

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**Науковий вісник
Ізмаїльського державного
гуманітарного університету**

Збірник наукових праць

Спецвипуск

18



Ізмаїл - 2005



Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету

**Філологічні науки
Збірник наукових праць**

Видається з 1997 року

“Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету” є періодичним виданням, публікації в якому визнаються при захисті дисертаційних робіт з історії, педагогіки та філології (постанови президії ВАК України від 09.06.1999р. №1-05/7 та 12.06.2002 р. №1-05/6).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Лебеденко Олександр Михайлович – доктор історичних наук, професор, головний редактор
Тичина Анатолій Костянтинович – доктор історичних наук, професор, заст. головного редактора
Савоськіна Тетяна Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент, заст. головного редактора
Буткова Галина Василівна – кандидат філологічних наук, доцент
Гриценко Павло Юхимович – доктор філологічних наук, професор
Гуменний Микола Хомич – доктор філологічних наук, професор
Зарудняк Олександр Андрійович – кандидат філологічних наук, доцент
Карпенко Юрій Олександрович – доктор філологічних наук, професор
Кодак Микола Пилипович – доктор філологічних наук, професор
Колесникова Лідія Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент
Лебеденко Наталія Петрівна – доктор філологічних наук, професор
Циганок Ірина Борисівна – кандидат філологічних наук, доцент, відповідальний секретар
Ярмоленко Галина Григорівна – кандидат філологічних наук, доцент

**Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету:
Філологічні науки: Збірник наукових праць. - Ізмаїл, 2005. – Вип. 18. – 198 с.**

Затверджено до друку вченою радою Ізмаїльського державного гуманітарного університету (протокол № 7 від 28.04.2005 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію **ОД №986** від 07. 12. 2004 р.

© Ізмаїльський державний
гуманітарний університет, 2005



Шановні колеги!

До цього випуску “Наукового вісника Ізмаїльського державного гуманітарного університету” ввійшли матеріали доповідей, що були виголошені на міжнародній науковій конференції “Пушкін: історичний факт і легенда в перспективі епох” (24-29 вересня 2004 р.), присвяченій 65-річчю Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Конференцію організовано за підтримки Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, Інституту російської літератури РАН (Пушкінський Дім), Міністерства освіти і науки України, Представництва в Україні Російського центру міжнародного наукового і культурного співробітництва при МЗС РФ, Всеукраїнської громадської організації “Російська Рада України”.

Роботу секцій конференції сплановано за такими напрямками:

- проблеми біографічного міфу в літературі;
- Пушкін і Україна;
- “Південний текст” О.С.Пушкіна і романтизм у літературному процесі;
- Пушкін і його сучасники;
- Пушкін у сучасних дослідженнях.

У роботі конференції взяли участь учені-пушкіністи і музеєзнавці з України, Росії, США, Японії та Польщі.

Редакційна колегія

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВЛ.СОЛОВЬЕВ О ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕОЛОГИИ В СТИХОТВОРЕНИИ А.С.ПУШКИНА «ПРОРОК»

Н.В.Абросимова

(старший преподаватель, Измаильский государственный гуманитарный университет)

У статті Володимира Соловйова "Значення поезії у віршах Пушкіна" розглядається використання О.С.Пушкіним елементів поетичної теології, що дозволило критику стверджувати: художник у суспільстві — пророк. Цим Володимир Соловйов передбачив погляди на мистецтво, характерні для молодших сучасників-символістів.

The article by V. Solovyov "The Significant value of lyrics by Pushkin" focuses on the use of poetic theology which allows the critics to state that a man of art is a prophet thus V.Solovyov foresees the outlook characteristics of younger contemporary poets — symbolists.

Вл.Соловьев занимался литературно-критической деятельностью в основном в последнее десятилетие своей жизни. Однако это позволило В.Л.Величко, биографу мыслителя, отметить, что Соловьев должен занять «выдающееся место среди первоклассных русских критиков», хотя обращался он к критике «не специально, а случайно, мимоходом», но при этом «собирался издать отдельный томик своих критических статей» (1, 122).

Статьи на литературно-эстетические темы Вл.Соловьев адресовал публике, которая была далека от его философских взглядов и не проникалась всей серьезностью его кредо. В лице Вл.Соловьева мы встречаемся с пронизательным судьей, чувствительным к вопросам о месте художника в обществе, в мире идей. Он искал в поэтах и писателях самое существенное, истолковывал их «художественные миры», считал, что цель искусства - преобразование действительности по законам добра, красоты, истины.

Циклу критических статей Вл.Соловьева о поэзии предшествовали работы по эстетике («Красота в природе», «Общий смысл искусства»), созданные в конце 80-х – начале 90-х годов XIX века, которые можно рассматривать как своеобразное введение в литературно-критическую проблематику.

«Красота в природе» (1889) - основополагающая работа в эстетике Вл.Соловьева. Именно в ней он выразил наиболее общие взгляды, подвергнутые дальнейшей конкретизации в его последующих статьях об искусстве и литературе.

Важным в эстетической концепции Соловьева является положение о том, что истина и добро нуждаются в том, чтобы они были «воплощены» в красоте.

Хотя красота для Соловьева никогда не имела самодовлеющего значения, будучи лишь отдаленным подобием бесконечного божественно-личного совершенства, все-таки он считает, что красота пронизывает все составные части вселенной и все категории философии. Формы ее проявления и сила воздействия на разных уровнях вселенной различны: она является основой «синтеза Великого Целого». В начале 90-х годов критик писал прежде всего о красоте в поэзии, о смысле искусства.

К концу XIX века тема пророка была одной из наиболее популярных в русской философии и литературе. Она также занимала значительное место в художественном философском творчестве Вл.Соловьева.

Так, в статье «Общий смысл искусства» (1890) Вл.Соловьев предвосхитил взгляды на искусство, характерные для его младших современников-символистов. Определяя цели задачи искусства, критик считает, что художественное произведение - есть «ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира» (2, 134). Таким образом, художник, по Вл.Соловьеву как бы является пророком.

В юбилейном 1899 году пушкинская проблематика глубоко захватила Вл.Соловьева. Он задумывал монографию о поэзии, но осуществил только часть замысла и написал большую статью «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина». Критик решил взять в качестве объекта изучения семь программных произведений Пушкина, представляющих «поэзию о поэзии», в которых дано «выражение поэтического сознания», но основное внимание в ней было уделено стихотворению «Пророк».

Произведения Пушкина, по мнению Вл.Соловьева, есть образец «чистой поэзии». У нее есть «свое содержание и своя польза», она служит «делу истины и добра на земле», но служит «только своей красотой» и ничем другим. Красота, еще раз напоминает критик, - это «ощутительное проявление истины и добра» (2, 398-399). Ни в чем, считает философ, кроме красоты, настоящая поэзия не нуждается: в красоте ее смысл и ее польза. Это исходное положение философа и применяется к анализу творчества А.С.Пушкина.

Второй важный для Вл.Соловьева критерий, с которым он подходит к поэзии Пушкина, - это критерий абсолютного нравственного вдохновения. Хотя поэт был «умнейшим человеком», но «он нам безусловно дорог не своими умными, а своими вдохновенными произведениями. Настоящая чистая поэзия требует неограниченной восприимчивости душевного чувства, чутко послушного высшему вдохновению. Перед вдохновением ум молчит» (2, 400-401). Настоящая пушкинская поэзия не была делом ума и формального словесного искусства, а зависела от восприимчивости его души к воздействиям из «надсознательной» области. Пробуждение в Поэте поэзии не является деятельностью ума, а состоянием души, охваченной лирическим волнением и стремящейся излиться в свободном проявлении. Свободное проявление – значит не придуманное, не сочиненное. Поэт ничего не ищет, все приходит к нему само собой, всё – и звуки, и образы...

В этом противопоставлении «ума» и «вдохновения» речь, конечно, идет о сознательности и бессознательности творческого процесса.

Критик обращает внимание на то, что поэтическая душа свободна в том смысле, что в минуту вдохновения она не связана ничем чуждым и противным вдохновению, повинуетя лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той «надсознательной» области, которую сама душа тут же признает иною, высшею.

Тема художественного гения и настоящего призвания поэта тесно связана с темой пророчества. Само собой понятно, что такая «поэзия о поэзии» могла явиться только во вторую половину жизни А.С. Пушкина для того, чтобы в его душе могло сложиться самое поэтическое, самое вдохновенное. В стихотворении «Пророк» критик видит высшее выражение «самосознания поэзии».

При чтении «Пророка» обращает на себя внимание трагический пафос стихотворения. Указание на один из источников трагического звучания этого произведения Вл.Соловьев находит в начальных строках пушкинского стихотворения «Поэт» (1827), идейно и тематически тесно связанного с «Пророком»: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...». Сосредотачиваясь на психологическом контрасте человека и творца, на метаморфозе, происходящей с поэтом после того, как ... *божественный глагол до слуха чуткого коснется*, исследователи (Н.Степанов, Д.Благой, Б.Городецкий и др.) обычно проходят мимо слова *жертва*, а ведь *жертва* самое важное слово в стихотворении «Поэт». Все, что происходит с героем во второй части стихотворения, - не что иное, как его жертва богу Аполлону (У В.Даля: «Жертва – пожираемое, уничтожаемое, гибнущее, что отдаю или чего лишаюсь. Пострадавший от чего-либо есть жертва причин этих») (3, 535).

Поэт не волен в своем творчестве. «Свобода творчества» не имеет ничего общего с так называемой «свободой воли». Как ясно из гениально-простого свидетельства Пушкина, творчество свободно никак не в том смысле, чтобы ум поэта мог по своей воле, по своему заранее обдуманному выбору и намерению создавать поэтические произведения. Такие сочинения могут быть только подделками под поэзию; «настоящий же поэт, когда и захочет насиловать свою музу, проявить над нею свою свободу воли и творчества – не может, и из этих попыток совсем ничего не выходит» (2, 405).

В стихотворении «Пророк» фактически описывается «священная жертва» поэта Аполлону, отсюда трагическая тональность. Пророк Пушкина жертвует «трепетным сердцем», земным языком, зрением и слухом во имя дара божественного восприятия и отображения мира. Неотъемлемой частью «священной жертвы» поэта Аполлону является уничтожение плоти, не подавление, а иссушение, выжигание, то есть уничтожение, замена частей человеческой плоти на змеиное жало и раскаленный уголь.

Почему же так жестоки и мучительны жертвы пророка на алтарь Аполлона? В статье «Искусство при свете совести» М.Цветаева, вслед за Соловьевым, так отвечает на этот вопрос: «Горбач за свой горб платит, ангел за свои крылья на земле тоже платит» (4, 393). Пророк – посланец Бога на земле. Получив божественное зрение, слух и голос, он становится человеком во крови и плоти. Главное, что отличает пророка от Аполлона, которому он служит, – страдание, старение и гибель земной плоти натуралистически переданы в стихотворении.

У А.С.Пушкина этап становления поэта пророком выражается строкой: *Как труп в пустыне я лежал...* и далее: *и бога глас ко мне воззвал: «Восстань пророк...»* В глаголе *восстань*, помимо основного значения «встань», важны значения «возрождения», «воскресения», «оживления». Ведь пророк перенес «операцию», равную физической смерти. Пушкинское стихотворение заканчивается призывом бога пророку «восстать».

Одним из сюжетных источников пушкинского «Пророка», по Вл.Соловьеву, является «Книга Исайи». После того как Исайя увидел Господа, окруженного шестикрылыми серафимами, он сам сделал первый шаг к обращению в пророка: «И сказал я: горе мне! горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа такие с нечистыми устами, и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа. Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника. И коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен. И услышал я голос Господа, говорящего: кого Мне послать? и кто пойдет для Нас? И я сказал: вот я, пошли меня» (5, 848).

Исайя вызывается стать божьим посланником, что свидетельствует о наличии и проявлениях у пророка собственной воли. В пушкинское стихотворение прямое волеизъявление пророка не попадает. Косвенно возможность выбора для героя стихотворения предполагается словом *перепутье* (*и шестикрылый серафим на перепутье мне явился*).

Отчего этот серафим, божественно-невозмутимый и женственно-нежный, с перстами легкими, как сон, вдруг, вместо божественной невозмутимости начинает проявлять невозмутимость опытного хирурга, а женственную нежность заменяет свирепостью краснокожего индейца?

Действие серафима имеет у Пушкина внутренний смысл: язык вырывается не ради красоты этого хирургического «жеста», а ради *пользы*, и притом — что еще ужаснее — ради пользы нравственной: грешный, празднословный и лукавый язык человеческих страстей и слабостей нужно заменить жалом сосредоточенного и мудрого слова.

В переходе от горных ангелов и от дольней лозы, от всего, что следует созерцать и слышать, к лукавому языку, которого не должно ни созерцать, ни слушать, а нужно вырвать, — в изображении этого перехода сказалась вся истинная гениальность Пушкина и его значение как чистого поэта. Моральный ригоризм вовсе не был в натуре Пушкина, в его личном характере. Кажется, никто еще не упрекал Пушкина в том, чтобы он преднамеренно ставил себе или другим слишком строгие нравственные требования. «Но он был чистый поэт — и только; чистый поэт имеет своим предметом чистую красоту и — ничего более; а красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей, есть *ощутительная* форма истины и добра. Отделить ее от них можно только насильно и искусственно; отнять их у нее значит лишить ее не постороннего чего-нибудь, а ее собственного внутреннего содержания» (2, 420-421).

Однако изменения, которые претерпевает библейская притча становления пророка в пушкинском стихотворении, свидетельствуют о свободной и сильной воле самого Пушкина

(Поэта), идущего на «священную жертву» своему божеству.

Пушкинскому художественному пониманию роли пророка посвящена большая часть статьи В.Вересаева «Пушкин и польза искусства», совпадающая со взглядами Вл.Соловьева. «И бога глас ко мне воззвал...» - это глас того единственно-истинного бога, которому Пушкин никогда не изменял и к которому всегда относился с подлинным религиозным трепетом. Этот бог – вдохновение, творчество. Когда А.С.Пушкин начинает о нем говорить, то использует выражения: «святая лира», «божественный глагол», «признак бога – вдохновенье». Этот бог говорит поэту: *виждь, внемли и исполнились волею моею*, - державною волею творчества, отрешившегося от всех житейских соображений, «немотствующего» перед земными кумирами. *Служенье муз не терпит суеты, дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум* и так далее, это то требование верховной, неограниченной свободы, которое Пушкин не уставал предьявлять для поэта» (6, 107-108).

«Верховная, неограниченная свобода», воля творца, без которой нет гения, - важное звено в теологической системе поэта. Художник знает, на какую жертву он себя обрекает, и приемлет ее сознательно и бескорыстно. «Искусство своим жертвам не платит», - так пишет М.Цветаева в своей статье «Искусство при свете совести» (4, 401).

В «Пророке» А.С.Пушкина незримо присутствует мотив горя – от черновой версии первой строки (*Великой скорбью томим* и – через *кровавое обожествление*) – к последней строке: *глаголом жги сердца людей*. Традиционное толкование чернового варианта первой строки «Пророка» сводится к человеческой скорби А.С.Пушкина по поводу разгрома декабристов, казни пятерых руководителей движения, каторги «120 друзей, братьев, товарищей...», о чем он пишет в письме к П.А.Вяземскому от 14 августа 1826 года (7, 211). Возможно иное художественное толкование черновика первой строки. То, что «великая скорбь» была заменена на «духовную жажду», предполагает некое сходство этих понятий для А.С.Пушкина. От поэта не требуется никакого действия и никакого определенного и предвзятого утверждения о чем бы то ни было. Он должен быть нищ духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет. И эта пустота души не делает его «пустым человеком».

Пустота истинного поэта жаждет, конечно, иного наполнения. Все то житейское содержание, что наполняет сердца и умы занятых людей, весь их мир должен стать для истинного поэта пустынею мрачной—более мрачною и пустою, чем та, в которой он влачится и которая дает ему убежище от мнимой и суетной полноты жизни, и внешнее условие для будущего утоления его духовной жажды. «Он ничего не делает, ничем не занят, не сочиняет никакого нового, своего содержания—из своей пустоты, не думает оплодотворить свою душу от пустынного ветра главы своей, — жаждет духовного удовлетворения *и влачится к нему*» (2, 418-419). Важным и неизменным остается глагол *томим*, то есть «мучим». Представляется, что духовная жажда («великая скорбь») пушкинского пророка – это то чувство несовершенства и трагизма бытия, которое является источником поэтического мироощущения, так как именно из этого чувства рождается обратное стремление Поэта к совершенству, осуществляемое в слове.

Своим творчеством автор говорит о настроенности души Поэта на «великую скорбь» бытия, о сублимации «мрачной печали» и «обид слепого счастья и врагов». Поэтическая «сила тоски», великая духовная скорбь Поэта, роковое ощущение «доли и гибели» и определяют трагическую интонацию «Пророка».

В стихотворении становление пророка состоит из опустошения плоти и заполнения ее божественным духом (голосом, волей). У А.С.Пушкина этот процесс представлен при помощи развернутой метафоры. Пушкинское образное виденье превращения в Поэта происходит в два этапа: первый – Поэтом можно стать, родившись им. Он пишет: «Поэзия бывает исключительно страстию немногих, родившихся поэтами...» (8, 244) Однако становление Поэта происходит постепенно. Муза начинает являться не грудному младенцу, но отроку лицеисту. А глубокое осознание своего назначения происходит уже у зрелого художника, в частности в «Пророке». Второй этап – родившись Поэтом, перестать или быть им по собственной воле - нельзя. В

«Пророке» А.С.Пушкин описує «вживлення» певческого дара в Поэта.

Сублимация «сердечного жара» в «Пророке» виражена формулою: *Глаголом жги сердца людей*. Значит, волнуй людские сердца, как своенравный чародей, обжигай душу. Уместно сопоставить эти идеи на ту же тему в письме поэта В.А.Жуковскому в 1825 году: «Цель поэзии – поэзия» (7, 141). В «Заметках на статью Вяземского об Озерове» (1827) А.С.Пушкин пишет: «...какое дело поэту до добродетели и пророка? разве их одна поэтическая сторона» (9, 550). В 1831 году в статье о поэтических сборниках И.Делорама он отмечает: «Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое» (7, 244).

Таким образом, А.С.Пушкин сам объясняет смысл последней строки «Пророка». Сочетание «жечь сердца» выражает бушующую стихийную силу дара «олимпийского бога, изгнанного за какую-то вину на землю». Эта стихийная сила – сила поэзии, сила искусства – «жжет сердца людей», возбуждает в них бескрылое желание улететь.

Вл.Соловьев обращает внимание на то, что А.С.Пушкин не только синтезирует христианские концепции с дохристианскими и нехристианскими (например, «Подражание Корану», 1824), но ставит под сомнение саму идею служения искусства богу, а не дьяволу. Если в «Пророке» с Поэтом общаются шестикрылый серафим и бог, то в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) источником вдохновения является демон.

Независимость искусства от любых норм и законов отражается в сведении вместе Бога и демона. По мнению Вл.Соловьева, это то требование верховной, неограниченной свободы, которое А.С.Пушкин не уставал предъявлять Поэту. Допуская к своей душе и бога, и демона, Поэт тем самым подключает «монополию» любого из них на свою душу. Прислушиваясь к гласу бога и шепоту демона, он попадает под их власть ровно настолько, насколько это надо для его вдохновения.

Вдохновение – вот начало и конец поэтической исповеди. Вся она – только борьба за безусловные права вдохновения. А.С.Пушкин в «Пророке» изобразил вещь избранника, но не осуществил его в себе. Перерождение в нем только начиналось, и, не будучи «поденщиком, рабом нужды, забот, червем земли» он лишь наполовину был сыном небес, оставаясь перед чернью невольником душевного раздвоения. «Он это чувствует, и, махнув рукою на каменеющую толпу непроницаемую для «гласа лиры», он уходит в свою неприступную крепость, к своему неотъемлемому достоянию» (2, 436). Получив душевный импульс, Поэт легко уходит от бога к демону или наоборот, ничем не жертвуя, ни к тому и ни к другому. Об этом в стихотворении «Поэт и толпа» (1828) Пушкин скажет:

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья...*

Поэт молится и приносит жертву своему Богу – искусству, поэзии. Небо этого Бога для Поэта – «как раз в уровень подножию Зевса», а может быть, даже и выше...

Пророк у Пушкина – провозвестник истины, но прежде всего – творец, охваченный вдохновением. Он обретает высокий божественный дар всеведения. Его проникновение в тайны мира лишь результат личного вдохновения, творческого познания. Поэтому Вл.Соловьев утверждает, что пушкинское произведение – это описание рождения Поэта, обретение им поэтического дара, свойственного лишь тому, кто, будучи *духовной жаждою томим*, способен преодолеть в себе приверженность к заботам суетного мира.

Вл.Соловьев отмечает, что А.С.Пушкину было важно самое представление о пророке, понимание его миссии, как она раскрывается в Библии. А в библейском представлении пророчество – сила, которая могущественно влияет на судьбу. Носителем ее являются избранники, наделенные даром провидения. Пользуясь библейскими образами и мотивами, А.С.Пушкин изображает творческое прозрение Поэта. Томящийся *духовной жаждой*, внутренней, еще не до конца осознанной потребностью творчества, Поэт в *пустыне мрачной*

одинок, но явление серафима знаменует рождение вдохновения.

В «Пророке» высшее значение поэзии и поэтического призвания взято как один идеально законченный образ. Во всей целостности, в совокупности всех своих моментов, не только прошедших и настоящих, но и будущих. Болезненный и мучительный процесс духовного перерождения проходит перед нами в мгновенных картинах и тут же завершается целиком. Но в действительности он ведь не завершен. «Пусть поэт в самом деле ощутил себя пророком, пусть он в самом деле восходил на пустынную гору высшего вдохновения, где видел Серафима и слышал голос Божий. Все это было, но полное его внутреннее перерождение — еще впереди; он пока сошел с вершин своего поэтического Синая лишь с пророческим задатком того совершенства, которое еще должно быть. В идеальном образе нет никакого раздвоения между житейским сознанием и поэтической сверхсознательностью; эта двойственность представлена пережитой, пересиленной, непревзойденной» (2, 430-431). В действительности будущее совершенство еще не в наших руках, мы еще переживаем настоящее, а его закон — именно та половинчатость, то раздвоение между праздником и буднями, между поэтической высотой и житейским ничтожеством, которое ярким контрастом выступает в стихотворении.

Анализируя теологию А.С.Пушкина, Вл.Соловьев стремился исследовать важную часть мировоззрения поэта, касающуюся поэтического мироощущения в целом. Привлечение текстов, критических высказываний Пушкина дает картину взаимоотношений поэта с религией и мифом. Теологические нормативы и мифологические сюжеты являются для Пушкина прежде всего материалом, «мотивами» для «творческих концепций». Причем поэтическая теология и мифология гораздо демократичней традиционных: в них прекрасно уживаются Грех и Благоедеяние, Бог и Черт, Демон и Ангел. «Небо Поэта» оказывается ближе человеческой душе, чем любая религия, потому что в нашей душе черное уживается с белым, вечное с бренным, а поэзия – та же жизнь души.

По мнению Вл.Соловьева, душа поэта как человека пассивна в области поэзии, молчит перед грядущим вдохновением и только может тосковать о нем, жаждать его. Но когда оно пришло и принято душой, овладело ею, то сама эта душа становится верховной властью в своем мире. В поэзии вдохновенный поэт – царь. Здесь, как истинный царь, он не зависит от «народа», не слушает его, не угрожает ему. Для своего собственного дела, для вдохновенного творчества поэт-царь не нуждается ни в чьем постороннем внушении и не подчиняется никакому постороннему суду.

Вл.Соловьев в статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» отмечает, что «пушкинский «Пророк» не есть ... какой-нибудь из поэтов, он не есть также и сам Пушкин, а есть чистый писатель того безусловного идеального существа поэзии, которое было присуще всякому истинному поэту, и прежде всего самому Пушкину... в лучшие минуты его вдохновения» (2, 425).

Исходя из этого, критик обосновывает свое понимание творчества, и в частности А.С.Пушкина, как воплощение красоты. Он утверждает, что художественное творчество есть не деятельность ума, а состояние души, открытое божественному провидению так, как оно было открыто А.С. Пушкину. Поэт в лучших своих произведениях всегда Пророк: именно в нем в высшей степени проявляется свобода художественного творчества.

1. Величко В.Л. Владимир Соловьев: Жизнь и творчество. – СПб., 1902.
2. Соловьев Вл. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990.
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1978. — Т.1.
4. Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. – New York, 1979. – Т.1.
5. Библия, или Книга священного Писания Ветхаго и Нового Завета в русском переводе с параллельными местами. - Valley Forge, 1964.
6. Вересаев В. В двух планах. - М., 1929.
7. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - М., 1949. – Т.10.
8. Пушкин А.С. Мысли о литературе и искусстве. - К., 1984.
9. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М., 1949. - Т.7.

АРХЕТИПНАЯ ПРИРОДА ПОДРАЖАНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РОМАНТИЗМА: ПУШКИН И ШЕВЧЕНКО

Т.В.Бовсуновская

(доктор филологических наук, профессор,
Киевский национальный университет имени Т.Г.Шевченко)

У статті аналізуються основні положення теорії наслідування в літературі романтизму на матеріалі творів О.С.Пушкіна і Т.Г.Шевченка.

The article focuses on the analysis of the main aspects of the imitation theory in the literature of Romanticism on the material of works of A.S.Pushkin and T.G.Shevchenko.

Прежде чем попробовать детализировать теорию подражания в литературе романтизма, стоит обратить внимание на тот факт, что в современной науке стало как бы не модным обращаться к проблеме подражания, поскольку она в сознании постсоветского исследователя связывается либо с ленинской теорией отражения, либо с ауэрбаховским мимесисом в духе Аристотеля. С другой стороны, литература романтизма очень часто интерпретируется как всякая противопоставленность подражанию вообще, уход от самого подражательного принципа в литературе и проповедь «принципиально нового искусства». Но в какие бы теоретические крайности ни впадали исследователи, отрицать подражательную природу искусства, в том числе и литературы, невозможно.

Итак, сколь долго ни существует человечество с многочисленными художественными практиками, но в области теории подражания оно не особенно старалось удивить разнообразием, и на сегодняшний день все существующие теории подражания сводятся к двум типам: 1) подражание форме и 2) содержанию. Интересующая нас эпоха романтизма лишь заменила принцип подражания форме на принцип подражания содержанию. Унаследовав от предыдущей эпохи Просвещения два типа подражания форме (подражание 1-античности, 2-природе), романтики заменили его на два типа подражания содержанию (1-подражание божественному духу, 2-народному духу), но поскольку подражание содержанию не составляло теоретическую цель их деятельности, то эти новые формы остались в их эстетике, собственно, неразвитыми в теоретическом отношении, не приведенными в стройную дидактическую систему, как это было в литературе Просвещения. Романтизм актуализирует конечный продукт, а не дидактический путь к нему.

Во все времена дискуссия о подражательной природе искусства сводилась к проблеме типа подражания (духу или форме). Например, в эпоху Возрождения «миф об античности и обращение к ней предшествуют подражанию античности» (1, 38). А.Ф.Лосев писал: «Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хочет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы» (2, 57). В эпоху Возрождения, особенно треченто, пропаганда подражания античности и природе подразумевает особенное единство природы и античности как образца содержательной протоформы, варьирование которой и составляет теоретическую суть и модель искусства Ренессанса. Именно в то время подражание выделяется как особенная художественная проблема, проблема «imitatio», например у Ф.Петрарки, который предлагал «посредством подражания выйти за пределы подражательности» (3, 34), сделать подражательную природу произведения неощутимой, скрыть ее. Здесь мы сталкиваемся с желанием прояснить принципиально новую систему структурирования художественного смысла, но средствами старого теоретического аппарата высказывания. Петрарка, являясь носителем этого нового подражания, пытается выразить его посредством старых категорий мышления, что у него,

скажем откровенно, плохо получается, ведь противоречивость его теории подражания уже не раз обращала на себя внимание исследователей.

Своеобразие теоретического осмысления подражания состоит также в том, что оно колеблется от желания скрыть само подражание – до попыток нарочито выставить его напоказ, что приводит даже к созданию такого жанра, как «подражание». Особенная популярность жанра «подражаний» приходится в новое время именно на литературу романтизма, при всем ее кажущемся отрицании самого принципа «imitatio». Например, в наследии А.С. Пушкина есть замечательные образцы этого жанра – «Подражания древним» (4, 403). Склонность поэта к перевоплощению, к творческой стилизации (основное условие «imitatio») неоднократно отмечалась, например, исследователями его эпистолярного наследия: «Особенность этих писем заключается в том, что образ поэта меняется до неузнаваемости, до слияния с чужим образом: с литератором он только литератор, с политиком он – политик, с сплетником – сплетник, с гулякой – только гуляка и ничего больше» (5, 141). Еще одно наблюдение: «Положительно нельзя поверить, что писаны они одним лицом: стоит вчитаться в них, всмотреться, – и мы можем по ним писать характеристики тех, кому они были отправлены» (6, 457-458). Пушкину было свойственно подражать не только высоким образцам мирового искусства, но и откровенно комическим персонажам, то есть в его понимании подражание и имитация являются понятиями слитыми. Из-за склонности Пушкина имитировать не только возвышенное, но и комическое его и удостоили статуса «реалиста». Но так ли это? Впрочем, суть нашего исследования не в дефинициях принадлежности поэта к тому или иному литературному направлению. Мы попробуем посмотреть на его наследие с позиций вневременных ценностей, аккумулируемых, в частности, в понятии «подражания».

Т.Г. Шевченко также имел не только склонность к подражанию как имитации поведения конкретного человека или этнического типажа, но и к созданию произведений в жанре «подражаний». Его подражания базировались на библейских текстах и народных песнях. «Дневник» Шевченко является ярким примером имитации психосоциального поведения отдельных представителей общества, например, страницы об актрисе Пиуновой и пр. Сам он в «Дневнике» часто принимает иронически-шутливый облик, скоморошничает. Даже иногда старается изобразить человека с низкими жизненными критериями и примитивным мировосприятием: «Поздравили, и не один раз, и не два, а три раза поздравили. Потом начали отсутствующих именинниц поздравлять, и я-таки порядком напоздравлялся» (7, 159).

Но здесь мы только лишь упомянули самый простой уровень подражания, свойственный Пушкину и Шевченко, упуская из виду подражание как художественно-творческий принцип, как основополагающий подход к интерпретации всей прошлой литературы. И вот в этом аспекте достичь единодушия оказывается очень не просто, поскольку творческие манеры и Пушкина, и Шевченко определялись в нашем литературоведении часто как помесь романтизма и реализма, а каждое из этих направлений литературы опиралось на иной тип подражания. Реализм отдавал предпочтение подражанию форме, а романтизм – содержанию. Для начала стоит снять такое противоречие, поскольку в художественном сознании такое двоение не может существовать длительно, приводит к крушению самого этого сознания. Равнозначное существование романтических и реалистических принципов творчества в одном сознании недопустимо, поскольку не соответствует самой природе феноменологии человеческого мышления. Задолго до воцарения концепции всепобеждающего реализма в творчестве Пушкина и Шевченко находили другие не менее непримиримые противоречия, которые также могут быть сняты архетипической теорией подражания. Имеется в виду, например, концепция М. Лопатто, согласно которой «замыслы, концепции у Пушкина были не русские, а свои изображения он брал из того, что видел и слышал в русской жизни» (8, 14). Собственно именно поэтому (дабы избежать подобных противоречий в теоретическом толковании персоналий писателей, которые в нетеоретическом отношении их не имеют) феноменологическая критика культуры и попыталась отказаться от основных категорий интерпретирования, среди которых оказалась и категория «подражания».

Последняя характеризовалась в исторической перспективе как неустойчивая, а значит, согласно феноменологическому учению, не отражающая истинных феноменов, которые всегда сопряжены с понятием ценности, вневременной и константной в свете самосохраняемости ценностей в потоке феноменов (например, за Э.Гуссерлем).

Итак, лучшая дефиниция для любого поэта – вневременная. Г. Зедльмайр утверждал, что «рассматриваемые таким образом, великие художественные творения более родственны между собой, чем произведения одного и того же стиля – прошедшая эпоха совершенно упустила это из вида, ибо была поглощена временными характеристиками, тогда как художники всегда ощущали и утверждали это. Поверх пространства и времени всегда существует духовное общение истинных художников – далекое подобие сообщества святых» (9, 126). Добавим лишь, что одной из форм такого общения является подражание, и в смысле жанровом, и как художественный принцип, подход к организации произведения. К тому же, принцип, «пронизывающий» всю мировую литературу, в определенном смысле – феноменологический.

Попытки избежать соприкосновения с «подражанием» в современном мире связаны именно с теоретической непроясненностью его константных, инвариантных моментов. В свете теории архетипов старая концепция подражания в литературе выглядит совершенно по-новому. Особенно в свете воззрений Мирче Элиаде, согласно которым архетип является прототипом имитации в любом виде деятельности человека. Поскольку Элиаде не предложил универсальной литературоведческой концепции подражания, мы попробуем синтезировать ее самостоятельно, опираясь на его труды и на литературу романтизма.

М. Элиаде заявил, что «...любой предмет и любое действие становятся реальными только тогда, когда они имитируют или повторяют некий архетип» (10, 56). Это главный тезис его архетипной теории. Вторым по актуальности для нас можно считать понимание им созидания архетипа как процесса постоянного, современного, а не только исторически минувшего. Архетип в его теории — не наследство прошлого коллективного подсознательного, а творение современности. Архетипы, за М.Элиаде, непрерывно созидаются, как и созидались прежде.

В связи с этим возникают некоторые противоречия толкования самой природы человеческого творчества. Например, соотнесения индивидуального творчества и коллективных архетипов: какова роль этого самого творчества в случае правомерности архетипического происхождения подражания? Он писал: «Антиисторический характер народной памяти, невозможность удержать в коллективной памяти события и исторические лица, иначе, как превратив их в архетип, то есть аннулировав все их «исторические» и «личностные» особенности, выдвигает ряд новых проблем, которых мы пока касаться не будем. Тем более, что мы уже имеем право задаться вопросом, не является ли пристрастие архаического сознания к архетипам, равно как и способность народной памяти хранить исключительно архетипы, чем-то большим, нежели просто неприятием истории со стороны традиционной духовности; не свидетельствует ли это свойство народной памяти о недееспособности или хотя бы вторичном характере человеческой индивидуальности как таковой, индивидуальности, чья спонтанная креативная деятельность, судя по последним исследованиям, и лежит в основе достоверности и необратимости истории» (10, 74). В свете такого понимания архетипа теория подражания, во-первых, явно касается любого типа литературного произведения, попытка доказать всеобщность подражания, возможно, еще нуждается в дополнительной аргументации – она получена; во-вторых, возникает возможность теоретического конструирования схемы подражания в зависимости от привлекаемых писателями архетипов как прототипов имитации художественного образа, сюжета, мотива и пр.

У нас почему-то принято считать сакральное понятием бесструктурным, но это не так (кстати, М.Элиаде подал также одну из возможных схем структуризации сакрального, и мы не воспроизводим ее лишь потому, что отдаем предпочтение средневековым схемам структуризации сакрального, которые, кстати, также были известны и пользовались

популярністю середі писателів-романтиків). Поэзия как нельзя лучше демонстрирует структурное начало сакрального, особенно если его понимание удерживается в плоскости архетипа. Обратимся снова к творчеству Пушкина и Шевченко.

Наиболее часто в творчестве Пушкина встречается архетипический образ Прекрасной Дамы, созданный по аналогии – вследствие секуляративной светской адаптации архетипа Божьей Матери в русле любовной романтической темы. Стихотворение «Дорида»:

*В Дориде нравятся и локоны златые,
И бледное лицо, и очи голубые...
Вчера, друзей моих оставя пир ночной,
В ее объятиях я негу тил душой;
Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались... (11, 117)*

Характерной особенностью пушкинского восприятия женщины является то, что возлюбленная всегда наделена чертами архетипа Божьей Матери, не исключая даже «возлюбленной Музы»:

*Прилежно я внимал урокам девы тайной,
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала.
Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем (11, 133).*

Характерология сакрального в образе Музы боле рельефна, очевидно, потому, что сама-то Муза – также существо мистическое, представитель языческого пантеона богов древности. Ее сакральные приметы еще сохраняются в эпоху романтизма благодаря всеобщему вниманию к мифологии и античности. Узнаваемость Музы как «божественного дыханья», как сердца «наполненного святым очарованьем» - это не простая романтическая символизация вдохновения. Прямое указание на сакральный архетип содержится в очень многих стихотворениях поэта, например «Ты богоматерь, нет сомненья». Это полнокровная кросс-культурная традиция воссоздания женского сакрального архетипа – носительницы истин сокровенных, хранительницы тайных помыслов горнего мира и пр.

И в первом, и во втором случае поэтика женского образа полностью принадлежит традиции и ею определяется, эта традиция происходит из глубокой древности и, пожалуй, представляет наиболее распространенный вариант архетипического образа женщины в мировой литературе. Образ Божьей Матери является прототипом имитации в данном случае.

В творчестве Шевченко этот же архетип как прототип появляется в очень многих произведениях, в актуальности архетипа Божьей Матери для поэтики «Кобзаря» он ничуть не уступает Пушкину. Особенностью его поэтической имитации образа Божьей Матери является обращение к ее иконописным вариациям. Вот характерный пример:

*У нашім раї на землі
Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим.
Буває, іноді дивлюся,
Дивуюсь дивом і печаль
Охватить душу; стане жаль
Мені її, і зажурюся,
І перед нею помолюся,
Мов перед образом святим
Тієї матери святої,
Що в мир наш Бога принесла... (12, 446)*

В другом стихотворении Шевченко заявляет:

Ми восени такі похожі

Хоч крапельку на образ Божий... (12, 455)

То есть поэт старается поставить особенный акцент на привязанности человека к миру божественного, на его подобии самому божеству, при чем всякий человек является прообразом Бога, его творческой имитацией. Архетипические образы, созданные на основе архетипа Божьей Матери (восходящего к первичному образу Великой Матери) у Шевченко, как и у Пушкина, имеют длинный ряд модификаций, исчерпать которые в данном докладе невозможно, потому назовем наиболее характерные: прекрасная дама – Муза – возлюбленная – женщина с ребенком – Богоматерь – Великая Мать. Столь же неисчерпаемым в модификациях является и ряд архетипических образов, связанных с «домом», «лесом», «ребенком», «космосом», «сном», «водой» и т.д., наиболее распространенными в поэзии архетипами имитации. В современной науке многие из этих архетипов описаны достаточно детально, например архетип матери рассматривается в книге «Элевсин» К.Кереньи, «Происхождение и развитие сознания» Э. Нойманна и др. Для нас актуально то, что именно архетип является протоформой для художественной имитации, для создания всего того длинного ряда модификаций с узнаваемой содержательностью образа.

Это в корне меняет наши представления о подражательной природе искусства. В свете архетипической теории подражание как таковое уже не может более рассматриваться как два преобладающих типа (1-форме, 2-содержанию), поскольку архетип есть и форма, и содержание, в нем работает принцип неконкретизированного эйдоса. Не может существовать подражание бесформенному духу, как и подражание бессодержательной форме. Эти дихотомии были рождены аналитическим сознанием человека. Внедрение же в миропонимание современного человека архетипных категорий лишает аналитическое сознание последних островков опоры, поскольку вдруг дихотомия содержание/форма потеряла всяческий смысл, но не утратила смысл теория подражания в литературе. Иного типа подражание ныне предлагается принять как теоретическую истину: подражание как имитация архетипа. Такой тип подражания, на наш взгляд, является наиболее общим, свойственным всей культуре, а не только литературе. Дальнейшая аналитика подражания будет связана со спецификой того или иного преобладающего архетипа в его структуре, ведь именно он определяет сущность данного подражания. Таким образом, подражательная природа литературы теряет двуплановость, перестает мотивироваться законами подражания форме или подражания содержанию, которые, лишь внося путаницу, и прежде не помогали осознать эстетическую природу текста.

Следовательно, проблема подражательной природы литературы переходит в проблему характерологии архетипа, от которого ныне только и зависит содержание литературы. Но архетипное сознание иерархично, поскольку коррелировано с сакральным, его можно определить как «стихийное сакральное». Н. Фрай пытался в этом потоке архетипических представлений отыскать ядро, что является явной попыткой систематизации данного потока. Но систематизация архетипической образности (причем в любой сфере культурной деятельности человека) лежит в плоскости структуризации сакрального, многочисленные варианты которой наработало человечество за время своего существования. И тут мы подходим к самому интересному моменту конструирования теории подражания в литературе романтизма. Все дело в том, что романтики, влюбленные в древность (чаще средневековую), восприняли вместе с этой любовью и средневековое структурирование сакрального, а именно: иерархическую пирамиду соподчиненных архетипов, где вершина принадлежит Божественному Абсолюту. Отсюда и романтическая теория подражания в искусстве насквозь проникнута архетипическими сакральными представлениями. Не случайно Жермена де Сталь дала определение романтизму как направлению в литературе, соединившему любовь к романской старине с любовью к христианству.

