб., 1813. Не найдена. Инф. об изд.: *Московские ведомости.* 1813. № 65.

глубоко почитаемый москвичами; Игнатий де Гельд — гитарист, композитор и музыкальный издатель; Жан Батист Доминичис — композитор и педагог, учитель пения в Благородном пансионе при Московском университете и в Институте Святой Екатерины, Бернгардт Теодор Брейткопф — книго- и нотоиздатель²⁰, композитор и педагог, впоследствии — служащий Императорской публичной библиотеки.

Стилистически элегии этих авторов существенно отличаются от русских элегий глинкинской эпохи. Их вокальные партии призваны передать взволнованную речь и насыщены декламационными оборотами. Встречаются случаи, когда музыка транслирует смысл текста «дословно». Например, выражение «я падаю» в элегии Доминичиса передано нисходящим октавным скачком на фоне предшествующего плавного мелодического движения. Композиционное решение тяготеет к сквозному развитию (единственное исключение — «Elegie Klaggedicht» Гельда). Так, обе элегии Антонолини, элегия Доминичиса и элегия Геслера на стихи Флориана представляют собой монологи в сквозной форме. Фактура сопровождения неоднократно меняется, подчеркивая смысл и настроение поэтического текста. Наряду с традиционными «романсовыми» формулами, в партии фортепиано присутствуют длительные тремоло, хоральные последования, скупая аккордовая поддержка, характерная скорее для оперных речитативов. Гармония, значительно более сложная, чем романсах и песнях того времени, принимает на себя, в комплексе с фактурой, функцию усиления выразительности положенных в основу музыки стихотворений.

С точки зрения композиции и музыкального языка элегия Геништы «Погасло дневное светило» вполне вписывается в этот ряд. Таким образом, композитор придерживался жанрового канона именно современной ему элегии, впоследствии существенно трансформировавшегося.

²⁰ Фирма, основанная его дедом в Лейпциге в 1719 году, существует и поныне под названием «Брейткопф и Хертель».

И. С. УШАКОВ
(Нижний Новгород)

Стихотворение пушкина “Не пой, красавица, при мне...” В пяти романсах русских композиторов

Стихи А. С. Пушкина вот уже почти два столетия вдохновляли и продолжают служить источником творческих исканий для многих композиторов при создании песен и романсов. Автор данной статьи пытается проследить особенности претворения текста стихотворения Пушкина “Не пой, красавица, при мне...” на примере пяти достаточно известных романсов русских композиторов в хронологическом порядке их возникновения.

1. М. И. Глинка (1804 — 1857) «Грузинская песня» (1828);

2. К. А. Гедике (180? — 1865) «Не пой, красавица, при мне...» (1833);

3. М. А. Балакирев (1837 — 1910) «Грузинская песня» (1863);

4. С. В. Рахманинов (1873 — 1943) «Не пой, красавица...» (1893);

5. Н. А. Римский-Корсаков (1844 — 1908) «Не пой, красавица...» (1897).

Надо сразу оговориться и напомнить широко известный факт, что первый из названных романсов возник не на стихи Пушкина, а как раз мелодия этой песни вызвала просьбу слушателей к поэту создать стихотворный текст. Произошло это в Приютино под Санкт Петербургом — в усадьбе президента Академии художеств и директора Императорской Публичной библиотеки А. Н. Оленина, у которого бывали выдающиеся деятели российской культуры: Иван Крылов, Константин Батюшков, Александр Грибоедов, Александр Пушкин, критик и переводчик Николай Гнедич, композитор Михаил Глинка, художники Карл и Александр Брюлловы, Орест Кипренский.

Грузинский напев сообщил двадцатичетырехлетнему композитору Михаилу Глинке «хороший музыкант»¹, по словам самого Глинки, Александр Грибоедов в мае-июне 1828 года за два месяца до своей женитьбы на грузинской княжне Нино Чавчавадзе. Глинка, согласно

¹ Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. М.: 1953. С. 131.

своему композиторскому кредо: «Музыку создаёт народ, а мы композиторы только её аранжируем»², деликатно гармонизовал мелодию и, очевидно, показал своей девятнадцатилетней ученице Анне Алексеевне Олениной, дочери хозяина гостеприимной усадьбы, которой в то время был очень увлечен Пушкин.

Исполнение юной красавицей грузинского напева под аккомпанемент Глинки и послужило сюжетом для стихотворного обращения Пушкина «Не пой, **волшебница**, при мне...» (слово «волшебница» было употреблено в первой редакции текста). Музыкальные ассоциации вызвали у поэта воспоминания о его прежних увлечениях, возможно, Амалией Ризнич³, недавно ушедшей из жизни, или Марией Раевской-Волконской, уехавшей в Сибирь к мужу-декабристу.

Глинка, создавший массу шедевров на тексты Пушкина, после написания стихов на свою гармонизацию грузинской песни по какой-то причине не стал переделывать песню, чтобы более тонко раскрыть психологический подтекст стихотворения с парадоксальным призывом певице «не петь» и заманчивой перспективой для композитора передать двойной портрет красавицы: реально поющей и только призрачно существующей в воображении поэта.

Так и осталась «Грузинская песня» Глинки в первоначальном варианте скупых двенадцати тактах размера «шесть восьмых» без фортепианного вступления и заключения, в куплетной форме которой механически пропеваётся весь текст без каких-либо интонационных изменений, связанных с развитием художественного образа стихотворения, а между тем, у Пушкина это развитие очень напряжённое и драматическое⁴.

Прелесть народной незатейливой мелодии, хрупкость и прозрачность нотной фактуры, малый диапазон в пределах октавы среднего певческого регистра высокого мужского или женского голоса делает этот романс Глинки постоянным в репертуаре начинающих певцов и любителей сольного пения.

Светло звучащая мажорная тональность мягко контрастирует, как это часто случается, с моментами параллельного минора. Восточный колорит напева определяется ритмикой, похожей на грузинский та-

² Глинка М. И. Записки. М: МУЗГИЗ, 1953 г. С. 67.

³ Фортунатов Н. М. Из пушкинской поэтики. Кто была героиня «грузинской песни» и болдинский стихотворный цикл Амалии Ризнич // Н. М. Фортунатов В. А. Фортунатова. Болдинские диалоги. Н. Новгород: 2006. С. 40

⁴ Фортунатов Н. М. Из пушкинской поэтики. Кто была героиня «грузинской песни» и болдинский стихотворный цикл Амалии Ризнич // Н. М. Фортунатов В. А. Фортунатова. Болдинские диалоги. Н. Новгород: 2006. С. 37 — 38.

неу картули (его более древнее название — лекури, а в русском варианте — лезгинка), только в более спокойном темпе, сопровождающимся мерным аккомпанементом ударных инструментов. Излюбленный Пушкиным классический ямб, как «самый разговорный из всех метров»⁵, легко улавливается в чередовании сильных и относительно сильных долей такта. А влияние мелодического задания, по мнению немецкого лингвиста профессора Эдуарда Сиверса, является регулирующим принципом при бессознательном подборе слов, в которых это задание находит осуществление, когда «отбрасываются слова и обороты речи, которые могли бы нарушить мелодический стиль стихотворения, выбираются те, которые непроизвольно осуществляют данную мелодию»⁶.

По этому поводу поучительно высказывание Шиллера: «Когда я садился писать стихи, музыкальная сторона стихотворения чаще звучала в моей душе, чем было ясное представление о его содержании, относительно которого я не всегда имел определенное понятие»⁷.

Каким воздействием обладает мелодика стихотворения, да ещё в авторском прочтении, свидетельствует А. П. Керн: «Как-то он читал нам своих “Цыган”. Я была в упоении, как от певучих стихов поэмы, так и от его чтения, в котором было столько музыкальности, что я истаявала от наслаждения; он имел голос певучий, *мелодический* (курсив мой. — И.У.)»⁸.

Как видим, композитору, сочиняющему на текст стихотворения, следует угадать мелодику, заложенную в самих словах. Но в случае с грибоедовским напевом Пушкин был поставлен в жесткие условия подчинения стиха музыке.

Можно вспомнить, что Грибоедов, однако, не был удовлетворен словами Пушкина на грузинскую мелодию. Это и понятно, так как автор «Горя от ума» слышал народный вариант песни, чувствовал её характер, вероятно, знал, о чем повествует текст. Поэтому создал свою версию слов в стихотворении под названием «Душа». Грибоедовский текст мелодически даже точнее пушкинского, так как сохраняет симметрию полустипий нечетных строк, вполне соответствующую музыке:

⁵ Жирмунский В. М. Мелодика стиха // Мысль, 1922, № 5, май-июнь

⁶ Sievers Ed., “Rhythmisch-melodische Studien”, Hdbg. 1912. Цит. по книге: Эйхенбаума Б.М. Мелодика стиха. Пбг., 1922. С. 78.

⁷ Жирмунский В. М. Ук. соч.

⁸ Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М.: 1972. С. 47



*Жива ли я? Мертва ли я?
И что за чудное виденье!
Надзвездный дом, Заря кругом:
Рождало мир мое вельенье! ...*

Интересно, что Пушкин услышал сообщенную Глинке подлинную грузинскую песню уже в 1929 году, совершая свое путешествие в Арзрум, и попытался с помощью дословного перевода, сделанного кем-то по просьбе поэта, разобраться в её содержании. Описывая свое пребывание в Тифлисе в мае 1829 года, Пушкин заметил: «Голос песен грузинских приятен. Мне перевели одну из них слово в слово; она, кажется, сложена в новейшее время; в ней есть какая-то восточная бессмыслица, имеющая свое поэтическое достоинство»⁹. Пушкиноведами установлено, что имелась в виду «Весенняя песня» Димитрия Туманишвили, умершего в 1821 году¹⁰.

Начало девятнадцатого века явилось «эпохой формирования русского романа»¹¹, истоки которого восходят к народной песне, петровскому канту, ранней камерно-вокальной сентиментальной лирике, анакреонтическим песням Державина с определённой образной системой, закрепившейся в творчестве Глинки (например, в музыковедческой литературе считается, что завершает этот период глинковская элегия 1825 года на стихи Баратынского «Не искушай»)¹².

А в свою очередь песенно-романсовое творчество русских композиторов послужило центром отбора песенных и речевых интонаций, в которых складывался мелодический строй русской классической музыки.

Взаимодействие слова и музыки стали изучать задолго до рождения Пушкина, и было накоплено огромное количество литературы по этой проблематике, а в последней четверти двадцатого века стала обретать самостоятельный статус молодая наука — либреттология, которая «с этой точки зрения ... намного старше и мощнее пушкинистики»¹³. Пушкинский текст в составе музыкального произведения любого жанра может рассматриваться как либретто.

Если продолжить наш поиск адекватного отражения пушкинского

⁹ Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 199.

¹⁰ Архив Пушкина (Пушкинский Дом, 802)

¹¹ Левашева О. Е. Камерная вокальная музыка // История русской музыки. М.: 1986. Т. 4. С. 209.

¹² Там же. С. 210.

¹³ Ганзбург Г. И. О либреттологии // Советская музыка. 1990, № 2. С. 78 — 79.

стихотворения «Не пой, красавица, при мне...» в музыке, то надо констатировать, что следующей попыткой явилось написание в 1833 году романса К. А. Гедике под таким же названием. История не сохранила точной даты рождения автора интересующего нас сочинения, хотя он был дедом двух известных русских композиторов: по отцовской линии — А. Ф. Гедике (1877 — 1957), и по материнской линии — Н. К. Метнера (1880 — 1951).

В своей музыкальной версии расшифровки стихотворения композитор пытается создать полноценную версию чуткого прочтения текста. В целом, романс оставляет приятное впечатление напевностью своего звучания и посвящается известному сопрано, камер-фрейлине двора, выступавшей с 1830 года в великосветских салонах Москвы, а с 1835 года и С.-Петербурга — Прасковье Арсеньевне Бартеневой. Ей, восхищенные её пением, посвящали стихи В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, И. И. Козлов.

По сравнению с двенадцатитактовой песней Глинки романс К. А. Гедике состоит из сорока шести тактов, написан в двухчастной форме с зеркальным строением частей, что можно отразить в формуле АВ В₁А, где А соответствует первому и четвертому четверостишию, В — второму, В₁ — третьему.

Вторая часть предваряется одинаковым с первой частью фортепианным вступлением, построенном на пунктирном мотиве, распеваящем слово «воображаю» как бы в медитирующем состоянии певца. В₁ — третье четверостишие, написанное теми же нотами, но в одноименной мажорной тональности по отношению к основной — ми минор. И, фактически, неизменённая реприза А с расширением при повторении заключительных слов: «...и берег дальный».

Нотная фактура романса выдержана в духе времени и аккомпанемент представляет собой разложенные аккорды, соответствующие гомофонно-гармоническому стилю эпохи. Значительных гармонических новшеств здесь не встречается. Можно отметить лишь выразительный хроматический ход на словах «Но ты поёшь — и предо мной Его я вновь воображаю». Голосовой диапазон звучания расширяется до большой децимы по сравнению с октавой в песне Глинки, а ведь не каждый и профессиональный певец владеет полным двухоктавным диапазоном ровным во всех регистрах, поэтому, забегая вперед, отметим, что объем звучания в данном опусе Гедике является вполне приемлемым для большинства романсов и не ставит исполнителя в экстремальные условия оперного певца, вынужденного соперничать с симфоническим оркестром.

Романс К. А. Гедике издан в редакции В. Я. Шебалина (1902 — 1963), известного русского советского композитора и педагога, но широкой популярности не получил, возможно, из-за малой доступности нотного материала и некоторой интонационной искусственности его мелодики. Например, уже начальная фраза с постепенным, чуть ли не поступенным развитием в пределах октавы мало соответствует императивности высказывания поэта и, создавая внешне благообразный и красивый мелодический рисунок, лишает его правды живого интонирования.

М. А. Балакирев, верный заветам Глинки, назвал свою версию пушкинского либретто — «Грузинская песня». Известны две редакции этого произведения. Первая была написана для оркестра с солирующим тенором в 1863 году двадцатилетним композитором, признанным главой своего музыкального кружка, куда входили Кюи, Бородин, Мусоргский и юный семнадцатилетний (на момент встречи с Балакиревым в 1962 году) Римский-Корсаков. Первое переложение романса для исполнения на фортепиано сделал в 1865 году бывший молодой гвардейский прапорщик М. П. Мусоргский.

Впоследствии Балакирев создал вторую редакцию, изменив тональность си минор на си бемоль минор, то есть, понизив звучание на полтона. В этой же тональности написана и знаменитая концертная обработка глинковского «Жаворонка», и фортепианная фантазия «Исламей», где колебания между минором и параллельным мажором придают музыке особую ладовую красочность, типичную для русской музыки. Вообще сопоставление тональностей си бемоль минор (первоначальной тональности романса) и ре-бемоль мажор (встречающейся в средней части романса) чрезвычайно характерно для Балакирева: то же сочетание использовано им в симфонической поэме «Тамара». Обращение к «Жаворонку» и к «Грузинской песне» вполне закономерно: несмотря на восточный колорит стихотворения Пушкина, в нём живет не просто чувство лирического героя, а чувство гениального поэта, наиболее полно, по словам Гоголя отразившего в себе душу русского человека.

Главное, что отличает подход «кучкистов» спустя тридцать лет после периода становления жанра русского романса — это «безусловное главенство слова над музыкой»¹⁴. Тот же процесс наблюдался и в отношении поиска новых оперных приемов Даргомыжским, явившим

¹⁴ Киселев Г. А. Редакция и вступительная статья к «Романсам и песням Балакирева». М.: 1937. С. 5

осуществление на практике тезиса, высказанного им в письме (1857) к певице Л. И. Кармалиной (Беленицыной): «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово; хочу правды»¹⁵. Кстати, мужу этой самой Кармалиной, профессору тактики и будущему военному губернатору Эривани, и посвятил свой романс Балакирев.

»Грузинская песня», предназначенная для исполнения тенора, полностью оправдывает своё название: главный персонаж — не русский человек, а скорее кавказец (впрочем, легко заподозрить в схожем интонировании и жителей арабского Востока) от имени которого и ведётся повествование. Это ощущение приходит с первыми звуками голоса, партия которого полностью испещрена «ориенталистскими» интонациями и заставляет вспомнить пение какого-нибудь ашуга. Великолепно передан восточный колорит и в аккомпанементе, который отличает тонкая полифоническая организация материала, где партия каждого голоса несёт определенную смысловую нагрузку. Несомненный интерес представляют приёмы звукоизвлечения, с разнообразием штрихов и мелких фразировочных лиг (знаков связанности исполнения). Правда, ритм пьесы больше напоминает испанское болеро, чем грузинский фольклор, впрочем, давно уже замечено, что даже в «Болеро» Равеля очень мало общего с подлинным испанским танцем и труднее всего воспринимают данное произведение Равеля именно сами испанцы.

Из всех рассматриваемых здесь романсов, по нашему мнению, наибольшую сложность для исполнителей представляет именно «Грузинская песня» Балакирева, которая и по протяженности (64 такта) является самой продолжительной.

Влияние «Грузинской песни», как и всего творчества Балакирева, на создание восточных образов в русской музыке очень значительно. Прежде всего, оно сказалось в композиторской деятельности Бородина и Римского-Корсакова.

Что касается точности отражения пушкинского «либретто», то кажется не вполне верным такое тотальное «овосточивание» текста Пушкина, хотя мастерство автора «Грузинской песни» при этом выше всех похвал.

Ещё тридцать лет спустя появляется, наконец, подлинный шедевр, соответствующий всем канонам создания гениальной музыки на гениальный текст. Это романс девятнадцатилетнего С. В. Рахманинова (ор. 4 № 4) «Не пой, красавица, при мне...», посвященный его дво-

¹⁵ Даргомыжский А. С. Избранные письма. М: 1952. С. 134

юродной сестре, через девять лет ставшей верной спутницей композитора на всю жизнь.

Сегодня это самый репертуарный романс в среде профессиональных исполнителей, что говорит уже о естественности свершённого временем отбора.

Очаровательная фортепианная прелюдия содержит в себе пять (!) голосов, каждый из которых предельно индивидуализирован, при отсутствии какой бы то ни было нарочитости и искусственности интонаций. Пунктирный ритм фортепианного вступления у Рахманинова переключается с началом романса Гедике. Восточный колорит, ассоциирующийся с мягкостью и истомой южной ночи, передан равномерно повторяющейся тонической нотой в басовом голосе на слабых долях такта; хроматическим сползанием средних голосов на протяжении диапазона более октавы (таким образом охватывая весь возможный двенадцатиступенный звукоряд) и извилистой мелодикой в орнаментальной манере, предвосхищающей распевочность отдельных слогов в партии вокалиста. Обширное восьмитактовое вступление и заключение в партии фортепиано создает необходимую атмосферу доверительной исповедальности, пронзительной тоски, хотя, кажется, просто имитирует игру какого-то народного инструментального ансамбля. Но вот вступает человеческий голос как крик души с абсолютно русской, заметьте, интонацией и ощущением естественности и правды изменения тона голоса, когда верхняя нота оказывается на восклицании «Не пой!», а затем обессиленный спад высоты звучания, как у человека, затратившего все силы на этот единственный мучительный возглас-требование.

И далее два пласта звучности — певца и инструментального сопровождения — постоянно сохраняют свой колорит: у фортепиано — зарисовка портрета восточной красавицы, а партия же вокалиста словно «общается» с ней и в монологе-высказывании выражает свои чувства, окрашивающиеся порой дымкой восточных интонаций. Именно в точке «золотого сечения» романса, в третьей строфе поэтического текста наступает кульминационная вершина — точно так же, как в пушкинском стихе! — иступленной, драматичнейшей последовательностью аккордов, завершающихся ударом sforzандо. Если непрерывно звучащая в партии фортепиано «песня Грузии печальной» то, как бы подчиняет себе партию голоса, перенимающего ее интонации, причем именно на словах — «напоминают мне оне», то в голосе самого певца звучит страстное желание разрушить очарование песни и воспоминаний — такова вся средняя часть романса («Увы, напоми-

нают мне»). Но «песня побеждает — и в репризе вокальная партия звучит как лёгкий подголосок к песенной теме у фортепиано»¹⁶.

Такого потрясающего проникновения во все изгибы психологического подтекста и скрупулезного следования интонациям стихотворения не встречается ни у кого из пяти названных авторов музыки. Поэтому не случайно можно назвать великим шедевром молодую рахманиновскую вещь: романс наиболее полно и ярко выявляет скрытые интенции пушкинского стиха.

Через четыре года после рахманиновского романса в 1897 году Н. А. Римский-Корсаков (1844 — 1908) сочиняет свой вариант прочтения пушкинского стихотворения. Назван романс так же, как и у Рахманинова, по первой стихотворной строке (вошел вopus 51 под № 2).

Надо представить себе пятидесятитрехлетнего композитора, автора уже известных опер, симфонической сюиты «Шехеразада», но постоянно, упорно продолжающего учиться. В этот год Римский-Корсаков изобрел новый метод сочинения романсов: он сочинял мелодию, которая возникала после прочтения стихов, а затем уже гармонизовал её и придумывал ту или иную нотную фактуру. Этот новый способ так пришелся композитору по вкусу, что он написал в течение года сразу сорок семь романсов (!), что составило больше половины всех написанных им вокальных сочинений.

Кроме всего прочего, как известно, Римский-Корсаков обладал цветным слухом и каждая ладотональность, которая сама по себе имеет некую специфичность в звучании и только ей присущую окраску, представлялась ему в виде определенного цвета. Это явление иначе называют синапсией или синопсией, сейчас чаще всего — синестезией: в зависимости от того, с какой точки зрения его рассматривают — с физиологической или психологической. Так, тональность Соль мажор композитор видел в золотисто-коричневых тонах (для сравнения: Скрябин — в оранжевых).