Романтическая теория подражания по сути своей является теогонической иерархией, верхние ряды которой занимают понятия, рожденные при непосредственной эманации божества. Это божество-архетип, эмануруя, провоцирует имитацию-создание ряда подлежащих категорий-образов, а точнее, будет называть их эйдосами, как это делали

древние. Отсюда высокое предназначение поэта в системе искусства Романтизма, не обусловленное ни происхождением, ни образованием, вырастающее исключительно на понимании божественной иерархизации мира. Бывший крепостной Шевченко и аристократ Пушкин одинаково актуализируют сакральную иерархизацию мира и собственную роль в этом процессе. Напомню хрестоматийные строки у Пушкина:

*Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья избежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит* (11, 383).

Имитация на основе архетипа мессии характерна была и для Шевченко:

Восплач, пророче, сине Божий! (12, 522)

Понимание роли поэта как духовного мессии характерно для всего романтизма, сильнее же оно проявляется у авторов, чья жизнь сама по себе символически воспринималась народом как мученическая, преисполненная подвижничества во славу народа по его сакральной стезе. Пушкин и Шевченко не просто приняли сакральную структуру мира, они логически определили собственное место в этой вечно эманурующем божественном пространстве.

Итак, теория подражания в литературе романтизма опирается на такие основоположные представления:

1. Сакральный архетип является прототипом для имитации художественного многоуровневого текста.

2. Романтическая теория подражания несводима к подражанию форме либо содержанию.

3. Романтическая теория подражания предусматривает иерархичность, основанную на последовательной эманации Божественного Абсолюта – от первичной триады истина-добро-красота к аноргическому веществу.

4. Исчерпывающая теория подражания в литературе романтизма может быть построена только в случае появления на свет исчерпывающей теории архетипов, где каждый архетип характеризуется в диапазоне от довербальных форм проявления - и до априорных.

Мало сказать, что литература романтизма преисполнена мистикой, на современном этапе науки следует еще реконструировать прототипы этого тайного романтического знания. Стало быть, подражание в романтизме может быть понято намного сложнее, чем подражание сакральному или народному духу, как и сама теория подражания в литературе романтизма может быть представлена в виде некоей схемы, иерархически организованной и опирающейся на актуализованные культурой романтизма архетипы, по природе своей преимущественно сакральные.

1. Гарэн Эудженио. Проблемы итальянского Возрождения. - М., 1986.
2. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. - М., 1978.
3. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М., 1989.
4. См.: Алексеев М.П. К источникам «Подражаний древним» Пушкина //Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. – Л., 1984.
5. Ляцкий Е.А. А.С.Пушкин и его письма: Сборник журнала «Русское богатство» /Под ред. Н.К.Михайловского и В.Г. Короленко. – СПб., 1899.
6. Сиповский В.В. А.С.Пушкин и его письма //Памяти Л.Н. Майкова. – СПб., 1902.
7. Шевченко Т. Дневник. – М., 1954.
8. Лопатто М.О. Повести Пушкина. Опыт введения в теорию прозы //Пушкинист. Историко-литературный сборник. – Пг., 1918. - № III.
9. Зедльмайр Ганс. Искусство и истина. – СПб., 2000.
10. Эдиате Мирче. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998.
11. Пушкин А.С. Сочинения. – М., 1957. – Т.1.
12. Шевченко Тарас. Кобзар. – К., 1983.

ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ «КАМЕНСКОГО ПЕРИОДА» А.С.ПУШКИНА

В.Г.Бухаров

(Председатель совета фонда им.Н.Н.Раевского, г. Кировоград)

Стаття доповнює та розширює загальні уявлення про Каменський період південного заслання О.С.Пушкіна та маєток Раєвських «Болтишка», що у свою чергу дозволяє точніше визначити часові та географічні межі цього періоду, наповнюючи новим змістом процес відновлення історично-культурної спадщини сім'ї Раєвських.

This article completes and widens general presentation about the Kamensky period of Pushkin's exile to the South and about Rayevsky's estate manor called -Boltyska'. In its turn this allows to determine the temporal and geographical limits of this period more precisely filling in the process of restoration of historical and cultural heritage of Rayevsky's family with new content.

Украинский период в жизни и творчестве Александра Сергеевича Пушкина очень ярко обогащен так называемым Каменским периодом его южной ссылки, возникшим в результате дружбы с замечательной семьей Раевских, а затем и Давыдовых.

Каменка – небольшое географическое место на карте, которое, благодаря Давыдовым, А.С.Пушкину, декабристам, герою Отечественной войны 1812 года Н.Н.Раевскому и П.И.Чайковскому, навсегда вошло в историю. Но даже самая смелая фантазия начала XIX века и представить себе не могла, что в самом начале XXI века возникнет необходимость более пристально рассмотреть этот период и по-иному взглянуть на его, казалось бы, обыденные и ничем не примечательные эпизоды. Исторический экскурс в него позволит по-новому рассмотреть прошлое и настоящее Каменского периода, даст возможность логически выстроить и «привязать», хотя и малочисленные, но вполне конкретные факты и воспоминания современников А.С.Пушкина к вполне конкретной местности, где, собственно говоря, и происходили общеизвестные исторические события. Ответ на вопрос, каковы же географические границы физического присутствия А.С.Пушкина в Каменском имении Давыдовых, позволит придать новый импульс развитию современной истории и культуры этого региона, обогатив его новым историко-культурным содержанием. Но для этого необходимо, прежде всего, разобраться в самом понятии и содержании названия Каменка, или Каменского имения Давыдовых.

Привилегия на основание местечка как места еврейского поселения дарована была Каменке польским королем Августом III в 1756 году. Но уже в 1794 году полновластной хозяйкой Каменки становится Давыдова Екатерина Николаевна (в первом браке Раевская): «состоит за мною имение, доставшееся мне по наследству от покойного дяди моего родного, Генерал-Фельдмаршала и разных орденов кавалера, Светлейшего Князя Григория Александровича Потемкина-Таврического, Киевской губернии в Чигиринском повете местечко Каменка с принадлежащими экономиями, фольварками, селами и деревнями, а в оных состоит всего десять тысяч триста семь душ» (1, 668).

Взору странствующего и путешествующего люда в то далекое время открывалась следующая описательная картина: «Широко раскинулись по обоим берегам болотистой речки Тясмин старинные село и местечко Каменка. Весело белеют крытые соломой хатки, утопающие в зелени вишневых садов, окруженных плетеными из кукурузной ботвы тынами, с выглядывающими из-за них подсолнухами. Стройно высятся над зеленью деревьев колокольни двух церквей: Свято-Николаевской и Покрова Пресвятой Богородицы, по именам которых стороны села называются Николаевской и Покровской. Тесно жмутся друг к другу маленькие неприглядные еврейские домики вдоль грязных улочек местечка, над которыми возвышается здание синагоги, с прилегающим к нему хедером. Среди широкой главной улицы тянутся одноэтажные кирпичные строения с еврейскими магазинами, торгующими всевозможными товарами, начиная всем, что потребно помещичьим экономиям и крестьянским дворам, и кончая шампанским, духами и

белыми лайковыми перчатками. В стороне от магазинов, вдоль главной улицы, виднеется вывеска «заязда» или еврейской гостиницы, с кривыми оконцами и покосившимся крыльечком, а рядом, в соседнем переулке, в окнах высокого кирпичного здания блестят бокалы с крашеной жидкостью местной аптеки» (2, 3).

Вполне естественно литературное понятие Каменки распространяется не только на местечко, но и на всю территорию Каменского имения Екатерины Николаевны Давыдовой. А оно было настолько велико и богато, что из изначальных букв сел и деревень, входивших в состав имения, Лев Давыдов, второй супруг Екатерины Николаевны, составил целую фразу: «Лев любит Екатерину». Кстати, фразу можно было составить и не одну, так как целый ряд селений просто не попал, даже и в это немаленькое по буквенному составу выражение. Однако только в 1801 году, после смерти своего супруга, Екатерина Николаевна, окончательно распрощавшись с Петербургом, смогла переехать на постоянное место жительства в Каменку, и жизнь в ней забурлила. «В тихую глухую Каменку вторгся дух славного века Екатерины II, тогда еще существовавший, знатные друзья и знакомые из Петербурга, Москвы, Смелы и Белой Церкви, а также соседи-помещики стали ее постоянными гостями. Однако до 1816 года, т. е. до конца Наполеоновских войн и возвращения русских войск из-за границы, жизнь в Каменке не достигла еще своего апогея. Лишь с этого времени, когда дети и внуки Екатерины Николаевны вернулись из долголетних и дальних походов, в Каменке послышался веселый шум деревенской семейной жизни» (3, 3).

Постоянно проживали в Каменке с Екатериной Николаевной ее дети от второго брака, но не все: «Старший сын, красавец Петр, женатый на графине Н.В.Орловой, состоявший гофмаршалом высочайшего двора, жил постоянно в Петербурге и редко бывал в Каменке. Дочь София, младшая из детей Давыдовых, была замужем за первым Таврическим губернатором, генерал-майором А.М.Бороздиным, и жила в Симферополе. У матери в Каменке жил второй сын Екатерины Николаевны с женой и детьми (их было трое) – и неженатый младший Василий» (4, 3). Что касается сына Екатерины Николаевны от первого брака, к этому времени уже генерал-майора Н.Н.Раевского и его семьи, они в самой Каменке никогда не проживали и все их каменские взаимоотношения с Давыдовыми были основаны исключительно на узах родственного гостеприимства и не более. Отождествление же Раевских с Каменкой в описательной пушкиниане, особенно второй половины XIX века, происходит, очевидно, оттого, что особенно вникать в подробности внутрисемейного имущественного разделения не было никакой необходимости. Это ни на что не влияло, а уж тем более на формирование личности молодого Пушкина и характер взаимоотношений Раевских и Пушкина. Раевские в Каменке не жили, но бывали очень часто, да по-другому и быть не могло, во-первых, там проживали близкие родственники, а во-вторых, в 1805 году, четвертая и наиболее богатая по своим ресурсам часть Каменского имения – Болтышская экономия, окончательно перешла к Николаю Николаевичу Раевскому: «Имею я четырех сыновей, всех ко мне почтительных с должным повиновением и матернему сердцу моему равно любезных: от первого брака генерал-майора и кавалера Николая Николаевича сына Раевского, от второго брака, Двора Вашего Императорского Величества действительного камергера Петра, Кавалергардского полка полковника Александра и малолетнего Командора Василия Львовых, детей Давыдовых. Но как сын мой, рожденный от первого брака, в таких уже летах, что может сам имением управлять, давно уже женат, имеет детей, то и вознамерилась я его отделить, чтоб он при жизни моей устроил свое хозяйство и делать мог собственными своими трудами приобретение в пользу своих детей – из одного следует ему, сыну моему Николаю, на четвертую часть – две тысячи пятьсот семьдесят душ, в число оных отдаю ему во владение, с утверждения сего акта, вечно и бесповоротно Болтышскую экономию с селениями, и именно: селы Болтышку, Ивангород, деревни: Омельгород, Стримовку и Бирки. Со всем тем, что означено в расчете; так же лес Нерубай отдаю весь без остатка и все буераки около онаго. да по жизнь мою оставляю из той экономии в селе Еразмовке и деревне Несватковой четыреста двадцать две души, означенные в расчете, и на них земли такую же пропорцию на каждую душу; по смерти же моей останутся оные ему ж,

сыну моему Николаю» (1,669). Надо сказать, что далеко не случайно именно Болтышская экономия составила основную часть завещания. Еще в свою первую, вынужденную отставку из армии 1799 года, откликнувшись на просьбу матери заняться наведением порядка в ее многочисленном хозяйстве, Николай Николаевич облюбовал именно Болтышку (Ныне Бовтышку. — авт.). Прекрасный ландшафт, (Своего рода маленькие Карпаты. — авт.), переходный климат, где на открытом грунте способны вызревать персики. Удивительное по красоте сочетание холмов, полей и лесов, ну и, конечно же, густо населенные села уже тогда привлекли внимание Н.Н.Раевского, предопределив его выбор, закрепленный позже в завещании матери. Он, конечно, не мог знать, что удивительная по своей красоте Болтышка и ее окрестности имеют неземное происхождение и входят в четыре наиболее известных астроблемных (что в переводе с греческого означает «Звездная рана». - авт.) места на земле, образованных падением астероидов более 65 млн. лет назад: «С мел-палеогеновой границей совпадает (по времени) образование четырех крупных кратеров: Чиксулуб в Мексике (диаметром 180 км), Кара в России (120 км), Болтышка на Украине (30 км), Мэнсон в США (35 км)» (5, 67). Однако он всегда чувствовал особую притягательность так называемой «Болтышской впадины» и интуитивно всегда тянулся к этой местности.

Именно с 1797 года, и особенно во время второй, добровольной отставки из армии (1801 - 1807 гг.), Болтышская экономия под неусыпным вниманием Николая Николаевича начинает развиваться и обрастать кирпичным, конным и винокуренными заводами, мельницами и оранжереями. Имевшийся ранее, еще задолго до 1794 года, фольварк в Болтышке (6, 7), постепенно перестроен и окончательно превращен в центральный усадебный дом имения Раевских, вошедшего в историю под названием «Болтышка». Уже к 1820 году имение представляло из себя вполне сложившийся и очень большой хозяйственный организм, с собственной историей и разветвленной сетью экономий. Болтышку прекрасно знали выросшие и подрастающие дети, с ней были связаны воспоминания, пожалуй, лучших мгновений семейной жизни старшего поколения Раевских. Именно в Болтышку, после окончательной отставки из армии в 1824 году, переехал на постоянное и последнее свое место жительства Николай Николаевич Раевский. Но это будет потом. А пока, в 1815 году, после окончания Наполеоновских войн и назначения в Киев, на должность командира 4-го пехотного корпуса, Николай Николаевич, под залог имения, и с разрешения Государя получает в государственном казначействе невероятно огромный по своим размерам кредит, 1.095000 рублей (7, 3). С этого момента Болтышская экономическая контора должна была работать просто сверхэффективно, для того чтобы справляться с тяжелым бременем договорных кредитных и других текущих обязательств по обеспечению жизнедеятельности имения. Для этого необходим был надежный управляющий и собственный неусыпный контроль за положением дел в хозяйстве. И если управляющий имением, отставной подполковник и кавалер Петр Иванович Паули (8), соответствовал предъявляемым требованиям, то с собственным контролем получалось от случая к случаю. Должность корпусного командира и великосветские обязанности одного из первых лиц в Киеве не позволяли в полной мере вникать во все тонкости ведения именно этого хозяйства. Если итоговые цифры годовых отчетов, а также перспективы развития экономической конторы еще можно было обсудить с управляющим в Киеве, то для того чтобы убедиться в их состоятельности на месте, необходимо было чаще выезжать в имение, что в свою очередь предполагало использовать для этого любую имеющуюся возможность. Именно такая возможность практически гарантированно представлялась каждый год на День рождения матери, Давыдовой Екатерины Николаевны. Ведь Каменку и Болтышку, где собственно и находилась Болтышская экономическая контора Николая Николаевича Раевского, разделяло чуть более 20 верст, расстояние в красивой и живописной местности более чем незначительное, относящееся скорее к разряду «прогулочных». Попастись из Каменки в Болтышку можно было двумя путями. Согласно карты военных и почтовых дорог Чигиринского уезда за 1852 год (9, 3), дорога по выезду из Каменки через 6 верст встречала на своем пути Тимошовку, далее через восемь верст Бандурово, где раздваивалась, одной

веткой уходя в сторону Златополя (ныне Новомиргород), а второй — через Крымки на Елисаветград (ныне Кировоград), в Херсонскую губернию. В Крымках к участку дороги губернского значения на Елисаветград примыкал участок дороги, уже непосредственно ведущий к усадебному дому Раевских в Болтышку, но через Разумовку. Крымки и Болтышку разделяет 8 верст. Посередине, на равноудалении от обоих сел, и расположено село Еразмовка (ныне Разумовка) — место вечного упокоения Николая Николаевича Раевского. Этот путь из Каменки в Болтышку занимает около 26 верст. Второй путь пролегал также через Тимошовку и Бандурово. Но в Бандурово надо было сворачивать с дороги губернского значения и ехать по второстепенной дороге на Голиково, через которое пролегал самый кратчайший путь из Каменки до усадебного дома в Болтышке. Для удобства передвижения, особенно в весеннюю и осеннюю распутицу, именно этот участок дороги, по преданию, был выложен кирпичом, поставленным на ребро, за счет средств Болтышского имения. Однако в таком виде дорога прекратила свое существование сразу после 1917 года, когда, вслед за усадебными домами Раевских и Ностиц в Болтышке, крестьяне для своих хозяйственных нужд разобрали и кирпичное покрытие дороги. 1820 год ознаменовался началом Южной ссылки А.С.Пушкина и незабываемым совместным путешествием с семьей Раевских по Кавказу и Крыму. Надо сказать, что для Н.Н.Раевского это было далеко не праздное путешествие. Один из самых прославленных генералов русской армии нуждался в серьезном отдыхе и лечении. Так что Кавказские минеральные воды как нельзя кстати подходили для комплексного оздоровления израненного тела.

В конце мая 1820 года в Екатеринославе к уже путешествующей семье Раевских присоединился А.С.Пушкин. Нас в данном случае будет интересовать хронология путешествия и его маршрут: «Выехав из Екатеринослава около 4 июня, Пушкин с Раевскими 10 июня прибыл в Георгиевск, а 11 числа приехал в Горячеводск и прожил затем почти два месяца в Железноводске, Кисловодске и Пятигорске. 5 августа Пушкин отправился с Раевскими в обратный путь с Кавказа и через Темижбек, крепость Кавказскую и Тамань 15 августа прибыл в Керчь, 17 числа — в Феодосию, а отсюда в конце месяца переехал в Юрзуф, где и провел около трех недель. 21 сентября он приехал в Кишинев, куда, в его отсутствие, переведена была Канцелярия генерала Инзова, временно назначенного Наместником Бессарабской области» (10, 208). Как видим, между посещением Гурзуфа и приездом в Кишинев существует значительный временной отрезок, нас в первую очередь интересует дорога, по которой А.С.Пушкин прибыл к новому месту службы. Здесь мнения даже среди членов семьи Раевских разошлись: «По воспоминаниям М.Н.Раевской-Волконской, он (А.С.Пушкин. – авт.) проводил Раевских до Каменки (Чигиринского уезда, Киевской губернии.), где жила мать старика Раевского, а оттуда явился к Инзову в Кишинев. Екатерина Раевская отрицала это: по ее словам, Пушкин после посещения Бахчисарая доехал с ними только до Симферополя или, может быть, до Перекопа» (3, 108). Описавший рассказ М.Волконской П.И.Бартенев повторяет: «Оттуда (из Гурзуфа. – авт.) Пушкин с Раевским и сыном уехали раньше остальной семьи и заезжали под Киевом к бабушке Давыдовой» (11, 218). Известный пушкинист Л.Майков также склоняется к этой версии: «По возвращении из Крыма Пушкин проводил Раевских до их имения Каменки, в Киевской губернии» (12, 139). Если брать за основу воспоминания М.Волконской, да и остальные источники подтверждают именно такую версию окончания путешествия, то логично предположить, что именно в это посещение Каменки Александр Сергеевич был представлен Е.Н.Давыдовой и приглашен на ее День рождения в ноябре этого же года. Значит, это и есть первое посещение А.С.Пушкиным обширных владений Каменского имения, включая Болтышскую экономию Раевских. Кроме того, в данном случае даже нет необходимости обращаться к картам военных и почтовых дорог XIX века: по-прежнему дорога из Крыма, никуда не отклоняясь, первой на своем пути в Каменку и Киев встречает Болтышку. В сентябре 1820 года обстоятельной остановки в Болтышке, конечно же, не было, но после длительного путешествия заехать к себе в имение, отдать необходимые распоряжения, включая финансовые, особенно учитывая непростую ситуацию с кредитом – это сделал бы любой

здоровысляющий человек. Да и заодно показать своему гостю, основу основ любого дворянина – свои поместья — представилась хорошая возможность. К тому же, по сей день в Бовтышке и Разумовке бытует передаваемая из поколения в поколение легенда о немом свидетеле пребывания А.С.Пушкина в этих местах. Это более чем 500-летний могучий дуб, расположенный на обочине старой дороги из Бовтышки в Каменку. В Каменке дороги Н.Н.Раевского и А.С.Пушкина разошлись, воображение молодого поэта было заполнено впечатлениями и преданиями Кавказа и Крыма и ожиданием встречи с новым, неизведанным краем. В Кишиневе он пишет письмо брату, которое заканчивает словами: «Друг мой, любимая моя надежда (есть) – увидит опять полуденный берег и семейство Раевского» (10, 13). В ноябре 1820 года А.С.Пушкин опять едет в Каменку. В официальной пушкиниане, включая художественную литературу, есть три разных версии прибытия Пушкина в Каменку: версия первая – приехал сам: «Между 14-го и 24 ноября того же года приехал Пушкин в Каменку» (3, 108); версия вторая – приехал вместе с М.Ф.Орловым: «В конце ноября – начале декабря 1820 года Орлов был в Каменке, где встретился с членами тайного общества – И.Д.Якушкиным и В.Л.Давыдовым. В Каменку тогда вместе с Орловым приехал и А.С.Пушкин» (13, 291); версия третья – приехал вместе с братьями Давыдовыми: «Видимо, с Давыдовыми Пушкин и выехал в середине ноября 1820 года в Каменку» (14, 153). Кишиневский приятель А.С.Пушкина, дивизионный квартирмейстер Владимир Петрович Горчаков, так вспоминает ноябрьские дни 1820 года: «На другой день, после первого свидания в театре, мы встретились с Пушкиным у брата моего генерала (М.Ф.Орлова. – авт.), гвардии полковника Федора Федоровича Орлова. Тут же я познакомился с двумя Давыдовыми, родными братьями по матери нашего незабвенного подвижника XII года, Николая Николаевича Раевского... Все они дружески общались с Пушкиным; но выражение приязни Александра Львовича сбивалось на покровительство, что, как мне показалось, весьма не нравилось Пушкину...» (15, 238)

14-м ноября А.С.Пушкин в Кишиневе датирует «Черную шаль», а М.Ф.Орлов 13 ноября подписывает приказ по дивизии «О секретной инструкции для полковых командиров» (13, 71). Далее в литературе идут даты, уже непосредственно связанные с воспоминаниями о Каменке. Так что наиболее всего вероятен тот факт, что в Каменку они прибыли все вместе, приурочив свой приезд «ко дню именин хозяйки – Е.Н.Давыдовой, которые праздновались 24 ноября» (11, 509). Здесь сбылось желание поэта, и А.С.Пушкин вновь встретился с Раевскими, а также бывшим здесь К.А.Охотниковым и присоединившимся к ним И.Д.Якушкиным. Начинаясь, хоть и короткий, но Каменский период жизни А.Пушкина: «В Каменке – поместье Давыдовых-Раевских – Пушкин гостил с середины ноября 1820 года до начала марта 1821 г. Во время пребывания Пушкина там происходили совещания заговорщиков, собравшихся в Каменке по пути в Москву на съезд членов союза Благоденствия. Если вопросы реорганизации тайного общества на строго конспиративных началах обсуждались без присутствия Пушкина и других лиц, не являвшихся членами Союза Благоденствия, то разговоры о западноевропейских революционных событиях, о восстании лейб-гвардии Семеновского полка велись, конечно, открыто, при всех» (11, 507). А.С.Пушкин не собирался задерживаться в Каменке, на этот счет есть немало свидетельств, однако быстрого возвращения в Кишинев не получилось. Пушкин пришелся ко двору, свидетельством чему следующий обмен письмами: «Любопытна переписка, происшедшая по этому поводу между Инзовым и одним из радушных хозяев Пушкина. «М.Г.Иван Никитич», — обращается к Инзову Александр Львович Давыдов, старший из братьев, — «по позволению вашего превосходительства, Александр Сергеевич Пушкин доселе гостит у нас, а с генералом Орловым намерен был возвратиться в Кишинев; но простудившись очень сильно, он до сих пор не в состоянии предпринять обратный путь. Ответ Инзова 29 декабря – лучшая его характеристика: «М.Г., Ал.Д. До сего времени я был в опасении о г.Пушкине, боясь, чтобы, он не взирая на жестокость больших морозов с ветром и метелью, не отправился в путь и где-нибудь, при неудобствах степных дорог, не получил несчастья». Жестокие морозы, впрочем, ничуть не помешали Пушкину прервать свое пребывание в

Каменке поездкой в Киев, где 8 февраля им написано стихотворение «Земля и море» (3, 109). Пушкин скоро возвращается опять в Каменку и 20 февраля кончает там «Кавказского пленника». В начале весны 1821 года Пушкин снова является в Кишинев вместе с одним из высших военных чиновников, М.Ф.Орловым, прибывшим к месту своего служебного назначения в Бесарабию тоже из Киева» (16, 95). Кроме того, в Каменском периоде Александра Сергеевича прослеживается май 1821 года и, «благодаря исследованиям М.А. и Т.Г.Цявловских, почти достоверно установлена дата (ноябрь-декабрь 1822 г.) еще одного посещения Пушкиным Каменки и Киева» (14, 153). О том, как протекала жизнь поэта в эти временные отрезки Каменского периода, мы можем судить только из известных воспоминаний того же И.Д.Якушкина, описавшего один из вечеров, проведенных в дискуссии о пользе Тайного общества в России, а также в письме Н.И.Гнедичу от 4 декабря 1820 года самого Александра Сергеевича Пушкина: «Вот уже восемь месяцев как я веду странническую жизнь, почтенный Николай Иванович. Был я на Кавказе, в Крыму, в Молдавии и теперь нахожусь в Киевской губернии, в деревне Давыдовых милых и умных отшельников, братьев генерала Раевского. Время мое протекает между аристократическими обедами и демагогическими спорами. Общество наше, теперь рассеянное, было недавно разнообразная и веселая смесь умов оригинальных, людей известных в нашей России, любопытных для незнакомого наблюдателя. Женщин мало, много шампанского, много острых слов, много книг, немного стихов» (10, 14). И это все имеющиеся свидетельства, однако этого абсолютно недостаточно для полноты освещения всего периода. Мало верится в то, что на протяжении более чем трех с половиной месяцев А.С.Пушкин находился исключительно в стенах усадебного дома с книгой и пером в руках, вперемежку с великосветскими обедами и дискуссиями на различные темы. Несомненно, были и прогулки, и верховая езда по обширным владениям имения и другие, свойственные молодости увлечения. В этой связи интересно еще одно предание о посещении Александром Сергеевичем охотничьего домика Болтышского имения Раевских. Домик не сохранился (от него остался только едва различимый фундамент. – авт.), но память о пребывании в нем поэта по сей день бережно сохраняется. Что ж, не исключено и это. Но опять же, если рядом друг и сверстник, каким и являлся в эту пору Александр Раевский: «Запас страстей, еще не растраченных и не успокоившихся от годов, должен был, разумеется, увлечь его за общим потоком еще более, чем какое-либо правило, наперед составленное для действий. Беззаботная растрата ума, времени и жизни на знакомства, похождения и связи всех родов – вот, что составляло основной характер жизни Пушкина, как и многих их современников» (16, 66). 23 марта 1821 года, по завершении «Каменских каникул», он пишет барону А.А.Дельвигу: «Что до меня, моя радость, скажу тебе, что кончил я новую поэму. «Кавказский пленник», которую надеюсь вскоре вам прислать, - ты ею не совсем будешь доволен; и будешь прав. Еще скажу тебе, что у меня в голове бродят еще поэмы, но теперь ничего не пишу – я перевариваю воспоминания; и надеюсь набрать вскоре новые; чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости, - как не воспоминаниями?» (17, 499) Каменский период в жизни поэта был окончательно завершён в 1824 году высылкой А.С.Пушкина из Одессы, но не завершилась его разносторонняя историческая значимость. Более того, этот период получает в настоящее время новое развитие и освещение, находя подтверждение в следующих обобщающих выводах:

- пребывание А.С.Пушкина в Каменском имении Давыдовых следует отнести к следующим временным рамкам:
 - середина сентября (предположительно в период с 15 по 19 число) 1820 года;
 - с середины ноября 1820 года, до начала марта 1821 года включительно (с небольшим Киевским перерывом в начале 1821 года);
 - май 1821 года; - ноябрь 1822 года;
- пребывание А.С.Пушкина в Каменке отнюдь не ограничено самим местечком, а вполне естественно распространяется на живописные территории имения, где пролегали прогулочные маршруты Давыдовых и Раевских.

- Каменский период А.С.Пушкина распространяется также на Болтышскую экономию Раевских. Посещение Болтышки приходится на середину сентября 1820 года, во время возвращения из Крыма, по пути в Каменку.

- Посещение Болтышки А.С.Пушкиным может приходится на ноябрь-декабрь 1820 года, а также на любой из двух оставшихся временных отрезков 1821 и 1822 годов.

Есть еще одна спорная версия относительно возможного визита А.С.Пушкина к Давыдовым во время его пути к месту очередной ссылки в Псковскую губернию. Это могло произойти в июле 1824 года, когда А.С.Пушкин покидал Украину: «24 числа (июля 1824 года. – авт.) Воронцов, тогда находившийся в Симферополе, предписал Одесскому градоначальнику гр. А.Д.Гурьеву призвать Пушкина, объявить ему о его высылке и немедленно отправить во Псков, взяв с него подписку в том, что он поедет безостановочно, по назначенному ему маршруту, через Николаев, Елисаветград, Кременчуг, Чернигов и Витебск (минуя Киев), и, по приезде во Псков, явится к губернатору» (18, 343). Здесь присутствует один интересный момент. Дорога от Елисаветграда до Кременчуга с небольшим южным отклонением проходит через Александрию и составляет порядка 120 километров. Если же ехать в Кременчуг через Каменку и Чигирин, то маршрут уже с северным отклонением увеличится в среднем всего до 60 километров. Опальный поэт дал подписку не нарушать предписание и «нигде не останавливаться по своему усмотрению» (кстати, нарушаемое, например уже по приезде в Псковскую губернию), однако желание заглянуть напоследок к старым друзьям Давыдовым в Каменку, могло быть более, чем сильным. К тому же проездной маршрут между Елисаветградом и Кременчугом никак не определен. Здесь необходимо подчеркнуть, что это всего лишь версия, имеющая право на существование. В.Г.Белинский по этому поводу сказал: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего» (19,307). Принадлежит к таким явлениям и удивительная семья Раевских: «Это была высокоодаренная и не менее образованная семья. Литературные и общественные взгляды Пушкина развивались в непосредственном влиянии Раевских, и за многое мы должны быть благодарны им» (3, 116). Их взаимообогащающее влияние принадлежало и будет принадлежать истории, где могут меняться границы и административно-территориальное деление регионов, но неизменным останется одно: по-прежнему Каменку и Бовтышку будет объединять то же расстояние на карте и непреходящая с веками дружба Раевских и А.С.Пушкина.

Для нас пребывание в Бовтышке и Разумовке А.С.Пушкина имеет исключительно большое значение, ибо дополняет уже имеющийся историко-архитектурный комплекс совершенно новым содержанием. К тому же создание в Разумовке и Бовтышке историко-культурного заповедника семьи Раевских, наряду с Каменкой, подарит потомкам еще одно историческое место, связанное с именем великого русского поэта.

1. Архив Раевских. — Т.1.
2. Давыдов А.В. Воспоминания. — Париж, 1982.
3. Библиотека великих писателей /Под ред. С.А.Венгерова. — СПб., 1908. — Т. 2
4. Давыдов А.В. Воспоминания. — Париж, 1982. (Здесь А.В.Давыдов ошибается, старшим сыном Е.Н.Давыдовой был Александр Львович Давыдов, 1873 года рождения).
5. Фельдман В.И. МГУ «Астроблемы – звездные раны земли» //Соросовский Образовательный Журнал.— 1999 — № 9.
6. ГАЧО г.Черкассы, Ф. 420, Оп. 1, Д. 1, Л. 7.
7. ЦГИАУ г.Киев, Ф.442, Оп.190, Д.45, Л.3
8. ГАЧО г.Черкассы, Ф. 817, Оп. 2, Д. 256.
9. КГОА г.Киев, Ф.1542, Оп.1, Д.2988, Л.3.
10. Пушкин А.С. Письма. — М.:Л., 1926. — Т.1.

11. Пушкин А.С. в воспоминаниях современников. — М., 1874. — Т.1.
12. Майков Л. А.С.Пушкин: Библиографические материалы и историко-литературные очерки. — М., 1899.
13. Орлов М.Ф. Капитуляция Парижа. — М., 1963.
14. Трубецкой Б.А. Пушкин в Молдавии. — Кишинев, 1990.
15. Горчаков В.П. Выдержки из дневника об А.С.Пушкине //А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. — М., 1874. — Т.1.
16. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. — М., 1984.
17. Библиотека Великих Писателей /Под ред. С.А.Венгерова. — СПб., 1911. — Т.5.
18. Пушкин А.С. Письма. — М., 1926. — Т.2.
19. Белинский В.Г. Собрание сочинений. — М., 1979. — Т.4.

ГРАНИЦЫ ЛИЧНОСТИ В БИОГРАФИЧЕСКОМ МИФЕ ЗОЛОТОГО И СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

М.Н.Виролайнен

(кандидат филологических, старший научный сотрудник, Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия)

Стаття присвячена вивченню меж між словом і особистісним буттям у письменників золотого та срібного віку.

The article is devoted to the study of the border line between word and personal existence in the works of writers of the Gold and Silver Ages.

Проблема самоидентификации личности весьма остро переживалась на протяжении всего XX века. Вот характерный вопрос, поставленный современным культурологом, в статье, посвященной проблемам персонологии будущего: «Если начать раскрывать матрешек идентичности, доставать их одну за другой, если срывать один за другим листья с кочана личности, то что же останется в конце?». Не менее выразителен и ответ на поставленный вопрос: человек «всегда больше суммы своих качеств и свойств. И именно этот остаток, этот “человек без свойств” и есть главное в личности» (1, 311). Итак, моя внешность, мои мысли, мои настроения, мое социальное Я, мое физическое и психологическое Я – все это еще не есть Я. Только по вычитании всех моих качеств и самоопределений я могу добраться до того своего Я, которое и окажется собственно мной, и это будет «человек без свойств». Но способны ли мы осознать себя вне всяких свойств и определений? Близкую, но несколько иначе разернутую задачу ставит перед современным человеком А.Пятигорский (см., например, его книгу «Философия одного переулка»). По его мнению, осознавая себя, мы всегда рисуем в своем воображении себя в некий момент прошлого, хотя бы и совсем недавнего, – и таким образом, осознаем себя, уже не существующего. Главная же задача самосознания – уловить мгновение чистого настоящего, освободившись от всех определений, относящихся к прошлому. И первый, и второй вариант постановки вопроса предполагает, как видим, освобождение от определений, то есть от любых словесных оболочек, с помощью которых личность, как правило, идентифицирует самое себя. Самосознание трактуется как чисто экзистенциальный акт, не опирающийся ни на какие слова и понятия. Для европейского человека, не владеющего восточными медитативными практиками, результатом такого опыта самосознания будет, как кажется, безнадежное ускользание собственного Я, его растворение в мире или в потоке собственных ощущений. Иными словами, поиск самоидентичности, осуществляемый на таких путях, неизбежно должен привести к полной утрате самоидентичности в том смысле, в каком она понималась на предыдущих этапах культурного развития, когда самоидентичность была неразрывно

связана с *самоописанием*.

Итак, самописание трактуется во второй половине XX века как препона на пути к самосознанию и самоидентификации. Разумеется, такая постановка вопроса возникла не вдруг, она имеет свою предысторию. Отношения личного Я и слова о себе претерпели за последние два века несколько качественных трансформаций, более всего очевидных при сопоставлении культуры золотого и серебряного века.

Для культуры золотого века слово, и прежде всего поэтическое слово – субстанция дистанцированная и от общеязыкового поля, и от непосредственного бытия личности. Поэтическое слово формирует свою сферу значений и смыслов, и эта сфера имеет автономное бытие. Более того, она имеет собственный онтологический статус.

Б.А.Успенский ввел в научный оборот понятие диглоссии, которую он определяет как «такой способ сосуществования двух языковых систем в рамках одного языкового коллектива, когда функции этих двух систем находятся в дополнительном распределении» (2, 26), то есть когда они не эквивалентны друг другу и не подлежат взаимному переводу. Так, в Московской Руси церковнославянский и русский язык находятся в отношениях диглоссии: церковнославянский, в отличие от разговорного русского, обладает сакральным статусом. Поэтический язык золотого века сакральным статусом не обладает. Но и общеязыковым значениям он вовсе не эквивалентен. Поэтическая лень, поэтическое уединение, поэтический пир совершенно не эквивалентны бытовой пирушке, бытовой лени или бытовому уединению. Вполне очевидно, что самописание, данное на таком языке, было также дистанцировано от непосредственного бытия личности. Совпадения между лирическим субъектом и реальной биографической личностью не предполагалось. Когда Жуковский призывал Батюшкова: *Отвергни сладострастья Погибельны мечты...* (3, 198), это, разумеется, не было заботой о моральном облике друга. Как писал В.Э.Вацуро, Жуковский «спорил не с Батюшковым, а с представленным им типом лирического субъекта» (4, 109), он высказывался против чувственно-гедонистического начала поэзии. Эротизм Батюшкова имел чисто литературный характер.

Поэтические автопортреты Пушкина также почти всегда дистанцированы от его реальной личности. Он мог, например, в один и тот же день, в одном конверте отправить два письма – Дельвигу и Гнедичу – приложив к каждому из писем по стихотворному посланию, в которых предстает в двух образах, между которыми едва улавливаются черты сходства. Кроме того, стихотворный образ из послания Дельвигу открыто противоречит прозаической части письма. Поэзия не только отстает от фактов, но и намеренно компрометирует их. В стихах Пушкин уведомляет своего корреспондента о собственном творческом бесплодии: *От воздержанья муза чахнет* – и в ту же минуту в письме сообщает ему: *Кончил я новую поэму, Кавказский Пленник <...> у меня в голове бродят еще поэмы* (5, 25, 26).

Серьезным исключением здесь был Жуковский, теснее других связанный с культурой романтизма и не случайно в послании «К Батюшкову» заявлявший, что *быть таким желает, // Каким в своих стихах Себя изображает* (3, 203).

Для Пушкина же подобные отождествления были неприемлемы, для него существовал экзистенциальный суверенитет личности и суверенитет поэтического слова. Определением «условность» такая позиция отнюдь не исчерпывалась, поскольку предполагала полноту ответственности и за личное бытие, и за слово. Существенным было то, что эти измерения не сливались, не отождествлялись, они отстояли друг от друга и каждое из них имело свою собственную значимость.

Момент, когда они начали отождествляться, совпадает с финалом золотого века. Когда Денис Давыдов создавал автобиографический образ поэта-гусара, уверяя читателей, что его стихи писаны на биваках, посреди сражений, он, несомненно, стилизовал свой автопортрет, и ничуть не смущался этим, как не смущалось и его литературное окружение. Когда принадлежащие уже следующей культурной эпохе любомудры будут создавать литературную репутацию Веневитинова, облик поэта-философа будет строиться совсем иначе, чем облик поэта-гусара. Поэт-философ – уже ни в коем случае не литературная маска,

не ролевое поведение. Репутация будет претендовать на полное тождество реальной личности Веневитинова.

К адекватности слова и личности будет последовательно идти Гоголь. Владимир Паперно на римской конференции, посвященной 200-летию писателя, справедливо заметил, что мы напрасно считаем, будто поздний Гоголь не занимался творчеством. Огромная переписка Гоголя – это и есть его позднее творчество. И оно отнюдь не случайно приняло именно такие черты. Ранний Гоголь, Гоголь золотого века, начинал с маски Рудого Панька. Но уже в «Арабесках» он попытался предстать перед читателем иначе: как писатель, историк, географ, эстетик, педагог, практик и теоретик – иными словами, как универсальная личность. Таким рисовал себя Гоголь, составляя свой третий сборник, и это уже была претензия на то, чтобы, отбросив маску, обнаружить себя перед публикой во всей полноте своих личных достоинств. Как кажется, претензия эта была не очень замечена или, во всяком случае, не слишком оценена. Гоголь вернулся на чисто писательские позиции, а затем отказался и от них, целиком излившись в эпистолярный жанр, в котором не предполагается никакой дистанции между личностью пишущего и его словом. И именно в этом жанре, к которому отнюдь не случайно относится и его поздняя книга, Гоголь самым деятельным образом принялся выстраивать свой автобиографический миф. В этом самоописании, осуществлявшемся уже за пределами золотого века, слово должно было совпадать с образом личного бытия и служить его подтверждением.