Именно в этой тональности и написан романс с посвящением А.В. Секар-Рожанскому, солисту Московской частной русской оперы под руководством Саввы Ивановича Мамонтова. Это посвящение было сделано как знак благодарности композитора за исполнение главных партий в своих операх талантливому певцу, обладавшему красивым лирико-драматическим тенором. Он пел и Садко («Садко»), и Лыкова («Царская невеста»), и князя Гвидона («Сказка о царе Салтане»).

¹⁶ Васина-Гроссман В.А. «Русский классический романс 19 века». М.: Академия Наук, 1956. С. 47.

Несомненно, Римский-Корсаков знал романс Рахманинова, работавшего дирижером в частном русском театре Мамонтова, где репетировал с Шаляпиным роль Сальери в новой опере Римского-Корсакова по Пушкину «Моцарт и Сальери»: его влияние чувствуется в первых двух аккордах, как у Рахманинова, и в интонациях начала мелодии — с опорой на верхний высокий звук и последующем нисходящем движении. Но в то же время мы слышим эти аккорды, словно сыгранные на гуслях в духе былинного сказителя, певца Садко.

Начало второй строфы фактурой, тональностью и постоянством органного пункта на тонике напоминают песню индийского гостя из оперы «Садко» (и, думается, если романс заранее предназначался Секар-Рожанскому, то невольно отдельные черты образа былинного персонажа могли перекочевать из оперы и в этот вокальный опус). С третьей строфы композитор полифонически усложняет музыкальную ткань, вводя в партию аккомпанемента реплики-повторы из сольной строчки и выдерживает этот приём (в виде канона) до конца романса.

Но в музыке не чувствуется глубокого проникновения именно в словесный текст; кроме того, «легкость» мажорной тональности и подвижный темп не дают возможности погрузиться в драматический мир пушкинских словесных образов, слишком быстро «проскользлив» перед слушателем, да и автор, по-видимому, не ставил перед собой таких сверхзадач, а скорее ремесленно «приноравливал» руку, ухо и глаз на нужный приём и выполнял почти ученическую работу по подготовке новых эскизов к следующим оперным творениям. О своей напряженной работе в этот период рассказывает сам композитор в написанных впоследствии мемуарах¹⁷.

Подводя общие итоги, я, разумеется, не имею в виду расставлять великих людей по полочкам и присваивать произведениям ярлыки с названием «первосортной» продукции, изделий «высшего качества» и т.д. и т.п. Это всегда выглядит субъективно, тем более что само время всё распределяет по своим местам. Но встречаются часто и забытые имена, которые являлись когда-то первооткрывателями новых идей, а затем канули в вечность.

Рассматривая романсы на стихотворение Пушкина «Не пой, красавица ...» в хронологической последовательности, мы можем заметить некую преемственность отдельных приемов, ритмических находок, поисков стиля изложения и даже изменений словесного текста путём повторов некоторых строк стихотворения (у Гедике, Балакире-

¹⁷ Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980, С. 268

ва, Римского-Корсакова) для уравнивания музыкальной формы. Все пять романсов охватывают почти одинаковый диапазон (за исключением октавы в глинкавском варианте) прибавляя к нему самый незначительный интервал: полтона у Балакирева и Рахманинова, и целый тон у Римского-Корсакова — в этом у композиторов наблюдается полное единство. По тесситуре пять вокальных партий предназначены для сопрано, но этот диапазон действителен и для тенора, лишь с перенесением реального звучания на октаву ниже. Романсы Балакирева и Римского-Корсакова написаны специально для тенора. Хотя можно вспомнить и прекрасное исполнение баритоном М. Магомаевым рахманиновского романса, но перенесенного в другую тональность (на терцию ниже оригинала).

И всё-таки среди опусов, о которых шла речь, особенно выделяется рахманиновский. Как я пытался доказать, совсем еще молодой композитор оказался конгениален Пушкину!

Композиторы, пишущие музыку на стихи, ставят себе порой свои цели: по чьей-то просьбе гармонизовать понравившийся мотив, превратив его в песню или романс; преподнести музыкальный подарок кому-то без желания вложить в это слишком много сил; «потренироваться» в определенном жанре сочинения или, натолкнувшись на подвернувшийся случайно текст, попасть под его настроение и сочинить то, что вдруг настоятельно требует выражения увлеченной или потрясенной души.

Стремление к достижению в вокальной лирике уровня поэзии Пушкина способно облагородить талант любого композитора. Его произведениями питалось творчество Бородина, Глазунова, Кюи, Метнера, Прокофьева, Свиридова. Даже западные композиторы, обходя трудности перевода, сочиняют свои произведения на подлинные тексты поэта: так Бриттен, английский композитор, написал в 1965 году романсы на шесть стихотворений Пушкина, используя текст оригинала.

Национальный русский гений и сегодня продолжает вдохновлять музыкантов, и появляются всё новые романсовые опусы, «как отклик на волновавшие душу великого поэта чувства, образы, мысли, хранящиеся в изящных волшебных строках его стихов, которые до сих пор околдовывают, вдохновляют, радуют и печалют, победоносно пронзая толщу времен, и дарят людям третьего тысячелетия необыкновенно близкого, понятного и живого собеседника — Александра Сергеевича Пушкина»¹⁸.

¹⁸ Предисловие «От издателя» // Пузикова Л. 25 рома

ПРИЛОЖЕНИЕ

НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...

Грузинская песня

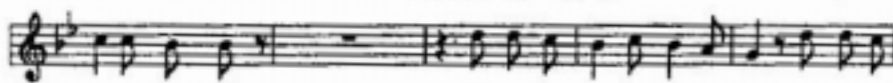
Слова А. Пушкина

Музыка М. Глинки

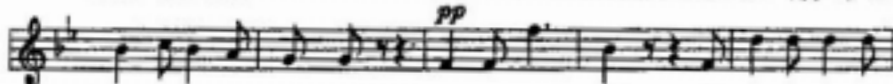
Неторопливо, светло



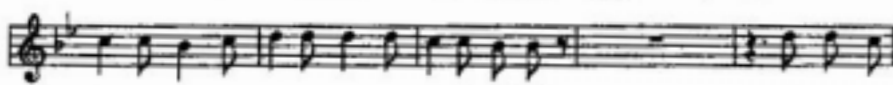
Не по-й, кра-са-ви-ца, при мне ты пе-сен Гру-зи-



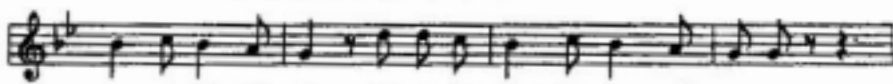
и пе-чаль-ной: не-по-ми-на-ют мне о-не дру-гу-ю



жизнь и бе-рег даль-ный, бе-рег даль-ный. У-вы! На-по-ми-



на-ют мне тво-и же-сто-ки-е на-пе-вы и степь, и



ночь, и при лу-не чер-ты да-ле-кой, ми-лой де-вы,



ми-лой де-вы...

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь — и при луне
Черты далекой, бедной девы...

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

С. С. АКИМОВ, Н. В. СВИРИНА
(Нижний Новгород)

Упоминание серии гравюр «История блудного сына» в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»

«Повестям Белкина», и в частности написанному в середине болдинского сентября 1830 года «Станционному смотрителю», посвящена солидная научная литература. Начиная с работ 1930-х гг. и до настоящего времени исследователями прослежена творческая история «Повестей...», проанализированы композиционная логика и поэтика цикла и каждого входящего в него произведения в контексте эволюции пушкинской прозы, лингвистические особенности текста¹. Важной страницей в истории отечественного музейного дела стало создание в 1972 году в деревне Выра Ленинградской области литературно-мемориального музея «Дом станционного смотрителя» — первого в стране музея литературного героя. Художественное богатство пушкинского текста позволяет специалистам опять и опять обращаться к изучению его, открывая новые нюансы.

Описывая интерьер в доме Самсона Вырина, автор подробно останавливается на украшающих стены гравюрах, которые изображают сюжеты из притчи о блудном сыне. Приведем этот отрывок полностью: «В первой (картинке. — С.А.) почтенный старик в колпаке и шлафроке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша в рубище и в треугольной шляпе, пахнет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу; добрый старик в том же колпаке и шлафроке выбегает к нему

¹ Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н. Я. О русской литературе. Сб. ст. Л., 1985. С. 7 — 111; Гей Н. К. Проза Пушкина: поэтика повествования. М., 1989; Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 63-87; Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989; Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.

навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи»².

Обращает на себя внимание пространность этого описания при предельной сжатости, лаконичности повествования всего цикла, «умопомрачительной спрессованности» текста, по выражению Н. К. Гея³. Бесспорно, направленность «Повестей...» составляет «глубинно-универсальная идея предназначения человека восстановить свою душу», и введение мотива притчи является своеобразным выражением ее⁴. Упомянутые Пушкиным гравюры — это не только элемент, значительный в смысловом пространстве повести, но и, как увидим ниже, конкретное произведение искусства и характерная черта провинциального быта 1-й трети XIX в. Деталь текста словно обретает три «измерения».

Мы предположили, что в повести речь идет о вполне определенном произведении европейской печатной графики, которое было широко популярно в начале XIX в. в среде городских сословий и мелкого чиновничества и действительно могло украшать стены почтовой конторы. Несомненно, перед нами серия гравюр, выполненная одним мастером; указание на подписи на немецком языке под изображениями говорило о том, что автора надо искать среди немецких гравюров I половины — середины XVIII в., чьи произведения пользовались успехом в России. Им оказался, что можно утверждать с почти полной уверенностью, Мартин Энгельбрехт, чьи эстампы на библейско-евангельские сюжеты широко бытовали в России XVIII — 1-й половины XIX в.

М. Энгельбрехт (Engelbrecht, 1684 — 1756) был одним из видных представителей сильной и своеобразной школы гравюры, существовавшей в Аугсбурге в XVII — середине XVIII в. Этот южнонемецкий город мало пострадал в годы Тридцатилетней войны, обладал самостоятельностью в рамках Священной Римской империи и был крупным торгово-ремесленным центром, что обусловило расцвет его художественной культуры. Славу города как художественного центра составили произведения местных серебряников (рядом располагались богатейшие серебряные рудники) и гравюров, причем творчество

² Цит. по: Пушкин А. С. Избранные произведения. Л.: Лениздат, 1968. С. 468.

³ Гей Н.К. Приемы минимизации повествования в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения. Сб. ст. Под ред. Н. М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2007. С. 180.

⁴ Гей Н. К. Указ. соч., с. 184.

ювелиров и художников развивалось в тесном стилистическом взаимодействии. Основными произведениями аугсбургских граверов были орнаментальные листы и композиции на религиозные темы. Не является исключением и наследие Мартина Энгельбрехта. Оно достаточно полно представлено в отечественных музеях, однако монографий о мастере на русском языке нет, и наиболее значительным исследованием об Энгельбрехте остается книга немецкого искусствоведа Ф. Шотта, вышедшая в 1926 году.⁵

Биография М. Энгельбрехта представляет собой пример многолетней успешной творческой работы и прочного общественного и делового положения художника. Уроженец Аугсбурга, он учился гравированию на меди у Габриэля Эхингера, затем предпринял путешествие в Берлин и Вену, где совершенствовал свое мастерство. Вернувшись в родной город в 1711 году, он начал работать в издательстве, принадлежавшем его брату Кристиану Энгельбрехту, и в 1719 году, еще будучи помощником брата, получил право самостоятельной маркировки своих гравюр. В 1734 году после смерти брата художник стал единоличным владельцем фирмы и показал себя предприимчивым издателем. В 1743 году он был избран в аугсбургский ратхауз, и руководство издательством перешло к его зятю Ф. А. Килиану; впоследствии — к другому его зятю, К. Ф. Хорманну. Однако издательская марка «Мартин Энгельбрехт» оставалась неизменной и существовала до 1827 года, когда издательство приобрел И. А. Шлоссер⁶.

Энгельбрехт гравировал как по композициям других художников, так и по собственным эскизам, после получения привилегии на маркировку листов в 1719 году нередко при создании эстампа выступал сразу как автор эскиза, гравер и издатель. Следовательно, авторство выпущенных Энгельбрехтом листов, на которых отсутствуют имена рисовальщика и гравера, полностью принадлежит ему. Мастер работал в широко распространенной в XVII — XVIII вв. технике сочетания офорта с приемами резцовой гравюры.

В произведениях Энгельбрехта сочетаются черты барокко и рококо, что отражает ситуацию в искусстве Германии того времени в целом: немецкие художники заимствовали у своих французских коллег лишь отдельные элементы рококо (в основном орнаменты), сохранив приверженность к образной патетике, композиционной театральности, приемам построения формы, характерным для барокко.

⁵ Schott F. Martin Engelbrecht. Augsburg, 1926.

⁶ Schott F. Martin Engelbrecht. Augsburg, 1926, s. 16.

Нельзя отрицать, что наша версия имеет определенную долю предположительности. Так, у Пушкина речь может идти и о произведениях уже упоминавшегося Филиппа Андреаса Килиана, вслед за многими немецкими и нидерландскими мастерами выпустившего свой вариант исторической Библии. Такое название получил специфический жанр печатной графики, очень популярный в Германии — издание, в котором основную роль играют иллюстрации Священного писания, а текст лишь кратко поясняет изображение.

Однако вопрос «Энгельбрехт или Килиан?» в данном случае не имеет принципиальной значимости, так как оба мастера представляют собой одно, и весьма цельное, художественное явление — аугсбургскую гравюру XVIII в. Свидетельство Пушкина еще раз подтверждает широту бытования немецких эстампов в России до 1-й половины XIX в. включительно.

Кроме листов Энгельбрехта и Ф.А. Килиана в России XVIII — 1-й половины XIX в. получили распространение произведения таких немецких гравюров, как Иоганн Георг Хертель, Иоганн Эсайас Нильсон, Иоганн Даниель Пробст. Формы бытования западноевропейских гравюр и иллюстрированных изданий были разнообразными: от простого украшения интерьера до использования в качестве композиционных и иконографических (в широком понимании) образцов при создании монументальных росписей. Подобная практика имела место в XVII в., в XVIII в. значительно расширилась за счет распространения буквально по всей провинции (в том числе Урал и Сибирь), где сохранялась в 1-й половине XIX в.

Если магистральную линию развития русского искусства 2-й половины XVIII-1-й половины XIX в. представляет классицизм, то в провинции наряду с классицистическими формами продолжали пользоваться успехом барочные

произведения с их пафосом, зрелищностью, эффектностью. Вкусам местных художников, заказчиков и публики полностью соответствовали эстампы Энгельбрехта и других аугсбургских мастеров. Их гравюры в качестве иллюстраций включались в четьи и богослужебные книги, примером чего может служить нотный Ирмолог XVIII в. из коллекции РГБ, в который вклеены листы Энгельбрехта, подобранные в соответствии с содержанием песнопений. Из эстампов провинциальными художниками заимствовались композиционные схемы и отдельные фигуры для собственных произведений религиозной тематики, как станковых, так и монументальных. Гравюры применялись как учебные пособия в профессиональной подготовке художников.

Яркий пример дает педагогическая практика Арзамасской школы живописи А. В. Ступина, где ученики не только копировали эстампы на первой стадии подготовки, но и писали по этим образцам картины в технике масляной живописи, завершая свое обучение. Это задание заменяло самостоятельную разработку сюжетной композиции. Так, в Нижегородском государственном художественном музее хранится полотно «Святой Иероним в пустыне» (х., м., 106,5'78, инв. № Ж-977), написанное неизвестным учеником Ступина по гравюре Энгельбрехта, в свою очередь воспроизводящей живописный оригинал Я. Пальмы Младшего⁷.

Значительной по объему и интересной коллекцией гравюр М. Энгельбрехта обладает Нижегородский государственный художественный музей, причем большую ее часть составляют иллюстрации к библейско-евангельским текстам. Они поступили в музей в 1920-х гг., и, несмотря на то, что в музейной документации не зафиксирован источник их поступления, происхождение этой группы произведений в целом удалось установить. Часть листов находилась в собрании Арзамасской школы А. В. Ступина, о чем говорят пометки на их оборотах, а после ее закрытия в 1861 году попала в Дивеевский и Понетаевский монастыри Нижегородской епархии, имевшие свои художественные мастерские. Другой источник поступления — коллекции нижегородской ветви Шереметевых в замке Юрино (ныне — территория Марий Эл) и, возможно, заводчиков Баташевых из Выксы Нижегородской губернии⁸.

⁷ См.: Необоснованное дело А. В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Авт.-сост. В. В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002. С. 37.

⁸ Свирина Н.В. Гравюры Мартина Энгельбрехта в собрании Нижегородского государственного художественного музея // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997. С. 137 — 147.

М. Г. УРТМИНЦЕВА
(Нижний Новгород)

«Пиковая дама» в иллюстрациях А. Бенуа
(издание 1911 года)

Сто десять лет тому назад, к столетию со дня рождения А.С. Пушкина издатель А. Мамонтов выпустил в свет трехтомник сочинений поэта, богато иллюстрированный известными художниками — И. Репиным, И. Левитаном, В. Суриковым. Повесть «Пиковая дама» сопровождалась двумя иллюстрациями, выполненными молодым художником А. Бенуа. Это был первый опыт обращения А. Бенуа к иллюстрированию «Пиковой дамы», за которым последуют шесть иллюстраций (1905 г.) в издании Пушкина Брокгаузом и Ефроном (1910 г.) и цикл графических работ, сопровождавших отдельное издание повести товариществом А. Голике и А. Вильборга в 1911 году, в котором художник обобщил опыт своей более чем десятилетней работы над повестью Пушкина.

За год до публикации отдельного издания «Пиковой дамы» в статье «Задачи графики» (1910) Бенуа сформулировал свой принцип подхода к визуальному сопровождению текста художественного произведения. Цель художника-иллюстратора, писал А. Бенуа, — «гармоничное сочетание своей работы с той, в которую он призван **войти...**»¹. Речь шла не о подчинении воли художника авторскому замыслу, а о том, что в результате такой работы рождается **искусство книги**, новый вид искусства, обладающий особой энергией эстетического воздействия на читателя.

Способом и формой осуществления новой эстетической программы Бенуа стал пассивизм, о котором он писал на склоне лет как о сложившемся еще в раннем детстве и оставшемся на протяжении всей жизни «языком, на котором мне легче, удобнее изъясняться». «Настроение Версаля» — лейтмотив, звучащий почти во всем творчестве А. Бенуа, это настроение искусно созданного причудливого праздника, с его резко очерченными фигурами нарумяненных маркизов, жеманных щеголей, коломбин, пьеро и других карнавальных масок,

¹ Бенуа А. Задачи графики // Искусство и печатное дело. 1910. № 2 — 3. С. 44 — 45.

разыгрывающих маленькие смешные сценки. Эта праздничная атмосфера, в которой было много трагического и одновременно смешного, резко контрастировала с «прозой» жизни, была способом проявления «ретроспективной мечты» художника.

«Пиковая дама», по-видимому, привлекла художника тем, что в сюжете повести и характере ее героев причудливо переплелось бытовое и фантастическое, реальность и вымысел. Настроение «ретроспективной мечтательности»², как определил стилистическую доминанту творчества Бенуа К. Маковский, присутствует и в повести: прошлое для Пушкина — зеркало современности, в котором причудливо отражаются ее трагедии и фарсы. Почти насмешка над прошлым и все-таки грусть о нем. Ирония автора «Пиковой дамы» над прагматикой жизни была созвучна А. Бенуа, в графике которого, также, как и в повести Пушкина, соединилась лукавая усмешка над прошлым и ирония по поводу настоящего. Однако далеко не все в иллюстрациях Бенуа созвучно замыслу Пушкина и его воплощению.

Одной из наиболее очевидных причин целого ряда «несовпадений» стал сам факт отдельного издания повести, явления уникального, так как в России искусство иллюстрирования художественного произведения только зарождалось (само понятие «искусство книги» будет введено А. Сидоровым в 1921 году).

Работая над оформлением книги, А. Бенуа задумывается не только о том, как передать в визуальном образе свое видение пушкинского сюжета, но и о читателе, способном постичь его замысел. Изданное современным типографским способом и красочно иллюстрированное издание было рассчитано на определенный тип читателя-коллекционера, для которого изысканная внешность книги играла далеко не последнюю роль. Вызвать эстетическое переживание «букета» тонких и острых впечатлений, порождаемое иллюстрацией, было для Бенуа едва ли не важнее, чем органичная связь текста и изображения. Работая над архитектурой книги, Бенуа выстраивает иллюстративный материал в соответствии со своими пассажирами увлечениями, ориентируясь на принципы книжной графики XVIII столетия, не терпящей пустоты страницного пространства,³ «болтающей» обо всем со своим читателем.

² Маковский К. Силуэты русских художников. М., Республика, 1999. С. 187.

³ Характеризуя отношения между книгой и читателем, сложившиеся в XVIII столетии, А. Сидоров пишет что в бесконечной изысканности живописного оформления книги того времени — заставках, концовках, виньетках — выразилось основное требование к ней — быть средством развлечения, подобном тому, что происходило в театральном искусстве того времени. Книжные украшения XVIII в., по мнению исследователя, дополняют книж-

«Болтовня» художника с читателем стала одним из самых серьезных отступлений Бенуа от принципа лаконизма пушкинской прозы. Небольшая по объему повесть сопровождается 28 иллюстрациями. Количество их, а также принцип размещения в пространстве печатного текста, имеет вполне определенный смысл: *замедление чтения и переключение внимания читателя* на интерпретацию художником интересующих его элементов сюжета. Тормозят восприятие текста иллюстрации эпиграфов, вынесенные на отдельные листы. Темп чтения снижается также и за счет введения изобразительных анафор и эпифор: каждая глава начинается и завершается графической заставкой.