Понятие золотого века не имеет, конечно, четких хронологических границ. Особенности относящейся к нему литературы также четко не сформулированы. Я указываю сейчас лишь на одну из таких особенностей, и ею, на мой взгляд, является наличие непереносимой дистанции между словом и бытием, а в рамках автобиографического литературного самоописания – наличие дистанции между литературным автопортретом и непосредственным бытием личности. По этому признаку Лермонтов, например, уже не вполне относится к поэтам золотого века. Показательно его раннее творчество. Ученичество Лермонтова, выражающееся в обширнейших заимствованиях из чужой поэзии, неизменно связано с поисками в чужом слове самого себя, отражений собственных психологических комплексов. И этот же психологический комплекс будет затем во множестве вариантов представлен в его зрелой лирике, в прозе и драматургии. Внутреннее тождество слова и личного бытия составит основной вектор лермонтовского творчества.

Я не хочу сказать, что литературный образ писателя и его бытовой образ за пределами золотого века обязательно совпадают. Но их несовпадение начинает трактоваться как некая ущербность жизни, как неосуществленность чего-то главнейшего. Так, литературный образ Некрасова – печальника за судьбы народные – явно не совпадает с жизненным обликом барина, удачливо разбогатевшего предпринимателя, столичного жителя, развлекающегося заграничными поездками, клубами, картами. И это несовпадение, безусловно, тревожит его, переживается как некая вина, как неисполненность заявленных обещаний, как то, что он был рыцарем всего лишь на час. И та же тревога заставляет Толстого в 1891 году отказаться от юридического права на владение своим родовым имением и от права литературной собственности на все произведения, написанные после 1881 г.

Тенденции к преодолению разрыва между словом и бытием развивались на протяжении всего XIX столетия, но только серебряный век стал моментом, когда они осуществились во всей мыслимой полноте. Теперь воплощаемое в слове стало подлежать полнокровному воплощению в непосредственном бытии.

Вот небольшая, но выразительная деталь, позволяющая оценить разницу между золотым и серебряным веком. В дружеских посланиях 1810-х годов развивается мотив пирасимпозиция, чрезвычайно значимый и для того целого, в которое собирается совокупность текстов, относящихся к данному жанру: обмен посланиями становится чем-то вроде обмена репликами на пиру поэтов, который ориентирован на знаменитый платоновский диалог. Симпозиций, развернутый в рамках дружеских посланий, имеет собственную поэтику, и это поэтика дистанции. Она строится на взаимодействии трех элементов, трех ипостасей пира. В

первой своей ипостаси пир есть культурный топос, культурный эталон, через который тематика посланий приобщается к высокой традиции древних симпозиев. Другая ипостась пира принадлежит биографической реальности, непосредственному бытию: те, кто вступал в поэтическое собеседование, в быту отнюдь не чуждались веселых пирушек, описание возлияний не было для них художественной абстракцией. Третью ипостась составляет собственно поэтическое слово, которое наполняется смыслом через соотнесенность с культурным архетипом и бытовым прототипом – через принципиально дистанцированную соотнесенность. В послания входят приметы житейской реальности, но отсылки к ней – лишь легкие соприкосновения; слово не поглощает быт, быт не стилизует поэзию. Они всегда помнят друг друга, но всегда суверенны. И тот же суверенитет сохраняется между поэтическим словом и его культурным прототипом. Ни одно послание не стремится полнокровно описать симпозиум, реализовать его модель в собственной художественной ткани. «Пир» Платона остается эталонной реальностью, удаленной от поэтического слова. И такая же дистанция соблюдается между словом и бытом.

Принцип дистанцирования оказывается решительно упраздненным в начале XX века, когда Вячеслав Иванов затевает пиры-симпозиумы на своей Башне. Теперь культурный прототип получает полнокровное воплощение в реальной жизни, пир как жанр и пир как жизнь, уподобляясь друг другу, сливаются в общей зоне. И это – не исключение, но характернейшая особенность серебряного века.

Для «аргонавтов», вдохновляемых Андреем Белым, цель художественного творчества состояла прежде всего в том, чтобы вылиться в «жизнетворчество», в пересоздание себя и мира (см.: 6, 137–170). Поэтическое настроение – личное, субъективное или разделенное с единомышленниками – с готовностью отождествляли с состоянием мира; московским зорям и закатам приписывали сакральный смысл «аргонавтического» солнечного мифа, в прекрасных москвичках безоглядно почитали Софию Премудрость и Лучесветную подругу. Несоответствие предзаданной партии вызывало негодование (так, к примеру, негодовал Андрей Белый, когда Нина Петровская нарушала предначертанные им законы «мистериального» сюжета).

Реального проживания требовали не только создаваемые мифы или сюжеты. Само поэтическое слово мыслилось как экзистенциально тождественное личности поэта. Вот несколько цитат из писем Андрея Белого к Блоку: *Я живу в четырех стенах <...>. Сижку бесцельно у окна. И потом бесцельно кружусь по пустым комнатам, устраивая круги* (7, 214). Перед нами – вполне правдивая бытовая зарисовка, Андрей Белый описывает свое бытовое занятие, а состоит оно в том, что он, сидя в собственной квартире, становится экзистенциальным воплощением одного из ключевых поэтических символов – символа круга. В другом письме, написанном, заметим, в разгар лета, Андрей Белый сообщает о личном отождествлении с другим, не менее важным символом – снегом: *Кротко, безболезненно покрываю пространства, завиваюсь вьюгой по зимам, завиваюсь вьюжным ласточкиным визгом в голубых пространствах. Кроткая беспредметность – моя стихия: таков снег. <...> О, если б мне всегда быть снегом!* (7, 224–225). Вьюжный ласточкин визг, который, конечно, является тютчевской реминисценцией, в то же время служит штрихом, подчеркивающим связь с жизненной конкретикой: снежное самоощущение сочетается с летними реалиями, которые не должны быть изъяты из общей картины, поскольку картина эта, как и предыдущая, абсолютно правдива.

Казалось бы, такое наконец обретенное полнокровное воплощение поэтического слова в реальной биографической, психофизиологической личности поэта должно дать полноту личностного самоощущения. Казалось бы, что, в отличие от ситуации золотого века, век серебряный наконец собирает личность, обеспечивает ее единство. Между тем происходит нечто прямо противоположное. Соединяя в самой себе конечное с бесконечным, личность, с одной стороны, растворяется в мире, теряет свои границы, перестает различать свое внешнее и свое внутреннее. С другой стороны, она оказывается внутренне раздробленной, обнаруживает в себе множество «я», не совпадающих друг с другом и не соединяющихся в

цельное самоощущение.

В 1905 году Андрей Белый послал Блоку стихотворный диптих под заглавием «Раненый». Герой обоих стихотворений один и тот же. Это калека, и в первоначии диптиха он признается, что чувствует себя пауком:

*Я стал похож на паука.
Ползу – влекутся ноги-плети.
Там, под кустом, издалика
За мной следят в испуге дети.*

*Как ночь, глаза. Как воск, чело.
На сердце яд отравы острой.
Так глухо стучает в дупло
Над головою дятел пестрый (7, 214-215).*

Во второй части диптиха перед нами тот же раненый калека, но паучья тема временно отступает, внутреннее самоощущение героя другое – рядом с ним его возлюбленная, она ухаживает за ним, он ловит ее взор, любит ее руками, ее локонами. Но вдруг она поднимает глаза и пугается. В ветвях над собой она видит паука:

*Как ночь, глаза. Как воск, чело.
На сердце яд отравы острой.
Так глухо стучает в дупло
Над головою дятел пестрый (7, 216).*

Слово в слово повторяется строфа, которая в первом стихотворении была метафорой внутреннего мира героя, но теперь она описывает то, что предьявлено ему извне. Одна и та же паучья реальность, воплощенная в одних и тех же словах предстает как «мое внутреннее» – и как внешнее, чуждое и даже враждебное. Внешнее и внутреннее сообщается по принципу ленты Мебиуса или бутылки Клейна – но где в этом случае граница моей личности? Внешний мир – ни физический, ни метафизический – более не кладет ей предела. Личность оказывается слитой с собственным словом и с воплощаемым в слове миром.

Мир этот многообразен. «Я» оказывается тождественным и снегу, и кругу, и заре, и пауку. Теряя внешние контуры, «Я» начинает дробиться изнутри: я – снег, я – круг, я – паук... Линии внутренних водоразделов могут проводиться любыми другими способами: я – мое тело, я – мои мысли, я – мое прошлое, я – мое настоящее... И так далее – до бесконечности. В мемуарной книге «Начало века» Белый сравнивает личность с многоквартирным домом, и в каждой квартире – свой жилец. Теряя внешние границы, личность оказывается рассечена множеством границ внутренних. Между тем главное свойство личности – ее абсолютная уникальность. «Я» не может быть множественным. И тогда возникает проблема собирания личности – проблема, неведомая золотому веку, но активно занимавшая в начале XX века самых разных мыслителей – от Карсавина до Гурджиева. Судя по высказываниям, приведенным в начале доклада, вплоть до конца XX века проблема эта остается нерешенной.

Итак, перед нами в достаточной мере парадоксальный итог. Личность, сумевшая осуществить экзистенциальное совпадение с собственным словом и, в частности, с данным в слове собственным образом, в конечном итоге теряет себя.

1. Тульчинский Г.Л. Постчеловеческая персонология //Проективный философский словарь: Новые термины и понятия.— СПб., 2003.
2. Успенский Б.А. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языка //Успенский Б.А. Избранные труды. — М., 1994. — Т. 2.
3. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем.— М., 1999. — Т. 1.
4. Вауру В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». — СПб., 1994.
5. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1937-1949. — Т. 13.
6. Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» //Миф – фольклор – литература. — Л., 1978.
7. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. — М., 2001.

А.ПУШКИН В ОЦЕНКЕ А.КУПРИНА

Е.В.Гайдукевич

(аспирант, Ізмаїльський державний гуманітарний університет)

На матеріалі літературно-критичних праць О.Купріна досліджується його оцінка особистості та творчості О.Пушкіна.

The author of the article investigates the reflection of the Pushkin's works and his personality in the Kuprin's literary-critical works.

В литературно-критическом наследии А.Куприна значительное место занимают работы, посвященные оценке роли русской литературы XIX века в мировом литературном процессе. Среди них - статьи о Н.Гоголе, И.Тургеневе, Ф.Достоевском, Л.Толстом, А.Чехове и других писателях. Но особого внимания заслуживают работы о А.Пушкине, который, являясь литературным кумиром А.Куприна, был ближе и дороже ему остальных писателей.

В конце XIX – начале XX века «изучение и критическая интерпретация А.Пушкина вступают в новый этап своего развития» (1, 85). Проблема общей оценки А.Пушкина велась в этот период в двух направлениях. Первое из них представлено академическим литературоведением, уделявшим внимание проблемам, связанным с текстологией творчества, биографией А.Пушкина и изучением его эпохи. Второе, литературно-критическое, отражало оценку поэта писателями и литературными критиками. Особо следует выделить позицию теоретиков русского символизма, которые своим непосредственным предтечей считали А.Пушкина. Примыкая ко второму направлению пушкинистики и разделяя в целом взгляд на А.Пушкина как на одного из гениальных поэтов не только русской, но и мировой литературы, А.Куприн не соглашается с русскими символистами в том, что именно они явились единственными подлинными наследниками поэта. Писатель предлагает в своих работах историко-литературное истолкование творческого наследия поэта, ориентируясь при этом в некоторой степени на принципы субъективной интерпретации, разработанные символистами. Цель данной статьи состоит в осмыслении оценки А.Куприным личности и творчества А.Пушкина.

Несомненно, А.Куприн являлся писателем, изучающим и «наиболее непосредственно развивающим традиции классической литературы XIX столетия» (2, 393), но А.Пушкин в этом процессе занимал особое место. А.Пушкин для А.Куприна – великий поэт, никем не превзойденный ни в гармонии стиха, ни в силе выражения чувств, ни в глубине мыслей; певец земных человеческих радостей, художник светлого таланта, постигший прошлое и прозревающий будущее, *рыцарь свободного слова, борец мысли и вдохновенный пророк* (3, 74), *поэт мира и всеобщей гармонии* (3, 75). Художественное творчество А.Пушкина А.Куприн воспринимал как *символ добра, истины и вечной красоты* (3, 72), как трудно достижимый идеал искусства, жизненно правдивого, необыкновенно гармоничного.

Писатель не раз обращался к анализу и оценке творчества великого поэта. В ряде литературно-критических работ («солнце поэзии русской» (1899); «фараоново племя» (1911), «вольная академия» (1916), «Петр и Пушкин» (1933)), интервью, лекциях и беседах, в частной переписке, а.куприн размышлял над природой таланта а.пушкина. Названные работы являются одним из фактов истории русской литературы и, следовательно, требуют рассмотрения. В них обсуждаются актуальные вопросы пушкинистики: проблема гениальности поэта, оценка литературной деятельности А.Пушкина, его роль, место и значение в истории русской и мировой литературы, народность языка произведений писателя.

Эссе А.Куприна «Солнце поэзии русской» (1899) было написано к столетию со дня рождения поэта, его название ассоциативно связывается со словами В.Одоевского, сказанными по поводу смерти А.Пушкина: «Закатилось солнце поэзии русской». Писатель вспомнил о них, обдумывая название для своей работы, и, соглашаясь с В.Одоевским, считал А.Пушкина *солнцем поэзии русской* (3, 72). Эпиграфом взят стих из «Песни песней» Соломона: «Имя твое как разлитое

миро». Заведомо рассматривая А.Пушкина в библейском дискурсе, А.Куприн относил его к числу бессмертных имен мировой литературы.

Писатель, характеризуя празднование столетнего юбилея со дня рождения А.Пушкина в России, отмечает громадность торжества и не забывает о всемирном отклике на пушкинский юбилей: *Литературные сферы всего образованного мира отзываются на это великое чествование памяти великого поэта* (3, 74), что само по себе является признанием могущества русской литературы. Залогом бессмертия А.Пушкина, по мнению писателя, является величие этой литературы.

Касаюсь вопроса о гениальности А.Пушкина, автор эссе говорит о двух ее аспектах: «национальный гений» и «мировой гений». Великий поэт дорог А.Куприну именно как неповторимый выразитель духовной сущности своего народа. А.Пушкин, следуя мысли писателя, был поэтом, который самоотверженно и свято служил русской нации, не устывая пропагандировать идеи свободы и гуманизма. Этими великими идеями *светилась вся русская литература, начиная с Пушкина* (4, 327). Понимание А.Пушкина как национального гения так уточняется А.Куприным: *первый национальный гений* (3, 73). Для него А.Пушкин – первый поэт, явившийся национальным, то есть сумевшим постичь глубину русской души. Более того, А.Пушкин, по мнению писателя, *был в такой же степени русским, как и славянским поэтом* (3, 71), так как свято верил в будущее великой славянской культуры, предугадывая, что рано или поздно все славяне соединятся в могущественном союзе. *Нет ни одного города, - пишет А.Куприн в статье, - ни одного местечка, ни одной школы на всем необозримом пространстве великой земли русской, где бы сегодня не упоминалось священное имя поэта* (3, 73), где бы не звучали его стихи, пленяющие своей мудростью, своим художественным совершенством.

Продолжая размышлять о гениальности А.Пушкина, А.Куприн называет его *мировым гением* (3, 72), поэтом, *входящим в пантеон всемирной литературы* (3, 74), занимающим достойное место в числе немногих имен, которые человечество произносит с трепетом и благоговением. *Его имя знают на всех меридианах и параллелях земного шара – от Финляндии до Калькутты и от Америки до Японии* (3, 74), потому что *нет ни одного культурного языка, на который не был бы переведен Пушкин* (3, 74). Писатель восторгается *добрым словом, честной мыслью и хорошим делом* (3, 74) великого поэта, способного своим творчеством объединить весь культурный мир: *Рано или поздно, неисповедимыми путями результаты объединятся, и плоды пожнет потомство* (3, 74).

Отмечая стремление А.Пушкина словом объединить славянские народы, А.Куприн приводит в статье строки из пушкинского стихотворения, *полные гордого сознания грядущих сил своей родины*:

*Оставьте, это спор славян между собою,
Старинный, давний спор, уж взвешенный судьбою,
Вопрос, которого не разрешите вы!* (3, 74)

Проявлением величайшего гуманизма считает писатель отношение А.Пушкина к польскому поэту А.Мицкевичу. Даже когда

*Наш мирный гость нам стал врагом и ныне
В своих стихах, угодных черни буйной,
Поэт он ненависть... (3, 75),*

и тогда у А.Пушкина – поэта, воспевающего мир и гармонию, - вырывается мольба о восстановлении мира.

Утверждая универсальность гения А.Пушкина, писатель сравнивает великого поэта с греческим богом Протеем, который обладал редкой способностью принимать облик разных существ. По мысли А.Куприна, перевоплощения и широта творческих интересов поэта поразительны. Для него не составляет труда перенестись в любую эпоху и культуру, о чем свидетельствуют такие произведения, как «Скупой рыцарь», «Египетские ночи», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери». От «Песен западных славян» А.Пушкин легко переходит к Корану, а от лирического стихотворения – к драме, роману, сказке или трагедии. Однако А.Пушкин, говоря словами А.Куприна, *проникался поэзией великих мастеров, впитывал в себя ее аромат и*

сохранял его в новом творении (3, 74), никогда не являясь при этом ни переводчиком, ни подражателем, так как слишком самобытен, кипуч, страстен и стремителен был для этого его чудный гений (3, 74).

Не остается без внимания писателя проблема народности языка А.Пушкина, который, по словам А.Куприна, *взял этот великолепный язык у народа и отдал его народу очищенным от плевел, прекрасным и поразительным, светлым, чистым и прозрачным, как горный источник, упругим, как сталь, звонким, как золото, и бодрящим и ароматным, как старое доброе вино* (3, 72). До сих пор ни один поэт, отмечает А.Куприн, не приблизился еще к гибкости, точности и красоте пушкинского языка, который *благоухает для нас неувядающим ароматом, и звенит, и блестит лучшими перлами неистощимой сокровищницы русского языка* (3, 72). Писатель убежден, что *в поэзии Пушкина заключается залог нашей славы* (3, 72), так как язык пушкинской поэзии есть язык русского народа.

Много внимания в литературно-критическом эссе «Солнце поэзии русской» А.Куприна уделяется *точной, гибкой, простой и прекрасной форме* (3, 73) пушкинских произведений. Заслугу А.Пушкина писатель видит и в том, что он одним из первых *открыл нам богатства чужой поэзии* (3, 74).

Серьезное изучение пушкинского наследия писатель предпринял в первое десятилетие XX века, когда готовился к лекции о А.Пушкине, которая стала концептуальным выражением представлений А.Куприна о роли великого поэта в развитии русской литературы. Писатель, читая лекции о А.Пушкине, будь то на родине или в эмиграции, всякий раз заканчивал их выражением своей «глубокой веры в то, что народ, который имеет великого Пушкина и который со временем весь заговорит на великолепном пушкинском языке, даст еще миру много ценного в области искусства» (5, 71).

В очерке «Фараоново племя» (1911), затрагивая проблему цыганской темы в русской литературе, А.Куприн говорит о роли А.Пушкина в ее разработке. Увлечение цыганской тематикой продолжалось в течение XIX века, и А.Пушкин отдал этому увлечению *искреннюю и страстную дань* (6, 497). Находясь в южной ссылке, поэт старался изучить обычаи и нравы местного населения, в том числе и цыган. Их жизнь напоминала ему поэтический миф о золотом веке, когда люди пребывали в состоянии гармонии – и с самими собой, и с природой. В Бессарабии А.Пушкин часто бывал в цыганских таборах, наблюдая кочевую жизнь цыган. Особенно привлекали его цыганские песни и романсы, которые поэт находил очаровательными: *Было какое-то непобедимое, стихийное очарование в цыганской песне, очарование, заставлявшее людей плакать, безумствовать, восторгаться, делать широкие жесты и совершать жестокие поступки* (6, 484). Все это нашло отражение в произведениях поэта: так, по мотивам цыганской песни была создана А.Пушкиным знаменитая «Черная шаль». Другая цыганская песня «Жги меня», переведенная поэтом, вошла затем в поэму «Цыганы» как песня Земфиры. Напев и слова песни творчески вдохновили поэта не только на ее гениальный перевод, но и на всю поэму «Цыганы». Миролюбие и свободолюбие казались А.Пушкину самыми существенными чертами, присущими этому племени. Эти черты поэт подмечал в нравах, обычаях, песнях цыган.

Впоследствии, отмечает А.Куприн, увлечение цыганской песней было характерно для А.Толстого, Я.Полонского, А.Апухтина, А.Фета, чему во многом способствовало творчество А.Пушкина, а поэма «Цыганы» вызвала многочисленные подражания в русской литературе XIX века. Теперь же, на рубеже XIX-XX веков, считает А.Куприн, *цыганская песня умирает* (6, 499), потому что современные цыганские романсы совершенно утратили связь с *духом и кровью загадочного кочевого племени* (6, 499). А.Пушкин, по мнению А.Куприна, сыграл главную роль в становлении жанра цыганской песни в русской поэзии.

В заметке «Вольная академия» (1916) рассуждая о роли А.Пушкина в истории русской литературы, А.Куприн отводит ему важную, даже определяющую роль в ее создании. Для писателя А.Пушкин – великий русский поэт XIX столетия, озаривший начало века и ознаменовавший величие русской литературы. Являясь родоначальником ее, А.Пушкин пришел в русскую литературу в период ее формирования и развития, «когда она находилась еще в

младенческом состоянии» (7, 165). Предшественниками великого поэта А.Куприн называет В.Жуковского и П.Вяземского: *Вяземский и Жуковский были учителями, покровителями и, пожалуй, даже приемными отцами Пушкина в литературе, его предшественниками* (6, 505).

Если прямыми предшественниками А.Пушкина писатель считает В.Жуковского и П.Вяземского, то ближайшим продолжателем его удивительного поэтического дара — М.Лермонтова. В представлении А.Куприна молодой поэт — наследник А.Пушкина, его преемник. Идеи любви к родине, размышления о счастье человечества, вдохновлявшие А.Пушкина, нашли свое дальнейшее развитие в поэтическом творчестве М.Лермонтова.

Раздумья А.Куприна о роли личности в истории государства и в истории литературы отразились в поздней статье «Петр и Пушкин» (1933), построенной на сопоставлении *двух национальных великанов* (3, 202) — Петра I и А.Пушкина. Написанная в эмиграции, статья полна горечи и боли по поводу происходящего на родине А.Куприна. Однако, как бы ни тяжело и темно было ее настоящее, для будущей возрожденной России *неугасаемыми маяками русской культуры* (3, 202) навсегда останутся Петр I и А.Пушкин. Автор подмечает удивительную связь, существующую между этими национальными гениями, судьбы Петра I и А.Пушкина поразительно схожи, хотя их разделяет целое столетие.

Детство Петра I было тяжело и безрадостно, *оставив в душе ... злобу и ненависть* (3, 202), детские годы А.Пушкина также лишены светлых, теплых воспоминаний, считает А.Куприн. И предсмертные часы обоих оказались наполненными трагическим смыслом: Петр I умер от простуды, которой захворал, спасая в зимнюю стужу тонущего матроса, А.Пушкин погиб от раны, полученной на дуэли, защищая честь семьи, жены, а в символическом плане — честь России. Оба скончались, думая, что не оставили *после себя наследников в духе: ибо Петр не предвидел Екатерины II, а Пушкин не успел узнать Лермонтова* (3, 202).

Характеризуя эпоху вступления Петра I на престол Российского государства, А.Куприн отмечает царящие *самовольство стрельцов, надменность бояр, кичливость и притязательность князей, ... местничество, взяточничество, презрение к науке, суеверие* (3, 203). А.Пушкин пришел в литературу и начал печататься в условиях *затруднительных, неблагоприятных и чрезвычайно тяжелых* (3, 203). Отношение к званию писателя было *низменно и легко вызывало глумление* (3, 203). В качестве примера А.Куприн приводит судьбы В.Тредиаковского, которого лакеи били палками по приказанию высокопоставленного чиновника, и А.Радищева, за «Путешествие из Петербурга в Москву» посаженного в Петропавловскую крепость.

Цензура, продолжает А.Куприн, в тот период свирепствовала неистово, доходя до глупости, когда даже из поваренной книги вычеркивалось слово «вольный» из фразы «держат на вольном духу». Не обошла в этом плане цензура и А.Пушкина, хотя сам Николай I во время личной беседы объявил поэту, что будет его цензором. На самом деле цензором А.Пушкина был граф Бенкендорф, и вся дальнейшая жизнь поэта проходила под осязаемым надзором жандармов и царского двора. Одним из проявлений эстетической глухоты графа Бенкендорфа А.Куприн считает его письмо к А.Пушкину, в котором он предлагает переделать трагедию «Борис Годунов» в исторический роман. Муки, причиняемые гениальному поэту цензурой, лучше всех, по мнению А.Куприна, понимал Н.Некрасов, в стихотворении которого типографский рассыльный Минаич приводит слова самого А.Пушкина по поводу придинок цензуры: *Эта кровь ... проливается. Кровь моя* (3, 204). Об оскорбительном отношении к поэту красноречиво говорит факт прочтения его интимных писем к жене. В порыве отчаяния А.Пушкин воскликнул: *Черт меня догадал родиться в России с умом и талантом!* (3, 204).

Нарисовав картину безысходной российской действительности, в которой действовали два ее величайших представителя, А.Куприн приравнивает тяжкие творческие труды Петра I и А.Пушкина к подвигу. Это подвиг начинал совершаться ими еще в детстве, когда А.Пушкин формировался как поэт, подражая Парни, Оссиану, Вольтеру, а Петр I создавал крошечную регулярную армию — основу будущей русской армии, строил ручной ботик — зародыш будущего российского флота. Со сказочными богатырями, которые растут не по дням, а по часам, сравнивает А.Куприн А.Пушкина и Петра I, а «Андре Шенье» и Азовская победа — это уже их

совершеннолетие. И хотя царю и поэту предстоял гигантский труд на нивах, заброшенных и запущенных, одичавших без ухода и поросших чужезядными плевелами (3, 205), Петру I нечеловеческими усилиями удалось заложить основы Российского государства, а А.Пушкину – заложить основы русской литературы: *То, что Петр сделал для страны русской, сделал и Пушкин для русской литературы* (3, 204).

А.Пушкин, отмечает А.Куприн, любил и чтит память Петра I, и в художественных образах своих поэм «Полтава» и «Медный всадник» увековечил его историческое дело, которое оценил как прогрессивное. Однако, признавая историческую необходимость проводимых Петром I реформ, А.Пушкин в то же время видел в его действиях самовластность и жестокость царя, писавшего «кнудом» свои временные указы. Страшная российская действительность эпохи Петра I в значительной степени позволяет, полагает А.Куприн, не только понять, но и отчасти простить его грубые, необузданные поступки в отношении дворянства и духовенства. Творческая деятельность Петра I и А.Пушкина – двух национальных преобразователей российского государства и русской литературы – является залогом величия будущей России.

Интерес А.Куприна к личности и творчеству А.Пушкина не ослабевал на протяжении всего жизненного пути писателя, что подтверждают литературно-критические работы, созданные в разные периоды его творческой деятельности. А.Пушкин справедливо охарактеризован писателем как один из выдающихся представителей не только русской, но и мировой литературы. Как видим, статьи об А.Пушкине отражают отношение А.Куприна к великому поэту и позволяют точнее определить те эстетические принципы, которые составили творческое кредо самого А.Куприна.

1. Петрунина Н.Н. 90-е годы – начало XX века /Пушкин. Итоги и проблемы изучения /Под ред. Б.П.Городецкого, Н.В.Измайлова, Б.С.Мейхая. – М., 1966.
2. Бабичева Ю.В. Александр Куприн / История русской литературы: В 4 т. – Л.,1983. – Т 4: История русской литературы конца XIX – начала XX века (1881-1917).
3. Куприн А.И. Собрание сочинений: В 9 т. /Под общ. ред. Н.Н.Акоповой и др. - М., 1973. - Т.9: Воспоминания, статьи, рец. заметки.
4. А.И.Куприн о литературе. – Минск, 1969.
5. Куприна К.А. Куприн – мой отец. – М., 1979.
6. Куприн А.И. Собрание сочинений: В 9 т. – М., 1964. – Т.9.
7. Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И.Куприна, 1907-1939. – Минск,1987.

ПАМ'ЯТНИКИ А.С.ПУШКИНУ В УКРАЇНІ

А.Д.Гдалин, М.Р.Иванова

(члены Союза профессиональных литераторов России,
Международного Пушкинского общества, Санкт-Петербург, Россия)

У статті коротко викладається розроблена авторами методика вивчення пам'ятників поету, яка передбачає створення історично-красознавчого, пушкінознавчого й бібліографічного опису меморіальних позначень, що в основному є творами монументального та монументально-декоративного мистецтва.

The article briefly investigates the methods of studying A.S.Pushkin's monuments, which provides the creation of Historical Museum of Regional Studies, Pushkin art history and bibliographical description of the memorial signs, which are the works of the monumental and monumental decorative art.

Нет другой личности в истории общечеловеческой культуры, равной Пушкину, чьи заслуги были бы отмечены таким количеством самых различных памятников. Это

единственное в своем роде и поистине феноменальное явление, несомненно, заслуживает внимания и систематического изучения, наряду с произведениями других видов изобразительного искусства, таких, как живопись, графика, прикладное искусство, посвященных Пушкину.

Установленные на всех обитаемых континентах нашей Планеты, эти памятники создают совершенно особый эффект «зримого» присутствия поэта в современной жизни. И эффект этот не только зрительный, но и глубоко высоконравственный, ибо лучшие творения Пушкина сопровождают нас всю жизнь: сначала чаруют детское воображение, потом дают уроки восприятия прекрасного, очищают душу, заставляют думать о смысле жизни и свято хранить наш великий русский язык.

По весьма скромным подсчетам, количество памятников, связанных с именем Пушкина, установленных за минувшие после его ухода 167 лет, может быть оценено числом, близким к 700, при этом каждый четвертый из них сооружен на Украине (Здесь и далее имеется в виду территория нынешней Украины, если не оговорено другое).

Южный край России, где весной 1820 г. оказался молодой Пушкин, большей частью своей территории входит ныне в состав двух суверенных государств – Украины и Молдавии. Южный период, продолжавшийся 4 года, стал одним из значительных этапов творческой биографии поэта: здесь началась его литературная слава. И не случайно Кишинев и Одесса – одни из первых городов тогдашней России, где вскоре, после Москвы и Петербурга – соответственно, в 1885 и 1889 гг. – были сооружены памятники поэту.

Многие места Украины связаны с именем Пушкина. В Одессе он прожил больше года. В Каменке поэт находился в общей сложности около трех месяцев (ноябрь 1820 г. – январь 1821 г., затем февраль 1821 г. и ноябрь 1822 г.). Пушкин был в Екатеринославе, Керчи, Феодосии, Гурзуфе, Бахчисарае, Симферополе, Киеве, Тульчине, Аккермане, Болграде, Измаиле, Сасовке.; проезжал Перекоп, Херсон, Николаев, Лубны, Умань, Елисаветград и т.д. Он любил Украину, знал ее историю и посвятил ей немало страниц своего творчества. Вот почему Украина, на земле которой установлено около 170 памятников, стала объектом нашего рассмотрения.

Сейчас трудно ответить, почему изучение памятников поэту или хотя бы их элементарный учет не стали предметом внимания исследователей. Опыт показывает, что и местные администрации, и органы охраны памятников, и музеи (даже пушкинские!), как правило, не обладают данными по этому вопросу, в чем мы убеждаемся, собирая сведения о памятниках поэту и постоянно сталкиваясь с тем, что даже в очень недавнем прошлом далеко не всегда фиксировались время установки памятников, факты их утраты, сведения об их создателях.

Давно назревшую потребность научного освоения этой проблемы призван восполнить проект «Памятники А.С. Пушкину: История. Описание. Библиография», над осуществлением которого мы работаем уже много лет. Проект курируется Пушкинской комиссией РАН, научным редактором проекта с момента его зарождения является ведущий научный сотрудник Пушкинского Дома, доктор филологических наук, профессор С.А.Фомичев.

Настоящей работой охватываются памятники, связанные с жизнью и творчеством А.С.Пушкина либо **изображением** независимо от цели и места установки, формы и вида скульптурного произведения, либо **текстом** (Имеется в виду широкое понятие «памятника», охватывающее установленные на открытом воздухе произведения монументального и монументально-декоративного искусства (статуи, бюсты, обелиски, мемориальные доски, изображения поэта или воспроизведение его текстов на фасадах жилых и общественных зданий), а также различного рода памят-ные знаки. Скульптурные изображения поэта, установленные **внутри** помещений (театров, музеев, библиотек, школ, дворцов и домов культуры, библиотек и др.), данным проектом **не рассматриваются**).

Сооружение памятников А.С.Пушкину – не только составная часть изобразительной Пушкинианы. Возникновение каждого монумента – это страница истории – российской,

украинской или «местной», истории интернациональных связей. Судьба пушкинских памятников вобрала в себя черты своего времени, наглядно выявляя роль «пушкинского мифа» и его особенности в различные исторические периоды. Она отразила отношение различных поколений «верхов» и «низов» к Пушкину, к культуре в целом. Это и история сооружения общероссийского монумента в Москве, получившая исключительно широкий отклик. Это и столкновение официоза с «мнением народным» при сооружении памятника-фонтана в Одессе. Это и десятилетиями длившийся поиск места и облика монумента, способного достойно увековечить память поэта в воспетом им Санкт-Петербурге. Наконец, это полное драматизма истории спасения памятников поэту на временно оккупированных фашистами территориях – в Пушкине, в Днепропетровске, в Житомире.

Отметим, что отдельным монументам посвящены целые книги, но проблемой в целом, как мы отмечали, ни пушкиноведы, ни искусствоведы практически не занимались. Попытался объединить разрозненные сведения о портретах и скульптурных изображениях Пушкина писатель-популяризатор С.Ф.Либрович. В своей книге «Пушкин в портретах» (СПб., 1890) он, современник событий, рассказал историю пяти сооруженных к тому времени памятников. Установленные в 1880 г. три мемориальные доски им не учтены, ибо не имели портретного изображения поэта (1, 234 — 241).

По нашей теме *первая* (она же еще к концу XX века была и *последней*) скромная книжка "Памятники Пушкину" (2) выпущена в 1912 г. Ее автор Степан Алексеевич Педашенко не был пушкинистом. Он собирал сведения о различных произведениях монументального искусства, в первую очередь, о памятниках российским императорам, и их описания публиковал как в периодической печати, так и в виде отдельных брошюр.

Собрав сведения о двух десятках памятников поэту, автор даже тогда до конца не исчерпал тему (ибо мы можем назвать не менее десяти не учтенных им к тому времени установленных памятников), но значение этой небольшой книжки неоспоримо. «Прошло 75 лет с того печального для России дня, как угас Пушкин», – писал С.А. Педашенко. – «Вспоминая о незаменяемой национальной утрате, уместно будет напомнить обществу, где и когда за эти 75 лет была увековечена у нас постановкой монументов память о том, кто сам себе воздвиг памятник нерукотворный в сердце каждого русского человека бессмертными своими произведениями...»

Сегодня, спустя многие десятилетия, когда уже приближается 175 лет со дня ухода Пушкина, мы посчитали необходимым, вслед за С.А. Педашенко, снова поставить тот же самый вопрос («где и когда...»), подойдя к нему с позиций дня сегодняшнего, когда поэта России знает весь мир.

Разработанный нами проект предусматривает создание единой системы учета, методики изучения и каталогизации памятников поэту. При этом мы стремимся к тому, чтобы фактический материал был достаточно подробно прокомментирован и максимально доступен, для восприятия не требуя предварительной специальной подготовки.

В результате намечено создать работу энциклопедического плана – многотомную иллюстрированную историю памятников великому поэту России, как ныне существующих, так и уже утраченных.

Предварительный состав проекта (он уточняется при работе, названия частей условные):

Том I. РОССИЯ:

Часть 1. Санкт-Петербург, Ленинградская область.

Часть 2. Москва и Подмосковье.

Часть 3. Северо-Запад, Запад, Северные районы страны.

Часть 4. Центральная часть, Южные районы страны.

Часть 5. Поволжье, Урал, Восточные районы страны.

Том II. УКРАИНА

Том III. СТРАНЫ СНГ И ПРИБАЛТИКА (бывшие республики СССР)

Том IV. СТРАНЫ ЕВРОПЫ, АМЕРИКИ, АЗИИ И АФРИКИ.

Реализация проекта начата в 2001 г. Завершенная рукопись 1-й части Российского тома,

включающая Санкт-Петербург и Ленинградскую область, была представлена Пушкинским Домом на конкурс издательских грантов и, в рамках книгоиздательской программы «Санкт-Петербург-300», выиграла его грант. Книга опубликована издательством «Академический проект» под эгидой Пушкинской комиссии РАН (3). Собственно Петербургским материалам в ней предшествует вводный раздел с методическими указаниями для **всего** проекта (“О памятниках А.С. Пушкину и их каталогизации”), в равной степени относящейся и к **Украинскому тому**, и ко всем остальным (3, 5–24).

Существенные особенности проекта состоят в том, что он охватывает территории более 30 стран и является, таким образом, международным; памятники в нем фиксируются независимо от того, состоят ли они на гос ударственном учете или нет (Поскольку нет четких критериев, определяющих «право» памятника быть ли ему на гос. учете, выбор этот далек от объективности и зависит от волевого решения чиновников (пример: до недавнего времени привлекательный памятник поэту у въезда в г. Пушкин, давно ставший одним из символов города, – больше полувека пребывал в статусе парковой скульптуры); их рассмотрение дается в историческом плане: в работе учитываются не только существующие, но и утраченные памятники; по каждому памятнику (проекту) приводится библиография, которая сопровождается необходимой аннотацией; сведения о каждом памятнике завершаются биографическим словарем авторов и исполнителей; по возможности учитываются проекты (в том числе конкурсные) и предложения по установке памятников, памятных знаков и мемориальных досок, они приводятся в приложении; Каждый том имеет следующие идентичные разделы (При отсутствии на рассматриваемой территории памятников какого-либо из названных разделов, их нумерация не изменяется):

- I. Памятники А.С. Пушкину на улицах и площадях;
- II. Памятники А.С. Пушкину в метрополитене (Территории метрополитенов в настоящем проекте приравниваются к транспортным магистралям на земной поверхности);
- III. Мемориальные доски;
- IV. Скульптурные изображения или тексты А.С. Пушкина на фасадах зданий или других памятниках;
- V. Памятники с текстами А.С. Пушкина.

С учетом особенностей конкретного материала в каждом томе формируются различные приложения. Завершает том свод необходимых вспомогательных указателей (произведений поэта, географических названий, упоминаемых лиц, периодических изданий и др.).

Внутри каждого тома материалы располагаются по топографическому принципу, внутри разделов – по хронологии. Схема описания памятников (Каталог) идентифицирована, а сведения даются в типовых таблицах. Форма таблицы предусматривает показ миниатюрного изображения памятника и следующие сведения о нем:

1. Современный, а при необходимости и исторический адрес;
 2. Год и дата открытия (установки) памятника;
 - 2а. Год (дата) утраты памятника;
 3. Фамилия, И.О. скульптора.
 - 3а. Форма скульптурного произведения, материал, размеры (минимально – по высоте); место изготовления;
 4. Фамилия, И.О. архитектора (художника, дизайнера).
 - 4а. Форма постамента, материал, размеры (минимально – по высоте); место изготовления;
 5. Памятные и служебные тексты;
 6. Примечания (специальные сведения и др.).
- Кратко прокомментируем некоторые позиции.

Год установки и дата открытия памятника. Для ныне уже не существующих монументов указывается год их разрушения или снятия (утраты). При отсутствии сведений о времени установки памятника его место в каталоге определяется ориентировочно (<?>) на основе сопоставления с атрибутированными монументами, а также по наиболее раннему упоминанию о нем в литературе. В последнем случае дается пометка «не позднее», иногда

же имеющаяся информация позволяет сделать оговорку «не ранее».

Как правило, большие трудности представляет получение информации о несохранившихся до наших дней памятниках. Однако, считая важным включение таких сведений в каталог, мы прилагаем максимум усилий для получения необходимых данных, иногда – хотя бы косвенных.

Принципиально важно заметить, что методикой составления настоящего Каталога предусмотрено включение в характеристику памятника, как *года* установки, так и *даты* открытия. Некоторым кажется такая "скрупулезность" вряд ли необходимой в данном вопросе. Но согласиться с этим мы не можем по следующим принципиальным соображениям. Изучение истории памятников Пушкину показывает, что в целом ряде случаев (мы смогли убедиться в этом на примере Петербурга, Тулы и др. мест) в литературе приводятся ошибочные годы их сооружения, и, только найдя реальную дату установки, можно быть уверенным в достоверности года. Напомним, что уже упоминавшийся памятник в г. Пушкине, год установки которого во **всех** публикациях (кроме одной – двух) либо вообще не дается, либо указывается 1937-й. Фактически памятник у въезда в город, уже носивший тогда имя поэта, появился только летом 1938 г., что позволила нам выяснить периодика тех дней.

Памятные надписи – важный элемент, способствующий восприятию исторического и культурного содержания памятника. Подходы к выбору текстов для пушкинских монументов на протяжении полутора вековой их истории были самыми различными. Некоторые памятники вообще не имеют надписей, их создатели, по-видимому, посчитали излишним что-либо объяснять, коль это касается такой личности, как Пушкин. Нередко надписи ограничиваются лаконичным текстом: "*Пушкин*", "*Пушкину*" и сочетаются с годами жизни поэта. Но значительная группа памятников (это характерно для большинства монументов конца XIX – начала XX вв.) снабжена обширными надписями, содержащими информацию для их атрибуции. Так, часто указывается год сооружения, иногда обозначено, кем воздвигнут монумент:

«А.С. Пушкину | граждане | Одессы»;

«Александру Сергеевичу | Пушкину | Киево-Печерская гимназия | 1799 26 мая 1899»;

«А.С. | Пушкин | 1799 – 1837 | от граждан Каховки | 1937».

Однако больше всего на постаменты нанесено стихотворных текстов Пушкина, которые тематически связаны с памятником (Санкт-Петербург-1884, Кишинев-1885, Царское Село-1900, Гурзуф-1984, Тульчин-1986 и др.).

Служебные надписи наносятся на скульптуру, на плинт или на постамент. Ими могут быть: фамилия или факсимиле автора, год, место и название фирмы-изготовителя, др. сведения. Например, на одесском памятнике 1889 г.: *«По проекту. Хр. Васильева, лепила Ж. Полонская, отлив. А. Моран»*. (В примерах текст указан в новой орфографии).

Специальные сведения:

Изготовитель скульптурного произведения, постамента: место отливки металлических элементов памятника, наименование завода, фирмы; место выполнения камнетесных работ и нанесения текста на постамент.

Примечания – различная дополнительная информация, важная для истории монумента.

Вслед за таблицей помещается библиографическое описание.

Библиография – важнейшая составная часть проекта. До сих пор в пушкиноведении была разработана систематическая специализированная библиография лишь только по одному московскому памятнику (1880). Основой библиографического раздела настоящего каталога является картотека, составленная нами по публикациям в книгах, журналах и газетах, а также по архивным источникам. При этом среди публикаций предпочтение отдается статьям — современникам событий. В отдельных случаях карточки нами составлены на основе почтовых открыток и имеющихся на них штемпелей, иногда являющихся важным источником информации. Иногда для составления описания использованы фотографии. По некоторым памятникам пока удалось встретить только упоминание в печати, по другим -

вообще не найдены печатные материалы. Разумеется, представленная библиография не является исчерпывающей, ибо рассматриваемую тему практически исчерпать невозможно. Количество обработанных печатных изданий, использованных для всего объема каталога, может быть оценено приближенно порядком 3,5–4 млн. единиц. Необходимо указать на наличие множества ошибочных сведений, кочующих из источника в источник. Недостоверность – бич многих статей и книг, в том числе и научных специальных изданий, но особенно – популярной краеведческой литературы. Это свидетельствует о том, что многие авторы, как правило, не дают себе труда обратиться к первоисточникам.

По возможности, в библиографии помечены ошибки и неточности (конечно, далеко не все). Для удобства работы с каталогом и во избежание многочисленных ссылок (избежать которых невозможно) отдельные библиографические источники повторены, что указывает на их принадлежность к различным аспектам темы. При этом нумерация в разделах самостоятельная.

Завершает описание памятника биографический словарь авторов и исполнителей с их изображениями (заметим, что эти сведения подготовить подчас сложнее, чем основные материалы).

Исполнители. Одной из особенностей проекта является включение в «паспорт» памятника, наряду с историко-художественной характеристикой, основных сведений о его создателях. При этом круг лиц, причастных к осуществлению памятника, не ограничивается авторами *de jure*. В литературе чаще всего в качестве автора указывается первое лицо – скульптор (реже – скульптор и архитектор) для статуи или бюста и далеко не всегда – архитектор для мемориальной доски. Между тем памятник – результат (хотя и в разной степени) коллективного творческого труда не только скульптора и архитектора, но и технических исполнителей – людей, которые занимались формовкой и отливкой (вспомним классический пример роли литейщика Е.Хайлова при отливке «Медного всадника»), выполняли работы по чеканке, патинировке, вырубали из камня постамент и тексты на нем, в отдельных случаях – подбирали такие тексты. Все они непосредственно причастны к созданию произведений монументального искусства. А ведь в подавляющем большинстве о них никто никогда не вспоминает, хотя монумент немислим без их интеллекта, таланта и большого творческого труда. Поэтому мы считаем, что история памятника будет неполной, если в ней нет сведений об этих людях. К сожалению, многие имена, даже недавнего прошлого, просто забыты. В настоящей работе предпринята попытка восполнить и этот пробел.

Украинский том (автор проекта А.Д. Гдалин, исполнители: А.Д. Гдалин, М.Р. Иванова, А.И. Сулимко) проекта включает методические материалы, исторический очерк и описание памятников, сооруженных на территориях 22-х областей и Автономной Республики Крым (только в АРК сейчас установлено около 30 памятников); в Киеве нам известны 9 памятников, 15 – в Одесской обл., по 6–7 – в Днепропетровской, Донецкой и Харьковской обл. и т.д. Объем этого тома планируется в пределах 40 печатных листов, включая 500 иллюстраций и более 150 изображений авторов и исполнителей.

Исторический очерк содержит ряд малоизвестных и впервые публикуемых сведений, некоторых статистических обобщений. Так, например, небезынтересно узнать, что в Российской империи на долю Украины приходилось не менее 30% всех пушкинских памятников (15 из 45), а если учесть, что при этом некоторые из них пока еще не каталогизированы, то указанный процент в процессе дальнейшего поиска потенциально может возрасти.

Естественно возникает вопрос о первом памятнике Пушкину на Украине. Как правило, ответ на него лаконичен — *в Одессе*. И это верно, но...еще за полтора года до открытия памятника на Приморском бульваре (1889), бюст Пушкина был установлен в специально предусмотренной для него нише на фронте здания оперного театра.

Мы уже отмечали, что в каждом томе выделяется раздел под номером IV: «Скульптурные изображения А.С. Пушкина на фасадах зданий». Такие изображения относятся к произведениям монументально-декоративной скульптуры. Они сохраняют память о поэте и, в данном случае,

символизируют тесную связь его творчества со сценическим искусством. Здание Оперного театра в Одессе построено австрийскими архитекторами Ф.Фельнером и Г.Гельмером, ранее соорудившими здания почти 50 европейских театров, в т. ч. венского. На этот раз они выиграли конкурс на лучший проект здания Одесского театра (прежнее – творение Тома де Томона сгорело при пожаре 1873 г.). Открытие театра в новом здании состоялось 1 октября 1887 г. *Таким образом, первым скульптурным портретом А.С.Пушкина на территории нынешней Украины стал его бюст в архитектурном убранстве фасада оперного театра в Одессе.* Об авторе этого бюста сведений, к сожалению, нет.

С подобным явлением мы сталкиваемся в Санкт-Петербурге. Во всех справочниках и публикациях встречается информация о том, что первый памятник поэту в столице был открыт 7 августа 1884 г. (исключим те немногочисленные источники, где указывается дата не соответствует действительности). Но это – вдвойне неверно, ибо еще в 1881 г. на этом же месте был установлен бюст Пушкина (копия работы И.П. Витали). Он простоял недолго, но реально существовал и был первым. Однако, в конечном счете оказалось, что другое скульптурное изображение Пушкина в российской столице появилось еще раньше, в 1878 г., когда скромный бюст, как и в Одессе, украсил фасад нового здания Малого театра на набережной Фонтанки (ныне – Большой драматический театр им. Г.А.Товстоногова, арх. Л.Ф. Фонтана). И было это еще за 2 года до открытия памятника в Москве. Кстати, подобное недавно нам удалось обнаружить в Твери, где первое скульптурное изображение поэта в архитектурном облике города появилось в 1909 г. (в литературе этот факт до сих пор зафиксирован не был).

Мы хотим отдать должное нашим предшественникам, подготовившим и издавшим материалы о сооружении памятников в Одессе (4; 5) и Екатеринославе (6). В них, кроме достоверных исторических данных помещены отчеты о приходе и расходе сумм, поступивших на сооружение этих памятников, которые позволили установить ряд важных для их истории сведений.

К сожалению, подобными материалами по другим памятникам мы не располагаем. Но все же, если по дореволюционным монументам историю их сооружения, как правило, удастся проследить по газетной информации, то по большинству памятников, установленных в последующие годы сведений практически нет. В первую очередь это относится к памятникам, поставленным в 1930-х гг.

В исключительно сложной и напряженной обстановке, сложившейся внутри страны к середине 30-х гг., отмечалась памятная дата столетия со дня смерти А.С.Пушкина. Популярное имя поэта стало объектом политических манипуляций, имитировавших (должный) «культурный фон» в условиях усиливавшихся репрессий. На государственном уровне памятная годовщина была возведена в ранг «юбилея» и проходила строго по продиктованному сверху плану как «праздник социалистической культуры». Среди юбилейных мероприятий была и установка памятников, для чего использовались заранее подготовленные бетонные и гипсовые отливки бюстов и фигур поэта. Только в 1936–1938 гг. на пьедесталы в стране было возведено не менее 20 таких массовых моделей, устанавливались они и позднее. Мы не затрагиваем вопроса об их художественной ценности, но это – наша история, поэтому стремление некоторых исследователей не «считать» такие сооружения памятниками, для нас неприемлемо. Тем более, когда подобные памятники даже «удостаиваются» государственного учета, как, к примеру, бюст работы скульптора В.Н.Домогацкого в Алуште (Установленные с использованием данного бюста несколько десятков однотипных памятников поэту до сих пор можно встретить в самых различных местах России и бывших республик СССР. Вероятно, больше всего таких памятников было установлено (и сохранилось до наших дней) на Украине).

Сегодня мы ставим вопрос о “мягком” завершении подготовки украинского тома. Необходимо найти еще некоторые архивные сведения, а также получить информацию, подтверждающую реальное существование некоторых памятников, лишь только упомянутых в печати или воспроизведенных без аннотации. К ним, в первую очередь, относятся (не

включенные в приводившуюся нами статистику) памятники в Армянске, Орехове (1899) и Мариуполе (1901). Если они не были только временно установлены, предположим, на время торжеств, то трудно поверить, что больше никогда о них не вспоминали или хотя бы не упоминали в местной прессе. Необходимо аннотировать также монументы советского периода – памятники в Марьинке (Донецкая обл.), в Петровском (Харьковская обл.), в Черновцах, в Сторожинце (Черновицкая обл.), в Шполе (Черкасская обл.). Кроме того, подлежат выяснению и некоторые вопросы, связанные с памятниками, появившимися в самое последнее время – к 200-летию поэта и после него.

В основном завершены поиски данных об авторах и исполнителях. Однако следует отметить, что нами пока не установлены изображение и год ухода из жизни архитектора Х.К. Васильева (автора памятника-фонтана в Одессе), работавшего в последний период своей жизни в Крыму; сведения об архитекторе М.В.Бетаки (памятник в Житомире, 1899 г.), изображение скульптора Л.П. Казанской, фамилии авторов памятников в Жмеринке, Конотопе и некоторые другие.

Вместе с тем мы планируем закончить работу по созданию украинского тома истории памятников А.С.Пушкину в 2005 г. Считаем, что начатое нами изучение такой большой и проблемной темы обязательно продолжится, что позволит не только найти ответы на невыясненные вопросы, но и следить за появлением новых памятников поэту и своевременно фиксировать их историю.

1. Либрович С.Ф. Пушкин в портретах: История изображений поэта в живописи, гравюре и скульптуре. — СПб., 1890.
2. Педашенко С.А. Памятники А.С.Пушкину (1837-29 января-1912). — М., 1912.
3. Гдалин А.Д. Памятники Пушкину: История; Описание; Библиография /РАН. Отд. лит. и яз. Пушкинская комиссия. — СПб., 2001. — Т.1., Ч.1.
4. Отчет комиссии по сооружению памятника-фонтана А.С. Пушкину в г. Одессе. — Одесса, 1889.
5. Открытие памятника-фонтана Пушкину в Одессе 16-го апреля 1889 года. — Одесса, 1890.
6. Памятник Пушкину в Екатеринославе. — Екатеринослав, 1901.

ПУШКИНСКИЙ МИФ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

В.А.Гусев

(доктор филологических наук, профессор,
Днепропетровский национальный университет)

Стаття присвячена створенню і трансформації пушкінського міфу в російській культурі впродовж двох століть.

The article is devoted to creation and transformation of Pushkin's world in the Russian culture of the period of two hundred years.

Современная социокультурная ситуация отличается неустойчивостью, переходностью. Новая идеология плохо уживается со старыми мифами, а между тем именно миф дает возможность найти в хаосе жизни некие устойчивые ориентиры, вечные универсалии, объединяющие символы. Пушкин, несомненно, входит в доминантную структуру символов русской культуры. Представления о Пушкине уже давно существуют в форме своеобразной мифологии, если рассматривать миф в духе Ф.Шеллинга («Введение в философию мифологии»), как некий объединяющий центр духовных, культурных, художественных проявлений человека. Такой миф связан не только с прошлым человечества, он не только исторически первая форма культуры. Как отмечает М.Элиаде, миф может существовать и в современном обществе, так как «некоторые аспекты и функции мифологического мышления образуют важную составляющую часть самого человеческого существа» (1, 171). Мифические измерения присутствуют в каждой

культуре, а пушкинський міф, несомненно, являється важною складовою російської культури, національного міфологічного мислення.

Попытаемся очертить и наметить направление движения этого мифа в русской культуре на протяжении почти двух столетий. Целью статьи является не детальный анализ, а рассмотрение проблемы в целом, акцентирование внимания на ее ключевых моментах.

Как известно, впервые о Пушкине как «явлении чрезвычайном», наиболее полно воплощении «русского духа» еще в середине 30-х годов XIX века говорил Н.В.Гоголь. Он подчеркивал, что в Пушкине «русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» (2, 56). Позднее, в 40-е годы, Гоголь повторил: «он русский весь с головы до ног: все черты нашей природы в нем отразились...» (2, 336). Правда, Гоголь считал, что влияние «Пушкина как поэта на общество было ничтожным» (2, 337). Но это вина скорее общества, а не Пушкина.

Начиная с 40-х годов XIX века совместными усилиями западничества и славянофильства, философской, «реальной» и «эстетической» критики закладываются основы пушкинского мифа. Если для Белинского Пушкин – «поэт – художник», для Дружинина – «поэт – артист», для Чернышевского – «поэт формы», то А.Григорьев уже в конце 50-х годов («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина») находит более емкую и вполне мифологическую формулу, в которой выражается его понимание значения Пушкина: «Пушкин – наше все: Пушкин – представитель всего нашего душевного, особенного, того, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами» (3, 56-57). То есть значение Пушкина во многом шире роли «эстетического воспитателя», он воплощает в себе весь русский национальный мир. И если воспользоваться социологической терминологией, то можно сказать, что А.Григорьев видел в Пушкине образец «позитивной» национальной идентификации.

Представляется, что пушкинский миф уже вполне сложился в работах А.Григорьева, хотя большинство исследователей полагают, что его формирование закончилось в конце XIX – начале XX века, чему способствовал широко отмечавшийся юбилей писателя (см.: 4, 2; 5, 121). Всех писавших тогда о Пушкине сближало понимание того, что его наследие является важнейшей составляющей частью русской культуры.

Скажем, В.В.Розанов в статье «О Пушкинской академии» утверждал, что Пушкин «может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был – до самого ее конца – Гомер», что вопросы, поставленные им, не исчерпаны, и «ни обществом нашим, ни литературой, и в себе даже не исчерпаны», т.е. культурная функция поэта ориентирована на новизну, он остается актуальным. Поэтому Пушкин «способен пропитать Россию» (6, 354). В нем Розанов видел силу позитивную, созидающую, культурный феномен, с которым соотносит себя национальное самосознание.

Уже в это время Пушкин считался поэтом народным. 22 мая 1899 года в Казанском университете в слове перед панихидой о Пушкине, митрополит Антоний (в миру – А.П.Храповицкий) утверждал: «Сегодня в разных концах нашего отечества представители русской литературы и русского гражданства говорят о великом народном поэте» (7, 45). Важно не только творчество поэта, но и его личность, в которой, как полагал митрополит Антоний, «все русское общество отобразилось» (7, 49). Значение Пушкина состоит в том, что он понял, «в чем ложь и в чем истина для него самого и для России» (7, 49). Пушкин осознается как центральная фигура русской культуры, он приобретает непререкаемый авторитет духовного руководителя.

Миф сохраняется и позже – в советскую эпоху, причем, существуя в русле старой традиции, все же претерпевает некоторые модальные трансформации: Пушкин – создатель, поэт радости и гармонии, борец с самодержавием, друг декабристов, провозвестник грядущей.

Можно привести немало фактов мифологизированных представлений о Пушкине того времени. Так, скажем, интересные свидетельства содержатся в дневнике К.И.Чуковского. Он описывает свою поездку в Москву в 1936 году для обсуждения предстоящих пушкинских торжеств. Вот он в Кремле, в зале заседаний Совнаркома. «Уютно и величественно. Портреты Ленина и др. вождей... Буденный, Куйбышев... Пушкин. Целый ряд пушкинских реликвий по

стенам» (8, 167). Знаменательно перечисление портретов вождей нового общества, среди которых оказался Пушкин. Культурная функция поэта здесь как бы наглядно проиллюстрирована.

Еще раз повторим: к концу XIX века фигура Пушкина – провидца, пророка приобретает символическое значение; пушкинский миф, по сути дела, отодвигает куда-то на второй план пушкинское творчество. Пушкина почитают, но не читают. Тому есть немало свидетельств. Так, К.А.Коровин вспоминал о своей встрече с Александром Александровичем Пушкиным, сыном поэта. Показателен диалог, приведенный Коровиным:

– Да вот в Москве, – сказал Александр Александрович, – знают отца, читают. И в Петербурге тоже. А то и не знают вовсе...

– Да что вы? – удивился я.

– Да, да, – сказал Александр Александрович Пушкин. – Уверю вас – не знают. И студенты не знают. Спросите у любого из них: читали? – Мало. Ну “Капитанскую дочку” знают, нравится. А другие – не знают.

– Знать трудно, конечно, но я как-то не слыхал... все знают Пушкина (9, 373).

Действительно, уже тогда, на рубеже XIX – XX веков, все знали Пушкина, но читали немногие. Его литературное творчество парадоксальным образом оказалось если и не на периферии читательских интересов, то и не в центре их, но сама фигура поэта ярко высвечивается и приобретает качества мифологического героя, который существует не в связи с какими-то определенными текстами, а над ними, бессознательно укореняясь в памяти человека. И в конце XX века русский читатель знал произведения Пушкина не лучше, чем в конце XIX. Социологические опросы, проводившиеся в преддверии последнего пушкинского юбилея, показали, что творчество Пушкина массовому человеку известно плохо. Однако образ национального поэта в общественном сознании присутствовал достаточно устойчиво. Примечательна в этой связи небольшая заметка Н.Горловой, опубликованная в одном из июльских номеров «Литературной газеты» этого года. Ее автор приводит цитату из записок и выписок М.Гаспарова: «Был опрос к 200-летию, какие стихи Пушкина знают люди. На первом месте оказалось “Ты жива еще, моя старушка?”, на втором – “Выхожу один я на дорогу”, на третьем – “У лукоморья дуб зеленый”» (10, 7). Тем не менее Н.Горлова замечает, что, мол, дело не в том, что мы не знаем Пушкина – важно то, что мы Пушкина помним. «Пусть мифический, абстрактный, анекдотичный, он все-таки часть нашей жизни» (10, 7). А далее описан любопытный бытовой эпизод: «Парикмахерша, орудуя над моей головой ножницами и расческой: “Я с Лаурой поспорила: когда у Пушкина день рождения, – 4-го или 6-го? У меня-то 5-го, я помню, что у него со мной рядом, вот когда...». Я подсказала. “Эх, я проспорила! Теперь Лаура мне в глаз даст!» (10, 7). То есть Пушкин действительно где-то рядом, и отношение к нему весьма серьезное: в случае чего в глаз схлопотать можно. Такое отношение к поэту, кажется, находится за гранью привычной, нормальной логики, да и в рациональную схему укладывается плохо. Но миф в этом и не нуждается. Как заметил А.Ф.Лосев, миф – это не столько идеальное понятие, сколько сама жизнь: «Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью...» (11, 27). Всякий частный человек, скажем, Лаура из парикмахерской или Петр Иванович из министерства культуры, – каждый по-своему интерпретирует личность Пушкина (по-своему, но тем не менее в русле довольно жесткой традиции), идентифицирует себя с определенной культурной общностью, устойчивым социумом. Миф не является логически выстроенным сюжетным повествованием, неким текстом, который можно снять с книжной полки, а затем водрузить на место, он входит в повседневное человеческое бытие, деля его, в конечном счете, осмысленным, преобразуя хаос в культурный космос.

Литературоведческие разыскания массовой публике неинтересны, ее привлекает не творчество Пушкина, а мифологизированные подробности жизни поэта. Иное, заинтересованное отношение к текстам классики сложилось у знатока, ценителя, литературоведа. Более того, оно вошло в «определение интеллигента, стало одной из основ социального статуса интеллигенции» (12, 332), которая тоже не чужда мифологии. Как полагает В.Я.Звизняцковский, в XIX веке

именно интеллигенция «оказалась социальной группой, наиболее подверженной мифологическому образу мыслей в его наиболее чистом, классическом виде» (13, 536). Здесь исследователь все же допускает преувеличение: наиболее подвержен «мифологическому образу мыслей» не интеллигент, а человек массы. Другое дело, что интеллигенция уже в силу своей социальной функции активно репродуцирует национальную мифологию. Ею пушкинский миф дополнялся, уточнялся, корректировался, но суть его оставалась та же; причем не только инерция мышления питала его, не только официальная государственная поддержка. Он опирался на реальные запросы общества, способствовал утверждению национального самосознания. И в XX столетии русский писатель если не как пророк, то как «инженер человеческих душ» поддерживал власть или полемизировал с нею, что в любом случае придавало особое значение литературному творчеству.

В 70 – 80-е годы пушкинский миф становится атрибутом державного величия, советской государственности, усиливается его идеологическая составляющая, что заставляет некоторую часть интеллигенции иронически дистанцироваться от него. Так, А.Д.Синявский, дискутируя с А.И.Солженицыным, констатировал:

«Консервативное гимназическое начальство хвалило Пушкина за то, что он «обожал царя».

Революционное правительство хвалило Пушкина за то, что он отвергал царя и поддерживал декабристов.

Государственность (любая): Пушкин был великим поэтом-государственником.

А.Солженицын хвалит Пушкина за то, что он отверг Радищева и поддержал цензуру.

Не вижу принципиальной разницы.

И те, и другие, и третьи, и четвертые провозглашают:

«Пушкин – наша национальная гордость» (общее место)» (14, 206).

Общее место, банальность – а ведь это то, что составляло значимую часть пушкинского мифа. И если миф представляется банальным, значит, он утратил свой сакральный смысл. Правда, далее А.Д.Синявский говорит, что, «обдумывая Пушкина в «Прогулках», я не просто хотел выразить ему свое совершеннейшее почтение как незыблемому авторитету России (на одних авторитетах в искусстве далеко не уедете), но стремился перекинуть цепочку пушкинских образов и строчек в самую что ни на есть актуальную для меня художественную реальность» (14, 207). Для А.Д.Синявского актуальны пушкинские образы, но неактуален старый миф о Пушкине.

Но и десятилетием позже, в 90-е годы XX века, Пушкин все еще воспринимается как своего рода «культурный герой», творящий историю. Так, скажем, Б.Сушков, противопоставляя Пушкина современным писателям, говорит о его личностном историческом творчестве: «... каждый великий писатель русский, начиная с Пушкина, Гоголя, не просто творил литературу, но и творил историю, был духовным зародышем целой новой исторической эпохи своего народа» (15, 20). Подробно о пушкинском мифе говорит М.Н.Виролайнен, рассматривая Пушкина как «культурного героя» нового времени: он приносит в мир новость, которая остается как норма. Его жизненный и творческий путь связывает низовую и вершинную, церковную и светскую, культуру, каждая из которых тяготела только к одному из полюсов. По мнению исследовательницы, пушкинский опыт показывает, что личность, пройдя искушение индивидуализмом, способна восстановить родовой и соборный принцип, но теперь уже внутри себя. «Именно после Пушкина возникает центральная идея классической русской литературы: идея мессианского назначения писательства» (16, 346), – полагает М.Н.Виролайнен. Можно, конечно, оспаривать мнение о том, что идея мессианского назначения писателя возникает «именно после Пушкина», но она, действительно, была присуща русской культуре. Как отметил М.Берг, «стереотипы русской церковной культуры воспроизводила светская поэзия, создавая традицию воспитательного, учительского пафоса русской классической литературы и механизмы сакрализации образа поэта, который в культурном сознании наделялся чертами пророка и властителя дум» (17, 188). Авторитетность текста связывалась с личностью автора, его жизненным и творческим подвигом, в чем отчетливо прослеживаются мифологические по своим истокам тенденции. Так воспринимался Пушкин.

После тех кардинальных перемен, которые произошли на всем постсоветском пространстве в 90-е годы, литература лишилась связи с властным дискурсом, «перешла в ряд искусства, где она, как тут же выяснилось, не выдержала конкуренции среди других искусств по причине малой востребованности» (17, 201). К тому же в самой структуре востребованной читателем литературы классика стала занимать все более незначительное место. Для широкой читательской публики она приобретает преимущественно мемориальный статус и утрачивает актуальность. В это время разрушается поле мифологизации, возникшее вокруг имени Пушкина. Продолжение «огосударствления» Пушкина вызывает раздраженное неприятие и анекдоты о нем, которые снижают пушкинский миф. Тем самым выражается протест против чрезмерной идеализации и идеологизации общественного сознания, что особенно ясно проявилось в литературе постмодернизма. Хотя и писателей постмодернистской ориентации пушкинский миф, несомненно, привлекает.

Сразу же, не предпринимая специальных разысканий, можно назвать лишь «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Занавес», «Пушкинский лексикон» и «Пушкинский дом» А.Битова, «Звезда пленительная русской поэзии» Д.Пригова, «Прогулки с Пушкиным» А.Терца, «Лимпопо», «Кысь» Т.Толстой, «Вторая жена Пушкина» Ю.Дружникова. В постмодернистской прозе происходит ироническая деконструкция пушкинского мифа. Пушкин постепенно лишается статуса пророка, а литература в целом – паллиативной религиозности. В этой связи А.К.Жолковский подчеркивает, что постмодернисты рассматривают претензию поэта «на все мыслимые культурные роли...» (18, 66) как проявление недопустимой тоталитарности. Писатели постмодернистской ориентации не могут принимать всерьез Пушкина как «культурного героя», так как то новое и значимое, что поэтом утверждалось, теперь не воспринимается как значимое и новое. Старый миф остается «живым», если он все еще «предлагает людям примеры для подражания и этим самым сообщает значимость человеческой жизни» (1, 8). Но если нет поэта-пророка в настоящем, то он неактуален и как прошлое культуры. Пушкинский миф разрушается. Во всяком случае, в той его части, где утверждается идея мессианского назначения писателя.

Правда, Ю.Б.Орлицкий полагает, что переосмысление старых мифов приближает к нам Пушкина: «... именно живое, заинтересованное восприятие Пушкина и его наследия постмодернистски ориентированной словесностью вселяет веру в то, что «основоположник» перешагнет вместе с нами в будущий век» (19, 235). Конечно, новые интерпретации классики неизбежны в развивающейся культуре, однако избыток иронии разрушает миф, лишает его живого смысла и превращает в «культурное наследие».

Все это в значительной мере и определило судьбу пушкинского мифа. В последние десятилетия прошлого века они слабели, размывались, теряли былую определенность, что свидетельствует о переходной форме современной русской культуры. И все же хотелось бы надеяться, что, пройдя неизбежную трансформацию, но не утратив сакрального смысла, старый миф вновь станет доминантным символом в новой культурной парадигме.

1. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2000.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1984-1986.
3. Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.
4. Кибальник С. Истоки поклонения // Слово. – 1990. – № 6.
5. Муравьева О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. к.ф.н. М.Н.Виротайнен. – СПб., 1995.
6. Розанов В.В. Сочинения. – М., 1990.
7. Антоний (А.П.Храповицкий). И дух терпения, смирения, любви... // Слово. – 1991. – № 6.
8. Чуковский К.И. Из дневника // Знамя. – 1992. – № 11.
9. Константин Коровин вспоминает... – 2-е изд., доп. – М., 1990.
10. Горлова Н. Но не в последний раз горит Коринф! // Литературная газета. – 2004. – № 25-26. — 30 июня – 6 июля
11. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
12. Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. –

М., 2001.

13. Звьянцковский В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. – К., 1994.
14. Синявский А.Д. Чтение в сердцах //Новый мир. – 1992. – № 4.
15. Сушков Борис. Прав судьбы закон // Слово. – 1991. – № 6.
16. Виролайнен М.Н. Культурный герой нового времени //Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей /Под ред. к.ф.н. М.Н.Виролайнен. – СПб., 1995.
17. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М., 2000.
18. Жолковский А.К. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) //Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994.
19. Орлицкий Ю. Б. Пушкин с нами? //Новое лит. обозрение.– 1999. – № 3.

ПАМЯТЬ СЕРДЦА КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

С.С.Давыдов

(доктор филологических наук, профессор, Миддлбери Колледж, Вермонт, США)

У статті досліджується, як "роман" Пушкіна з графінею Елізою Воронцовою переломлюється в літературні сюжети.

The article traces the refractions of Pushkin's "affair" with the Countess Elise Vorontsova into his literary plots.

*Вся жизнь, одна-ли, две-ли ночи?
«Разговор книгопродавца с поэтом»*

Иногда с огорчением говорят, что литературоведение, увы, неточная наука, а по-моему, это даже к лучшему. Была бы она точной, как «скучно было бы на этом свете, господа». От первых биографов Пушкина середины XIX века, Павла Анненкова и Петра Бартенева, до сего времени ученые не перестают спорить о том, что именно следует считать «фактом» биографии поэта, и какую роль при включении этих так называемых фактов в жизнеописание должна играть интерпретация? На протяжении десятилетий суровый эмпирик Бартнев и сдержанный толкователь Анненков имели каждый своих явных и скрытых сторонников. Все, кто брался писать биографию поэта, концептуально тяготели к одному из этих полюсов, либо к летописи, либо к интерпретации, т.е. к повествованию, обладающему собственным психологическим сюжетом. Так, Томашевский и Вересаев, утверждая, что при переходе от летописи к биографии неизбежно возникает «мифопоэтический» и «фабульный» элемент, который следует вынести за пределы серьезной науки, выступали как истинные «бартневы». Если воспользоваться строгой терминологией самого Томашевского, допустима лишь та «биографическая легенда», которую *сознательно выдвигает* сам поэт, создавая собственный образ в своем искусстве. Все остальное по определению оказывается «вне игры».

Но методика Томашевского применима лишь в тех случаях, когда Пушкин сам сознательно создает миф, например, миф о "потайной любви" в ранних стихах, любви, которой в реальности не существовало, но такой метод неприменим в тех случаях, когда Пушкин сам сознательно скрывает факты, имевшие место в реальной жизни. Трудность в предлагаемом Томашевским подходе состоит в том, что Пушкин - это всегда сплав жизни и творчества, факта и легенды, текста и интерпретации. Ю.Лотман в письме Б. Егорову (1986) объяснял, что в своей биографии Пушкина «хотел показать, что, как мифологический царь Мидас к чему ни прикасался, все обращал в золото, так и Пушкин все, к чему ни касался, превращал в творчество, в искусство (в этом и трагедия – Мидас умер от голода, пища становилась золотом)» (1, 338). Не состоит ли задача исследователей в том, как превратить золото обратно в пищу?

Пушкин растворялся в мифах, порождаемых как собственным творчеством, так и творчеством толкователей его наследия. В биографии Пушкина мы находим сюжеты, легко узнаваемые в его произведениях, но есть и такие сюжеты, для выявления которых требуется большая интуиция. Ведь Пушкин не только сознательно выдвигал одну сторону своей биографии, но и заслонял другую.

Поэты-пушкинисты, такие как Владислав Ходасевич и Анна Ахматова, в силу своей причастности к тайне "зарождения творчества", проникали, по-моему, более чутко, чем пушкинисты-непоэты, в то алхимическое взаимодействие, когда жизнь преломлялась в искусство, а искусство в жизнь, особенно когда это происходило не по прямой, а "преломленно", как бы рикошетом. Вот что Ходасевич пишет о "зарождении творчества":

«До известной степени оно все же становится нам доступным в тех случаях, когда мы открываем точку или ряд точек, одновременно лежащих и в плоскости творчества, и в плоскости жизни. Иными словами, — когда мы можем проследить линию пересечения этих плоскостей. Именно этому прослеживанию первоначального творческого процесса, наблюдению над тем, как действительность становится искусством, как переживание человека преломляется в творчестве художника, служит изучение писательской биографии» (2). Ходасевич, например, попытался показать, каким образом конфликт Пушкина с отцом в Михайловском в 1824 г. отразился в "Скупом рыцаре", или как увлечение Пушкина крепостной Ольгой Калашниковой, которую он имел неосторожность "обрюхатить", преломляется в сюжет "Русалки", в роман князя с дочерью мельника, их отношения с отцом, появление Русалочки и загробную месть (3).

«Никак не мыслимо допустить, чтобы Пушкин мог годами работать над "Русалкой"-единственно ради того, чтобы получше написать то же, что Краснопольский (автор "Днепровской русалки" – С.Д.) уже написал похуже» (3, 306).

А.Ахматова проделала похожую, но более тонкую работу над автобиографическими мотивами "Каменного гостя".

«... За внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными личными переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом.

Перед нами — драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. <...> Итак, в трагедии "Каменный гость" Пушкин карает самого себя - молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т.е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» (4, 273).

На протяжении десятилетий среди патриархов пушкинистики было не принято касаться интимной жизни поэта и рассуждать о биографической достоверности или недостоверности сведений о его отношениях с женщинами, вошедшими в знаменитый "дон-жуанский список". Этот интерес казался неподобающим, тогда как на самом деле важны лишь факты. Давайте ограничимся "фактами", - такова была логика этих рассуждений, - а все остальное нас не касается.

Разрешите привести один такой факт. В так называемой "Второй кишиневской тетради" мы находим черновик любовного письма, адресованного "неизвестной" женщине. Исходя из порядка страниц в тетради, принято датировать это письмо, июнем-июлем 1823 г. Вот текст этого черновика:

Ce n'est pas pour vous braver que je vous écris, mais j'ai eu la faiblesse de vous avouer une passion ridicule et je veux m'en expliquer franchement. Ne feignez rien, ce serait indigne de vous - la coquetterie serait une cruauté frivole et surtout bien inutile - votre colère je n'y croirai pas plus - en quoi puis-je vous offenser; je vous aime avec tant d'élan de tendresse, si peu de cruauté - votre orgueil même ne peut en être blessé.

S'il y avait des espérances, cela ne serait pas la veille de votre départ que j'aurais attendu pour me déclarer. N'attribuez mon aveu qu'à une exaltation dont je n'étais plus le maître, qui allait jusqu'à la

defalliance. Je ne demande rien, je ne sais moi-meme ce que veux - cependant je vous (5, 65-66).

(Не из дерзости пишу вам, но я имел слабость признаться вам в смешной страсти и хочу объясниться откровенно. Не притворяйтесь, это было бы недостойно вас — кокетство было бы жестокостью, легкомысленной и, главное, совершенно бесполезной, — вашему гневу я поверил бы также не более — чем же могу я вас оскорбить; я вас люблю с таким порывом нежности, с такой скромностью — даже ваша гордость не может быть задета.

Будь у меня какие-либо надежды, я не стал бы ждать кануна вашего отъезда, чтобы открыть свои чувства. Припишите мое признание лишь восторженному состоянию, с которым я не мог более совладать, которое дошло до изнеможения. Я не прошу ни о чем, я сам не знаю, чего хочу, — тем не менее я вас...)

На этом месте рукопись обрывается.

Нет сомнения, что перед нами редкое любовное письмо, но исследователи не могли предположить, какой "неизвестной" Пушкин мог писать в 1823 г. в подобном духе. Сравнительно недавно Сергей Фомичев установил, что черновик этого письма следует датировать не 1823 годом, а июнем 1824 года. Объясняется это следующим образом: Пушкин продолжал пользоваться "Второй кишиневской тетрадью" и в 1824 г., когда уже жил в Одессе, причем пустые страницы, оставшиеся в тетради, Пушкин заполнял вверх-ногами и в обратном порядке (6). Таким образом, благодаря новой датировке (июнь 1824) любовное письмо к "неизвестной" нашло своего адресата — Елизавету Ксаверьевну Воронцову, причем этот французский черновик является единственным "несожженным" письмом, свидетельствующим о любви Пушкина к Элизе.

Новая датировка черновика совпадает с датой отъезда Воронцовых и их гостей на яхте из Одессы в Крым (14 июня). Пушкин, не подозревавший еще о предстоявшей ему ссылке на север, был исключен из списка приглашенных и должен был остаться в Одессе. Можно предположить, что накануне отплытия Воронцовых в Крым он передал Элизе это письмо ("Будь у меня какие-либо надежды, я не стал бы ждать кануна вашего отъезда, чтобы открыть свои чувства"). Узнав уже в Крыму, что Пушкина отправляют в ссылку и что муж не может или не хочет это предотвратить, Элиза неожиданно покидает крымскую компанию и возвращается в Одессу, куда она прибыла 24 июля, т.е. за неделю до высылки Пушкина в отцовское имение.

Вера Вяземская писала из Одессы мужу (25 июля), что она и Элиза были "постоянно вместе" и виделись с Пушкиным "каждый день". Именно в эти дни (24 июля - 1 августа) Элиза подарила Пушкину свой портрет в золотом медальоне и перстень-талисман. Анненков считал, что "влюбленные обменялись кольцами, точно обручились" (7, 422), а Т.Цявловская пошла еще дальше, утверждая, что между ними произошло интимное сближение (8,297-378).

Г.П.Макогоненко, не допускал, что у Пушкина могла быть интимная связь с Воронцовой, и объяснял это тем, что отношения Пушкина с графом и даже с графиней были слишком натянутыми.

«Из всего сказанного, - заключает Макогоненко, - ясно, что П. был в известной мере увлечен Воронцовой, участвовал в той светской любовной игре, которую любила кокетливая, желавшая нравиться многим графиня. Видимо, этим и можно объяснить включение имени "Элизы" в шутливый список, позже претенциозно названный "донжуанским"» (9, 66).

Пушкин нам, конечно, не оставил доказательств, вроде "Сегодня я с божией помощью поимел ЕKW", которое бы удовлетворило Макогоненко, но мы имеем достаточно косвенных улик, которых нам достаточно и которыми мастерски воспользовалась Цявловская. Путем внимательного анализа, тщательной датировки и чуткого проникновения в психологию поэта, она пришла к убеждению, что именно интимное отношение имело место. Итак, что здесь легенда, а что факт?

Начнем с того, о чем Вера Вяземская писала мужу (1 августа) сразу после отбытия Пушкина из Одессы:

Я была единственной поверенной его огорчений и свидетелем его слабости ... он был в

отчаянии от того, что покидает Одессу, в особенности из-за некоего чувства, которое разрослось в нем за последние дни, как это бывает. Не говори ничего об этом, при свидании мы потолкуем об этом менее туманно, есть основания прекратить этот разговор. Молчи, хотя это очень целомудренно, да и серьезно только с его стороны. (Подлинник по-французски) (10). Целомудренно или нецеломудренно – здесь Макогоненко и Цявловская расходятся во мнениях – но нет сомнения, что после высылки из Одессы, в первую Михайловскую осень никто не занимал мысли Пушкина более Елизаветы Воронцовой. Иван Пущин вспоминал после своего визита в Михайловское, что Пушкин "приписывал удаление из Одессы козням графа Воронцова из ревности ..." (8, 321) Имя Элизы чаще всего встречается под разными рубриками "Летописи" Цявловского именно в этом году, а сестра Ольга, проводившая осень 1824 в Михайловском, рассказала Бартеневу, что, *когда приходило из Одессы письмо с печатью, изукрашенною точно такими же кабалистическими знаками, какие находились и на перстне ее брата - последний запирался в своей комнате, никуда не выходил и никого не принимал* (11, 435).