В исследовательской литературе по искусствоведению сложилось мнение, что акцент, сделанный А. Бенуа на шести полностраничных иллюстрациях, не противоречит пушкинской идее, так как в них был «развернут» сюжет повести (анекдот о трех картах, одевание старой графини, Герман у подъезда в день бала, мертвая графиня, посещение ею Германа после похорон и игра с Чекалинским)⁴. Но дело в том, что перспективные (объемные) рисунки «разрушали» структуру печатного текста, не согласуясь с плоскостью бумаги, поэтому Бенуа выносит их на отдельную страницу. Таким образом, уже на сюжетном (событийном) уровне иллюстрирования Бенуа переключает внимание читателя с восприятия словесного образа на его изображение. Художник нарушает собственный принцип «гармоничного вхождения в текст», так как внимание читателя, безусловно, было занято рассматриванием цветных вклеек большого формата.

Что же касается графического сопровождения текста, выполненного тушью и подвешенного акварелью, то он в большей степени соответствует повествовательной манере повести. Еще М. Гершензон, характеризуя стиль «Пиковой дамы», дает его определение, прибегая к сравнению его с рисунком пером, где «нет мазков, передающих полутоны, — все сухие, четкие линии, рисующие как бы остов события, обстановки или характера»⁵.

Архитектура иллюстраций к повести имеет вполне определенный ритм: он определен соотношением 3+1, где число 3 обозначает коли-

ный организм, «подобно тому, как легкомысленные интермедии порою должны были развлечь театрального зрителя в антрактах трагедии...» // Сидоров А.А. Искусство книги. М., 1979. С. 158.

⁴ Немировский Е. Архитектор книги. Художники книги XX века. Компью Арт, 2004. № 9.С.7.

⁵ Гершензон М. Мудрость Пушкина / А. С. Пушкин. Собр.соч.: В 6 т. СПб, 1910. Т. 4.

чество графических изображений к каждой главе. Они выполнены тушью и подвечены акварелью. Вместе с полностраничными акварельными иллюстрациями эти изображения образуют самостоятельный сюжет, представляющий собой живописную интерпретацию пушкинской повести: размышления художника о судьбе человека, вступающего в новый, XX век. Они наглядно демонстрируют присутствие в пушкинской повести нескольких смысловых пластов⁶, однако А. Бенуа сосредоточен на решении своей основной задачи: *негативной оценке современной действительности с позиций прекрасного прошлого*, с позиции «ретроспективного мечтателя».

Первый уровень воплощения ретроспективной мечты заполнен иллюстрациями эпитафий⁷. Именно в них А. Бенуа передает дух прошлого времени, нравы эпохи, воспроизводя наиболее типичные ситуации, характерные как для конца XVIII, так и для первой четверти XIX века. Заметим, что сама графическая форма, в которую заключен эпитафий, прямоугольник или квадрат, символизирует устойчивость, знаковый характер изображенной ситуации. Эпитафии ко 2, 3, 4 главам имеют пометы — «светский разговор» и «переписка», эпитафий к пятой — выписка из сочинения Э. Сведенборга «О небе, аде и мире духов» (издано в Лондоне, 1757 г.), подчеркивающую широкую распространенность в Европе и России сочинений шведского теософа и его теории троичности человеческого бытия⁸, к шестой — типичную ситуацию общения начальника и подчиненного. Однако и здесь художник не избежал досадной неточности, слишком вольно интерпретируя, например, эпитафий к первой главе: «*А в ненастные дни/ Собирались они/ Часто; Гнули, бог их прости!-/ От пятидесяти/ На сто, И выигрывали,/ И отписывали/ Мелом./ Так, в ненастные дни,/ Занимались они/ Дело*»⁹. В отличие от других эпитафий он заключен в восьмигранную черную рамку, отделанную серебряными украшениями — своеобразная стилизация зеркала, которое, как известно, является окном в иной мир. Этот мир еще не

⁶ Философия случайного, азартная игра как модель борьбы человека с неизвестными факторами, ирония над прагматизмом современной Пушкину действительности. См. об этом: Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 786 — 814.

⁷ См. о подготовке Пушкиным эпитафий к «Пиковой даме» в исследовании Н. О. Лернера «История «Пиковой дамы» / Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. М., Прибой, 1929. С. 160 — 161.

⁸ См. об этом: Соловьев В. Сведенборг / Словарь Брокгауз и Ефрон. С. 492. Цит. по : В. Соловьев. Собр. соч.: В 10-т. Т. 10.

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-и т. Т. VI. М.-Л., 1950. С. 319. В дальнейшем ссылки на это издание.

раз появится в других рисунках: в концевой заставке первой главы, изображающей дьявола в красном халате на фоне реторт с гомункулами, в сцене одевания графини нет Лизы, но есть ее отражение в зеркале как знак ее мнимой причастности к тайнам потустороннего мира, в иллюстрации к эпиграфу 5 главы, где появляется призрак покойной баронессы фон В***. Они образуют в повести свой особый изобразительный сюжет. Мотив зеркала, задающий тему иллюстрацией эпиграфа первой главы, — интерпретация Бенуа пушкинского подтекста, воплощенного автором в **вирелэ**-прихотливой в своем строении старофранцузской стихотворной форме, название которой восходит к глаголу *virelle* — кружиться¹⁰. Эпиграф к первой главе расположен Пушкиным вертикально по отношению к горизонтали текста, так, что в самой архитектуре стиха реализуется идея «кружения», имеющая отношение ко всей повести и к каждому из ее героев. *Бенуа, иллюстрируя этот эпиграф, подчиняет его изображению*, пушкинский текст подан как подпись *под рисунком*. Более того, Бенуа переводит пушкинскую вертикаль в горизонталь, что существенно сужает заложенный в *вирелэ* смысл, содержащий в себе далеко не однозначную оценку анекдота Пушкиным. Бенуа любовно акцентирует в иллюстрации то, что так или иначе связано с тайной, мистическим откровением, которым можно и должно восхищаться, но которое нельзя использовать в практических целях. Ошибочной представляется интерпретация Бенуа эпиграфа к 6 главе. Термин «атанде» (подождите) в данном случае характеризует ситуацию за карточным столом, и не мог быть использован в ситуации распеkania старшим чиновником своего подчиненного¹¹.

Рисунок эпиграфа предваряет тройное иллюстрирование каждой главы, которое не только продиктовано стремлением Бенуа «украсить» текст, сколько свидетельствует о том, что Бенуа делает зримой важную черту повествования: магия числа **три** определяет его структуру¹². Все основные события так или иначе кратны числу **три**: «лет

¹⁰ Источник эпиграфа к первой главе комментируется в издании сочинений Пушкина Брокгаузом и Ефроном, который цитирует эти стихи Пушкина в письме от 1 сентября 1828 года к кн. П. А. Вяземскому, заменяя пожелание «бог их прости» другим, непечатным («мать их ети»). Т.V, с.V, примеч.к № 540. См. об этом также в кн.: Федосюк Ю. Что непонятно у классиков или Энциклопедия русского быта XIX века. М., Флинта, 1998. С. 50. Комментируя эпиграф к первой главе «Пиковой дамы», автор энциклопедии считает, что Пушкин приводит здесь слова «игроцкой песни», впрочем, не объясняя ее происхождение.

¹¹ См. об этом: Н. О. Лернер. Цит. изд. С. 162.

¹² Идея «троичности» и ее функции в повести подробно была разработана еще в работе Д. С. Дарского «Пиковая дама». См. статью, напечатанную по материалам ЦГА-ЛИ, фонд Д. С. Дарского и комментарий к ней В. Викторовича. С. 319 — 320.

шестьдесят тому назад» старая графиня была в Париже, три дня прошло после первой записки Лизаветы Ивановны Герману, «не прошло **трех** недель с той поры, как она в первый раз увидела в окошко молодого человека», Лиза назначила ему прийти в половину двенадцатого, «**три** дня после роковой ночи в девять часов утра», Герман отправился на похороны, Герман проснулся без четверти **три**».

Цифровой код повести также связан с магией числа **три**: **три** карты, выигравшие бабушке и Чаплицкому талию фараона, **три** горничные прислуживают графине, Чаплицкий проигрывает около **трехсот тысяч**, Чекалинскому около **шестидесяти** лет, графине, по словам Германа, **восемьдесят семь** лет. Даже в стиле повествования символически **троекратно** предположения о Сен-Жермене (вечный жид, изобретатель философского камня и жизненного эликсира, шпион), секрет трех карт предположительно связан со случайностью, сказкой и эффектом порошковых карт, Герман заклинает старуху чувствами супруги, матери и любовницы, предчувствуя, что тайна трех карт «сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором», **три** раза графиня не отвечала на мольбы Германа, о трех злодействах на совести Германа говорит Томский и т.д.

Однако уже в шестой главе власть **тройки** ослабевает, ее «магия» иссякает. Об этом Пушкин предупреждает, называя суммы в игре Германа с Чекалинским: сорок семь тысяч, девяносто четыре тысячи. В случае последнего выигрыша Герман должен был получить двести семьдесят пять тысяч. Пушкинская философия случая как проявления закономерности получает подтверждение в цифровом коде иллюстраций, созданных А. Бенуа. Напомним, что общее число иллюстраций — 28: общая формула иллюстраций к каждой главе $3+1$, повесть предваряется полностраничным изображением пиковой дамы и рисунком эпитафии ко всей повести в виде карты дамы пик, а завершает пушкинский текст забавная виньетка с изображением цепей Гименей. Следуя логике повести и той функции, которой наделяет Пушкин число **три**, иллюстраций должно быть 27, однако Бенуа вклеивает перед заключением еще один акварельный рисунок, выполненный в стиле театральной декорации: символическая фигура смерти на сцене театра жизни гасит свечу, горевшую над книгой жизни. Игровой характер интерпретации финала повести, предложенный Бенуа, не совпадает с прозаическим и лапидарным сообщением о судьбе трех главных героев повести, на пересечении судеб которых рождается современный анекдот о трех картах. Завершающая текст повести виньетка — амурчик в домашнем халатике и бе-

ретке и два красных сердечка, заключенные в брачные цепи, снимает трагический эффект пушкинского финала. Читатель может расслабиться. Здесь, как нам представляется, происходит практически полное устранение пушкинского колорита повести, исчезает психологический рисунок истории «соприкосновения души, определенно настроенной, с соответствующим этому настроению фантастическим элементом действительности»¹³.

Психологизм повести — в динамике повествования, отсутствии длинных объяснений и описаний. Пушкин еще раз повторяет здесь одну из самых горьких и любимых своих мыслей — о недоброжелательности судьбы, этой «злой обезьяны» к человеку, о вечной «насмешке рока над землей». История Германа и графини разворачивается на фоне серого, мутного колорита Петербурга — самого прозаического и одновременно чуть ли не самого фантастического города в мире, по выражению Достоевского. Отчасти эта идея Пушкина реализована в подцвеченных желтой акварелью графических заставках к главам. Бенуа использует здесь разную степень насыщенности красочного слоя, иллюстрируя таким способом степень накала страсти, захватившей Германа, прогнозируя его сумасшествие. Что касается остальных иллюстраций, то здесь Бенуа смело пользуется красной, зеленой, розовой, голубой краской, в то время как Пушкинская повесть практически бесцветна, за исключением упоминания о чепце графини с лентами огненного цвета, светло-зеленом мундире на портрете ее супруга и желтом платье ее, шитом серебром.