Письма Элизы Пушкин сжигал (*она велела*), но до конца дней он не снимал с руки перстень-талисман с вырезанной еврейской надписью (Пушкин считал, что она арабская), ехал с ним на последнюю дуэль, и Жуковский снял его с руки мертвого Пушкина (От Жуковского перстень перешел к его сыну, а от сына к И. С. Турневу, который его завещал Л.Н.Толстому, но Полина Виардо передала его в 1887 г. в музей Александровского лицея, откуда его в марте 1917 г. украли (12, 68-70).

Много раз за эти месяцы Пушкин рисует портреты Элизы, тревожно гадая, чем занята она теперь, когда его нет рядом. Он посвящает этой любви стихотворение за стихотворением (в Одессе 1824: "Прозерпина", "Кораблю", "Приют любви, он вечно полон"; в Михайловском 1824: "Ненастный день потух", "Пускай увенчанной любовью красоты"; 1825: "Сожженное письмо", "Желание славы", "Храни меня, мой талисман", "Все в жертву памяти твоей", первые строфы четвертой главы "Евгения Онегина"). Все эти тексты имеют в качестве фона роман с Элизой. В Михайловском к чувству любви примешивается чувство ревности и горечь от предательства друга, А.Раевского, (см. стихотворение "Коварность"). Любовь и измена стали для Пушкина осенью 1824 г. основным эмоциональным итогом одесских отношений.

Что в точности произошло между Пушкиным и Элизой мы, конечно, никогда не узнаем, однако нам достоверно известно, что через 8 с небольшим месяцев после высылки Пушкина из Одессы Элиза родила девочку (3-го апреля 1825 г.) (13,276) Цявловская предполагает, что Пушкин мог узнать еще осенью 1824 г. от самой Элизы (из одного из "сожженных писем"), что она беременна, и мог думать, что это его ребенок (14). Ребенок родился смуглым, а смуглость была не свойственна семье Воронцовых. Но ее можно также объяснить "греческой" кровью А. Раевского, любовника Элизы, с которым она находилась в Крыму *ровно девять месяцев до рождения Софьи*.

Итак, была ли Софья дочерью Пушкина или нет, не столь важно, а важно то, что в ряду законченных и незаконченных произведений той осени и зимы, появляется тема "новорожденного ребенка". Например, в не напечатанном при жизни поэта стихотворении "Младенцу" (2-8 окт. 1824) лирический герой не решается дать ребенку свое родительское благословение:

*Дитя, не смею над тобой
Произносить благословенья.
Ты взором, мирною душой,
Небесный ангел утешенья.
Да будут ясны дни твои,
Как милый взор твой ныне ясен.
Меж лучших жребиев земли
Да будет жребий твой прекрасен* (15, 351).

В черновом автографе этому восьмистишию предшествовали строки, которые без

контекста "утаенной любви" и "незаконнорожденного ребенка" остались бы непонятны:

*Прощай, прелестное дитя,
живи шутя*

*Моей таинственной любви
Я не скажу тебе причины*

*И клевета неверно ей
Чертами <?> опишет
Б.<ыть> м.<ожет>, о судьбе моей
Она со временем услышит (16, 883-884).*

Вспомним также монолог Алеко над люлькой новорожденного младенца, досочиненный Пушкиным в январе 1825, т. е. через три месяца *после* окончания "Цыган", который Пушкин решил не включать в окончательный вариант поэмы.

*Бледна, слаба, Земфира дремлет—
Алеко с радостью в очах
Младенца держит на руках
И крику жизни жадно внемлет:
"Прими привет сердечный мой,
Дитя любви, дитя природы,
И с даром жизни дорогой
Неоцененный дар свободы!.. (17, 444-445)*

Без гипотетического "младенца" (Элиза к январю месяцу была на шестом месяце беременности) эти строки остались бы внешне немотивированными.

Затем это *дитя любви, дитя природы* появляется в "Арапе Петра Великого", работа над которым начнется через два года, но мысль о котором, судя по стихотворению "Как задумал жениться царский арап" (ноябрь 29), уже занимала Пушкина в первую Михайловскую осень (Пушкин начнет работать над Арапом Петра Великого в Михайловском в июле 1827 г., во время теперь уже вполне добровольного приезда. Михайловское граничит с селом Петровское, помещьем Ганнибалов). В "Арапе" белая графиня D. рождает мужу *черного* ребенка от Ибрагима. Заметим, что ничего такого не было в немецкой биографии Ибрагима Ганнибала, единственном письменном источнике, которым пользовался Пушкин. Зато в "Начале новой автобиографии" (1834) Пушкин упоминает следующий эпизод про своего черного предка:

Первая жена его, красавица, родом гречанка, родила ему белую дочь. Он с нею развелся и принудил ее постричься в Тихвинском монастыре... (18, 313)

На самом же деле все было гораздо жестче: африканец не на шутку осерчал, заточил жену в подвал и там "соорудил частную камеру пыток с дыбой, тисками, бичами и т.п.", затем ее посадили на 5 лет в тюрьму за супружескую измену, и наконец отправили в монастырь (19, 37).

Гипотеза Цявловской о том, что Пушкин думал, что он отец Софьи Воронцовой, мне кажется вполне убедительной и, не желая "с водой выплескивать и ребенка", я легко соглашаюсь с главным ее выводом, что "для нас значения не имеет, кто был отцом Софьи Воронцовой – нам важна психология Пушкина" (8, 376-377). Важно появление самой темы отцовства и темы незаконнорожденного ребенка, которые из биографии перекочевали в творчество: в стихотворение "Младенцу", в монолог Алеко над колыбелью, в рассказ про черного прадеда, в "Русалку".

«То, что некогда пережил он сам, - писал Ходасевич, - Пушкин нередко заставлял переживать своих героев, лишь в условиях и формах, измененных соответственно требованиям сюжета и обстановки. Он любил эту связь жизни с творчеством и любил для самого себя закреплять ее в виде лукавых намеков, разбросанным по его писаниям. Искусно пряча все нити, ведущие от вымысла к биографической правде, он, однако же, иногда выставлял наружу их едва заметные кончики. Если найти такой кончик и потянуть за него - связь вымысла и действительности приоткроется» (20, 493).

Если деликатно, не передергивая, потянуть за такой кончик, такие строки как *Вся жизнь,*

одна-ли, две-ли ночи из "Разговора книгопродавца с поэтом" (26 сент. 1824) (Пушкин считал, что этот стих "Надо выкинуть, да жаль, хорош...") или элегия "Прощанье" (5 окт. 1830) приобретут свой биографический подтекст. "Прощанье" было написано в Болдине вместе с другими элегиями, в которых Пушкин, накануне своей помолвки с Гончаровой, прощается с любимыми когда-то женщинами (живыми и умершими). "Прощанье", это страстное воспоминание о "неизжитой, не до конца долюбленной любви" (21, 425), Пушкин для себя обозначил в 1832 г. монограммой "E.W." (7, 426).

*В последний раз твой образ милый
Дерзаю мысленно ласкать,
Будить мечту сердечной силой
И с негой робкой и унылой
Твою любовь вспоминать.*

*Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас.
Прими же, дальняя подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга,
Как друг, обнявший молча друга
Пред заточением его (22, 233).*

E.W. тоже не забыла своего поэта.

«До конца своей долгой жизни она сохранила о Пушкине теплое воспоминание и ежедневно читала его сочинения. Когда зрение совсем ей изменило, она приказывала читать их себе вслух и притом подряд, так что, когда кончались все томы, чтение возобновлялось с первого тома» (23,189).

Итак, чем же "память сердца" не литературный факт?

1. Лотман Ю.М. Пушкин. - СПб., 1995.
2. Ходасевич В. Книги и люди //Возрождение. – Париж, 1933. - №2802. - 2 февраля.
3. Ходасевич В. Поэтическое хозяйство Пушкина (1923-1924) //Ходасевич В. Пушкин и поэты его времени. - Berkley Slavic Specialties, 1999. – Т.1 (Кстати сказать, Ольга Калашникова не утопилась, как считал Ходасевич, исходя из текста "Русалки". В реальной жизни все было куда проще: Ольгу отправили в Болдино и выдали замуж за местного пьяницу, а младенец Павел умер в возрасте 3 1/2 месяца. Еще в 1830-е годы Ольга обращалась к Пушкину с денежными просьбами).
4. Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина //Ахматова А. Сочинения. - Munich, 1968.- Т.2.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. - М., 1937-1959. – Т. 13.
6. Пушкин А.С. Рабочие тетради. - Т. 3: ПД 832, лист 30. - СПб/London, 1995. См. также комментарий Сергея Фомичева в статье "Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 (Из текстологических наблюдений)", Пушкин. Исследования и материалы №12,1986.
7. Тыркова-Вильямс А. Жизнь Пушкина. - Париж, 1929. – Т.1.
8. Цявловская Т.Г. "Храни меня, мой талисман" (1974). Утаенная любовь Пушкина /Ред. Иезуитова Р.В. и Левкович Я.Л. - СПб., 1997 (первично: Прометей. – М., 1974. - № 10).
9. Макогоненко Г.П. Творчество АС.Пушкина в 1830-е годы. - Л., 1974.
10. Этого письма нет в Остафьевском архиве князей Вяземских, собранном В.И.Саитовым (1913). Письмо открыла Т.Г. Цявловская в 1957 г. См. также (8, 324).
11. Летопись жизни и творчества /Сост. М.А. Цявловский и НЛ.Тархова. - М., 1999. – Т.1.
12. Февчук Л. П. Вещи Пушкина. - Л., 1968.
13. Цявловский М.А. Из записей П.И.Бартенева (О Пушкине и гр. Е.К.Воронцовой) //Известия АН СССР. - Т. 28. – Вып. 3 (см.: 8,336).

14. Гипотеза Цявловской, что отцом Софьи Воронцовой был Пушкин, впервые была высказана И.А. Новиковым в 1935 г. (см.: 8, 337, сноска 124).
15. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1937-1959. – Т.2/1.
16. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1937-1959. – Т.2/2.
17. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1937-1959. – Т.4.
18. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1937-1959. – Т.12.
19. Набоков В.В. Пушкин и Ганнибал. Легенды и мифы о Пушкине. - СПб., 1994 (эту информацию впервые обнародовал С. Опатович //Русская старина. – 1877).
20. Ходасевич В. Прадед и памятник: Собр. соч. /Под ред. В.П.Кочетова. - М., 1997. – Т.3.
21. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. /Ред. Б. Томашевский. - М., 1957. – Т. 3.
22. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1937-1959. – Т.3/1.
23. Бартенева П.И. Русский архив. - 1884. - № 5 (см.: 7, 426).

А.С. ПУШКИН В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОЦЕНКАХ И. ВОЛОШИНА

Л.Н.Дзиковская

(кандидат филологических наук, доцент,
Измайльский государственный гуманитарный университет)

У статті розглядається вплив О.С.Пушкіна на літературу і літературні традиції у зв'язку з творчістю М.Волошина, поета срібного віку російської літератури.

The article under consideration focuses on Alexander Pushkin's impact on literature and literary traditions tackling the appeal of M.Voloshin as a poet who belongs to the silver age of Russian literature.

Положение о творчестве М.Волошина как приверженце французской культуры уже стало хрестоматийным (см.: 1; 2). Если бы данное утверждение было справедливо, то роль и значение поэта, не связанного с традициями и жизнью своей страны, вряд ли представляло бы интерес для современников. Собираясь ехать в 1901 году во Францию, М. Волошин намеревался «познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все «европейское» и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям «искать истины»..., а после того в Россию окончательно и навсегда» (3, 78).

Обращаясь сегодня к творчеству М.Волошина, можно с уверенностью говорить о том, что его истоки следует искать прежде всего в русской культуре, в частности, в литературных влияниях и традициях А.С. Пушкина.

Сохранилось немало свидетельств об огромном интересе М.А.Волошина к лирике Пушкина. Так, в раннем стихотворении «Камни Парижа» (1901) он писал: «Оттенки прозрачны, как пушкинский стих, как краски у Клода Лоррена». В стихотворном портрете М.А. Новицкой (1912) сожалел:

*О, пушкинская легкость! Мне ли –
Поэту поздних лет, дерзать...*

и относил Пушкина «к числу светлых, гармоничных, счастливых поэтов». В письме к А.М. Пешковскому от 4 мая 1910 года поэт писал: « В смысле передачи гораціанського духа мне кажется идеальным вольный пушкинский перевод « Кто из богов мне возвратил...». Стиль Пушкина – вот русский эквивалент стилю Горация» (4, 4).

Определяя гения как того, « кто, явившись последним, одним дыханием обобщает и соединяет в своем «творении» все накопленные тысячами художников материалы – причем материалом ему служат и души, и формы, и реализации», Волошин считал, что «Пушкин (так же, как Данте, Шекспир, Гете) являет целый мир, который вместил в себя и поглотил тысячи индивидуальностей и работы», предшествовавших ему. Все свое отношение к великому русскому поэту Волошин выразил в знаменитом дистихе «Коктебельские берега»

(1926):

*Эти пределы священны уже тем, что однажды под вечер
Пушкин на них поглядел с корабля, по дороге в Гурзуф... (5, 3)*

Особое место в определении роли и назначения поэта в представлении М.Волошина занимают мифологемные символы Диониса и Аполлона, а вместе с ними эстетические теории «дионисизма» и «аполлонизма» как двух способов отношения к миру, двух важнейших сторон человеческого духа, извечно ему свойственных.

М.Волошин в своих эстетических представлениях большое значение придавал «принципу аполлонизма» как принципу преемственности и единства культур. В его художественном мире основополагающим началом служит «аполлоническое» с оглядкой на прекрасный мир античной древности. Аполлоновский свет удерживается в творчестве любого поэта с помощью особой поэтики, в которой сопряжены импрессионистская стихия с уравнивающей ее и идущей от классики Древней Греции, поэтикой меры, верных пропорций и строгого поэтического строя (6, 222).

Толкование волошинских лирических произведений, посвященных А.С.Пушкину, мы находим в его же философско-эзотерических работах. Так, в статье "Аполлон и мышь" (1911) М. Волошин называет А. С. Пушкина "самым ясным и аполлоническим из русских поэтов", которому "во время бессонницы слышится: "Парки бабье лепетанье, жизни мышья беготня..." (6, 97). Здесь же Волошин приводит отрывки из стихотворений Бальмонта, Верлена, написанных тоже во время бессонницы, с целью показать, что там, "где прекращается непрерывность аполлонического сна и наступает свойственное бессоннице горестное замедление жизни, поэт чувствует близкое и ускользающее присутствие мыши" (6, 97).

Таким образом, Волошин делает попытку научно обосновать оппозицию "бессонница — сновидение", обращаясь к новейшим психологическим исследованиям сна. Среди основных источников концепции сна М.Волошина следует назвать, прежде всего, статью Ф.Ницше "Рождение трагедии из духа музыки" (1872), повлиявшую на эстетические взгляды поздних символистов; ряд работ Вяч. Иванова, в частности, его исследования в области античной мифологии, "Эллинская религия страдающего бога", "О существе трагедии"; а также эссе австрийского символиста Гуго фон Гофманстала "Сцена как сновидение". В связи с этим назначение поэзии Волошин видит в творческом преображении мира, эзотерической игре, которую, ссылаясь на Ф.Ницше, определяет "как стихию сновидения, противопоставляя ее дионисийской стихии опьянения" (6, 98).

Сон, по мысли Волошина, — это возможность расширить круг собственной жизни, впустить в реальность множество миров и тем самым выйти из рамок общепринятой схемы бытия, способ увидеть то, что невидимо, но раньше было видимым. Именно такое волошинское понимание сна находит поэтическое выражение в венке сонетов "Corona astralis" (1909): "Ключ", "В мирах любви неверные кометы...", "Закрыт нам путь проверенных орбит...", "Явь наших снов земля не истребит...", "Полночных солнц к себе нас манят светлы...", "Ах, не крещен в глубоких водах Леты...", "Наш горький дух...", "В нас тлеет боль вкежизненных обид...", "Изгнанники, скитальцы и поэты...", "Тому, кто зряч, но светом дня ослеп...", "Тому, кто жив и брошен в темный склеп...", "Кому земля священный край изгнанья...", "Кто видит сны и помнит имена...", "Тому в любви не радость встреч дана...", "А темные восторги расставанья..."

В стремлении преодолеть догматизм устоявшейся культурно-психологической и литературной традиции в трактовке мотива сна и связанных с ним представлений М.Волошин опирается на данные собственного опыта. С одной стороны, он разделяет формулу романтического ирреализма: жизнь — есть сон. С другой стороны, именно эту формулу, само ее философское зерно Волошин оспаривает, протестуя против обесценивающей пережитое бесследности, полагая, что жизнь запечатлевает в сердце нечто глубочайшим образом реальное. Это позволяет поэту вывести мотив сна в иную плоскость: сон призван отражать философско-эстетические поиски гармонии целым поколением:

Явь наших снов земля не истребит,

Полночных солнц к себе нас манят светы... (7, 61)

Сновидение по своей внутренней гармоничности становится в один ряд с явью, сон — это составная часть жизни, теневая, оборотная сторона бодрствующего сознания, тогда как явь — скорее сознательная, подчиненная бодрствующей силе воображения, или сон наяву — результат художественного творчества, порождающего более прочную реальность, нежели призрачный мир снов. По убеждению Волошина, осмысление мира действительности в человеческом сознании осуществлялось посредством сказок и мифов: "Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждающегося человечества" (6, 351) и далее: "Эти рассказы о событиях тех времен, прошедших сквозь призму сна" (6, 697). Указывая на соседство сна и сказки, Волошин создает определенный пространственно-временной континуум и в лирических произведениях:

*Поблекший мир далеких дней, когда в зеленой мгле аллеи
Блуждали сны, толпились сказки... (7, 29)*

Таким образом, введя мотив сна, Волошин создает свое "пространство внутреннего мира", которое мыслится им как мир Аполлона, то есть "прекрасный сон жизни", но, рассуждает поэт далее, "мы не имеем права забыть о том, что это только сновидение... чтобы сновидение не превратилось в грубую реальность" (6, 98). Ср.: Ф.Ницше в статье "Рождение трагедии из духа музыки": "... не следует переступать сонной грезе... чтобы иллюзия не показалась нам грубой действительностью. Это сон — пусть же он длится! — мыслит спящий" (6, 98).

Иными словами, аполлонический сон заключен в основании мгновения, но каждая смена мгновений нарушает его. Смена мгновений — это и есть тот "ход часов... однозвучный", который раздавался близ Пушкина:

*Мне не спится, нет огня; Всюду мрак и сон докучный. Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня, Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье, Жизни мышья
беготня"... (8, 485)*

В данном контексте Волошин усматривает мифологическую связь Аполлона с идеей времени: Аполлон — это Оритэс, то есть бог часов, он же — возобновитель месяцев; Аполлон-Мусагет является Аполлоном-Мойрагетом. Поэтому и Музы, покровительницы искусств, оказываются Мойрами, правительницами судьбы; "Парки — это скорбные музы времени", управляющие тремя его стихиями, а "способность пророчесственного видения связана неразрывно с углублением во мгновение" (6, 100), отмечает Волошин. И далее, продолжает автор, "если право было наше предположение о том, что мышья в аполлоновых культах является **знаком убегающего мгновения**, то с мышью должны быть соединены мифы о прорицаниях и оракулах" (6, 101), то есть мифы об Аполлоне.

В качестве аргументации Волошин приводит детскую сказку о курочке Рябе, снесшей "золотое яичко", в которой мышья выступает "в обстановке несомненно аполлонической, но в новой и неожиданной роли" (6, 101). Если учесть, что статья "Аполлон и мышья" не научное исследование, а скорее лирико-эзотерическая импровизация поэта, то мифологическая связь Аполлона (бога времени) и мышья (ускользающего мгновения) иносказательно выражена в русской народной сказке.

Интерпретация М.Волошиным сказочного образа "золотого яичка" носит символично-мифологический характер. "Золотое яичко" соотносится с образом мирового яйца. Оппозиция "простое" / "золотое" включает в себя отсылку мифологического характера: золото не только мера совершенства, абсолюта, но и "золотое сновидение". Никакие человеческие усилия не могут разрушить "золотое сновидение", но стоило появиться мышке, которая вильнула хвостиком, как "золотое сновидение" было разрушено. И тогда, приходит к выводу Волошин, история всей мудрости человечества доказывает, что священное царство Аполлона заключено не в золотом, а в простом. По мысли поэта, "золотое яичко" — ирреальность, чудо, божественный дар, совершенное выражение творческого аполлонического духа, "оно прекрасно, но мертво и бесплодно", и новая жизнь не может возникнуть из него.

Напротив, в "простом яичке", продолжает Волошин свое эзотерическое размышление, сокрыто "вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений, преходящий знак того", из чего "довременно возникает все сущее" (6, 110).

Выявляя аллегорический смысл русской сказки, М. Волошин приходит к следующему выводу: "Пусть сны оканчиваются (в противовес ницшеанскому призыву продолжения сна. — Л. Д.), пусть золотые яички ломаются, несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток... Бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их создающей" (6, 110). Сила, создающая бессмертное искусство, — это и есть творческое начало, присущее художнику, а творческое начало роднит художника с Богом-творцом, который ставит "вечные" вопросы и пытается дать на них ответы:

*Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу... (9, 485)*

Русские поэты, Пушкин и Волошин, опираясь на символистское миропонимание, подтверждают мысль о том, что все преходящее есть только символ. Поэтому необходимо "любить в мире именно преходящее, искать выражение вечного только в мимолетном. Все имеет значение. Нет случайного и неважного. Каждое впечатление может послужить дверью к вечному" (10, 62).

1. Ланн Е. Писательская судьба Волошина. — М., 1962.
2. Орлов В. Перепутья. — М., 1976.
3. Куприянов И.Т. Судьба поэта. — К., 1979.
4. "Оттенки прозрачны, как пушкинский стих..." //Феодосийский альбом. — 1999. — №71.
5. Волошин М.А. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи /Сост. и автор вступ. статьи и коммент. З.Д.Давыдов. — Симферополь, 1990.
6. Волошин М.А. Аполлон и мышь //Волошин М. А. Лики творчества. - Л., 1989.
7. Волошин М.А. Всемирная библиотека поэзии. Избранное. — Ростов н/Д, 1996.
8. Волошин М.А. Театр как сновидение //Волошин М.А. Лики творчества. — Л., 1989.
9. Пушкин А.С. Сочинения: В 3т. - М., 1985. - Т. 1.
10. Волошин М.А. Анри де Ренье //Волошин М.А. Лики творчества. – Л., 1989.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ А.С. ПУШКИНА В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ОРИЕНТАЛИЗМА

Т.Кимура

(профессор Киотского университета, Япония)

Автор статті досліджує історичні погляди О.С.Пушкіна на матеріалі його "Нотаток при читанні "Опису землі Камчатки" С.П.Крашенинникова".

The author of the article studies historical views of A.S.Pushkin on the material of his "Notes during reading of "Description of Kamchatka Land" S.P.Krashenninnikova".

Территориальная экспансия Российской империи иногда влекла за собой самые непредсказуемые последствия. Отдельные результаты этой экспансии в свою очередь стали причиной многих трудноразрешимых проблем. Таким образом, связь между экспансией и современной историко-политической апорией становится все более размытой. Пушкин в

самый канун дуэли взялся за разъяснение некоторых фактов, чтобы осознать истинное значение завоевания Камчатки Россией.

Как историк Пушкин выступает в двух сферах: в своих художественно-исторических произведениях и в области собственно исторической литературы. Его последнюю работу, в собраниях сочинений обычно публикуемую под заголовком «Заметки при чтении «Описания земли Камчатки» С.П.Крашенинникова», целесообразно связать именно исторической литературой. Что касается художественно-исторического наследия Пушкина, то к нему можно причислить разнообразные по жанру произведения. Сюда следует отнести и эпилог к поэме «Кавказский пленник», которая представляет собой типичное художественное произведение в духе русского ориентализма. На предыдущих Пушкинских конференциях я затрагивал культурологический аспект этой поэмы, но на этот раз хотелось остановиться на вопросе эволюции Пушкина как историка.

В примечаниях к десяти tomному собранию сочинений А.С.Пушкина поясняется, что «Заметки при чтении» «...датируются на основании пометы Пушкина на заголовке рукописи «Камчатских дел» — 20 января 1837 г.; очевидно, и два других отрывка (план и набросок начала статьи, а также заметки «О Камчатке») могут быть отнесены тоже к январю 1837 г.» (1, 382). Рукопись состоит из трех частей: 1) «План и набросок начала статьи о Камчатке»; 2) «О Камчатке»; 3) «Камчатские дела» (от 1694 до 1740). Вторая часть рукописи соотносится с первой, второй и третьей частями книги Крашенинникова. А третья часть рукописи соотносится с четвертой частью книги, но только до пятой главы. Остальные главы (с пятой по девятую) не отражены в пушкинском конспекте.

Коротко охарактеризуем каждую часть книги Крашенинникова. «Описание земли Камчатки» состоит из двух томов. В первом томе — две части; они озаглавлены «О Камчатке и о странах, которые в соседстве с нею находятся» и «О выгоде и о недостатках Камчатки». Первая часть посвящена в основном географическому описанию полуострова и — в гораздо меньшем объеме — описанию Курильских островов и Америки. Во второй части автор описывает природные ресурсы: в основном пушнину, других животных и промысловых рыб. Второй том, как и первый, тоже состоит из двух частей. Первая часть называется «О камчатских народах», вторая — «О покорении Камчатки, о бывших в разные времена бунтах и изменах и о нынешнем состоянии российских острогов». По общему объему первая, вторая и третья части (которые соотносятся со второй частью пушкинской рукописи) в 6 раз больше, чем заключительная, четвертая часть (которая соотносится с третьей частью «Заметок при чтении»). В пушкинской рукописи наблюдается обратное соотношение объемов текста: третья часть у Пушкина почти в 3 раза больше второй. Сам собой напрашивается следующий вывод: Пушкин в своих рассуждениях о Камчатке уделяет очень много внимания (в 18 раз больше, чем Крашенинников!) именно историческим, а не географическим или этнографическим проблемам.

Теперь возникает следующий вопрос. С какой именно позиции Пушкин пытался подойти к истории завоевания Камчатки? В этом отношении первая часть рукописи («План и набросок начала статьи о Камчатке»), на первый взгляд, представляет собой «манифест» историка Пушкина. В конце этой части он, как может показаться, прославляет российскую экспансию на Восток: *Вызвались смельчаки, сквозь неимоверные препятствия и опасности устремлявшиеся среди враждебных диких племен, приводили их под высокую царскую руку, налагали на их ясаки и бесстрашно селились между ними в своих жалких острожках* (1, 323). Исходя из этого высказывания, нельзя не сделать вывод о том, что Пушкин был активным сторонником царской экспансионистской политики. Но если предположить, что Пушкин составил «План и набросок начала статьи о Камчатке» после прочтения книги Крашенинникова, то столь заметные расхождения между Пушкиным и Крашенинниковым во взглядах на покорение Камчатки вызывают некоторое удивление.

Четвертая часть книги Крашенинникова написана далеко не в таком проэкспансионистском духе. Правда, автору порой приходилось прибегать к так называемому эзопову языку. Кроме того, в рукописи повсюду видны многочисленные следы правки, которая была сделана из

соображений цензуры. Как будет показано дальше, пушкинский конспект точно улавливает содержание подлинника до самых мелких деталей. Пушкин старается быть сдержанным и по возможности избегает выражения своего собственного мнения в конспекте. Таким образом, мы видим, что во второй и третьей частях автор конспекта обращается к совершенно различным методикам для резюмирования. Если во второй части он использует «способ вольного выбора выписываемых мест», то в третьей верно следует «принципу исчерпывания».

Комментатор вышеупомянутого десятитомника подтверждает, что первая часть рукописи тоже может быть отнесена к январю 1837 г. (1). Н.Эйдельман, соглашаясь с этой датировкой, пишет: «На обложке одной части конспекта рукою Пушкина написана дата – *20 января 1837 года*. Скорее всего, в те же примерно дни появились и все другие камчатские страницы» (2, 262). Как будет показано дальше, за очень короткое время, до 20 января (с момента написания первой части рукописи и до завершения составления конспекта), А.С.Пушкин, по-видимому, должен был в корне изменить свою историческую позицию. Вполне возможно, что в момент написания «Плана и наброска», т.е. первой части рукописи, работа над конспектированием, по крайней мере, четвертой части книги Крашенинникова еще не была завершена.

Часть первая, т.е. план и набросок начала статьи о Камчатке, а также вторая и третья части, которые действительно были выписаны из книги Крашенинникова, совершенно разнородны по своему идейному содержанию. В первой половине наброска говорится о Сибири в таком же экспансионистском духе, как и во второй: *Завоевание Сибири постепенно совершалось. Уже все от Лены до Анадыри реки, впадающие в Ледовитое море, были открыты казаками, и дикие племена, живущие на их берегах или кочующие по тундрам северным, были уже покорены смелыми сподвижниками Ермака* (1, 324). По-видимому, это конспект самого начала четвертой части «Описания Камчатки», в которой Крашенинников пишет: *По распространении российского владения в севере и по заведении селения по знатнейшим рекам, впадающим в Ледовитое море, от Лены реки к востоку до Анадырска, час от часу более старания было прилагается, чтоб от Анадырска далее проведывать земли, и живущих там иноверцев приводить в подданство; чего ради всякому прикащику накрепко было подтверждается, чтоб всеми мерами домогаться получить известие, где какой народ живет, сколь многолюден, какое имеет оружие, какое богатство и проч.* (3, 473). По сравнению с довольно-таки объективным рассказом Крашенинникова о том, как Россия распространялась на Восток вплоть до Камчатки, пушкинское повествование явно идеологически окрашено. Здесь даже слышен отголосок таких ориенталистских стихов «Кавказского пленника», как: *Но се – Восток подъемлет вой... // Поникни снежною главой, Смирись, Кавказ: идет Ермолов! // И смолкнул ярый крик войны, // Все русскому мечу подвластно* (4, 102).

Трудно отрицать идейную последовательность обоих вышеупомянутых пушкинских текстов. Значит, в момент написания «Наброска» историческая позиция А.С.Пушкина все еще оставалась на уровне ориенталистского мировоззрения, которое само по себе развивалось в сторону освобождения от штампованности и замкнутости ориентализма (5;6).

Однако довольно скоро отношение А.С.Пушкина как к «завоеванным», так и к «завоевавшим» резко изменилось. В параграфах №6, 7, 8, 9 и 10 Пушкин подробно, почти от слова до слова, воспроизводит те места, где описывается насильственный сбор ясака в самом конце XVII века. Крашенинников пишет: *В 7204 (1696 – Т.К.) году посылан от него (Атласова – Т.К.) был к апушским корякам Лука Морозко в 16 человеках за ясашным збором, которой по возвращении своем объявил, что он не только был у оных коряк, но и до Камчатки не доходил токмо за 4 дни, и в том походе взял он камчатской острожек, а на погроме получил неведомо кикие письма, которые объявил Атласову* (3, 475). А у Пушкина это место законспектировано так: *В следующий 204 год Атласов послал к Апушским корякам Луку Морозку с 16 человеками за ясаком. Оный Морозко не дошел до Камчатки токмо четырьмя днями. Взял он между тем Камчатский острожек и в Погроме получил неведомо какие письма, которые и представил Атласову* (1, 332). При этом Пушкин выделит слово «погром» курсивом и первую букву вывел прописной. Конечно, это может быть и результатом деятельности редактора, но в таком случае и в рукописи тоже это слово должно быть выделено каким-нибудь образом.

В 1697 году Атласов отправился в поход на Камчатку. Но этот поход столкнулся с большими препятствиями. В «Описании земли Камчаки» рассказывается без какого-либо эмоционального тона эта история: *После того (взятие одного острога боем – Т.К.), как сказывают, разделил он (Атласов – Т.К.) партию свою надвое, половину послал на Восточное море под командою Луки Морозки, а с другою сам по Пенжинскому морю следовал. На Паллане изменили ему союзники его юкагири, 3 человек служивых убили да 15 человек и его Атласова ранили, однакож намерения своего, чтоб всех побить, не исполнили; ибо казаки справясь отбили прочь оных здодеев, и не взирая на то, что лишились их помощи, предприятия своего не оставили, но продолжали поход свой далее к югу (3, 475).* Пушкинское повествование сохраняет эту сдержанную тональность оригинала и описывает события следующим образом: *Словестное предание гласит, что он разделил свой отряд надвое – Морозку послал на Восточное море, а сам пошел по Пенжинскому. Юкагиры (60 человек) изменили ему на Паллане. Произошло сражение, 3 казака были убиты. Атласов и еще 15 человек ранены. Казаки их отбили и без них продолжали свой поход к югу (1, 333).* Неизвестно, откуда Пушкин узнал точное число юкагиров, которое он поставил в скобки. Вот так начиналась история завоевания Россией Камчатки.

Сущность истории Камчатки и Сибири сводится к истории обложения местных племен ясаком. Именно в этом, типично русском, историческом факте и заключена вся трагедия не только коренного населения полуострова, но и казаков, которые не по своей воле служили непосредственным оружием царской власти. Поэтому историю Камчатки можно назвать историей бунтов и измен. Недаром заглавие четвертой части «Описания земли Камчатки» включает в себя оба этих слова: «...о бывших в разные времена бунтах и изменах...»

Первыми, спустя совсем немного времени после того, как была установлена система сбора ясака, взбунтовались камчадалы. Они не вынесли тяжелого ясака. Впрочем, разные убийства или покушения и до этого не были редкостью. Разумеется, камчадалы взбунтовались против казаков. Казаки были видимыми, непосредственными врагами. Именно об этом пишет Крашенинников: *По отъезде Василья Колесова с Камчатки не бывало у ясака инородцев знатной измены, а после его в бытность закащиками в Верхнем остроге Федора Анкудинова, в Нижнем Федора Ярыгина, а в Большерецке Дмитрея Ярыгина взбунтовали большерецкие камчадалы. Большерецкой российской острог сожгли, и бывших в нем служивых без остатку побили. В то же время и на Бобровом море убит ясака зборщик в 5 человек. Причина бунту их была может быть та, что им ясака збор, которой уже был и с принуждением, показался тягостен, тем наипаче, что у них тогда прежняя вольность из памяти еще не вышла, которую они надеялись возвратить убийством российских людей; ибо по объявлению тамошних старожил камчадалы думали, что российские казаки какие-нибудь беглецы для того что всегда почти одни к ним приходили, а вновь не прибывало; чего ради не сомневались они всех их перевести без остатку, а в непропуске вновь из Анадырска надеялись на коряк и олюторов, будучи известны, что они двух прикащиков Протопопова и Шелковникова с командами на дороге побили. Однако они в том весьма обманулись: ибо вместо приобретения прежней вольности многие потеряли живот свой, отчего и число их уменьшилось против прежнего, как ниже сего пространнее будет объявлено (3, 477-478).*

А.С.Пушкин сократил этот большой абзац в два раза. Он пишет: *После Колесова были заказчиками на Камчатке в Верхнем остроге Федор Анкудимов, в Нижнем – Федор Ярыгин, а в Большерецком – Дмитрий Ярыгин. При них взбунтовались большерецкие камчадалы. Острог казачий сожгли, а казаков всех побили. На Бобровом море тогда же убит ясака зборщик с пятью человек. Причину возмущения полагает Крашенинников притеснения от казаков, мысль, что русские люди беглые (isolés), коих легко перевести, и надежда на коряков и олюторов в непропуске русских из Анадырска; ибо смерть Протопопова и Шелковникова до них дошла (1, 335).* Вполне очевидно, что в этом сжатом конспекте отражены почти все существенные моменты, изложенные в соответствующей части книги Крашенинникова.

С другой стороны, казаки тоже были жертвами экспансионистской политики Российской империи. У них не раз возникали противоречия и конфликты с начальниками, по тогдашнему

званию приказчиками. Большая часть второй главы червертой части «Описания Камчатки» посвящена бунту камчатских казаков. В декабре 1707 г. дело дошло до того, что Атласов самовольно снял с себя все полномочия и в результате был арестован. Впоследствии ему удалось бежать из тюрьмы. В обстановке полного беспорядка на место Атласова на Камчатку был послан приказчиком боярский сын Петр Чириков. В Якутской канцелярии о самовольном отрешении Атласова узнали от начальства только в январе 1709 г., то есть более чем через год после реальных событий. Пользуясь этими «благоприятными» обстоятельствами, коренное население начало нападать на Чирикова и казаков. Потерпевшие кораблекрушение японцы, которые в то время находились на Камчатке в плену у камчадалов, тоже были вовлечены в эти бои. Постепенно противостояние казаков и начальства становилось еще сильнее. И в конце концов, дело дошло до убийства Атласова.

Эту страшную историю Крашенинников описывает, избегая эмоциональных выражений: *Но как он (казачий пятидесятник Осип Миронов – Т.К), исправя дела свои в Нижнем, ехал обратно в Верхней острог с прежним прикащиком Чириковым, то 20 человек служивых, которые давно уже были в злоумышлении на прикащиков, не допустя до острогу, зарезали его на дороге. А происходило оное убивство 1711 году генваря 23 числа. После того удумали они и Чирикова живота лишить; однакож по просьбе его дали ему время к покаянию. Между тем сами в 31 человеке поехали в Нижний Камчатской острог, чтоб убить Атласова и не доехав за полверсты до оного острогу стали они в прикрыте, а в острог послали трех человек, и дали им составное письмо к Атласову с таким приказанием, чтоб убить его в ту пору, когда он письмо читать имеет; но посланные вечером застали его спящего и зарезали (3, 482).*

Пушкин в отличие от Крашенинникова был шокирован этим происшествием настолько, что не смог удержаться и не вставить в текст субъективную оценку историка: *Исправя свое дело, Миронов обратно ехал в Верхний острог вместе с Чириковым. 23 января 1711-го году на дороге был он зарезан от казаков. Злодеи думали убить и Чирикова, но по прозьбе его дали ему время покаяться, а сами в числе 31 человека поехали обратно в Нижней Камчатский острог, дабы убить Атласова. Не доехав за полверсты, отправили они трех казаков к нему с письмом, предписав им убить его, когда станет он его читать. Но они застали его спящим и зарезали. Так погиб камчатский Ермак! (1, 338-339).* Крашенинников не называет взбунтовавших «злодеями» и не провозглашает Атласова «Камчатским Ермаком», да еще и с восклицательным знаком. По-видимому, он был далек от героизации исторических лиц. В то время как Пушкин, стараясь сохранить научное спокойствие при описании исторических событий, иногда не выдерживал пытки объективностью. В этом он был не совсем свободен от экспансионистского мировоззрения.

Однако у этой истории есть продолжение. Бунтовщики искали путь урегулирования отношений с Якутском. Но в это время их осадили многочисленные камчадалы и курильцы. Казаки с трудом отбили от осаждавших. После этого сфера обложения ясаком расширилась до самого северного из Курильских островов. С прибытием на Камчатку Василия Колесова в сентябре 1712 г. происходит постепенное восстановление порядка и дальнейшее укрепление экспансионистской управленческой системы, основывающейся на распространении «ясакобложения». Но бунты на Камчатке не прекратились и при Колесове. Крашенинников рассказывает, например, о кровавом бунте камчадалов, который произошел в июне 1731 г. Финальная сцена этого исторического события довольно подробно описывается автором «Описания Камчатки». В своей рукописи Пушкин суммирует этот параграф сжато: «Между тем вся Камчатка восстала. Дикари стали соединяться, убивать повсюду русских, лаской и угрозой вовлекая в возмущение соседей; казаки острогов Верхнего и Большерецкого ходили по Пенжинскому морю, поражая всюду мятежников. Наконец соединилась с ними команда из Нижнего острога. Они пошли на Авачу, противу 300 тамошних мятежников и, разоря их укрепленные острожки, насытятся убийством, обремененные добычею, возвратились на свои места» (1, 349).

Впрочем Крашенинников в своем тексте не употребляет слово «дикари», тогда как Пушкин, без всякого сомнения, нарочно заменяет этим словом конкретные названия местных

племен. Есть ли здесь нюансы дискриминации или пренебрежения? В одном из предыдущих докладов я проанализировал употребление слова «дикий» у Пушкина. Но в данном случае у меня нет твердой уверенности. Недавно был перепечатан «Словарь Академии российской 1789-1794». В нем слово «дикарь» толкуется просто как «удаляющийся от общества людского». И в статье «дикий» тоже нет значений с особо пренебрежительным нюансом. Хотя за те сорок лет, что прошли с выхода словаря до кануна смерти Пушкина, значение этого слова могло заметно измениться. Но по моему личному ощущению слово «дикари», часто употребляемое Пушкиным в конспекте, не несет в себе пренебрежительного, тем более дискриминирующего смысла.

Третья часть пушкинского конспекта, таким образом, описывает сплошные цепочки убийств, измен, вынужденной покорности. В отличие от Кавказа на Камчатке не было возможности романтизировать ситуацию. Пушкинский конспект очень символично заканчивается следующими словами: «До царствования имп. Елисаветы Петровны не было и ста человек крещеных» (1, 349).

Крашенинников, напротив, в своей работе уделил установлению мира на Камчатке гораздо больше места и внимания. Он пишет: «С того времени мир, покой и тишина в Камчатке, да и впредь опасаться нечего; ибо по высокому матернему всемилостивейшие государыни нашей императрицы Елисаветы Петровны о подданных своих попечению зделаны такие учреждения, что тамошним жителям лучшего удовольствия желать невозможно. Ясаку они платят токмо по одному зверю с человека, какой где промышляется, то есть по лисице бобру или соболу, а других они сборов уже не знают. Суд и расправа, кроме криминальных дел, поручены тоионам их, а комисарскому суду они не подвержены. Старых долгов, которые казаки на них почитали, править на них под жестоким истязанием не велено, а что всего паче, все почти они приведены в христианскую веру чрез проповедь слова божия, к чему способствовали отменные щедроты и милосердия всеавгустейшей монархини нашей, что новокрещенным дана от ясаку на 10 лет свобода. Для умножения же их в православии определены учителя, и во всех почти острогах заведены школы, в которых невозбранно обучаться как детям казачьим, так и камчадалским без всякой платы; и ныне христианская вера в тамошней стороне к северу до коряк, а к югу до третьего Курильского острова распространилась, но можно твердо надеяться, что вскоре и коряки просвещены будут святым крещением, тем наипаче, что многие из них приняли христианскую веру. Сие же между славными и великими делами всепресветлейшей самодержицы нашей почитать должно, что зверской оной народ, из которого до времени щастливого владения ее ни ста человек крещеных не было, в краткое время познав истину оставил свое заблуждение так, что каждой ныне с сожалением и с смехом воспоминает прежнее житие свое» (3, 499-500). Само собой разумеется, манера повествования Крашенинникова повернулась на 180 градусов. Лытя императрице, он чересчур идеализует или даже искажает действительность на Камчатке.

Такая концовка, видимо, очень разочаровала Пушкина. Он опустил все, что пишет Крашенинников в самом конце четвертой главы, и оставил только данные о небольшом числе крещеных – информация, которую Крашенинников как ученый не мог исказить. Это явная ирония. Н.Эйдельман проводит параллель между отношением Пушкина к Крашенинникову и типом художественного приема, который поэт использует в концовке исторической драмы «Борис Годунов». Он пишет: «Пушкин все это сжал в одну фразу, на которой обрываются его «Камчатские дела» <.....> Опять молчаливый, *открытый* финал: как – «Народ безмолвствует...» (2, 296)

Но я думаю, что Пушкин вовсе не оставляет эту фразу для свободной читательской интерпретации. Потому что этот конспект он составил не для широкой публики, а для себя самого. В своих «Заметках при чтении» Пушкин – безо всякого сомнения – выступает как историк. И таким образом это произведение знакомит нас со взглядами писателя на исторические события, проясняет нам позицию Пушкина как историка. К концу написания «Заметок» А.С. Пушкин окончательно освободился от ориенталистского предубеждения.

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В10 т.— 4-е изд. — Л., 1979. — Т.9.

2. Эйдельман Н. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. — М., 1984.
3. Крашенинников С. Описание земли Камчатки: с приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. — М.-Л., 1949. — Т.2.
4. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В10 т.— 4-е изд. — Л., 1979. — Т.4.
5. Кимура Т. Взгляд на «дикое» у А.С.Пушкина //Пушкин и мировая культура. — СПб., Симферополь, 2003.
6. Кимура Т. Четыре «Кавказских пленника» как опыт межкультурного диалога //Russia Studies. (Institute for Russian and east European Studies: Seoul National University). — Seoul, 2001. — Vol.11. — No.2.

НАСЛЕДИЕ А.С.ПУШКИНА И РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ

А.Н.Кискин

(преподаватель, Измаильский государственный гуманитарный университет)

У статті досліджується проблема переосмислення класичної літературної спадщини і знакового для всієї російської літератури імені О.С.Пушкіна. Вивчається зміна ставлення до поета у творчості ранніх постмодерністів та представників другої хвилі цього напрямку.

The problem of comprehension of classic literary heritage of A.Pushkin and its importance for all Russian literature is researched in the article. The change of attitude toward a poet in creation of early postmodernists and representatives of the second wave of this trend is also studied in it.

Представители первой волны русского постмодернизма ориентировались на труды западноевропейских постструктуралистов. Р.Барт, Ж.Делёз, Ж.Деррида, М.Фуко, У.Эко и др. весьма убедительно характеризовали основные изменения, произошедшие в человеческой цивилизации и сформировавшиеся к середине XX века. Законы развития индустриального общества уже не соответствовали доминирующим типам сознания, стремление к универсализму и тоталитаризму стало угнетать моральное состояние человечества, ограничивая его свободу и низводя до уровня деталей машины, механизма. Появилась необходимость в новой, соответствующей состоянию общества философии, основывающейся на предыдущих культурных достижениях цивилизации, но более терпимой к разнообразию форм жизни, верований, мнений, не претендующей на безусловную истину, непреложность постулатов. Таким образом, эпоха моноцентризма сменилась эпохой плюрализма. Особенно остро эти изменения прослеживаются в литературе. Тем более в такой идеологизированной и рассчитанной на массовое восприятие, как литература периода господства соцреалистического метода изображения реальности.

А.Битов, ошеломленный, как и многие постмодернисты первой волны, наплывом вульгарно-массовой культуры, видит в возрождении традиций классической литературы действенную защиту от культа насилия, аморальности и примитивной пошлости, потребительского отношения к культуре вообще и к литературе в частности. В романе «Пушкинский дом» (1964-1971; 1978, 1990), опираясь на вековые традиции русской культуры, он использует приемы как реализма («роман в романе»), так и постмодернизма («мир как текст», деконструкция традиционных жанровых моделей, вариативность). Битов лишь «достраивает, подделывает», но не разрушает основополагающие принципы гуманности, демократичности, остроты, критического отношения к действительности.

Обращение к классике за помощью и советом прослеживается и в произведениях других авторов, которые по праву считаются провозвестниками постмодернизма в русской литературе: Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» (1966-1968, 1971), Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» (кон. 1969 или нач. 1970), Генриха Сапгира «Черновики Пушкина» (1985). Используя приемы постмодернизма, они выступают за отход от принципов идеологизации и канонизации образа поэта, спекуляции на выборке текстов, превращения Пушкина в «Памятник-симулякр,

заместивший настоящего поэта” (1, 78). Для всех поколений литераторов Пушкин был мерилom эстетических ценностей, примером литературного мастерства, универсальным в своих художественных поисках. Это подметил выдающийся украинский писатель Павло Загребельный: “Он хотел сделать все и за всех, все охватить, прорывался своим гением всюду, проторял дороги, прокладывал пути, расставлял вехи, и куда бы мы сегодня ни пошли в литературе – везде найдем указатели пушкинские, так будто он задался целью позаботиться обо всех наперед на целые века” (2, 48).

Пушкинская разноплановость, порой даже противоречивость самому себе, терпимость к суждениям и осторожность в оценках импонируют постмодернистам, очень хорошо вписываются в современные им методы изображения реальности, основанные на принципах литературной игры, смешения стилей, недоверия к авторитетам и догмам в художественном процессе. “Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть *идеал*, а не нравоучение” (3, 276), – писал поэт еще в 1836 году. Представители постмодернизма, как и Александр Сергеевич, “всеядны” в своем стремлении как можно более точно изобразить происходящие в обществе изменения, зафиксировать социально-экономические трансформации. Как Пушкин впитал в себя лучшие достижения западной литературно-художественной мысли (“Изо всех литератур она (французская словесность) имела самое большое влияние на нашу” (3, 364)), так и первые представители русского постмодернизма ориентировались на философию и методы французских постструктуралистов, ассимилировав их к русской почве.

Несколько иной взгляд на пушкинское наследие и его значение для постсоветской культуры проявляется в произведениях писателей второй волны русского постмодернизма, творчество которых развивалось в эпоху перестройки и гласности. Представители новой эпохи русского постмодернизма, более отдаленные временными рамками от тоталитарного режима, сформировавшие свои философские взгляды на обломках империи, оказываются менее зависимы в своих идейно-эстетических концепциях от предыдущих художественных традиций, чем старшее поколение писателей. Если усилия последних были направлены больше на критику и деструкцию доминирующей идеологии, то в творчестве молодых авторов прослеживаются оценочные тенденции в определении постгуманистического периода, в десакрализации идеологического мифа, подтверждении несостоятельности социалистических догм вообще. Период “утраченных иллюзий” закончился, требуется подведение итогов и разумная оценка реальности.

Из представителей этого периода русского постмодернизма в свете интересующей нас проблемы следует выделить творчество двух авторов: Анатолия Королева и Виктора Пелевина.

Повесть А.Королева “Гений местности” была опубликована в № 7 журнала “Нева” за 1990 год. Чтобы проанализировать развитие России как движение от дикости, варварства к цивилизованному, просвещенному государству, автор обращается к хорошо знакомому нам по творчеству А.П.Чехова образу “вся Россия – наш сад”. Используя художественный прием “мир как текст”, столь свойственный постмодернистам, Королев насыщает свою повесть немалым количеством цитатного материала, начиная от Сократа и Платона и заканчивая А.Грином и А.Толстым.

Авторский замысел сводится к мысли о том, что от эпохи Петра I и до настоящего времени каждая господствующая идеология насильственными методами пыталась отразить доминирующее эстетическое представление о мироустройстве. Естественное понятие о прекрасном подменялось официально-нормативными требованиями, преобладающей эстетической доктриной, что каждый раз радикально видоизменяло облик Аннибалова парка (название местности в повести). При этом такие важные для паркового искусства детали, как особенности ландшафта, климата и т.п., совершенно не учитывались. К тому же, все достигнутое предыдущими поколениями паркоустроителей безжалостно уничтожалось и отвергалось как чуждое, враждебное, не согласующееся с нормами официальных (на данный момент преобладающих) эстетических представлений. Движение России вперед ассоциируется

в тексте с дыбкой – символом “добровольно-принудительного” прививания всего “нового” и “правильного” с точки зрения госэстетики. Рассчитанное на внешний эффект, навязываемое официальное представление о прекрасном способствовало массовому зомбированию общества и выработке противоестественных стереотипов. Таким образом, в ходе социального прогресса индивидуумы оболванивались, возвращались на тот самый уровень варварства и азиатчины, с которого начиналась история просвещенной европеизированной России более трех с половиной сотен лет назад.

При этом Королевым выделяется одна светлая деталь, знаковая для истории развития культуры на всем постсоветском пространстве, – наследие А.С.Пушкина. Именно благодаря его неоспоримому эстетическому авторитету пребывают до наших дней “в первозданной свежести земли Михайловского и Петровского, дворцы в Полотняном заводе и Бахчисарае, дома, бани, больницы, запруды, рощи, пейзажи ... Болдина, Аккермана, Царского Села, Чудова, Кишинева, Выры, Яропольца, Опочки, Тригорского, Арзамаса, Москвы, Оренбурга, Святых Гор, Острова, Порхова, Одессы ...” (4, 56) Словно пролетев над всеми памятными пушкинскими местами и вернувшись к названию текста, автор утверждает, что действительным эталоном прекрасного, квинтэссенцией эстетического в нашей культуре остается наследие А.С.Пушкина, истинного “гения местности”.

Продолжая тему идеологического кризиса, социальной катастрофы, постигшей Российскую империю в XX веке, автор романа “Чапаев и Пустота” В.Пелевин уже в предисловии упоминает имя А.С.Пушкина, предлагая читателю стихотворение в восточном стиле, якобы принадлежащее поэту:

Теперь расскажем несколько слов о главном действующем лице книги. Редактор этого текста однажды прочел мне танку поэта Пушкина:

*И мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Уньлой и приятной.*

В переводе на монгольский словосочетание «отважная жертва» звучит странно. Но здесь не место углубляться в эту тему – мы только хотели сказать, что последние три строки в полной мере могут быть отнесены к истории Василия Чапаева» (5, 8). Используя прием стилизации и кича, но, тем не менее, сохраняя характерную (особенно в постдекабристский период) для Александра Сергеевича элегическую тональность, Пелевин синхронизирует пространственно-временные отношения своего романа с порой утрат и разочарований в творчестве Пушкина. Использование восточной стилистики формирует определенную векторность в культурологическом восприятии реципиента, что не случайно: эпоха Пушкина – это еще и эпоха начала интенсивной капитализации России, промышленного и культурного освоения обширных пространств Сибири и Дальнего Востока. Влияние этих территорий на развитие России предсказывалось еще Ломоносовым, чей вклад в русскую историю Пушкин очень высоко оценивал: “Имена Минина и Ломоносова перевесят, может быть, все наши старинные родословные. Неужто потомству их смешно было бы гордиться сими именами!” (3, 136)

Роман начинается с описания Пелевиным Тверского бульвара: “Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно, оттого, наверно, что на груди у него висел красный фартук с надписью: «Да здравствует первая годовщина революции»” (5, 10). Таким образом, автор с первых строк помещает своего героя в четкие хронологические рамки Москвы 1918 г., превращая Пушкина в памятник-симулякр, уже поставленный на службу новой власти.

Главный герой – поэт-декадент Петр Пустота – скорее всего символист, чем футурист (неприятное отношение к Маяковскому и Ко, которые “...учув явно адский характер новой власти, поспешили предложить ей свои услуги” (5, 13)). К тому же, всем известно почтительное отношение символистов (А.Белого, Вяч.Иванова и др.) к творчеству А.С.Пушкина. Памятник поэту в красном фартуке, Маяковский и футуристы, призывавшие «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» (6, 102), современная

трактовка класических текстів в "Музыкальной табакерке" – все это подтверждает неприятие героем изменившегося до неузнаваемости мира. Отнесенность сознания персонажа к хронологу другого типа – это ли не естественное для такой романной ситуации продолжение разработанной Пушкиным темы "лишних людей", "маленького человека". Хотя в текстах постмодернистов (в частности, у А.Битова в "Пушкинском доме") эти литературно-культурные знаки, известные со школьной скамьи, тоже превращаются в симулякры.

Пелевин как бы прощается с эпохой незаидеологизированной "чистой" словесности, самодостаточной в своей сущности; как сказал об этом Пушкин: "Поэзия, которая по своему высшему, свободному устройству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое..." (3, 168)

Герой романа Пелевина волею исторических преобразований попадает во время, в которое поэту будет предназначено идеологическое прославление абсолютистско-тоталитарного режима, где даже рифма "«Броневик» - «лишь на миг»" (5, 16) может служить поводом для физического уничтожения сочинителя.

Больше ни в этом романе, ни в последующих ("Generation "П" (1999), "ДПП (нн)" (2003)), связанных с первым тематически и текстуально, имя А.С.Пушкина не встречается. В них читатель сталкивается с героем совершенно другого типа. Он чем-то напоминает наивно-романтического Петра Пустоту (тоже неординарная творческая личность), но на первый план выступают такие черты характера, как прагматизм, стремление карьерного роста в системе, циничное отношение к былым идеалам и ценностям. Это уже герой не постмодернизма, а нового времени, расставшийся со своим романтическим прошлым, жаждущий полноценной жизни в настоящем, что очень напоминает эволюцию пушкинского лирического героя. В своем письме П.А.Вяземскому поэт с горькой иронией замечает: "Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне – на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом. Цеховой старшина находит мои ботфорты не по форме, обрезывает, портит товар; я в накладе; иду жаловаться частному приставу; все это в порядке вещей" (7, 48).

Пелевин пытается исчерпать тему "пустоты" (роман "Чапаев и Пустота"), ее звучание до какого-то момента продолжается в легких стихотворных переключках с пушкинскими элегиями. Последний роман Пелевина "ДПП (нн)" символически начинается с элегии, жанра, столь любимого Александром Сергеевичем. "Мы скоро встретимся едва ль" (8, 4), – это первый стих элегии, в котором звучит характерный для этого жанра мотив расставания лирического героя, безвозвратности утраченного идеала. Автор, обращаясь к своему читателю из поколения "П", как бы прощается с ним, с романтическими иллюзиями о лучшем будущем, что созвучно с пушкинскими "Прощай свободная стихия...", "Любви, надежды, тихой славы..." Деструктивный период в сознании постсоветского человека закончился, "...постмодернизм ... уже давно не актуален" (8, 140). Как и один из первых русских профессиональных поэтов – А.С.Пушкин – герой Пелевина понимает, что творчеством нужно делать деньги.

Таким образом, в произведениях постмодернистов можно наблюдать определенную трансформацию в отношении к традициям русской классики и образу А.С.Пушкина как наиболее яркого ее представителя от спасительно-заступнического и образцово-показательного идеала к эстетическому эталону давно минувшего и, к сожалению, утраченного и невозвратимого золотого века русской литературы.

1. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб., 2001.
2. Загребельний Павло. Орган землі могучий //Неложными устами. - К., 1981.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977 – 1979. - Т.7.
4. Королев А. Гений местности //Нева. - 1990. - № 7.
5. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота. – М., 2001.
6. Поэтические течения в русской литературе кон. XIX – нач. XX вв.: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия /Сост. А.Г.Соколов. – М., 1988.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л., 1977 – 1979. - Т.10.
8. Пелевин В.О. ДПП (нн). – М., 2003.

ПУШКІН І ШЕВЧЕНКО: ДО ТИПОЛОГІЇ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

М.П.Кодак

(доктор філологічних наук, професор,
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України)

В статье на материале произведений А.С.Пушкина и Т.Г.Шевченко исследуется авторское сознание писателей.

The article researches into the authors' consciousness on the material of A.S.Puskin's and T.G.Shevchenko's works.

З погляду типології поетичних систем Пушкін і Шевченко – два різноетнічні митці, які проробили, кожен – у своїй національно-культурній історії, *істотно аналогічну* мистецьку роботу. Щоправда, не абсолютно синхронно: півтора десятиліття вікова й ще більша культурно-біографічна різниця ставлять зроблене українським письменником у позицію, так би мовити, історичного зсуву відносно мистецького піонерства його попередника. Але об'єктивна гетерохронність розгортання і самоздійснення авторської свідомості не одмінює факту, що становлення систем романтизму та реалізму здійснене в російській літературі Пушкіним, а в українській – Шевченком. А отже, що авторській свідомості обох митців була властива здатність *диверсифікації*, тобто глибинної системної перебудови творчо-психологічних настанов, зміни диспозицій ідеогенної романтичності диспозиціями детерміністської реалістичності.

У загальних рисах – як тенденція – вказана зміна, творчо-психологічна перебудова, безумовно, має однаковий домінуючий вектор. Проте повної аналогії в конфігурації динаміки змін не спостерігається. Якщо Пушкін, ставши в післядекабристських обставинах досить рішуче на реалістичну стежу, вже практично не сходив з неї, то Шевченко був схильний до динамічнішої поведінки: він зберігав здатність реверсії до романтизму й у період "трьох літ", коли реалістична система означилась за всіма параметрами поетики, і далеко згодом, коли романтичні мотиви зринали чи, його виразно іронічним словом кажучи, "верзлися" – як "іноді старий козак ... на чорнім вороні-коні" – вже й у роки заслання, в час інтенсивних рефлексій та ліричних медитацій.

Шевченкова здатність "перекладати реверс" із реалістичного ходу на романтичній, збережена ним до останніх років свого творчого життя, спричиняється до того, що на маргінесах шевченкознавства означається навіть сумнів щодо його реалізму. Як ніби реалізм – це щось раз і назавжди приписане митцеві, як тільки він спізнав цього плоду. Або – як ніби реалізм начисто нівелює здатність розпізнавати романтичну предметність і адекватно освоювати її мистецьки.

Видимо, справа дещо складніша й делікатніша. І можливо, що зіставлення в парі "Пушкін – Шевченко" стануть у нагоді до прояснення її суті.

Тут зазначимо, що письменник – як автор – бачиться нам зосередженням *певної* етнокультурної ментальності й історичних запитів *свого* народу, а не індіферентним "чистим" поетом, "чистота" якого інколи видається за мірило так званої художності, якоїсь "вищої" об'єктивності.

Відхилимось трохи на один показовий екскурс. У Г.Гейне є прикметна розвідка "Жінки і дівчата Шекспіра". Датована вона 1838-м роком, моментом, на який творче й фізичне життя Пушкіна вже обірвалось, а творчість Шевченка щойно була зауважена. Початок цієї студії досить драгливий. "Я знаю одного гамбурзького жителя, доброго християнина, котрий ніколи не міг примиритися з тим, що Господь наш Ісус Христос був євреєм від народження" – пише Г.Гейне й зізнається далі, що – "... так відбувається й зі мною, коли я згадую про національність Вільяма Шекспіра". Мовляв: "Мене нудить, коли я подумаю, що Шекспір англієць...", – і не шкодує епітетів на означення національних чинників своєї відрази (1, 133). Фарби тут беззастережно згущені, відраза гіперболізована. І водночас психоідеогра національного, висловлена німецьким поетом, – *суто романтична*: в реакціях романтичної людини на

інонаціональне наявний *інваріантний інгредієнт упередженості*. Так чи інакше цей інгредієнт входить до складу авторської свідомості романтика, а відтак до змісту романтичних творів відповідної тематики. Наявний він і в романтичних творах Пушкіна і Шевченка.

Посутнім буде з'ясувати природу національної упередженості (чи нетерпимості) в романтичній свідомості. У згаданій праці Г.Гейне авторська відраза адресується “нинішній Англії”, а не “merry England” – “веселій Англії” шекспірівських часів; антианглійськість німецького поета потрактована як історична, актуалізована ближчими часами величина, набута якість, а не вроджена, натурогенна властивість: “...райдушна веселість відтоді зблідла, заглухли радісні трубні звуки, зникла прекрасна веселість... І книга, названа драматичними творами Вільяма Шекспіра, залишилася в руках народу, як утіха в тяжкий час і свідчення того, що справді колись існувала «merry England»”(1, 134). Історико-психологічні зміни в англійстві Гейне пояснює *ідеогенними* чинниками (протестантизм, пуританство), які в часи Шекспіра означилися, але “ні в способі життя, ні в способі почувань...”(1, 134) ще не проявилися, завдяки чому в серцях людей і творчості великого драматурга процвітала поезія.

В добу романтизму ці – ідеогенні – чинники конституують і спосіб життя, і спосіб почувань, і – великою мірою – саму авторську свідомість та поетичну систему. Але ідеї мають неоднакову генезу в різних національних середовищах. Як правило, вони походять з кількох джерел, взаємодоповнюваних, але ієрархічно співвіднесених, значимо скорельованих між собою. В Англії творився конституційно-королівський компроміс і поширювався пуританський пієтизм. Росія з часів Петра культивувала ідеологічну тріаду “віри, царя й отечества” під фанатичним пріоритетом політогенної ідеї “самодержавія” над не всюдисущим “православ'єм” і декоративною, демагогічною, але геополітично чинною “народністю”. В німецьких землях плекався “німецький дух” (Deutsche Geist), функціонально підпорядкований політичній ідеї об'єднання земель. Українство, понівечене деструктивним для справи етатизації розривом земель, денационалізацією чиновництва та облудним прославленням проімперського “візантійства”, побивалося над адекватним наповненням ідеї народності; пушкінський Мазепа в зізнанні пушкінській Марії навіть формулює, що – “независимой державой Украине быть уже пора...” (“Полтава”, 1828-1829)

Можна зрозуміти, що пріоритетним джерелом ідей романтиків була сфера політики, державницької практики. В цій сфері між російством і українством існувала об'єктивна колізія. Романтизм, російський і український, а персонально – пушкінський і шевченківський, вивів цю колізію з історично притуленого, латентного стану. І Пушкін, і Шевченко, кожний по-своєму, артикулювали її й надали їй прономінованого, обговорюваного, *публічного* статусу. При цьому об'єктивна колізія трансформувалась у колізію авторських свідомостей: *змістові* розходження двох романтиків спричинилися до диференціації поетичних систем – *форм* художньої презентації світорозуміння й світовідношення того й того суб'єктів творчості.

Залишаючись романтичними, поетичні системи Пушкіна і Шевченка означили *національні модифікації* російського/українського романтизму.

Одним із показових для розуміння ідеогенної природи диференціації романтизму, є *поетика хронотопів*. Політогенна колізія здобуває своє вираження в осмисленні просторових координат художнього світу. Ідентифікуючи *російського* романтика, маємо конкретизувати зміст поняття “російський”, його наповнення в авторській свідомості Пушкіна (як, зрештою, й кожного автора). Автор “Полтави”, співець “молодшої столиці” в “Мідному вершнику”, Пушкін постає *ідейним апологетом* Петра I і його політики. При цьому в змісті поняття “російський” істотною виявляється не етнонаціональна, *політогенна* семантична конотація – ореол титульної нації, семантика *імперської* ідеї з її політичною практикою. Цим чинником підкріплюється творчо-психологічна установка романтизму в розрізі хронотопу – *експансивність*. Її репрезентативні формули – політогенні, “царськи”, асоційовані насамперед з особою Петра, котрий “вдаль глядел”, мріяв “ногою твердой стать при море” і дорогою ціною реалізував ці мрії. Темпоральний складник хронотопу узгоджений у Пушкіна з апологетикою імперської ідеї, він означений російським поетом у матеріальних знаках пам'яті, осмислених по-романтичному – як *винятково значимі*: “ Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, Огромный памятник себе”. Історико-

меморіальна семантика в пушкінському хронотопі аксіологічна, при цьому цінності зведені в тотальну опозицію – як пропетровські (проімперські) й антимазепинські, антигетьманські, а отже – й антиукраїнські, а заодно – й антишведські та антитурецькі. Зате про церковні (“православіє”!): “Забыт Мазепа с давних пор; Лишь в торжествующей святине Раз в год анафемой доньне, Грозя, гремит о нем собор”. Шведський король, поїменований – на відміну від “героя Полтавы” – “героем безумным”, означений мінімумом матеріальних свідчень – лише “Три углубленные в земле И мхом поросшие ступени Гласят о шведском короле”. Натомість прах “двух страдальцев” – Кочубея й Іскри – “мирно церковь приютила”. Вкрай мінімізовано, майже повністю скасовано чинність народно-переказного каналу історичної пам’яті: “Лишь порою Слепой украинский певец, когда в селе перед народом Он песни гетмана бренчит, О грешной деве мимоходом Казачкам юным говорит”. (В дужках зазначу: хоч як продуковано Пушкіним принципово присутній для романтичної свідомості *ефект історичного резонансу* в оцій кінцівці “Полтавы”, хоч як зміщено акценти на “грешную деву”, хоч історична вість передається “лишь порою”, “мимоходом” і – з волі автора – вочевидь приглушено (“бренчит”), усе ж в цьому епілоговому пасажі ніби аж переборов себе самого; навіть прості й украй стримані домінування національно значимих реалій – “Сліпого українського певца”, “песен гетмана”, до того ж – з констатацією *публічності* їх виконання “в селе перед народом”, спонукають подумки сказати авторів: спасибі й на цьому!).

Поетика хронотопу в романтизмі Шевченка живиться ідеєю україноцентризму. Типова для романтизму “титульних” національних літератур (насамперед англійської та російської) *експансивна диспозиція* авторської свідомості виявляється ніби перевернутою в Шевченковій психіці. Український поет методично задає *доцентровий* вектор усім своїм думам: “В Україну ідїть, діти! В нашу Україну...” Навіть здогад, що “Злая доля, може, по тїм боці плаче” (“по тїм боці” – це, у відліку з-поза віртуально-метафоричного “моря” – саме в Україні), навіть це не скасовує означеного вектора для “дум”. Україноцентризм – константа Шевченкової хронотопіки, як націоцентризм – константа його творів з національною тематикою (“Сретик”, “Кавказ”). І якщо й проявляється в його творах інваріант романтичної експансивності, то вона скорельована не геополітичними претензіями, а з глоріально-меморійними, резонансно-інформаційними: “Утни, батьку, щоб нехотя На весь світ почувли, Що діялось в Україні, За що погубала, За що слава козацькая На всім світі стала!” (“До Основ’яненка”, 1839). Видається показовим для україноцентризму авторської свідомості Шевченка той факт, що основний у його романтичній творчості історично значимий акціональний сюжет – сюжет “Гайдамаків” – локалізований у геопросторі України. При цьому він рясно, можна твердити – значимісно, семантично форсовано топонімізований, не тільки побіжними переліками міст і місцевостей, а й винесенням топонімів у назви розділів (“Свято в Чигирині”, “Бенкет у Лисянці”, “Лебедин”, “Гонта в Умані”). Біографічно автентичні локуси життя поета, насамперед столичний Петербург, практично не здобувають топонімічних означень: це – “чужина” з “чужими людьми”, серед яких він почувается “сиротою”... Уникання топонімізації позаукраїнського геопростору, його підкреслено емпатична, аксіологічна кваліфікація “чужиною” видається проявом ідіосинкразії, нехоті, а то й відрази до зовніположного відносно України світу, проявом не етнопсихоментальним, а ідеогенним, власне – політико- й соціогенним. Ні росіянин, ні поляк, ні єврей, чех чи німець не мисляться Шевченкові антипатичними *апріорно* на підставі “інородства” (типово російський номінатив); прозивні означення “москаль”, “конфедерат”, “жид поганій”, “куций німець вузловатий” щоразу здобувають у поета підставові експлікації в *емпіриці* соціальних, політичних, моральних, “натурних” проявів. Найзначніші зони напруги пролягають у Шевченка на порубіжні з сусідами України – Росією та Польщею, але природа напруги не етнічна, а *гео- і соціополітична*; виходячи з реплік “трьох ворон” у містерії “Розрита могила” (1843), за однаковими критеріями судить поет владні акції відносно України не тільки польських та російських, а й українських діячів, десакралізуючи навіть гетьмана Богдана; розповідями ж “трьох душ” до соціополітичного критерію відносно посполитого українства додається ще й критерій *моральний* – догана гетьману за політичну близорукість, а приватному людові – за

наївну аполітичність. Отже, й моральний докір у Шевченка має політичну генезу й відповідний семантичний ореол.

Інакше – у Пушкіна. Його Мазепа – далекоглядний політик, але жорстокість політичної практики стримує його від посвячення Марії в цю сферу. Тільки ситуативно, будучи змушеним переконати Марію в силі свого почуття, він відкриває їй суть “дела” й практично робить людиною політики. Репліка Марії: “О милый мой, Ты будешь царь земли родной!”, – а далі й готовність “С тобой на плаху, если так”, – далекі від аполітичності. Але колізія в “Полтаві” прибирає інший вигляд: Марія опиняється перед моральним вибором, сформульованим Мазепою (“Скажи: отец или супруг Тебе дороже?”), – і не дає однозначної відповіді (“...страшны мне слова такие. Довольно”). Не дає на словах. Але її божевілля після смерті батька – не що інше, як *моральний* закид гетьманові. Закид про пріоритет політики над мораллю, пріоритет, який вона фактично прийняла, уникнувши прямої відповіді. Таким чином, Пушкін утверджує навіть мимовільну політизованість Марії як злочин. На підкріплення цього він окликає й історичну пам’ять: “Цветет в Диканьке древний ряд Дубов, друзьями насажденных; Они о праотцах казенных Доньне внукам говорят. Но дочь преступница ... преданья Об ней молчат”. Як суб’єкт політики, Марія виключена Пушкіним із свідомої акціональності: вона – жертва політики, моральний звіт за її долю покладається на Мазепу. Прикметно, що інша пара – Кочубей і його дружина (батьки Марії) – пов’язана водночас і шлюбним, і політичним союзом. В останньому Пушкін виявляє навіть певну ініціативність жінки, зазначивши ще приміткою (“Мазепа в одном письме упрекает Кочубея в том, что им управляет жена его, *гордая и высокоумная*”). Промосковський характер кочубеївської політики не тільки не викликає у автора жодного закиду її суб’єктам, подружжю Кочубеїв, здобуває триєдину мотивацію – політичну вірність декларованому вірнопідданству), етологічну (спротив мезальянсу) і релігійну (табу на зв’язок між хресними особами). Позірно чинна, така методична мотивація дивоглядно ігнорує найістотніший для романтизму мотив – *природності* почуття. Авторська кваліфікація “дочь преступница” виглядає як юридичний вердикт, внесений в обхід *природного* права людини.

Між тим природне право в поемі Пушкіна імпліцитно заявляє про себе, хоч не в інтимній, а в політичній сфері – в репліці Марії: “О милый мой, Ты будешь царь земли родной!” Влада в рідній землі – вираження *природного права етносу* України бути “независимой державой” (про що, нагадаємо, говорить пушкінський Мазепа як про назріле історично: “уже пора!”). цей мотив старанно усунуто Пушкіним із свідомості Кочубея. На останнім допиті, здійснюваному Орликом від імені гетьмана, фігурує знижувальний для характеристики останнього інтерес: “Где клады, скрытые тобой?” Кочубей відповідає на нього риторичною тирадою про “три клада” – власну честь (відняту “пыткой”), честь дочки (“Мазепа этот клад украл”) і “святую мечь” (“Ее готовлюсь богу снести”). Уся риторика Кочубея – високоштильна, моралістична, покликана і відвести від суті запитання, і ще раз знизити образ Мазепи. Апологет імперської політики Петра, автор “Полтави” переводить політичну по суті колізію в площину моралі. Повністю це не вдається: матеріал чинить опір. Гетьман, наділений автором кваліфікацією “злодея” із “змеиной совестью”, в нічних роздумах біля ліжка сплячої Марії розкривається іншим: він заклопотаний майбутнім, яке чигає на неї після виконання вироку над батьком, усвідомлює самотність політичної особи: “Ах, вижу я: кому судьбою Волненья жизни суждены, Тот стой один перед грозою, Не призывай к себе жены. В одну телегу впрячь неможно Коня и трепетную лань. Забылся я неосторожно: Теперь плачу безумства дань...” Усі *природогенні* мотиви в дуєті “Мазепа – Марія” здобувають предикат “безумства” в устах самого гетьмана: політика й природа несумісні – такий його висновок Кочубей же, творець “безумной клеветы”, як це визнано устами його дружини й матері Марії, тут же тими ж устами виправданий і піднесений – як “жертва смелой правоты”, а далі, вже в устами автора означений як “с небом примиренный, Могущей верой укрепленный, ... безвинный”! Сміливість, віра, правота, зрештою – безневинна жертва... Ці конотації покликані перекрити семантику вчинку Кочубея – як викликаного лише “жаждой мести” за “безчестье дочери”... Моралістка в пушкінській характеристиці Кочубея побиває всі інші мотиви. Вона просто витісняє з цієї характеристики мотиви природні й політичні та їхню конфліктність, усвідомлену Мазепою.

Авторська свідомість Пушкіна-романтика, як бачимо, виявилася враженою пріоритетом імперської ідеології, що призвело до подвійної моралі: однієї – для оцінок носіїв природних інтересів “земли родной”, іншої – для адептів царя і “северной державы”. Добре знаючи творчість Пушкіна, Шевченко, як відомо, віддавав належне його мистецтву, зокрема – пророчо-тираноборчим мотивам, гуманістичному пафосу й людинознавчому хисту російського поета. Не міг він не зауважити й пушкінської апологетики Петра й імперської політики російського царизму з усіма цієї політики наслідками для України. Ніде не ставши до художньої полеміки з Пушкіним щодо цієї апологетики, вочевидь – із міркувань некоректності полеміки з небіжчиком, Шевченко об’єктивно перебував у постійній опозиції з ним у цьому питанні. Саме об’єктивно. Й тому вираз цієї полеміки Шевченка можемо розглядати тільки в *опосередкованому* вигляді – в художніх імплікаціях політичного дисидентства українського поета, захисника природного права українства в його національно-історичному поступі.

Пушкін і Шевченко – політичні поети, що особливо відчутно в романтичних творах обох митців. Типологічно їхня авторська свідомість зближується за самою природою творчо-психологічних настанов, загальних диспозицій. Але політичність обох авторів позначається ідеогенним чином на трактуванні часу, простору й психології суб’єкта політичної дії — і ці відмінності спричиняються до диференціації поетики; *політогенний* інгредієнт змісту в поетів *титових* націй і націй *підлеглих* є досить чинною засадою *модифікації* форм художнього мислення у творчо-психологічно однотипних системах авторської свідомості. Пушкін-романтик постає *епіком*, оспівувачем “героя Полтави” й драматичним моралістом його політичних опонентів в українстві; Шевченко-романтик, будучи сам серед останніх, бачиться насамперед *ліриком*, виразником драматичного самопочуття “сироти Яреми” й, ширше – політичного сирітства українця в стані відчуження від “своєї хати”. Реалістичні фази творчості обох поетів спродукували свої модифікаційні ефекти, що вимагає спеціального обговорення.

1. Гейне Г. Полн. собр. соч. /В переводе рус. писателей /Под ред. П.В.Быкова. – СПб., М., 1900. – Т.7.

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА В ПОЭМЕ А.С.ПУШКИНА «ГРАФ НУЛИН»

Н.М.Кольцун, Г.А.Черезова

(кандидаты филологических наук, доценты,
Измайльский государственный гуманитарный университет)

Стаття присвячена особливостям функціонування прецедентних феноменів у поемі „Граф Нулін” як ядерних компонентів мовної свідомості О.С.Пушкіна.

The article deals with precedent phenomena in Pushkin's poem "Count Nulin" as nucleous components of the author's mentality.

Поэтическое наследие А.С.Пушкина не раз становилось объектом лингвистических исследований, направленных в соответствии с поставленными целями и задачами на анализ различных сторон идиолекта поэта. Предметом нашего внимания стали прецедентные феномены в поэме «Граф Нулин» как ядерные компоненты пушкинского языкового сознания.

В современной научной литературе под прецедентными феноменами понимается « особая группа вербальных или вербализуемых феноменов, относящихся прежде всего к национальным уровням прецедентности» (1).

Проблема прецедентности впервые была поставлена в работах Ю.Н.Караулова, который создал теорию прецедентных текстов и подтвердил ее на материале текстовых преобразований в ассоциативных экспериментах (2). Под прецедентными текстами

Ю.Н.Караулов понимает «тексты, 1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, 2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, 3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» (3, 216), и относит к таким единицам произведения художественной литературы, тексты песен, рекламные слоганы, политические, публицистические тексты и др.

Несмотря на активное использование в теоретической и прикладной лингвистике термина «прецедентность», нет единого мнения по поводу корпуса прецедентных единиц, их классификации, источников прецедентности и т.д. Это порождает, с одной стороны, терминологическую неопределенность, с другой – усложняет процедуру анализа прецедентных единиц.

Параллельно с предложенным Ю.Н.Карауловым термином «прецедентные тексты» в современной научной литературе функционируют «прецедентные высказывания», «прецедентный прагморелефлексор», «прецедентное имя», «прецедентный феномен», «прецедентная ситуация». Так, Д.Б.Гудков в своих работах предлагает классификацию прецедентных феноменов, включая в их состав прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные имена и прецедентные ситуации.

Не оспаривая точки зрения того или иного автора и не давая оценки правомерности использования каждого из названных терминов, мы в своей работе будем оперировать понятием «прецедентное имя», поскольку эти единицы выступают как знаки – десигнаторы определенного прецедентного текста и занимают главенствующие позиции в ряду прецедентных феноменов. Ср. «граф Нулин» - имя персонажа и «Граф Нулин» - сама поэма как прецедентный текст. По мнению Д.Б.Гудкова, «... статусом прецедентных обладают те индивидуальные имена, которые входят в когнитивную базу, т.е. инвариантное представление обозначаемого ими «культурного предмета» является общим для всех членов лингвокультурного сообщества» (1, 146).

Автор поэмы как языковая личность предстает перед нами, с одной стороны, в качестве индивидуума со своим собственным сознанием, объемом памяти, лексиконом, с другой - в качестве члена определенного социума, имеющего общие знания, представления, ценностные ориентации и средства их семиотизации с иными членами данного социума, и, наконец, в качестве члена рода человеческого, обладающего общими для всех людей знаниями и представлениями.

Это позволяет различать в «Графе Нулине» несколько уровней прецедентности и, как следствие этого, говорить о типологии прецедентных имен, представленных в тексте поэмы. Вслед за Д.Б. Гудковым и В.В.Красных, мы будем выделять 4 группы прецедентных имен: 1) универсально-прецедентные, 2) национально-прецедентные, 3) социально-прецедентные и 4) автопрецедентные.

В анализируемом произведении к прецедентным феноменам первой группы можно отнести факты, связанные с широко известными текстами, ситуациями, а также имена реальных лиц и географических объектов, названия-символы, указывающие на некоторую эталонную совокупность определенных качеств. Эти прецедентные феномены известны любому современному полноценному homo sapiens и входят в универсальное когнитивное пространство человечества (**Тарквиний, Лукреция, Россини, Вальтер Скотт, Тальма, Беранже, Гизо, Поэра, Дарленкур** и др.)

Вторую группу составляют национально-прецедентные имена, которые известны любому среднему представителю того или иного лингво-культурного сообщества и входят в когнитивную базу этого сообщества («**Телеграф, Наталья Павловна, Васька, Нулин** и др.).