По мнению многих современников А. Бенуа, а также более поздних исследователей его творчества, прекрасно изданный типографский шедевр 1911 года следует рассматривать как своеобразный художественный манифест А. Бенуа, воплощение мирискуснической идеи «художественной промышленности», преобразующей мир посредством артистизма»¹⁴. Нам хочется добавить к сказанному лишь то, что практическое воплощение манифеста — проба стиля молодого еще художника, свидетельство направления поиска, который еще не стал результатом. Однако без этого направленного движения в будущее не были возможны те открытия, которые были сделаны А. Бенуа в области книжной графики, в частности, в его иллюстрациях к поэме А. Пушкина «Медный всадник».

¹³ Гершензон М. О. Статья о «Пиковой даме» в IV т. Соч. Пушкина, изд. Брокгауз-Ефрона.

¹⁴ Толмачев В. М. Русский европеец. О жизни и творчестве С. К. Маковского / С. К. Маковский. Цит изд. С. 328 — 346.



СОДЕРЖАНИЕ ВЫПУСКОВ СБОРНИКА
«БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ» В 1999 — 2009 гг.

1999

Лирика

- Магомедова Д. М.** Идиллический мир в жанрах послания и элегии 5
Бройтман С. Н. Зарождение дхвани в лирике Пушкина 13
Соколянский М. Г. Фольклоризм и/или всемирная отзывчивость?
(О лицейском стихотворении А. С. Пушкина «Козак») 26

Евгений Онегин

- Кошелев В. А.** «Певец неведомый, но милый...» Пушкин и Ленский 37
Викторович В. А. Тема смерти в «Евгении Онегине» 49
Аmineва И. А. Поэтика свадебного обряда в «чудном» сне Татьяны 58

Проблемы традиции

- Фортуатов Н. М.** Пушкин и вопросы формотворчества в русской литературе конца XIX — начала XX веков: победы и поражения нового искусства 66
Кулагин А. В. «Пиковая дама» в творческом восприятии В.С. Высоцкого 82
Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» Пушкина и судьбы исторического романа в России 92
Шмид В. Немцы в прозе Пушкина 103
Вершинина Н. А. Пушкин и Булгарин к проблеме исторического повествования 116
Сорникова М. Я. «Капитанская дочка» и литературная традиция русской комической оперы 126

Животись, музыка

- Перфильева Л. А.** Поэма «Домик в Коломне» в контексте петербургских и болдинских реалий биографии А. С. Пушкина (комментарий к происхождению замысла и автоиллюстрациям) 135
Соколов О. В. О музыкальности композиции «романа в стихах» 146

Проблемы комментирования

Михайлова Н. И. Из комментария к лирике Пушкина (Пушкин и Карамзин) 157

Гуменная Г. А. Пушкин и Катенин в контексте «Евгения Онегина» 165

Белоногова В. Ю. Альбом болдинской соседки Пушкина (К вопросу об альбомной культуре пушкинского времени) 175

Вспоминая Всеволода Алексеевича Грехнёва

Краснов Г. В. Заметки о пушкинистике В. А. Грехнёва 185

Грехнева Г. М. Стиль, соприродный поэзии (Заметки о речевом стиле пушкинистики В.А. Грехнева) 189

Хализев В. Е. Вспоминая Всеволода Алексеевича Грехнёва и перечитывая его работы 201

Хроника

Улыбина О. Б. Содержание выпусков сборника «Болдинские чтения» в 1990 — 1998 гг.

Гуманитарный сервер «Пушкин на нижегородчине» 222

2000

Творческие параллели

Кулагин А. В. Пушкинский протеизм как историко-литературная проблема 5

Вершинина Н. А. Истоки художественной концепции темы Петра Великого в произведениях А. С. Пушкина второй половины 1820-х годов 12

Вильк Е. А. Иноязычная сцена («Равнина близ Новгорода-Северского») в трагедии «Борис Годунов»: к вопросу о конфликте России и Запада в изображении Пушкина 22

Соколов О. В. Два образа Дон Жуана (контрасты и параллели) 33

Поэтика. Стилистика

Фортунатов Н. М. Из пушкинской поэтики: образ-константа (поэзия жизни и жизнь поэзии) 43

Альми И. Л. О неоцененном лирическом шедевре А. С. Пушкина 58

Малкина В. Я. Стихотворение А.С. Пушкина «Дорожные жалобы» (опыт анализа) 66

Абрамова И. Ю. Эффект «плетения словес» в поэзии А. С. Пушкина (жанр послания) 74

Грехнева Л. В. Перифрастические обозначения смерти в поэзии Н. М. Карамзина и А. С. Пушкина 80

- Васильев И. Л.** Новые данные о лексическом богатстве языка А. С. Пушкина 87
- Краснов Г. В.** Поэт и живописец (к истолкованию стихотворения «Полководец») 97
- Кошелев А. В.** «Болдинские» письма А. С. Пушкина к П. А. Плетневу как целостный текст 103
- Гуменная Г. А.** «... переимчивый Княжнин» 111
- Теплова Н. Е.** (Revue Encyclopedique (1813 — 1833) и проблемы передачи пушкинских текстов во Франции 115
- Белоногова В. Ю.** К вопросу о «пушкинском» происхождении комедии Гоголя «Ревизор» 120

Пушкин в школе

- Грехнева Г. М., Корепова К. Е.** Проблемы изучения творчества А. С. Пушкина в школе и приобщение школьников к традиционной культуре 131

2001

Пути исканий поэта

- Краснов Г. В.** «Истинный романтизм» в лирике Пушкина на рубеже 1820 — 1830-х годов 5
- Москвичева Г. В.** «Русалка» в драматической системе Пушкина 10
- Фортунатова В. А.** Пограничные и периферийные ситуации как экзистенциальная тенденция пушкинской прозы 25
- Рогинская О. О., Тмарченко Н. Д.** «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы) 37
- Бессонова А. С.** «Гений и злодейство» в художественном мире В. Набокова 49
- Малкина В. Я.** «Капитанская дочка» А. С. Пушкина и «готическая» традиция (Образ Швабрина) 59
- Гневковская Е. В.** Художественное пространство пограничной крепости в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и повести А. Крюкова «Рассказ моей бабушки» 67

Многозначность художественного слова

- Гей Н. К.** Об аксиологии простого слова 79
- Васильев Н. Л.** Фразеология как художественно-изобразительное средство в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 91
- Абрамова И. Ю.** Приемы «плетения словес» в послании А. С. Пушкина «К***» 101

Вопросы атрибуции, датировки и комментирования

- Кошелев А. В. Об одном письме Пушкина 107
Фортунатов Н. М. Поэзия реальности. Опыт комментирования «Моей родословной»: шестая строфа 114
Белкин Д. И. Размышления о «Записках бригадира Моро-де-Бразе» 122

Краеведение

- Куприянова Н. И. Прощание с Болдином 131
Борисова Н. А. Пушкин в Лукоянове. Были и легенды 135

2002

Творческие параллели

- Фортунатов Н. М. Болдинские чтения: история и перспективы 4
Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича 8
Бессонова А. С. «Пророк» Пушкина, прочитанный Набоковым 17
Бурнашева И. И. «Диалог» с Пушкиным (Из творческой истории рассказа Льва Толстого «Альберт») 25
Гуменная Г. Л. «Читал охотно Елисея...» (Ирои-комика в «Евгении Онегине») 33
Александровна М. А. Об одной грибоедовской ассоциации в «Евгении Онегине» 39
Белоногова В. Ю. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя...» (Гоголь о Пушкине) 43

Интерпретация текстов. Проблемы поэтики

- Фортунатова В. А. Упорядоченная иррациональность в пушкинской прозе 50
Теплова Н. Е. К вопросу о непереводаемости Пушкина 61
Вершинина Н. Л. «Формула» пейзажа в творческом сознании Пушкина (1810 — 1830-е годы) 67
Викторович А. А. «Ужели слово найдено?» Лексикография Онегина 76
Листов В. С. К истолкованию лицейской поэмы «Монах»
Михайлова Н. И. «Стансы» («В надежде славы и добра...»). Из наблюдений над текстом 93

Краеведение. Музейное дело

- Борисова И. А. Пушкин в Лукоянове. Были. Предположения. Легенды 97
Куприянова Н. И. Пушкин и его поклонники (стихи, подписанные «А. Пушкин», ему не принадлежащие) 104

Из прошлого Болдинских чтений

- Макогоненко Г. И.** «Сказка о рыбаке и рыбке» и вопросы ее интерпретации 109
Турбин В. И. Роман прогнозов (К проблеме строения сюжета «Евгения Онегина») 118
Маймин Е. А. Полифонизм художественного мышления в поэме «Медный всадник» 124
Грехнев В. А. Пушкин: «лирическое движение» 131

2003

Пушкин и мир

- Фризман Л. Г.** Пушкин 1880 года 5
Бялокозович Базыли Пушкин в восприятии И. А. Бодуэна де Куртене 17
Димитров Людмил «Маленькие трагедии» Пушкина как русская драматизация европейской культурной истории 28
Лепилова Кветуше А. С. Пушкин как символ русской культуры (Традиция чешской рецепции и межкультурный диалог перелома века) 38

Творческие параллели

- Кулагин А. В.** Пушкин и князь Курбский 49
Килякова Э. М. Пушкин и Вальтер Скотт. «Осень» («Октябрь уж наступил<...>») 60
Алоэ Стефано Trias poetarum: Пушкин — «покровитель» и Пушкин — под покровительством» в поэтическом Пантеоне В. К. Кюхельбекера 77
Киселева Л. Ф. Открытые и скрытые авторские «лики» Пушкина в разных жанрах 91
Казакова Л. А. К вопросу о «Графе Нулине» в свете ирои-комической традиции 101
Юхнова И. С. Человек и мир в стихотворениях Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и Лермонтова «Как часто пестрою толпою окружен...» 115
Александрова М. А. Онегинские аллюзии в повести И. С. Тургенева «Бретёр» 122

Культурология. Процессы творчества

- Фортунатова В. А.** Пластическая особенность пушкинской мыслеформы 133
Теплова Наталья В. Набоков о переводе «Евгения Онегина» в письмах к Edmund Wilson 144

Пушкин и музыка

- Соколов О. В.** Мотивы пушкинского Востока в русской музыке 155
Сазонова З. Н. Музыкально-литературная традиция в «Каменном госте» Пушкина и «Дон Жуане» А. К. Толстого 163

Поэтика. Интерпретация текстов

- Манолакев Христо** Рецепционная проблемность «чужого» текста в «Повестях Белкина» 173
Попова И. Л. «Станционный смотритель»: притчевый подтекст болдинской повести А. С. Пушкина 183
Уртминцева М. Г. Портрет в художественном ансамбле эпохи (повесть Пушкина «Капитанская дочка») 191
Васильев Н. Л. Языковое со-творчество Пушкина 200
Прошин Е. Е. Жанровый генезис «Капитанской дочки»: образ Швабри-на в контексте авантюрной поэтики 211
Цоффка В. В. Сани в романе Пушкина «Евгений Онегин» (из наблюдений над текстом) 217
Прохорова И. Е. «Бахчисарайский фонтан» (1824): тип издания 226