В третью группу входят социумно-прецедентные имена, связанные с коллективными инвариантными представлениями конкретных «культурных предметов» в пределах того или иного социума (**граф Нулин, помещик Лидин, слуга - франциз Пикар** и др.).

Четвертая группа представлена автопрецедентными именами. По мнению Д.Б. Гудкова, это единицы, которые отражают «в сознании индивида некоторые феномены окружающего мира, обладающие особым познавательным, эмоциональным, аксиологическим значением для данной личности, связанные с особыми индивидуальными представлениями, включенными в неповторимые ассоциативные ряды» (1,103).

Среди 24 онимов, актуализируемых А.С. Пушкиным в тексте поэмы, универсальные прецеденты занимают ведущее положение как по числу употреблений, так и по степени значимости для содержательно-смысловой стороны текста.

Как указывал А.С.Пушкин, «Граф Нулин» представляет собой пародию на поэму В.Шекспира «Лукреция», написанную по сюжету римской легенды об изгнании царей. Легенда гласит: сын царя Тарквиния Гордого Секст Тарквиний обесчестил Лукрецию, жену находившегося на войне Коллатина. Лукреция закололась, а Коллатин и его друг Брут подняли народное восстание, кончившееся изгнанием царей (5, 455-456).

По мнению С.Бонди, «некоторые места в «Графе Нулине» действительно представляют собой остроумную пародию шекспировской поэмы. Вряд ли, однако, можно всерьез воспринимать слова Пушкина, что основной смысл «Графа Нулина» в пародировании мало кому известной поэмы Шекспира. Нет сомнений, что без этого указания самого поэта никому из исследователей не пришло бы в голову сделать подобные сопоставления – настолько далека «Лукреция» Шекспира от поэмы Пушкина и по сюжету, и по характеру» (4, 456).

По первоначальному замыслу автора у поэмы предполагалось заглавие «Новый Тарквиний». Почему же было изменено название? На наш взгляд, это связано с тем, что значение заголовка проецируется на содержание всех уровней текста, на его общую идею. Антропоним «Тарквиний» несет в себе содержательно-концептуальную информацию, основанную на литературных и исторических аллюзиях. Данное прецедентное имя репрезентует коварство, печальный исход событий, что опирается на общественно закономерное знание основных характеристик носителя исходного имени. Читатель подсознательно занят поиском подтекста – выстраивается ассоциативный ряд: Тарквиний – Лукреция – кровавые события – восстание и т.д.

Благозвучное фононаполнение имени, утверждаемая титулом социальная значимость поименованного субъекта и отсутствие у заглавия «Граф Нулин» тематической проспекции готовят благоприятную почву для интриги, что в целом, вероятно, и обуславливает окончательный выбор названия.

Прецедентные феномены **Лукреция** и **Тарквиний** действительно вплетены автором в поэтическую ткань «Графа Нулина»:

*Но время не ушло: теперь
Отворена, конечно, дверь –
И тотчас, на плечи накинув
Свой пестрый шелковый халат
И стул в потемках опрокинув,
В надежде сладостных наград,
К Лукреции Тарквиний новый
Отправился, на все готовый (5,166).*

Несмотря на то, что автор ставит перед собой задачу нарушить причинно-следственные связи, характерные для отраженных в легенде событий, имена остаются прецедентными, т.к. связаны с известным текстом («Лукреция» В. Шекспира) и с классической ситуацией (он, она, ночь, «А что же делает супруга Одна в отсутствии супруга?»), но в поэме они приобретают интенциональное (коннотативное) значение.

Как указывают исследователи, «веселая, беззаботная» поэма была написана «в два утра» в Михайловском (где поэт находился в ссылке без права выезда) именно после известий о неожиданной смерти Александра 1. Предполагая, что это сулит ему скорое освобождение, Пушкин рассуждает «о громадной роли случайности в жизни человека» (5, 456).

Универсальный прецедент **Тарквиний** употреблен А.С. Пушкиным в субстантивном

словосочетании «**Тарквиний новый**». Постпозиция зависимого компонента несет в себе дополнительную смысловую нагрузку: ничего не случилось, хотя опасность тут была большая: «...бес не дремлет и дразнит грешною мечтой в нем чувства...» (5, 166) Пушкинская Лукреция сумела в решительный миг обратить графа Нулина «в постыдный бег»:

*Она Тарквинию с размаха
Дает – пощечину, да, да!
Пощечину, да ведь какую! (5, 167)*

Введение А.С.Пушкиным универсально-прецедентных имен, вероятно, с одной стороны, дает возможность выйти за рамки обыденности, повседневности, ординарности в использовании языка, с другой – прецедентные имена в интенциональном употреблении задают пантеон «злодеев» и «героев».

В тексте представлен целый ряд известных современникам поэта имен (**Беранже, Гизо, Россини, Вальтер Скотт, Паэра, Дарленкур, Потье, Тальма, Ламартин** и др.), которые отражают конкретные реалии эпохи, а также позволяют очертить круг интересов главного героя, его модные увлечения и др.:

*В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулок a jour,
С ужасной книжкою Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер-Скотта,
С bon-mots парижского двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera (5, 163).*

Эту же функциональную нагрузку выполняет и национально-прецедентное имя «Телеграф», под которым подразумевается журнал Н.А.Полевого «Московский телеграф», издаваемый в Москве с 1825 по 1834 год (в этом журнале печатались А.С.Пушкин, П.А.Вяземский, В.А.Жуковский, Е.А.Баратынский и др.). Наталья Павловна в беседе с графом Нулиным упоминает «Телеграф» (к нему прилагались изображения мод в красках), чтобы пояснить свою компетентность в веяниях моды.

«Телеграф» как единица русской национальной семиосферы входит в когнитивную базу данного лингво-культурного сообщества и отражает специфику определенного культурного кода.

Следует признать известными любому среднему представителю русского лингво-культурного сообщества и использованные А.С.Пушкиным в поэме наименования **Наталья Павловна, Филька, Васька, Параша** и др., вследствие чего они могут быть отнесены к национально-прецедентным именам. Это в полной мере касается и онима **Пикар**, который символизирует собой французское лингво-культурное сообщество. В то же время данные факты прецедентности уместно отнести к социумно-прецедентным именам, т.к. они обладают социумной маркированностью.

В ряду социумных прецедентов интерес представляют имена главных действующих лиц поэмы (**Наталья Павловна и граф Нулин**). На первых порах героиня поэмы «безымянна» (жена, супруга, хозяйка, героиня наша), поскольку сам выбор имени не столь важен:

*К несчастью, героиня наша...
(Ах! Я забыл ей имя дать.
Муж просто звал ее Наташей,
Но мы – мы будем называть
Наталья Павловна) к несчастью,
Наталья Павловна совсем
Своей хозяйственной частью*

Не занималась...(5, 161)

Единственное, что подчеркивает автор («... мы будем называть **Наталья Павловна**»), — это социальный статус героини, выраженный двукомпонентной антропоморфой – «личное имя + отчество».

Другое дело, молодой граф. Он сразу удостоен имени - **граф Нулин**: «Сказать ли вам, кто он таков? **Граф Нулин** из чужих краев...» (5, 163). Вероятно, в этом случае можно говорить о том, что «безымянность» героини и конкретная номинация героя в начале поэмы являются способом формирования смысла произведения. Критик Н.И. Надеждин назвал Нулина «нигилистом» за то, что он «нуль», т.е. просто «ничто» (nihil). Действительно, при внимательном чтении строк поэмы, обращают внимание на себя краткие характеристики, которые дает своему герою автор: «**Граф Нулин**, из чужих краев, где промотал он в вихре мод свои грядущие доходы»; «Святую Русь бранит, дивится, Как можно жить в ее снегах»; «Себя казать, как чудный зверь, В Петрополь едет он теперь»; «И проклиная свой ночлег И своенравную красотку, В постыдный обратился бег»; «К Лукреции Тарквиний новый Отправился на все готовый»). А.С. Пушкин, вероятно, сознательно наделяет героя фамилией с прозрачной внутренней формой, которая, по нашему мнению, должна быть соотнесена не с понятием «нигилизм», а с именем существительным «нуль» (от лат. nullus – никакой), одно из значений которого – ничто, ничтожество (о человеке). Развитие событий в поэме – подтверждает это: ничего не случилось! Тот факт, что герой наделяется фамилией и титулом, свидетельствует и об официальности отношений между персонажами (хозяйка поместья – случайный гость), и о соблюдении этикетных правил, и о невозможности дальнейшего развития отношений.

В конце поэмы появляется еще одно действующее лицо – **помещик Лидин**, номинация которого построена по такой же формуле, как и у главного героя, – социальное положение + фамилия (к тому же фамилия содержит финаль – ин). Что это? Случайное совпадение или сознательно использованный прием?

А.С.Пушкин не дает возможности однозначно ответить на этот вопрос: «Но кто же более всего с Натальей Павловной смеялся? Не угадать вам. Почему ж? Муж?... Смеялся **Лидин**, их сосед, помещик двадцати трех лет» (5, 169). Текст практически не содержит никакой информации о помещике Лидине, кроме указания на социальный статус и возраст.

Следует отметить, что показатели, дающие представление о социальном положении обозначенного прецедентным именем действующего лица, - довольно характерное явление для поэмы.

Кроме прецедентных имен, отражающих высокий социальный персонажей, в произведении представлен ряд наименований, относящихся действующих лиц к низшему сословию (**Васька, Филька, Параша, Пикар**). Об этом свидетельствует либо пейоративная форма имени: «Но вдруг ... о радость! Косогор; Коляска на бок.- «**Филька, Васька!** Кто там? Скорей»(5, 162); либо гипокористическое имя: «Стоит **Параша** перед ней. Друзья мои! **Параша** эта Наперсница ее затей...»(5, 165); либо использование предварительного разъяснения при помощи описательных конструкций: «Вслед барин молодой хромает, **Слуга-француз** не унывает» и далее «Пока **Picard** шумит, хлопчет...»; «**Пикар** кряхтит за чемоданом...» (5, 162; 163; 169). В последнем случае, в отличие от первых двух употреблений, текстовое указание на место действующего лица в социальной иерархии крайне необходимо, ибо для русскоговорящего читателя в самом прецедентном имени нет статусных показателей. Здесь следует отметить, что главная героиня поэмы при номинации также была представлена и гипокористическим именем Наташа. Однако в этом случае поэт подчеркивает: «**Муж** просто звал ее **Наташей**» (5, 161), таким образом указывая на возможный вариант имени героини в неофициальной коммуникативной ситуации между близкими людьми.

Последняя группа прецедентных имен (автопрецеденты) представлена в тексте поэмы одним примером (**Петрополь**). Речь идет о конечном пункте вояжа, предпринятого графом Нулиным: «В **Петрополь** едет он». Неоднократно встречающийся в поэтическом наследии

А.С.Пушкина окказиональный топоним **Петрополь** (компаративная дериватема с финальным элементом греческого происхождения) создан поэтом по модели второго компонента официального названия столицы - Санкт-Петербург. Данное прецедентное имя обладает аксиологическим значением для автора как языковой личности и связано, вероятно, с особыми индивидуальными представлениями поэта о феноменах окружающего мира.

Обращение в поэтическом тексте к прецедентным феноменам связано не только с желанием отойти от языкового стандарта и не просто ориентировано на стереотипную коммуникацию. Каждое прецедентное имя репрезентирует особенности мышления, неординарное мировосприятие А.С. Пушкина, глубинные свойства языковой личности поэта, его творческого гения.

1. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. - М., 2003.
2. Караулов Ю.Н. Текстовые преобразования в ассоциативных экспериментах //Язык: Система и функционирование. - М., 1988.
3. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
4. Бонди С. Поэмы Пушкина //А.С.Пушкин. Собрание соч.: В 10 т.– М., 1975. — Т.3.
5. Пушкин А.С. Граф Нулин //А.С.Пушкин. Собрание соч.: В 10 т. – М., 1975. – Т.3.

«ОТРЫВКИ СЕВЕРНЫХ ПОЭМ...»

В.А.Кошелев

(доктор филологических наук, профессор,

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Россия)

Статья посвящена авторській інтерпретації пушкінознавчої "Легенди про вірші Ленського".

The article is devoted to the author's interpretation of Pushkin studies of "The Legends about Poems by Lenskiy".

«Легенда о стихах Ленского» принадлежит к числу хрестоматийных пушкиноведческих «легенд». П.В.Анненков, на правах «первого пушкиниста» и первого исследователя пушкинских черновых рукописей, обнаружил в «первой масонской» тетради (ПД 834, лл.29-30) два черновых наброска стихотворений, написанных александрийским стихом и касавшихся темы посмертного бытия человека. В одном – «Надеждой сладостной младенчески дыша...» - Пушкин проецировал эту тему на лирическое я; в другом – «Придет ужасный час... твои небесны очи...» — на образ «милрой».

Внимание «первого пушкиниста» привлекло то место в «первой масонской» тетради, которое занимали эти наброски. Они «разрывали» черновые рукописи второй главы «Онегина» – как раз в том месте (XVI-я строфа), где автор повествовал о *спорах* Онегина и Ленского. Сначала на л.29 ПД 834 Пушкин набросал следующий текст:

*В прогулке их уединенной
О чем не начинали(?) спор
В составе вселенной
На что ни обращали взор
И предрассудки вековые
И жизни тайны роковые
И тайный гроб в свою чреду
Всё подвергалось их суду (VI, 278).*

Далее на том же листе идет текст «стихотворения Ленского», как будто прямо связанный и с «жизни тайнами роковыми», и с «предрассудками», и с «тайным гробом»:

Придет ужасный (час)... твои небесны очи

*Покроются, мой друг, туманом вечной ночи,
Молчанье вечное сомкнет твои уста,
Ты навсегда сойдешь в те мрачные места,
Где прадедов твоих почуют моги хладны.
Но я, дотолы твой поклонник безот<радный>,
В обитель скорбную сойду (я) за тобой,
И сяду близ тебя, печальный и немой,
У милых ног твоих – себе их на колена
Сложу – и буду ждать (печально)... (но чего?)
Чтоб силою мечтанья моего (II, 296)*

На обороте того же 29-го листа Пушкин заново починає ту жє XVI-ю строфу:

*Меж ими всё рождало споры
И к разм<ышлению> влекло –
Племен забытых договоры
Наук, ума добро и зло
И предрассудки вековые
И мира тайны роковые
И жизнь и гроб в свою чреду
Всё подвергалось их суду
Поэт (в жару) своих суждений
Читал забывшись между тем
Отрывки северных поэм
И снисходительный Евгений
Хоть их не много <понимал>
Прилежно юноше внимал (VI, 278-279).*

А находящийся рядом 30-й лист занят черновиком другого «стихотворения Ленского», опять-таки прямо связанного и с «мира тайнами роковыми», и с «жизнью», и с «гробом»:

*Надеждой сладостной младенчески дыша,
Когда бы верил я, что некогда душа,
От тленья убежав, уносит мысли вечны,
И память, и любовь в пустыни бесконечны, –
Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений,
В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где мысль одна плывет в небесной чистоте...
Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
Мой ум упорствует, надежду презирает...
Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой (II, 295).*

П.В.Анненков, впервые по рукописи опубликовавший эти наброски, посчитал их стихотворениями Ленского, – теми самыми «отрывками северных поэм», которые тот читал Онегину. «Оба отрывка, – комментировал Анненков, – не что иное, как шуточное подражание Макферсону, роду поэзии, к какому особенно склонна была муза Ленского, по мнению Пушкина. Они, разумеется, не дописаны, лишены во многих местах необходимых стоп и походят скорее на заметку в стихотворной форме, чем на стихотворения». И далее: «Оба отрывка содержат, как видно, пародию на тяжелые шестистопные элегии, бывшие некогда в моде, и вместе лукавую насмешку над туманными произведениями Ленского. Замечательно, однако ж, что точно в таком же духе есть несколько лицейских стихотворений самого

Пушкина, так что он мог набросать свои отрывки по одному воспоминанию. Читатель, вероятно, уже заметил, что наш поэт сообщил отрывкам Ленского, полагаем – не без намерения, искру чувства и души и тем отличил их от подражаний другого рода, столь же тяжелых и притом лишенных уже всякой теплоты, от подражаний анакреонтических, какие являлись у нас вместе с Оссиановскими элегиями и какими также обнаружилась впервые авторская деятельность самого Пушкина».

Показательно и «удивление» «первого пушкиниста»: «Не без удивления видим мы вместе с тем, что Пушкин гораздо позднее возвратился к стихам Ленского и взял от них отчасти мысль, которая является в знаменитой пьесе «Безумных лет угасшее веселье...»:

*Но не хочу, о други, умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,* -

но уже какое необъятное пространство лежит между первым опытом Ленского и последней формой, данной его мысли Пушкиным в 1830 году» (1, 298-299).

Идея Анненкова о том, что интересующие нас наброски являются «стихами Ленского», была поддержана пушкинистами в XIX столетии: во всяком случае, во многих изданиях пушкинских сочинений они печатались среди черновиков «Онегина» (см.: 2, 42-67). Анненков сделал свой вывод, опираясь, помимо положения набросков в рукописях, на тематическую связь с содержанием «споров» Ленского с Онегиным. Указание Пушкина на «северные поэмы» определило и найденное биографом соответствие этих фрагментов «оссианической» традиции, с которой они, между тем, имеют мало общего (даже и с лицейскими «оссианическими» элегиями Пушкина, вроде «Осгара» и «Кольны») (см.: 3, 96-99). Наконец, настойчивое подчеркивание биографом Пушкина пародийного характера отрывков объяснялось боязнью цензуры и стремлением отвести от поэта подозрения в безверии – по этому поводу Анненков даже имел «любопытную тяжбу» (см.: 4, 406-407).

Эти построения «первого пушкиниста», однако, были опровергнуты ещё при его жизни. В 1880 г. М.В. Юзефович опубликовал воспоминания о своих встречах с Пушкиным на Кавказе в 1829 г. Один из эпизодов этих воспоминаний был о том, как отыскал в «походном чемодане» поэта его черновые рукописи – в их числе и «первую масонскую» тетрадь: «Там же мы нашли неизвестную еще тогда прекрасную элегию «Надеждой сладостной младенчески дыша...», которую Анненков, не знаю почему, принял за стихотворение, предназначавшееся для Онегина, как написанное Ленским. Но размер элегии нисколько не подходит к строфам Онегина; да и Пушкин, вероятно, указал бы нам на такое ее назначение, так как он объяснял нам довольно подробно всё, что входило в первоначальный его замысел...» (5, 119). Как видим, мемуарист (между прочим, исключительно точный и даже дотошный в своих воспоминаниях) опроверг созданную Анненковым «легенду» авторитетом самого автора «Онегина»!

Вместе с тем, и Анненков ведь эту «легенду» не просто так придумал. Отнесение приведенных выше набросков к «стихам Ленского» всё же имело под собой – хотя бы косвенные – основания. На том же л.29 об. ПД 834, который находится между этими набросками, Пушкин, написав строфу XVI второй главы, набросал продолжение, не вошедшее в окончательный текст романа в стихах. Продолжение это как раз касалось русских поэтов:

*От важных исходя предметов,
Касался часто разговор
И русских иногда поэтов
Со вздохом и потуя взор
Владимир слушал, как Евгений
(Венчанных наших сочинений)
(Парнас) (достойных) (похвал)
(Немилосердно) поражал (VI, 279)*

Следовательно, «отрывки северных поэм», читаемые Ленским, находились вполне в традициях русского стихотворства. Обращение поэта к «вечным» темам: жизнь и смерть, «тайны вечности и гроба», вера и неверие и т.д. – предполагает наличие некоторой житейской

опытности. Тот поэт, который «пел поблекшей жизни цвет без малого в осьмнадцать лет», не может претендовать на *серьезность* восприятия его мыслей о бессмертии человеческой души. Пушкин писал интересующие нас наброски как раз в то время, когда «конструировал» типологические особенности личности «поэта неведомого, но милого» – поэта, еще не сформировавшегося. Такого поэта с равным успехом может ожидать «обыкновенный удел» – и удел «необыкновенный»: не исключена его участь погибнуть «в ссылке, как Наполеон, иль быть повешен, как Рылеев» (см.: 6, 52-75). Он еще «не раскрыт», – и его стихи именно и воспринимаются как намеки на германскую «туманность». Именно в качестве таковых могут быть (и были!) восприняты пушкинские наброски, созданные в Одессе, где-то между 22 октября и 3 ноября 1823 г.

Исследователи уже давно указали, что оба эти фрагмента тематически связаны с неоконченной поэмой «Таврида», над которой Пушкин работал в 1822 г. в Кишиневе (см.: 7, 123-124; 8, 158-164). Поэтическая мысль в них, как и в ранней поэме, вращается вокруг темы смерти и бессмертия. Но если в «Тавриде» возникала картина поэтического «Элизия», ожидающего человека после смерти, то в данном случае предлагаемый вариант решения намеченной темы оказывается абсолютно пессимистичен: поэт не видит никакого «выхода» из того «ничтожества», которое ожидает «за гробом». «Иное» бытие рисуется романтику как «страна свободы, наслаждений» – но разум подсказывает: не будет *ничего*. И от этого делается «страшно» – и, соответственно, усиливается желание жить, чтобы хранить в душе образ любимой...

В наброске «Придет ужасный час – твои небесны очи...» речь идет о невозможности сохранить в загробной жизни земные чувства, – это обесмысливает само учение о бессмертии души. Можно ждать рядом с телом умершей возлюбленной – «но чего?..» На этот вопрос ни один Божественный глагол ответа не дает – и набросок обрывается.

Показательно биографическое обстоятельство, с этими текстами связанное.

Приблизительно через полгода после их написания в Одессе было перлюстрировано письмо Пушкина (вероятно, к П.А.Вяземскому), которое подало повод для обвинений поэта в «афеизме», после чего последовала его ссылка в родовое имение. Мысли, выраженные в «крамольном» отрывке из письма, неожиданно близки тем, которые выражались в приведенных выше стихотворных фрагментах: «Ты хочешь знать, что я делаю – пишу пестрые строфы романтической поэмы – и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я еще встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, qu'il ne peut exister d'être intelligent Créateur et régulateur (что не может быть существа разумного, Творца и правителя – франц.), мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная» (XIII, 92).

Уроки ученого англичанина (доктора Гунчисона) пришлись на мучившие сознание Пушкина «атеистические» раздумья: уже в первом из приведенных выше набросков упование на «надежду сладостную» умеряется отсутствием «веры»... Рациональное обоснование невозможности бессмертия души, противопоставленное прежде всего учению о «естественной религии» Ж.Ж. Руссо, пришлось, если судить по наброскам, сделанным Пушкиным за полгода до этого, на уже подготовленную почву.

В них действительно много «от Ленского». Обращаясь к теме бессмертия, освященной традицией предромантической лирики («К надежде» Жуковского, «Надежда» Батюшкова и т.д.), Пушкин пытается пересмотреть эту традицию. В самом деле, первый из приведенных набросков начинается противопоставлением христианских категорий *Надежды* и *Веры*:

*Надеждой сладостной младенчески дыша,
Когда бы верил я...*

И ниже:

Мой ум упорствует, надежду презирает...

Между тем стихотворение «Надежда» (1815), открывавшее стихотворный том «Опытов...» Батюшкова, начиналось призывом:

Мой дух, доверенность к Творцу!.. (165)

А в элегии «К другу» (1815) конструировалась идея неразрывности двух опорных философских категорий христианства:

*И Вера пролила спасительный елея
В лампаду чистья Надежды (201).*

Пушкин упорно «разводил» эти категории. Показательна его помета на батюшковских «Опытах...» рядом с заглавием стихотворения «Надежда»: «Точнее бы *Вера*» (XII, 257). Примерно в то же время, когда делались эти пометы, писались и приведенные выше наброски. Пушкинская романтическая философия смерти строилась в них отнюдь не на религиозных основаниях, как у Батюшкова, а была открыто полемична по отношению к такому типу мирозерцания. Это, как ни странно, демонстрировало не только «чистый афеизм» пушкинского мировосприятия, но и его поэтическую «неопределенность», незрелость. Именно поэтому «отрывки северных поэм» Ленского остались незавершенными: Пушкин никогда больше не пробовал ни «отдельвать», ни тем более публиковать их.

Он, в общем, когда говорил о поэзии Ленского, имел в виду произведения примерно такого же характера. Что мы об этой поэзии знаем? Пушкин, рассуждая о Ленском-поэте, не приводит образчиков его поэтического творчества (если не считать предсмертного стихотворения «Куда, куда вы удалились...» – строфы XXI-XXII шестой главы, – о нем речь впереди), но довольно много рассуждает о его «элегиях» и иных творческих достижениях. Чаще всего автор пытается иронически определить жанр и проблематику творений «юноши-поэта».

В окончательной редакции Ленский, «забывшись», читал Онегину «отрывки северных поэм» (VI, 38); первоначально было: «отрывки длинные стихов», «отрывки из своих баллад» (VI, 279). Указание на «северные поэмы» вовсе не означает, что Ленский читал какие-то «песни Севера»: например, «Песни Оссиана» («знаменитую подделку Макферсона», как их назвал В.Набоков (9, 240-242). Согласно распространенной в начале XIX столетия бинарной оппозиции «Север – Юг», Россия считалась «Севером», и эпитет «северный» в данном случае означал, что Ленский писал свои стихи на русском языке (см.: 10, 278-281). Здесь, вероятно, для Пушкина было важно указание на жанр *отрывка* – фрагмента из чего-то большого и цельного («поэмы»), имеющего смысл и в имманентной форме. Существование «отрывка из поэмы» между тем ещё не означало реальности существования самой «поэмы»: работа над нею могла и закончиться на стадии «отрывков»...

В начале третьей главы Онегин называет высказывание Ленского *эклогой* (VI, 51) – это жанровое определение, кажется, имеет прямое отношение и к поэтическому творчеству Ленского. Эклога – это, наряду с идиллией, жанр буколической поэзии: большое стихотворение с описанием мирной жизни лирически условных «пастушков», их простого быта, нежной любви и «свирельных» песен. В эклоге, в отличие от идиллии, больше действия, диалога и соответственного «противостояния». Собственно, вся поэзия Ленского нуждается в «противостоящем» голосе оппонента, которому можно было бы противопоставить «пасторальную болтовню» (9, 285).

В четвертой главе в ироническом отступлении о поэзии Ленского автор специально подчеркивает, что тот пишет «не *мадригалы*» (VI, 86) и *не оды* («Владимир и писал бы оды, / Да Ольга не читала их» – VI, 87). Сочинения его он именуется «элегиями» («И полны истины живой / Текут элегии рекой»), но это наименование вполне условно, потому что стихи Ленского тут же сопоставляются с пародийными «элегиями» «Языкова вдохновенного»: известными Пушкину виршами откровенно непристойного содержания (см.: 11, 229-259). Кроме того, «элегия» – это жанр, ставший в пушкинские времена весьма условным и утратившим былую отчетливость «жалобной песни». Наименование «элегия» выступает лишь как знак традиции. Те образчики, которые Ленский читает своей Ольге, – это, по существу, те же *эклоги*, предполагающие противопоставление своего поэтического голоса голосу воображенного оппонента:

*Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным*

*Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград... (VI, 88)*

Эти эклоги, правда, оказываются наполнены весьма специфическим содержанием, связанным с проблемами бессмертия души, соединения и «родства» душ, решенных в очень абстрактном поэтическом виде. Исходный поэтический поиск в этом случае — поиск «смысла жизни» человека: «Цель жизни нашей для него / Была заманчивой загадкой» (VI, 34). При этом «цель жизни» ищется для «человека вообще», — в идеале для того же лирически условного «папушка»: «Он верил, что душа родная / Соединиться с ним должна, / Что безотрадно изнывая, / Его вседневно ждет она...» (VI, 34). Из этой веры вполне естественно вытекало знаменитое:

*Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет (VI, 35).*

Показательно, что «отрывки северных поэм» упомянуты рядом с тематикой «споров» Онегина и Ленского — споров, столь же абстрактных и «высоких», как и сами интересующие нас поэтические «отрывки». Если начальные перечисленные в XVI строфе второй главы предметы «споров» («Племен минувших договоры, / Плоды наук, добро и зло...») восходили к французским просветителям, в частности, к трактатам Руссо «Об общественном договоре» и «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов», то последующие «важные предметы» («И предрассудки вековые, / И гроба тайны роковые, / Судьба и жизнь...») оказывались чересчур «отвлеченны» даже по сравнению с умозрительными построениями философов XVIII столетия. «Спор» на подобные темы, как указал еще Д.И.Писарев, «может происходить только насчет бессмертия души». И далее: «Как бы мягко и осторожно Онегин ни выражался, во всяком случае, уже тот факт, что он ставил знак вопросительный там, где Ленский ставил точку или знак восклицательный, — один этот факт, говорю я, должен был произвести на несчастного поэта гораздо более потрясающее впечатление, чем всевозможные охладительные слова» (12, 323). Как ответ на эти «вопросительные знаки» Онегина и возникали «отрывки северных поэм» его приятеля.

Рассуждения такого рода более всего были пригодны для излюбленного Ленским жанра «эклоги». Они должны были представлять собою пространные дидактические рассуждения на «опасные» в цензурном отношении темы. И, между прочим, вполне походили на те «образчики», которые представил Пушкин в рабочей тетради ПД 834 непосредственно в процессе работы над строфой о «спорах» Ленского и Онегина.

Содержательную сторону ранних «эклог» Ленского особенным образом отражает его последнее стихотворение, полностью приведенное в романе («Стихи на случай сохранились...» (VI, 125), — то есть «случайно», в отличие, например, от письма Татьяны, которое «свято бережет» автор (VI, 65) и одновременно «хранит» Онегин (VI, 174)). Эти «стихи на случай» несколько странны по характеру. С одной стороны, последнее стихотворение Ленского «имеет насквозь цитатный характер, распадаясь на знакомые читателю штампы и обороты» (Ю.М.Лотман приводит множество таких параллелей к «штампам» Ленского из русской «допушкинской» поэзии; В. Набоков — из поэзии западной (13, 296-300; 9, 448-453). С другой стороны, это, в целом пародийное, стихотворение оказывается вдруг способно обрести вполне серьезное и даже трагическое музыкальное осмысление, ставши знаменитой арией в опере П.И. Чайковского.

Пушкин очень основательно «подготавливает» восприятие этих стихов, хотя при этом изначально указывает, что они «полны любовной чепухи» (VI, 125). «Любовная чепуха», естественно, направлена на Ольгу, — как и в прежних его «эклогах»: «Что ни заметит, ни услышит / Об Ольге, он про то и пишет...» (VI, 86). Но в данном случае особый отсвет на личность возлюбленной кладет то обстоятельство, что Ленский «видит Ольгу пред собой» в последний раз. И даже неожиданное сравнение с «Дельвигом пьяным на пиру», читающим только что сочиненные экспромты, становится еще одним свидетельством искренности и *подлинности* стихов Ленского, — как искренни и подлинны были поэтические импровизации одного из самых верных пушкинских друзей.

Стихотворение Ленского начинается клишированными «штампами и оборотами», – но продолжается нетривиальной идеей, прямо связанной с тем, что совершится с биографическим поэтом «заутра»: «Паду ли я стрелой пронзенный, / Иль мимо пролетит она, / *Всё благо...*» (VI, 125-126). Оба из возможных исходов грядущего поединка представляются «благом» – в каждом из них видится нечто хорошее. Но что ж хорошего, если «быть может, я гробницы / Сойду в таинственную сень»? И далее, как водится, «юного поэта / Поглотит медленная Лета, / Забудет мир меня...»?

Традиционно *хорошее* связано для сочинителя этих любовных стихов – с его кумиром, – той же Ольгой, «девой красоты», которая, в отличие от «забывчивого» мира, придет на поэтическую могилу «слезу пролить над ранней урной». Придет – и обеспечит тем утешение «желанному другу»...

Впрочем, уже в произведениях тех поэтов, которым Ленский подражал и стихотворными штампами которых пользовался, рисовался совсем иной исход из этой трагической ситуации. Так, например, в элегии Ш.Ю. Мильвуа «Листопад», подражания которой писали К.Н.Батюшков («Последняя весна», 1815) и М.В.Милонов («Падение листьев», 1819), возникал совсем иной исход:

*И дружба слёз не уронила
На прах любимца своего
И Делия не посетила
Пустынный памятник его... (14, 189)*

Такой исход, совершенно не соответствовавший упованиям погибшего поэта, диктовался, однако, логикой поведения обыкновенных, не причастных буколической поэзии людей. Поэтому мотив забвения «в таинственной сени гробницы» подкреплялся у Пушкина той же символической «буколической картинкой», изображающей «пастыря» (или «пастуха»), что раньше появлялась у Батюшкова:

У Батюшкова:

*Лишь пастырь в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял,
Унылой песнью возмущал
Молчанье мертвое гробницы.*

У Пушкина:

*Но ныне... памятник унылый
Забьт. К нему привычный след
Заглох. Венка на ветви нет;
Один под ним, седой и хилый,
Пастух по-прежнему поет
И обувь бедную плетет (VI, 142).*

Своеобразным апогеем «забвения» становилась сцена из черновой редакции седьмой главы, когда «дева красоты» появилась возле могилы влюбленного в нее поэта вместе с его соперником – «младым уланом» (VI, 419-420). И далее:

*Мой бедный Ленской! – за могилой
В пределах вечности глухой
Услышал ли твой дух унылый
Обет изменницы земной
Или за Летой усыпленный
Поэт забвением блаженный,
Уж не смущается ничем
И мир ему закрыт и нем.
По крайней мере из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его ревнующая Тень
И в поздний час, Гимену милый,*

*Не испугала молодых
Среди явлений гробовых (VI, 422).*

Пушкин здесь демонстрирует несостоятельность основной лирической идеи последних стихов Ленского: о победе любви над смертью и о том, что бессмертная душа и за гробом сохраняет «память милой». Поэтический оптимизм в этом случае не блистал особенной глубиной и оригинальностью – на что, собственно, Пушкин прямо указал, представляя последние стихи Ленского, сохранившиеся «на случай». Сам Пушкин готов определять «смерть» и «любовь» как две параллельные данности, которые не всегда могут «пересечься».

Увлечения «тайнами вечности и гроба», которые волнуют Ленского, не миновал в своем художественном развитии и Пушкин: замысел описательной поэмы «Таврида», относившийся к 1822 году, был, по существу, вариацией некоей «эклоги» на тему о бессмертии души и грядущем «Элизии» (см.: 7, 97-24). Позднее, в 1825 г., некоторые из стихов «Тавриды» составили небольшую элегию «Люблю ваш сумрак неизвестный...», в которой та же идея рассматривалась применительно к лирическому «я» и решалась иначе, чем в «Тавриде». Но Пушкину необходимо было «избыть» (поэтически пережить и переосмыслить) эту романтическую тему посмертного небытия – и он «спроецировал» ее на «чужое» поэтическое слово: на стихи созданного им «юного поэта». Так сформировалась «пушкинская» тематика поэзии Ленского: «Чувствительность бывала в моде / И в нашей северной природе...» (VI, 411)

Когда Пушкин создавал облик романтического поэта, он попробовал воссоздать его через стихи, посвященные «заветной» теме – этим и объясняется неожиданное появление среди черновиков второй главы «Онегина» в тетради ПД 834 двух приведенных выше и никуда не использованных Пушкиным набросков. Кстати говоря, это единственный случай «перебивки» строф «Онегина» совсем другим по размеру и тематике стихотворным текстом, встречающийся в этой рабочей тетради.

Иными словами, у П.В.Анненкова, истолковавшего (как показал Ю.Г.Оксман, еще и из цензурных соображений (см.: 2, 42-67) эти пушкинские наброски как «элегию Ленского», были для этого яркие содержательные основания: совсем отменить эту «легенду», кажется, не следует.

Через месяц с небольшим после гибели Пушкина один из его ближайших московских литературных приятелей М.П. Погодин говорил в доме Аксаковых о Пушкине. И записал в дневнике: «Удачно сказал я о Пушкине, что он хотел казаться Онегиным, а был Ленским. Какая драма его жизнь!» (5, 35)

Кажется, что и у Погодина для такого сопоставления тоже были основания.

1. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. - М., 1984.
2. Оксман Ю.Г. Легенда о стихах Ленского (Из разысканий в области пушкинского печатного текста) // Пушкин и его современники. - Вып. XXXVII. - Л., 1928.
3. Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе. - Л., 1980.
4. Анненков П.В. Любопытная тяжба // П.В.Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835-1885 годов. - СПб., 1892. - Т.1.
5. А.С.Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. - М., 1985. - Т.2.
6. Кошелев В.А. «Онегина» воздушная громада... - СПб., 1999.
7. Томашевский Б.В. «Таврида» Пушкина // Учен. зап. ЛГУ. № 122. Сер. филолог. наук. - Вып.16. - 1949.
8. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. - СПб., 1999.
9. Набоков В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». - СПб., 1998.
10. Кошелев В.А. Пушкин: История и предание. - СПб., 2000.
11. Проскурин О. Литературные скандалы пушкинской эпохи. - М., 2000.
12. Писарев Д.И. Соч.: В 4 т. - М., 1956. - Т.3.
13. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. - Л., 1980.
14. Батюшков К.Н. Соч.: В 2 т. - М., 1989. - Т.1.

ПСИХОАНАЛІТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕМИ О.С.ПУШКІНА «ЦИГАНИ»

О.І.Кудінова

(кандидат філологічних наук, в.о. доцента,
Ізмаїльський державний гуманітарний університет)

В статті дана психоаналитическая інтерпретація поеми А.С.Пушкіна «Цыганы», поезика которой рассматривается как проекция биографических событий на язык художественного произведения.

The article presents a psychoanalytical interpretation of the poem "Gypsies" by A.Pushkin. Its poetry is viewed as a projection of biographical events into the language of fiction. An aspect of unconsciousness and psychobiographical context are in the focus of attention.

Останнім часом у літературознавстві спостерігається тенденція «визволення» О.С.Пушкіна з тоталітарного міфу, який певною мірою підміняє живого митця «з його людськими хитаннями, гріхами, похибками, з якими змагаючися, вирощував він – із болів своїх – своє живе слово, якщо й вічне, то не мармуром, а якраз «людським, занадто людським», загальнолюдським й особистим» (1, 28-29). Означені інтенції відстежуємо у працях Д.Шеварова, М.Гіршман, Ю.Ільчук та ін. (2; 3; 4).

Рецепція творчості О.С.Пушкіна сьогодні загалом неоднозначна щодо поцінувань і тлумачень. Вони зумовлені різними «горизонтами сподіваного» (Г.Р.Яусс), тобто «пунктами бачення», що окреслюють читацькі (дослідницькі) можливості «схоплення» тексту як цілості і є органічними моментами процесів інтерпретації та оцінювання літературних творів. З цього приводу вважаємо за необхідне зазначити, що іноді прагнення оригінальності суджень призводить до тверджень, котрі не мають до цього жодних підстав.

Теорія і практика сучасного постмодерністського дискурсу, нерідко позначена виразною деструктивністю, засвідчує випадки вульгарного підходу до поцінування класики загалом. Тому деякі тези сприймаються радше як новітні ідеологеми, ніж літературознавчі аргументи. Аби сказане не лишалося голослівним твердженням, наведемо прикметний у цьому сенсі фрагмент: «Наприкінці ХХ століття чомусь важко уявити читача, що захоплюється класичною літературою, особливо російською, зокрема – Пушкіним» (4, 17). Думаємо, варто говорити не про заперечення феномена О.С.Пушкіна, а про потребу реінтерпретації його художнього спадку, проблему „стереоскопічного бачення” (П.Рікер) сукупностей смислів його текстів. Знаючи сутнісне явище російської культури, вони передбачають вільне апелювання до множини культурних досвідів людства, а тому відкривають перед сучасним інтерпретатором необмежені можливості. Актуальність порушеної проблеми підсилюється ще й тим, що її висвітлення потребує нових методологічних підходів до інтерпретації тексту, використання досягнень сучасних літературознавчих теорій.

Новим наближенням до дешифрування текстів О.С.Пушкіна може стати звернення до наукових здобутків психоаналізу, який у радянському просторі був майже повністю „розбитий” і лише інколи виявлявся в деяких літературознавчих текстах „у вигляді окремих фраз, уламків думок та дискурсів” (С.Павличко). На нашу думку, психоаналітичний підхід до розшифрування творчої індивідуальності поета, логіки його художнього мислення, символіки створених ним образів дає змогу інтерпретувати стимули й мотиви його літературної діяльності.

Варто зазначити, що окремі спроби проникнення у психологію художньої творчості О.С.Пушкіна здійснювалились уже на початку ХХ століття. Адже саме тоді фрейдівська концепція підсвідомості, інтерпретація снів і творчого фантазування відкрили неабияку перспективу нового бачення людини та її творчості. Так, Андрій Бєлий, створюючи криві ритму поеми „Мідний вершник”, проводить думку про те, що крива набагато більше „знає” про суність змісту, ніж сам поет, який його висловлює. Звідси дослідник робить висновок, що крива подає

зміст із самої підсвідомості поета, котрий нерідко неспроможний прочитати в рефлексії цей зміст (5, 141).