Музейное дело. Вопросы краеведения

- Левина Ю. И.** Первые шаги «Болдинских чтений» 235
Хорев М. М. Куда и к какой княгине Голицыной ездил Пушкин (Уточненный эпизод, связанный с поездкой поэта 30 сентября 1830 года) 238

Пушкиниана

- Рудзевич Ирена** Информация о библиографии «Пушкин в Польше 1976 — 2000» 247
Стахурка Малгожата Ольштынская Пушкиниана 254
Фортунатов Н. М., Стронгин П. Р., Власов А. М. Пушкин и интернет-образование 270

2004

Венок «Медному всаднику»

- Фортунатова В. А.** Разномодальность сущего и возможного в поэме «Медный всадник» 5
Сугино Ю. К вопросу о теме стихии в поэме Пушкина «Медный всадник» 15
Теплова Н. Е. Новый перевод «Медного всадника» в Японии 22
Никишов Ю. М. Евгений против Петра в поэме Пушкина «Медный всадник» 28

Жилякова Э. М. «Медный всадник» А. С. Пушкина и баллады В. А. Жуковского 1830-х годов 36

Уртминцева М. Г. Поэтика точки зрения в пластическом и словесном образе («Медный всадник» М. Фальконе и Медный всадник» А. Пушкина) 46

Поэтика

Доминик Милле-Жерар Немногословное обольщение: «Каменный гость» Пушкина 53

Фаустов А. А. Фрагмент в лирике Пушкина 60

Манолакев Христе Повесть Пушкина «Пиковая дама» и вызов «открытого финала» 69

Бельтраме Франка Значение и функция эпитафии к повести Пушкина «Капитанская дочка» 75

Фортунатов Н. М. Речь Достоевского о Пушкине как феномен формы 84

Творческие параллели

Орловска Алина «Нечистая сила» в ранней поэме Пушкина 99

Глувко Ольга О двух эпитафиях из «Недоросля» 108

Савинков С. В. Поэт и толпа (логика перехода от Пушкина к Лермонтову) 118

Васильев Н. А. А. С. Пушкин и Струйские: три луны русской поэзии в творческом сознании классика 127

Гуменная Г. А. Неучтенные источники петербургской темы у Пушкина 136

Альми И. А. «...Бывают странные сближенья...»: роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди» и поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин» 142

Меднис Н. Е. «Стансы» («В надежде славы и добра...») и их отзвуки в русской литературе 157

Вершинина Н. А. «Евгений Онегин» сквозь призму беллетристики 1840—1850-х годов (Пушкинский «след» в романе М. В. Авдеева «Тамарин») 166

Зусева В. Б., Тамарченко Н. Д. Рецепция «Евгения Онегина» в «Даре» Набокова (мотивы, персонажи, жанр) 176

Жаравина Л. В. Пушкинский «ключ» к прозе Варлама Шаламова 185

Пушкин и музыка

Лепилова Кветуше Чем виновата Татьяна А. С. Пушкина? («Из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки») 195

Соколов О. В. Георгий Свиридов как музыкальный интерпретатор Пушкина 203

Новое в интерпретации

- Кошелев В. А.** Онегин и «гроза двенадцатого года» 213
Цоффка В. В. Пушкин и финны 224
Кошелев А. В. П.Б. Козловский в пушкинском «Современнике» 232

Музееведение

- Терехов В. А., Дмитриевская Г. А.** Пушкин на Лыковой дамбе (из опыта работы музея Н. А. Добролюбова по пропаганде пушкинского наследия) 243
Зарубина Л. В. Духовное воспитание школьников средствами музейной педагогики (на примере музея А. С. Пушкина) 257

Пушкин и библиотеки

- Матлина С. Г.** А. С. Пушкин и феномен публичной библиотеки 263
Пушкина Ю. Г. Общественный благотворительный региональный фонд «Наследники и наследие А. С. Пушкина» (Цели. Задачи. Деятельность) 270
Ковальчук О. М. Библиотека А. С. Пушкина как центр общественных связей. (Традиции и современность) 273
Богомолова С. Б. Музеефикация библиотек как тенденция библиотечной специализации. На примере работы Пушкинской библиотеки-музея Централизованной библиотечной системы г. Белгорода 276
Новикова Л. А. «С именем Пушкина». Работа центральной районной библиотеки им. А. С. Пушкина по программе «Пушкиниана» 282
Великодная И. Л. Пушкиниана библиотеки Московского университета 287

2005

К 170-летию болдинской «Сказки о золотом петушке»

- Фортунатова В. А.** Онтологическая игра как источник смыслопорождения в «Сказке о золотом петушке» 5

Новаторские приемы гения: о пушкинской «недосказанности»

- Вершинина Н. Л.** «Фигура умолчания» в поэме «Бахчисарайский фонтан» 19
Глувко Ольга Романтическая идея «невыразимого» в контексте «Повестей Белкина» 32

Проза Пушкина в переводах

- Теплова Н. Е.** «Выстрел» А. С. Пушкина в переводе П. Мериме 49

Проблемы поэтики. Жанр. Персонажный план.

Стилевые черты

- Тамарченко Н. Д.** Пушкин и готическая традиция: жанровый контекст «Пиковой дамы» 59
- Сазонова З. Н.** Мотив детоубийства в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» и трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» 76
- Мильдон В. И.** Идея романа-цикла в «Повестях Белкина» 83
- Кулагин А. В.** О жанре стихотворения «Полководец» 91
- Гурович Н. Б.** «Капитанская дочка» А. С. Пушкина: система портретов персонажей 101
- Юхнова И. С.** О некоторых принципах речевого портретирования в прозе А. С. Пушкина 108
- Васильев Н. Л.** Инерция романтической поэтики в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 114

Парадоксальности гения

- Никишов Ю. М.** О поэтике противоречий в «Евгении Онегине» 125
- Загидулина М. В.** Болдинская легенда в творчестве Гоголя 135
- Белоногова В. Ю.** Еще несколько слов о продаже «вдохновенья» и рукописи». К вопросу о борьбе Пушкина с массовой культурой 150

Классики читают классика

- Альми И. А.** Рядом с пушкинским «Демоном»: о двух стихотворениях Е. А. Баратынского 163
- Уртминцева М. Г.** «Пушкинский текст» в «Литературных и житейских воспоминаниях» И. С. Тургенева 177
- Фортунатов Н. М.** Об одной пушкинской аллюзии в повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». Текст и претекст 186
- Гуменная Г. А.** Чехов цитирует «Евгения Онегина» 195

Тайны ассоциативных связей

- Димитров Людмила** «Борис Годунов». «Экзгумация» смысла 203
- Сугино Ю.** Отзвуки декабристской поэзии в поэме «Медный Всадник» 214

Судьбы Пушкина в дальнем и ближнем Зарубежье

- Поспишил Иво** Пушкин глазами чехов: три концепции 227
- Труханенко А. В.** Пушкин в Галиции, современной ему и современной нам 236

Музееведение

- Левина Ю. И.** Поиски княгини Голицыной продолжаются 248

Чуянов С. П. К истории Болдинского хора 253

2006

Повести Белкина

- Гей Н. К. Мини-повествование в болдинской прозе А. С. Пушкина 5
Михайлов Димитр «Выстрел»: (Не)убить пересмешника 12
Пехал Зденек Повесть «Выстрел» А. С. Пушкина. Основа конфликтной ситуации: Сильвио или граф? Маски рассказчиков 20
Глувко Ольга Пределы «возможного» в «Повестях Белкина» («Барышня-крестьянка») 28

Евгений Онегин

- Теплова Н. Е. Роль статуса переводчика в рецепции переводной литературы 43
Васильев Н. Л. (Не)преднамеренные каламбуры Пушкина: из наблюдений над поэтикой «Евгения Онегина» 50

Творческие параллели

- Ваглер Харли «Капитанская дочка» А. С. Пушкина (Христианские мотивы) 63
Фаустов А. А. Домовой, дом, душа: об одном образно-смысловом комплексе пушкинского творчества: 73
Хоккё Кадхудзико Ориентальные параллели к «Моцарту и Сальери» 92
Забабурова Н. В. Пушкин и С. Ричардсон: еще один сюжет творческой игры 107
Труханенко А. В. О статье St. Jazowski «Пушкин» (1824) 117
Граф Александр Пушкинское наследие в творчестве Аполлона Майкова 127
Уртминцева М. Г. «Египетские ночи» А. Пушкина и «Гора» Н. Лескова: версия интерпретации сквозного мотива 137
Виноградов А. А. К. Н. Леонтьев: ретроспективная мечта (А. С. Пушкин и Л. Н. Толстой) 144
Кулагин А. В. К традиции «Песен западных славян»: «Черногорские мотивы» В. Высоцкого 154
Фортунагов Н. М. Роман дочери Пушкина? К проблеме характерологии и стиля отца 170

Художественные поиски Пушкина

- Поспишил Иво О некоторых романых фрагментах Александра Пушкина 183

- Димитров Людмил** Пушкин и «пустота» драматургического канона 198
Мильдон В. И. «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина как явление литературного модернизма 209
Вершинина Н. А. Нравописание в контексте пушкинской прозы 219
Саськова Т. В. Поэма Пушкина «Руслан и Людмила»: искушение пасторалью 233
Никишов Ю. М. Осень в творческой жизни Пушкина 243

Культурфилософия пушкинского текста

- Фортунова В. А.** Пушкинское время как состояние истории и человека 255

Пушкин и музыка

- Соколов О. В.** Созвездие трёх гениев (об опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери») 277
Долгушина М. Г. О двойной ошибке: издателей и истолкователей романса на стихи В. А. Пушкина 285

Из прошлого. Архивные материалы. Краеведческий мотив

- Фризман Л. Г.** Неизвестная статья С. А. Рейсера о Пушкине 299
Левина Ю. И. Из болдинских заметок к биографии А. С. Пушкина и его потомков (по материалам личного архива) 318
Белоногова В. Ю. А. С. Пушкин и А. Д. Улыбышев 331

2007

Текст и контекст

- Листов В. С.** Из комментариев к текстам А. С. Пушкина. (К истолкованию образа Клеопатры) 5
Лебедева О. Б. Неаполитанский миф А. С. Пушкина. («Отрывок из письма к Д.») 24
Меднис Н. Е. Карта звездного неба в творчестве Пушкина 37
Фаустов А. А. Пушкин против Филарета? 47
Уртминцева М. Г. Слово о Ломоносове в историко-литературном контексте «Путешествия из Москвы в Петербург» 57
Гуменная Г. Л. Финальная реплика Сальери в контексте «маленькой трагедии» Пушкина 65
Цоффка В. В. Финский след в главе первой романа «Евгений Онегин» 73

Творческие параллели

- Лилли Иэн** «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?»: стиховедческая заметка 82
- Янушкевич А. С.** Стихотворный венок Жуковского на могилу А. С. Пушкина 94
- Печерская Т. И.** Сны о пиковой даме. (О «странных сближениях» и структуре семантического сюжета у Достоевского) 107
- Савинков С. В.** Метафора «Природа-храм» в романе «Отцы и дети»: тургеневская вариация на одну пушкинскую тему 115
- Жирунов П. Г.** Функции пушкинского микросюжета в рассказе И. С. Тургенева «Свидание» 124
- Лебеденко Н. П.** А. С. Пушкин в эстетической оценке Д. С. Мережковского 134
- Пяткин С. Н.** «Пушкинский текст» Александра Блока 142
- Стахурка Малгожата** О «Пиковой даме» А. С. Пушкина и её наследии в современной литературе («Пиковый валет» Бориса Акунина) 153

Проблемы поэтики

- Фортунатов Н. М.** «Демон» Пушкина и «Портрет» Гоголя; «Пиковая дама». «Гробовщик» (Экспозиция и финал: приемы структурирования текста) 164
- Гей Н. К.** Приемы минимизации повествования в «Повестях Белкина» 180
- Пехал Зденек** «Медный всадник» как дихотомия контекстов 186
- Балашова И. А.** Особенности личных имен в болдинских пьесах А. С. Пушкина 198
- Савоськина Т. А.** Взаимодействие эпического и драматического в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 208
- Шустов М. П.** Болдинские сказки Пушкина как первый образец русской литературной сказки 216

Антропология художественного текста

- Фортунатова В. А.** Пушкинское время как состояние истории и человека 226

Пушкин и европейская культура

- Улофссон Черстин Мария** Пушкин и Швеция 246
- Лепилова Кветуше** Пушкиниана — очарование Пушкиным в чешской русистике 259
- Поспишил Иво** А. С. Пушкин в антологии Франтишека Вымазала «Славянская поэзия» 264

Теплова Н. Е. Новый французский перевод «Евгения Онегина» 270

Нетрадиционное пушкиноведение

Синцов Е. В. Творящие способности смерти в трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (искание принципов «музыкальной драматургии») 280

Конев А. А. О таинстве сюжета игры в карты в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» 291

Заславский О. Б. Заметка А. С. Пушкина «О Сальери» как художественный текст 300

Из личных архивов

Фризман Л. Г. Неизвестная статья С. А. Рейсера о Пушкине 310

Левина Ю. И. К биографии потомков поэта по личным встречам и переписке (Г. Г. Пушкин, И. Е. Гибшман, Г. М. Воронцов-Вельяминов) 321

2008

Творческие параллели

Селиверстова М. Б. «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкина и «Душенька» И. Ф. Богдановича 5

Лебедева О. Б. Неаполитанский миф А. С. Пушкина (Меридиональная панорамная лирика 1820-х годов) 17

Сазонова З. Н. Поле боя как один из сквозных пушкинских образов («Руслан и Людмила», «Сказка о Золотом петушке») 38

Гайворонская Л. В. «Поэтическая весна» Пушкина в «Евгении Онегине» 47

Ермакова Н. А. «Капитанская дочка» в сфере творческих рефлексий М. Ю. Лермонтова 60

Теплова Н. Е. Этот «слишком русский» и «слишком французский» Пушкин 73

Гуменная Г. Л. Пушкинская традиция в поэзии А. К. Толстого (поэма «Сон Попова») 81

Альми И. Л. Из истории миниатюры первых десятилетий XIX века: Пушкин 91

Вершинина Н. Л. Пушкин и натуральная школа: к постановке проблемы 104

Сафронова Н. Л., Фризман Л. Г. Пушкин в духовном мире Огарева 116

Николаева Е. Г. Пушкинская деталь в повести Тургенева «Первая любовь» 130

- Уртминцева М. Г.** Лесков в полемике с Пушкиным (роман «Островитяне») 140
- Жирунов П. Г.** Пушкинский текст в малой прозе Лескова 148
- Почекутова Ю. А.** Пушкин в творческом сознании Чехонте 159
- Дзуцева Н. В.** Поэтика фрагментарности (к проблеме «тайнописи» А. Ахматовой: пушкинский след) 166
- Пяткин С. Н.** Пушкинская идея «поэта-пророка» в житнетворчестве Есенина 184
- Добренко Евгений** Пушкин в советской культуре 195

Проблемы поэтики

- Краснов Г. В.** Роль подзаголовка в пушкинских стихотворениях 227
- Фортунатов Н. М.** Матричная компонента в структуре пушкинского текста 235
- Кульгина А. Г.** Смысловая насыщенность портретной детали в «Станционном смотрителе» 250
- Пехал Зденек** Тон иронического парафраза в «Пиковой даме» А. С. Пушкина 265
- Мильдон В. И.** О символическом значении одежды в «Капитанской дочке» 275

Текст и контекст

- Фаустов А. А.** «Евгений Онегин» в отрывках: логика авторского поведения 285
- Васильев Н. А.** Функции курсивных выделений в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» 302
- Синцов Е. В.** Динамика потенциальных смыслов в маленькой трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» 314
- Юхнова И. С.** Провинциальный мир в контексте проблемы общения 328
- Цоффка В. В.** «Мокрая печать» в поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне» 342

Персонажная система

- Лилли Иэн** Образ лекаря в «Станционном смотрителе» 349
- Меднис Н. Е.** Ещё раз о Томмазо Стриччи и образе импровизатора в повести «Египетские ночи» 358
- Никишов Ю. М.** Автор и герой в «Евгении Онегине»: от замысла к завершению 369
- Иваницкий А. И.** «Не мог он ямба от хорея...» (Ещё раз об источниках и смысле «непоэтичности» Онегина) 383

Культурологический концепт

Фортунатова В. А. «Авось» и «кабы» в концептосфере пушкинских сказок 399

Художественные миры Пушкина: скульптура, музыка

Холуёва Т. Г. Мой Пушкин 413

Соколов О. В. К истории одного лирического сюжета Пушкина в русском романсе 427

Долгушина М. Г. К проблеме авторства романса «Я вас любил» из сборника «Собрание русских песен, слова А. Пушкина, музыка разных сочинителей» 437

Карнаухова В. Пушкиниана в творчестве Эдисона Денисова и Валентина Сильвестрова 452

Музееведение

Чеснова Л. А., Кряжевских М. Ю. Пушкин в социокультурном пространстве Екатеринбурга. Музейный аспект 465

Брамфид Уильям К. Заметки об архитектурном наследии Большебродинского района 484



Содержание

Творческие параллели

- С. Алое (Италия) Критерии авторской циклизации в поэтических сборниках эпохи Пушкина
- Н. Л. Васильев (Саранск) Творческое взаимодействие А. С. Пушкина и А. А. Дельвига сквозь призму писательских лексиконов
- Н. И. Михайлова (Москва) Первое издание «Опасного соседа». Жанр эпиграммы в поэме В. Л. Пушкина
- Л. А. Чешик (Москва) Испания Пушкина (особенности места действия)
- Т. А. Савоськина (Украина) «Янтарь на трубках Цареграда» (из комментария к «Евгению Онегину»)
- В. И. Мильдон (Москва) Автор в повестях Белкина
- З. Н. Сазонова (Владимир) Многообразие военных типов в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина
- Ю. Сугино (Япония) Реминисценции ветхозаветных псалмов в поэме «Медный всадник»
- Ю.А. Почекутова (Нижний Новгород) Скрытые цитаты (Пушкин и Чехов)

Проблемы поэтики

- Н. Л. Вершинина (Псков) «Завершенность» как онтологический принцип пушкинского стиля
- Ю. М. Никишов (Тверь) «Герой»: прагматика и философия стихотворения
- И. В. Кудряшов (Арзамас) Стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа»: опыт мифопоэтического прочтения текста
- Н. М. Фортунатов (Нижний Новгород) Матричная структура «Выстрела»
- Г. Л. Гуменная (Нижний Новгород) Вновь о «ямбе и хорее» в первой главе «Евгения Онегина»
- И. С. Юхнова (Нижний Новгород) Характерологическая функция диалога в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина
- М. Д. Андрианова (Санкт-Петербург) Тема «Пира во время чумы» в романе А. Битова «Пушкинский дом»
- А. Н. Романова (Кострома) «Современник» как художественное целое: приемы редакторской работы А. С. Пушкина
- Р. Г. Назарьян (Узбекистан) Поэтика чисел в «Пиковой даме» А. С. Пушкина

Пушкин и его интерпретаторы

- В. С. Листов (Москва) Народа своего отец чадолюбивый
- Л. Г. Фризмэн (Украина) Пушкин в оценках Боткина

- А. В. Кошелев (Великий Новгород) О. Н. Смирнова — интерпретатор творчества и биографии Пушкина
- В. А. Кошелев (Великий Новгород) Пушкин и становление «кутузовского» мифа
- М. П. Шустов (Нижний Новгород) «Антисказка» А. С. Пушкина «Сказка о золотом петушке»
- В. В. Цоффка (Большие Вяземы) Пушкин как маймист

Переводы

- Ю. У. Матенова (Узбекистан) К проблеме перевода лирики А. С. Пушкина на французский язык
- Р. Божич-Шейич, И. Дрождек (Хорватия) Версификационные решения в хорватских переводах «Сказки о рыбаке и рыбке»
- Н. Е. Теплова (Канада) «Пиковая дама» А. С. Пушкина в варианте Андре Жида (1923 г.): к вопросу о повторных переводах

Антропология пушкинской повседневности

- В. А. Фортунатова (Нижний Новгород) Система культурных смыслов пушкинской трапезы

Пушкин в школе

- А. Г. Кулыгина (Нижний Новгород) Проблема восприятия пушкинского текста современными школьниками
- Н. Я. Бородин (Новомосковск) «Родник любви к поэзии святой» (из опыта работы пушкинской школы города Новомосковска Тульской области)
- Н. А. Трифонова (Нижний Новгород) Структура пушкинского урока в общеобразовательной средней школе (5 — 10 классы). Динамика развития

Пушкин в кругу искусств (музыка, живопись, графика)

- О. В. Соколов (Нижний Новгород) Элегические мотивы Пушкина в русской музыке
- М. Г. Долгушина (Вологда) Элегия И. И. Геништы «Погасло дневное светило»: к проблеме жанра
- И. С. Ушаков (Нижний Новгород) Особенности претворения стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» в пяти романсах русских композиторов
- С. С. Акимов, Н. В. Свирина (Нижний Новгород) Упоминание серии гравюр «История блудного сына» в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»
- М. Г. Уртминцева (Нижний Новгород) «Пиковая дама» в иллюстрациях А. Бенуа (Издание 1911 года)

Содержание сборников «Болдинские чтения» в 1999 — 2009 гг.

**БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ
2010**

ЭНГЕЛЬ НАСИБУЛИН
художник

Маст. 194223, С-Петербург, Ж. Дюкло, 5, кв. 8,
т. 5525849
М.+7.911.1435999
edu.ioffe.ru/nasibu/in/

Компьютерная верстка:
Корректор:

Подписано в печать 00.00.10. Формат 60×84¹/₁₆. Усл. печ. л. 000.
Тираж 250 экз. Заказ № 3510

ГУП РМ «Республиканская типография «Красный Октябрь»»
430000, Мордовия, г. Саранск, ул. Советская, 55а
E-mail: tko-saransk@mail.ru