Предметом даної статті є психоаналітична інтерпретація поеми О.Пушкіна «Цигани» (1824). Методологічною опорою дослідження стали праці З.Фройда («Психологія несвідомого», «Інтерпретація сновидінь»), К.-Г.Юнга («Психологія й поетична творчість», «Про відношення аналітичної психології до поезії», «Психологічні типи»), у яких автори ставлять психологію у прямий зв'язок з літературознавством (6; 7; 8; 9). У вченні австрійського психолога нас цікавлять передусім думки про мистецтво як форму компенсаційного задоволення неусвідомлених прагнень людини, як певний світ ілюзій, основним джерелом яких є важко реалізовані бажання, внутрішній світ незадоволеної людини. Мистецтво в такому разі являє собою певний засіб душевного врівноваження для художника й реципієнта, а також особливий спосіб упорядкування, „раціоналізацію” захоплення, їх естетизацію. Враховуються також переконання сучасних зарубіжних та вітчизняних вчених А.Гамбургера (10), С.Павличко (11), Н.Зборовської (12), згідно з якими методика психоаналітичної літературної інтерпретації залежить від „орієнтації тлумача на особистість автора, зміст тексту, форму тексту, чи сприймання тексту” (10, 289).

Однією із складових художнього твору у психоаналітичному розумінні є індивідуальне несвідоме митця, зміст якого становлять комплекси, тобто неусвідомлені уявлення, надмірно емоційні спогади, переживання тощо. Їх джерелом стають психічні травми, конфлікти. Виступаючи образом емоційно наснаженої (а тому несумісної із звичайною позицією свідомості) психічної ситуації, комплекси активізують творчу енергію, беруть участь у створенні компенсаторного дискурсу, „матеріалізують” у персонажах твору.

Таким чином, психоаналітична інтерпретація твору передбачає з'ясування авторської внутрішньопсихологічної спонуки. Залучення психобіографічного контексту переконує, що у сюжеті вищезазначеного пушкінського твору знайшли своєрідне відображення автобіографічні чинники, особисті переживання автора. Тому, мабуть, не варто беззастережно сприймати твердження деяких дослідників, які переконують, що у „Циганах” автобіографічний елемент „значительно ослаблен” (13, 44). Адже з багатьох джерел відомо, що 1821 року поет доволі тісно спілкується з бесарабськими романами, в таборі яких він, за свідченням біографів, проводить (за різними даними) біля місяця, закохавшись у дочку булібаши (старости, відомого своїм авторитетом серед циган), циганську красуню Земфіру. Дослідник Б.О.Трубецької, посилаючись на авторитетні джерела (спогади З.К.Раллі-Арборе), переповідає історію закоханості О.С.Пушкіна, згідно з якою він божеволів від любові до циганки Земфіри. Однак ця любовна історія отримує несподівану розв'язку: «В одно раннее утро Александр Сергеевич проснулся в шатре булібаши один-одинешенек. Земфира исчезла из табора. Оказалось, что она бежала в Варзарешты, куда помчался за ней Пушкин, однако ее там не оказалось, благодаря, конечно, цыганам, которые предупредили ее» (14, 347).

Виразний автобіографічний аспект тексту О.С.Пушкіна оприявнюють останні рядки поеми „Цигани”:

*За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил,
Простую тищу их делил
И засыпал пред их огнями.
В походах медленных любил
Их песен радостные гулы –
И долго милой Мариулы
Я имя нежное твердил (15, 78-79).*

Однак погляди дослідників як щодо автобіографічності поеми «Цигани», так і її розуміння та тлумачення, досить суперечливі. Вже при житті поета, за свідченням Б.Томашевського, «определились разногласия в понимании поэмы, в частности в интерпретации героя», які «живут и до наших дней» (16, 239). Учений наводить думки В.Белінського щодо переваги «підсвідомого» у поемі, котрі, на наш погляд, найбільш переконливо відтворюють істину: «...Непосредственно-творческий элемент в Пушкине был несравненно сильнее мыслительного, сознательного

елемента, так что ошибки последнего, как бы без ведома самого поэта, поправлялись первым, и внутренняя логика, разумность глубокого поэтического созерцания сама собою торжествовала над неправильностью рефлексий поэта» (16, 240).

Треба зазначити, що багаточисельні дослідники поеми пов'язували її з різними факторами, однак емоційні спонуки самого автора залишилися поза їх увагою. Цікавою бачиться інтерпретація, здійснена В.І.Коровіним (якщо її віднести до внутрішньої спонуки митця): „Внутренний „сюжет” заключен в трагической игре страстей, в их постепенном и неизбежном выходе наружу независимо от воли личности, не могущей ими управлять. Движение страстей, владеющих человеком, выражено в переходе от внешнего спокойствия к грозному противостоянию, роковому поединку, и, наконец, к надличной борьбе неуправляемых, стихийных, «субстанциональных начал» (13, 45). Б.Томашевський переконує, що основним вузлом твору виступають «противоречия страстей» (16, 232), які зумовлюють безвихідність стану Олеко.

Психоаналітичне тлумачення віднаходить у літературній події проєкцію психічної травми автора. Поза сумнівом, створенню поеми „Цигани” передувало пов'язане саме з вищезгаданими фактами прикре враження, котре виступило серйозною „психотравматичною обставиною” (С.Андрусів) для поета. Спогади митця стали психологічним поштовхом для створення образів твору. Особиста драма пов'язується з переживанням «інкомпатибельного» (З.Фройд), тобто несумісного з певними моральними категоріями, характеру. Його естетичні властивості найімовірніше були несумісні з функцією свідомості, і тому «я» поета намагається витіснити прикре переживання. Про це яскраво свідчить організація оповіді твору «Цигани», його укладення в наративні форми.

Елементи тексту – найменування предметів, дій, імен – виступають у цій «драме страстей» (В.І.Коровін) як своєрідні механізми кодування, ярлики ідентифікації. В імені головного героя Олеко (скорочене від Олександр) убачаємо певний психологічний «ключ» до розгадки намірів автора – найбільш очевидну об'єктивізацію авторського „я”. О.С.Пушкін підсвідомо вкладає в образ Олеко особисті душевні переживання. В цьому образі яскраво простежуються домінантні риси самого поета - людини великих пристрастей, потужної волі й сили характеру, надзвичайної сміливості й рішучості. Саме тому, на наш погляд, в остаточному варіанті поеми О.С.Пушкін навмисно уникає портретних описів Олеко, хоча в чернетках зустрічаємо епітети «красивый», «весельй». Автор залишає тільки слово «молодой» та у фінальній сцені – «убийца страшен был лицом».

В образі Олеко певною мірою втілені як сміливість і гордість самого автора, його туга за втраченою жінкою, так і особисті бажання помсти, егоїзм, ревності, власницькі почуття. Його кохання було спустошуючою пристрастю, що мучила, не давала спати ночами. Дика і брутальна чоловіча сила проявилася в ідеологізації помсти і насильства з їх жорстокою та кривавою образністю. О.С.Пушкін зашифрує цей образ, маскує перед самим собою, намагається сперечатися з ним і з його пристрастями:

*Давно ль, на долго ль усмирили?
Они проснутся: погоди (15, 65).*

Саме в уста Олеко переважно вкладено власну авторську оповідь, хоча, незважаючи на очевидне емоційне зближення героя й автора (мотиви туги, скорботи, самотності), їх точки зору збігаються не завжди. Автор постійно намагається займати позицію незацікавленого споглядача, йому імпонують певні переконання як Олеко (порив до свободи від умовностей цивілізації), так Земфіри (волелюбність, гордість) і старого цигана (філософія почуттів вірності, кохання).

Значимо, що почуття кохання як важливий і невід'ємний компонент буття супроводжує героїв більшості художніх творів О.С.Пушкіна, безвідносно до їх змістово-формотворчих вимірів. Але у поемі йдеться насамперед про любов як сексуальність, що полягає у насолоді для тіла. У відповідності з основними постулатами естетики романтизму фізичне кохання подається в досить стриманому змалюванні. Зображенню почуттів в оповіді переважно слугують образи природи („под отдаленным сводом гуляет вольная луна”, “быстро молодость моя звездой падучею мелькнула”, “один печально остается, повиснув раненым крылом”), звукові образи („поля

молчат”, „с криком пробудься во тьме”, „все тихо”, „в немом бездействии печали”), чергування світла й пітьми („заря блеснула”, „поля покрыты мглой”, „светло”). Впадає у вічі майже повна відсутність у поемі відвертих, пристрасних інтимних сцен (їх тут немає, за винятком спогадів Олеко та зустрічі Земфіри з молодим циганом). Б.Томашевський звертає увагу на той факт, що, працюючи над остаточним варіантом тексту, О.С.Пушкін навмисно відкидає «сладострасные» епізоди, як-от:

*Но поздно, месяцу молодой
Зашел, и степь одета мглой,
И сон меня невольню клонит.
Моей любовью насладись
В молчанье ночи безмятежной,
Приди, я таю, друг мой нежный,
Не изменись, не изменись (16, 251).*

Згідно з версією О.С.Пушкіна, циганка Земфіра щиросердо любила Олеко, але згодом збайдужіла до нього. Однак текстуальний аналіз переконує, що жодних явних почуттів до Олеко (крім прихильності, співчуття та певного задоволення від того, що він готовий йти за нею всюди) Земфіра ніколи не виявляла. „Он будет мой: кто ж от меня его отгонит?” – це єдина репліка жінки, що видається позитивною (хоча досить амбівалентною: ніхто не відгонить тому, що Земфіра не дозволить або Олеко не захоче?) характеристикою її відносин з Олеко. А знаменитою піснею “Старый муж, грозный муж” починається відвертий бунт молодої жінки проти любовного деспотизму „ревнивого й злого” чоловіка. Земфіра, наполегливо відстоюючи своє право на вибір, створює ситуацію, яка призводить до її гибелі.

Саме відсутності у Земфіри щирих почуттів до нього несвідомо боявся О.С.Пушкін у реальній історії. Поема стала для нього своєрідним намаганням зрозуміти, чого ж його невірна коханка шукала в іншому чоловікові. Тому головний акцент імпліцитно розрахований не стільки на зовнішню інтригу, скільки на намагання зрозуміти цих людей, особливо надзвичайний магнетизм їхніх чарівних жінок. Оповідь актуалізує побутові й етнопсихологічні характеристики циганів, проникає в їхні духовні домінанти, у спосіб мислення, розгортає індивідуально-своєрідні інтелектуальні стереотипи, відтворені в духовній культурі.

Намагання поета збагнути цих самобутніх людей призводить до відчутного збільшення інтенсивності літературно-наукової діяльності поета у кишинівський період. П.В.Анненков указує на те, що «Пушкин принялся за собиране народных песен, легенд, этнографических документов, за обширные выписки из прочитанных сочинений и проч.» (14, 224). З цієї ж самої причини у примітках до поеми О.С.Пушкін звертається до екскурсів у історію цих «смирных приверженцев первобытной свободы», відображає певну систему звичаїв та особливостей етнобуття, досліджує психологію циган, її джерела, мотиви, причини: «Долго не знали в Европе происхождения цыганов; считали их выходцами из Египта – доньше в некоторых землях и называют их египтянами. Английские путешественники разрешили наконец все недоумения – доказано, что цыгане принадлежат отверженной касте индейцев, называемых париа. Язык и то, что можно назвать их верою, – даже черты лица и образ жизни – верные тому свидетельства (...). Они (в Бесарабии и Молдавии) отличаются перед прочими большей нравственной чистотой. Они не промышляют ни кражей, ни обманом. Впрочем, они так же дики, так же бедны, так же любят музыку и занимаются теми же грубыми ремеслами» (17, 439).

Пушкінський твір переконує, що у циган відсутній чоловікоцентричний погляд на жінку як істоту, нижчу за своєю природою. Нарая оприявнює циганську концепцію кохання, згідно з якою пропагується первинність кохання над соціальним порядком, не допускаються жодні вияви лицемірства, а людська природа приймається такою, якою вона є. Репліки старого цигана та Земфіри засвідчують існування явної опозиції між Еросом (натхненне й пристрасне кохання) та Сторге (сімейна любов-прив’язаність).

Текст поеми також оприявнює притаманну циганському світові замкненість. Можливо, пошуки поета пов’язані з його намаганням потвердити особисте переконання в етнографічній зумовленості свого нещасливого кохання: щастя було неможливе через фатальне поєднання двох

світів. (Цікаво, що протиставлення чужому світові дійсно простежується у циганській ментальності. Переконливі факти цьому знаходимо вже на мовному рівні - для всіх не-циган існує одне досить негативне найменування – “gadje”, що перекладається як «варвар», «селюк», «мужлай»). Такою є природа конфлікту поеми «Цигани» з погляду співіснування двох світів – циганського та нециганського. О.С.Пушкіна надзвичайно цікавить «столкновение двух начал, воплощенных в Олеко и в цыганах» (16, 229). Олеко – чужорідний елемент, який має бути відторгнутим, і це яскраво звучить з уст батька Земфіри:

*Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли* (15, 77).

Вартим уваги є тлумачення Д.Благого останніх рядків епілогу поеми, у яких певною мірою проявляється авторське ставлення до дії, майже повністю відсутнє в інших епізодах:

*Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!* (15, 79)

Дослідник вважає, що в цих рядках йдеться передусім про Олеко: «Ведь поэт говорит, обращаясь к цыганам, не «у вас» нет счастья, а нет счастья «между вами», нет счастья для того, кто придет под ваши «изодранные шатры» (18, 357).

Дослідження пізніших творів О.С.Пушкіна також переконливо свідчить, що почуття та емоції, пережиті у процесі розгортання вищезгаданої драматичної події, переслідують поета багато років. У вірші «Цигани» (1830) О.Пушкін звертається до циганів таким чином:

*Завтра с первыми лучами
Ваш исчезнет вольный след,
Вы уйдете – но за вами
Не пойдет уж ваш поэт* (19, 200).

У цьому відношенні характерним є образне відтворення поетом у романі «Євгеній Онегін» картини власної творчої еволюції, що подається в образній формі мандрівок своєї музи:

*...В глуши Молдавии печальной
Она смиренные шатры
Племен бродящих посещала,
И между ними одичала,
И позабыла речь богов
Для скудных странных языков,
Для песен стети, ей любезной* (15, 316).

Д.Д.Благой з цього приводу підкреслює, що, вимальовуючи «изменения» своєї музи, О.С.Пушкін «вопреки хронологии, но в очевидном соответствии с основным характером внутреннего развития, прежде чем превратить ее в уездную барышню «с печальной душой в очах, с французской книжкой в руках» (етап «Евгения Онегина»), заставляет ее посещать «смирненные шатры племен бродящих» (етап «Цыган»))» (18, 314).

Таким чином, дослідження тексту поеми «Цыган» дає підстави стверджувати, що вищенаведена життєва ситуація мала для О.Пушкіна великий духовний та морально-етичний аспект. Психоаналітична інтерпретація твору доводить, що поема стала певним проявом особистого переживання автора, своєрідним «ерзацом задоволення» (Фройд). Однак сутність твору полягає не тільки в наснаженості суто персональними особливостями, але й у тому, що він говорить від імені духа людства, серця людства і до них звертається. Завдяки цьому не зупиняється його динамічний розвиток, здатність безпосередньо хвилювати читача, обертатись до нього новими гранями, залишатися живим і актуальним. У цьому сенсі слушною видається думка Ю.Лотмана про те, що нові покоління, збагачені сучасним їм досвідом, глибше розуміють звичні рядки, а тому живий витвір мистецтва неможливо прокоментувати “до кінця”, як неможливо його “до кінця” пояснити в жодній літературознавчій праці (20, 33-34).

Біографія О.С.Пушкіна дає безліч підстав для психоаналітичних студій. Тому сьогодні, коли „знайомство української культури” з ученням З.Фрейда „лише починається”, як і „вивчення небезпечних, раніше табуйованих тем” (11, 580), перед дослідниками відкриваються широкі інтерпретаційні можливості у вивченні життєтворчості О.С.Пушкіна, які можуть бути здійснені за

допомогою психоаналізу.

1. Плющ Л. Экзод Тараса Шевченка: Навколо „Москалевої криниці”. Дванадцять статтів. – К., 2001.
2. Шеваров Д. „Пьеро Белкин” // Новый мир. – 1999. – №4.
3. Гиришман М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопросы литературы. – 1999. – №2.
4. Ільчук Ю. Автор як генератор смислу в тексті (проблема інтерпретації „Повістей Белкіна” О.С.Пушкіна) // Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика: Вісник київського національного ун-ту. — 2000. — Т. 17.
5. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». – Пг., 1929.
6. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М.Г. Ярошевский. – М., 1960.
7. Фрейд З. Избранное: В 2 кн. – М., 1990. – Кн.1.
8. Юнг К.-Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – К., 1986.
9. Юнг К.Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
10. Гамбургер А. Психоанализ и литература // Ключевые понятия психоанализа. Пер с нем. – СПб., 2000.
11. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.
12. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. – К., 2003.
13. В.И.Коровин. Солнце русской поэзии // Коровин В.И. Русская поэзия XIX века. – М., 1983.
14. Трубецкой Б.А. Пушкин в Молдавии: Моногр. исслед. – Кишинев, 1990.
15. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1986. – Т.2.
16. Томашевский Б.В. Пушкин. Т. 2. Юг; Михайловское. – 2-е изд. – М., 1990.
17. Пушкин А.С. Сочинения. В 3 т. – М., 1987. — Т.3.
18. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813 -1826). – М., 1950.
19. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л., 1977. – Т.3.
20. Лотман Ю. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. – Л., 1980.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ ПОЭМЫ А.С.ПУШКИНА «ПОЛТАВА»

Е.О.Ларионова

(ст. научный сотрудник, Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия)

У статті розглядається “Історія Карла XII” Вольтера як основне історичне джерело Пушкіна в роботі над поемою “Полтава”. Серед інших використаних Пушкіним джерел твір Вольтера вирізняється, оскільки вплинув на художню концепцію поеми. Автор статті звертає увагу на нові аспекти “шекспіризму” Пушкіна.

The article deals with the «History of Charles the XII-th» by Volter as the main historic source used by A.Pushkin in his poem “Poltava”. Among all the different historical sources used by Pushkin the book by Volter is especially important because it had an impact on the general concept of Pushkin’s poem. The author suggests some new aspects of the problem of Pushkin’s «Shakespeareism».

Исторические источники, использованные Пушкиным в работе над поэмой «Полтава», хорошо изучены. Их обзор в известной статье Н. В. Измайлова отличается исчерпывающей и даже несколько избыточной полнотой. Кратко резюмируя наблюдения Измайлова, можно обозначить две группы источников — русские и французские. В группе русских источников важнейшими являются выпущенная в 1822 г. «История Малой России» Д.Н.Бантыш-

Каменского, «Деяния Петра Великого» и «Дополнения» к ним И. И. Голикова (1788—1795) и изданный М. М. Щербатовым в 1770 г. «Журнал, или Поденная записка... императора Петра Великого». «Деяния...» Голикова являлись для Пушкина вообще основным источником изучения петровской эпохи. «Журнал...» дает подробное описание Полтавского боя. Из «Истории Малой России», и в частности из опубликованных Бантыш-Каменским в приложении к ней подлинных документов, Пушкин мог широко черпать сведения по украинской истории, политике Петра в отношении Украины, некоторые подробности о деятельности Мазепы. Из второй группы источников — иностранных исторических сочинений — вполне достаточно указать два — «Историю Карла XII» Вольтера и «Историю козачества» Шарля-Луи Лезюра. Остальные, в частности, упоминаемые Измайловым труды Нордберга, де Ла Мотрэ, Адлерфельда, и даже «История Российской империи при Петре Великом» (1759) Вольтера, не оставили в тексте поэмы сколько-нибудь заметных следов, поэтому, даже если про некоторые точно известно, что Пушкин их читал (например, сочинения Нордберга и Ла Мотрэ, которые Пушкин и Липранди брали с собой в поездку в Бендеры в 1824 г. (1, 332—333)) совершенно не важно, обращался ли Пушкин к ним непосредственно в процессе работы над поэмой (2, 11—12).

Одна из особенностей поэмы «Полтава» заключается в ее совершенной верности историческим фактам — черта, в принципе, не свойственная жанру ни эпической исторической поэмы предшествующего периода, ни тем более поэмы романтической. Практически каждый стих «Полтавы» находит соответствие в исторических источниках. Притом, что касается источников русских, как правило, ни один из них ни в одном случае не может быть признан для Пушкина единственным или даже основным. Пушкин оперирует хорошо известным, достаточно общим арсеналом фактов и сведений. Даже сюжет с влюбленностью Мазепы в дочь Кочубея Пушкин мог почерпнуть у разных авторов: об этом пишет Бантыш-Каменский, но в первом издании его книги рассказ о любовной связи Мазепы почти не выходит за рамки, в которых он присутствует в труде Голикова.

В отличие от трудов русских историков, сочинения Вольтера и Лезюра оставили прямой след в тексте «Полтавы». Так, внимательное чтение Вольтера отозвалось целым рядом реминисценций и близких текстуальных совпадений. Достаточно отметить лишь некоторые.

Слова Мазепы, характеризующие Карла:

*Два-три сраженья разыграть,
Конечно, может он с успехом,
К врагу на ужин прискакать,
Ответствовать на бомбу смехом...*

имеют в виду два конкретных анекдота о шведском короле, подробно рассказанные у Вольтера, на которого в данном случае Пушкин даже ссылается в авторских примечаниях к поэме. Первый — это история о поездке Карла в сопровождении всего нескольких офицеров к своему врагу, саксонскому королю Августу II в Дрезден; второй — ответ на реплику солдата, писавшего под его диктовку письмо, который испугался разрыва бомбы: *Что есть общего между бомбою и письмом, которое тебе диктую? пиши* (3, 54, 66—67).

Описание победного пира Петра:

*В шатре своем он угощает
Своих вождей, вождей чужих,
И славных пленников ласкает,
И за учителей своих
Заздравный кубок поднимает...
Зачем король не меж гостей?
Зачем изменник не на плахе? (3, 59—60)*

— находит соответствие у Вольтера:

Московский император, исполненный радости, которую он и не пытался скрывать, принимал на поле битвы пленных, которых приводили к нему толпами, и поминутно спрашивал: «А где же брат мой Карл...». Тогда, взяв бокал вина, он <Петр> сказал: «За

здоровье моих учителей в военном искусстве». Реенскольд спросил его, кого именно удостоил он столь высоким титулом. «Вас, господа шведские генералы», — ответил царь. — «Ваше величество, однако, очень неблагодарны, обойдясь столь дурно со своими учителями!» — возразил на это граф (4, 138, 139).

Также как и эпизод бегства Карла, и эпизод его пленения турками:

*...отражал герой безумный,
Один в толпе домашних слуг,
Турецкой рати приступ шумный,
И бросил шпагу под бунчук... (3, 63—64)*

Выражения *один в толпе домашних слуг; бросил шпагу под бунчук*, звучащие у Пушкина как символические формулы неравного боя и пленения, на самом деле описывают совершенно конкретную ситуацию. 12 февраля 1711 г. турецкая армия взяла штурмом лагерь в Варнице; большая часть шведов, несмотря на совершенно неравные силы сторон отчаянно оборонявшихся, была перебита, оставшиеся в живых, вместе с королем Швеции, захвачены в плен. Описанию штурма шведского лагеря в Варнице посвящены одни из самых ярких страниц в книге:

Янычары с одной стороны, татары с другой в мгновение ворвались в маленький лагерь: едва ли десятка два шведов успело обнажить шпаги; три сотни солдат были окружены и взяты в плен без всякого сопротивления с их стороны. Король на лошади находился в это время между домом и лагерем <...>. Он тотчас поскакал с ними к дому, который был укреплен так хорошо, как только было возможно, и где несли караул около сорока домашних слуг. <...> Король, на ногах которого были, по обыкновению, ботфорты, зацепился шпорами и упал: двадцать один янычар в тот же миг бросился на него; он отбросил свою шпагу, чтобы избежать печальной необходимости ее отдать (4, 188).

В первых изданиях Вольтер, как собственно и все историки, писавшие о русской кампании Карла XII, достаточно подробно объяснял решение шведского короля повернуть в Украину (состояние дороги, тактика выжженной земли, к которой прибегали русские, отступая, приближение зимы и нехватка продовольствия). В окончательном тексте акцент сделан на внезапности и неожиданности для всех этого решения:

Победитель по-прежнему находился на главной дороге к столице Москве. От Смоленска <...> до Москвы около ста французских лье. В армии почти не осталось продовольствия. Короля настоятельно просили подождать подхода генерала Левенгаупта, который должен был его доставить вместе с подкреплением в пятнадцать тысяч человек. Король, который редко следовал чьим-нибудь советам, не только не прислушался к этому здравому суждению, но, к большому удивлению всей армии, оставил московскую дорогу и направился на юг к Украине... (4, 123)

Именно этот оттенок внезапности и немотивированности в решении шведского короля акцентировал и Пушкин:

*Незпно Карл поворотил
И перенес войну в Украину (3, 52).*

Вольтер работал над своим сочинением с 1731 по 1768 г., внося в него разного рода изменения и уточнения. По какому изданию знакомился с «Историей...» Вольтера Пушкин сказать трудно, но это не имеет значения для любого издания после 1768 г., когда книга приобрела свой окончательный вид. Некоторым этапом в работе над книгой стали добавления 1737—1738 гг., посвященные Петру. Вряд ли, впрочем, они могли быть важны для Пушкина, хотя сама тема противопоставления Карла и Петра — монарха, ищущего славы только ради славы, и государя, полностью посвятившего себя своей стране, — противопоставления, усиленного Вольтером в поздних изданиях по мере все более четкого оформления его просветительской философии истории, имела значение для Пушкина (на что в свое время справедливо указал Измайлов (2, 23—24)). От вольтеровского противопоставления идут, кстати, некоторые, казалось бы «проходные» пушкинские эпитеты — например, *венчанный славой бесполезной* (3, 23).

Число параллелей и текстуальных переключек между «Историей Карла XII» Вольтера и «Полтавой» можно было бы еще умножить. Впрочем, даже приведенных вполне достаточно, чтобы признать книгу Вольтера важнейшим пушкинским источником. Непродуктивными следует признать и попытки указать какой-нибудь новый, ускользнувший от внимания исследователей, исторический труд, из которого Пушкин теоретически мог почерпнуть ту или иную частную подробность. Эти подробности наверняка найдутся в разных исторических работах, посвященных петровской эпохе, или точно Пушкину известных, или, по крайней мере, знакомство с которыми Пушкина нельзя исключить.

Заслуживающей особого внимания представляется одна особенность использования Пушкиным исторических источников в работе над «Полтавой». Дело в том, что к важнейшему для себя источнику, «Истории Карла XII» Вольтера, Пушкин со всей очевидностью обращался не только за фактическим материалом. Историческое повествование Вольтера существенным образом повлияло на художественное решение поэмы в целом.

Основным объектом внимания Вольтера на протяжении всей книги остается личность шведского короля — сложная, незаурядная во всех своих проявлениях и заключающая в самой себе источник гибели. Карл XII в изображении Вольтера, несомненно, трагический персонаж, но, что интересно, вовсе не герой классицистических аллюзионных и концептуальных трагедий Вольтера. Личность шведского короля в «Истории...» Вольтера не несет никакой абстрактной идеи, не олицетворяет отвлеченной страсти, не служит ни риторическим, ни догматическим авторским целям. Вольтеровский Карл, скорее, трагический герой шекспировского типа — человек в борьбе с судьбой, обстоятельствами и историей. Жизнь Карла XII вполне укладывается в рамки шекспировской «философии истории», как формулировал ее Ф. Гизо: «...события следуют своей дорогой, человек вступает на свою; он прилагает все силы для того, чтобы отклонить их от того направления, которое кажется ему нежелательным, чтобы победить их, когда они становятся на его пути, обойти их, когда они ему мешают; на мгновение он подчиняет их своей воле, но вскоре снова встречает их еще более враждебными на том пути, по которому он их направил, и наконец погибает, весь целиком, в борьбе, которая ломает и его судьбу, и его жизнь» (5, 172). Этот парадоксальный скрытый «шекспиризм» «Истории Карла XII» Пушкин должен был заметить и по достоинству оценить. Более того, думается, в работе над «Полтавой» он и сам в значительной мере пошел по пути, прочерченному Вольтером.

«Полтаву» писал поэт, уже создавший «Бориса Годунова». Художественные ориентиры новой поэмы во многом определились тем творческим переломом, который был связан с работой над трагедией и чтением Шекспира в Михайловском. Трагическое начало в «Полтаве» выражено ярко. Скрытые реминисценции в тексте поэмы и собственное свидетельство Пушкина в написанных осенью 1830 г. в Болдине заметках о «Полтаве» (вошедших в «Опровержение на критики») указывают, что именно в шекспировском «Отелло» поэт, например, искал психологическое обоснование любовного чувства героев поэмы (6, 36—44). «Глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, одна и обольстила меня», — комментировал он сам замысел «Полтавы» (7, 160). Разумеется, шекспиризм «Полтавы» не столь очевиден, как в «Борисе Годунове», и все же, по-видимому, он сильнее, чем это принято считать.

Подобно Вольтеру Пушкин нашел своего трагического героя в реальной истории, только не в Карле XII, а — в Мазепе.

Что бы ни писали про линию Петра в «Полтаве», главным героем поэмы, бесспорно, является Мазепа (не случайно его именем Пушкин до самого последнего момента и думал назвать поэму). Глубокий и достаточно тонкий психологический портрет мятежного украинского гетмана Пушкин нашел в «Истории козачества» Лезюра и почти буквально переложил в стихотворные строки. Причем если в русских источниках, в частности, у Бантыш-Каменского, подробнее других остановившегося на фигуре гетмана, акцентировались только «темные» стороны его личности — честолюбие, коварство,

жестокость и проч., — то Лезюр нарисовал образ очень неоднозначный и не лишенный своей привлекательности, особо, кстати, подчеркнул интеллектуальное, а в чем-то и нравственное превосходство Мазепы над своими подданными, чуждость гетмана к окружающему его мало цивилизованному народу и стране, которую он не считал своей родиной.

Оставивший Польшу с мыслями о мести, Мазепа, быть может, всегда хранил в своем сердце любовь к своему первому отечеству. По рождению, уму, личным качествам он был много выше невежественного народа, у которого нашел убежище и от которого получил лестные отличия.

Под простой и открытой внешностью Мазепа таил глубочайшую скрытность и умение вырывать одним словом, одним движением, одним взглядом чужие тайны; он тем искуснее их улавливал, что сам, казалось не хранил своих. Умеренный по натуре, среди народа, у которого пьянство считалось достоинством, он умел возбуждать любимую страсть своих сотрапезников; представляясь более пьяным, чем они сами, он легко овладевал их доверием и узнавал самые потаенные мысли. Обходительный и щедрый, он не отказывал им ни в деньгах, ни в советах; и мнимые качества его сердца неразрывно привязали к нему грубых людей, уже покоренных превосходством его ума. Но уже став среди них первым, он не мог удовлетворить свою гордость командованием в предприятиях, которые всегда рассматривались лишь как партизанские набеги: он привык господствовать в такой мере, что не мог выносить над собой власти. Щедро одаренный милостями монарха могущественного и умеющего отличать заслуги, удостоенный ленты Св. Андрея Первозванного и чином тайного советника, он страдал оттого, что был всего только подданным, опутанным блестящими цепями, а не признанным вождем независимого народа и проч. (8, 81—83)

Ср.: Измайлов дает указания на другие переключки Пушкина с текстом Лезюра, в частности, на сравнение Мазепы с Сикстом V в третьей части поэмы (2, 14—15). Следует отметить, что страницы, посвященные Мазепе, видимо, выделяются в сдержанном и скупом на психологические подробности историческом сочинении Лезюра.

Подчеркнем, что трагический герой сам по себе уже оправдывает то единственное отступление от действительности, допущенное Пушкиным в поэме. Изображая Марию возлюбленной гетмана в его дворце в течение нескольких лет, вплоть до казни Кочубея, Пушкин, конечно, погрешил против исторической истины. Однако пушкинская эстетическая концепция, сложившаяся во многом под впечатлением чтения Шекспира и сформулированная в ряде критических заметок середины-конца 1820-х гг. («Письмо редактору “Московского вестника”», наброски предисловия к «Борису Годунову», «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»), допускала такого рода анахронизмы в трагическом жанре. «Правда факта» здесь могла отступить на второй план перед правдой характера, «внутреннего образа» героя, верностью психологического портрета, изображения его страстей и побуждений.

Пушкин не просто сумел дать яркое художественное воплощение найденного им трагического характера. Не отступая ни в целом, ни в деталях от строгой исторической достоверности, автор «Полтавы» в то же время сделал своего героя центральным персонажем романтической поэмы. Потому что «Полтава», несмотря на свою эпическую, «государственную» составляющую, еще обнаруживает безусловное родство с этим жанром. «Трехгеройная» сюжетная схема восточных поэм Байрона (герой — его возлюбленная — антагонист) (9, 44—45) в «Полтаве» демонстративно трансформирована: главной жертвой становится так называемый «антагонист» (Кочубей), а основным побуждающим мотивом героя, движущим фабулу поэмого повествования, оказывается вовсе не осуществление его любовного чувства, которое он по ходу действия приносит в жертву целям гораздо менее благородным. Сама эта трансформация не отрицает сюжетную актуальность данной схемы, а скорее даже ее подчеркивает. «Взрыв» жанровых канонов происходит изнутри. Историческая достоверность сюжета и глубина характера героя, созданный Пушкиным выпуклый психологический образ рождают в «Полтаве» совершенно новое для лирической

поэмы напряжение внутреннего драматизма.

Таким образом, Пушкин соединяет в художественном пространстве своей поэмы три сюжета — исторический (эпический / государственный), лирический (романтический) и трагический сюжет, связанный с героем шекспировского типа. Причем именно третий из перечисленных, «шекспировский» элемент становится главным организующим началом в поэме. Им во многом диктуется авторский подход к описываемым историческим событиям — взгляд на столкновение частного и общего, личного и государственного. Он же определяет происходящую в «Полтаве» трансформацию жанра романтической поэмы.

1. А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. — М., 1974. — Т.1.
2. Измайлов Н. В. Пушкин в работе над «Полтавой» //Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1976.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1949. — Т.5.
4. Voltaire F. M. Arouet Histoire de Charles XII. — Paris, 1968.
5. Реизов Б.Г. Шекспир и эстетика французского романтизма: («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) //Шекспир в мировой литературе. — М.; Л., 1964.
6. Œuvres complètes de Shakspeare, traduites de l'anglais de Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée, par F. Guizot et A. P<ichot>, traducteur de Lord Byron; précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakspeare par F. Guizot. — Paris, 1821—1822. — Т. 1.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.; Л., 1949. — Т. 11.
8. Lesur Ch.-L. Histoire des Kosaques... — Paris, 1814. — Vol. 2.
9. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. — Л., 1978.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА А.С. ПУШКИНА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ КОН. XIX – НАЧ. XX ВВ.

Н.П.Лебеденко

(доктор филологических наук, профессор,
Измайльський державний гуманітарний університет)

Автор статті досліджує естетичне осмислення особистості і творчості О.С.Пушкіна російськими символістами на матеріалі літературно-критичних робіт Д.Мережковського.

The author of the article studies the aesthetical understanding of the personality and creative heritage of A.S.Pushkin by Russian symbolists on the materials of literary-critical works of D.Merezhkovsky.

Уже в начале XX века исследователи отмечали, что русский символизм развивался под знаком "культы Пушкина" (1, 346). При этом можно с полным основанием утверждать, что и творчество, и сама личность поэта не воспринимались представителями символизма только как факты литературной жизни, а были сопоставимы с коренными гранями бытия, такими, как история, народ, Россия, искусство.

Подобное отношение к Пушкину было вызвано, в первую очередь, реакцией на традиционные подходы академического литературоведения (Щеголев, Морозов). Вспомним, хотя бы, саркастическую формулу А.Белого: "Если отрешиться от арлекинад слов, которыми мы прославляем Пушкина, он для нас, в сущности - ничто, водруженное на Олимп" (2, 351). Теоретик символизма таким эпатазирующим образом характеризовал отношение к Пушкину, сформировавшееся в литературно-эстетическом сознании современников. Но ведь определение - "ничто, водруженное на Олимп", - отражает и оценку деятельности представителей академической науки, которая, даже в лице наиболее видных ученых (И.Жданов, А.Кирпичников, А.Веселовский, В.Сиповский и др.), так и не сумела подняться до уровня обобщений, свойственных классической пушкинистике XIX века.

В самом деле, ни развитие методов изучения и накопления фактических данных, полученных прежде всего в результате передачи наследниками поэта Румянцевскому музею пушкинского рукописного фонда, ни расширившиеся возможности публикации новых материалов, появившиеся в связи с прекращением в 1887 году права собственности на произведения Пушкина, ни даже официальное признание, в результате которого произведения поэта вводятся в гимназические и школьные программы, не способствовали появлению оригинальных обобщающих исследований, которые по глубине анализа и по силе воздействия можно было бы сопоставить с оценками Н.Гоголя, В.Белинского, И.Тургенева, Ф.Достоевского.

Однако следует отметить, что во второй половине 1890-х годов намечается оживление научной и литературно-критической мысли в области пушкинистики. Формально это связано с подготовкой к столетию со дня рождения поэта. По указанию властей, юбилей 1899 года отмечался по всей России, причём правящие круги и представители церкви основное внимание при оценке пушкинского творчества уделяли идеям православия и монархизма, стремясь утвердить в широком общественном сознании образ верноподданного поэта и доброго христианина.

Официозный характер самого празднования и тот факт, что ни один из современных крупных русских писателей не участвовал в этих торжествах, свидетельствовали о кризисном состоянии пушкинского вопроса, о необходимости новых подходов в оценке личности и творчества великого поэта.

В это время в литературной жизни России начинает заявлять о себе новое направление - символизм. По праву, первым манифестом русского символизма считается работа Д.Мережковского "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" (1893). В ней автор дает негативную оценку современного состояния литературного процесса в России и исследует причины, в результате которых, по его мнению, отечественная литература оказалась в столь кризисной ситуации. При этом он предлагает принципиально новую концепцию развития литературы в России и утверждает принципиально новые критерии оценки художественного творчества.

В работе "О причинах упадка..." Д.Мережковский уделяет много внимания ситуации, сложившейся в современной литературной критике. Автор сетует на то, что современные ему критики извращают вкус публики в стремлении превратить критику в "комфортабельную маленькую кафедру для газетно-журнальной проповеди" и утверждает новый подход к критике.

В противовес современной ему "псевдонаучной" и "псевдогуманной" критике Д.Мережковский предлагает "субъективно-художественный род" критики и разрабатывает важнейшие ее принципы, первый из которых - право на свободу от норм и канонов каких бы то ни было: идеологических, политических и пр.

Одно из важных положений предложенного Д.Мережковским нового подхода к литературному творчеству заключало в себе стремление показать за книгой "живую душу писателя", что, в свою очередь, требовало углубленного внимания к человеческой природе художника. С этой целью автор обращается к статьям об искусстве, создателями которых являются Гете, Шиллер, Стендаль, Флобер, Тургенев, Гончаров, Достоевский, внимательно изучает дневники, записные книжки, эпистолярный Пушкина и доказывает, что для проникновения в "тайну творчества", "тайну гения" эти статьи и заметки сделали много больше, нежели многотомные издания критиков-схоластов.

Исследуя природу развития русской литературы XIX века в соответствии с принципами субъективной критики, Д.Мережковский приходит к выводу, согласно которому единственно гармоничным художником, воплотившим в своем творчестве пределы "русского понимания красоты", является А.С.Пушкин.

Последующее развитие русской литературы, по мнению Д.Мережковского, также обязано пушкинским традициям: И.Тургенев развивает "гармонию и совершенство пушкинского стиха", Л.Толстой, Ф.Достоевский и Н.Некрасов любят русскую землю "мировую, всечеловеческую любовью", и в этом смысле они такие же "вечные поэты, как Пушкин". Более того, для теоретика русского символизма Пушкин - высшее воплощение искусства как такового —

предстает как мерило всех ценностей и точка отсчета не только в русской, но и в мировой литературе.

Д.Мережковский заявляет и о том, что оценка роли Пушкина в становлении отечественной культуры позволяет дать ответ на самый актуальный вопрос времени: о целях и путях дальнейшего развития русской литературы и, более того, русской общественной жизни.

Однако предложенная теоретиком символизма концепция пушкинского творчества, утверждение пушкинского универсализма и художественного совершенства, не давали ответа на вопрос о сущности пушкинской поэзии и, более того, выводили за рамки традиционных представлений и оценок.

Мережковского притягивала и волновала "тайна" пушкинского гения, о которой он заявил первым среди символистов, обозначив, таким образом, проблему личности Пушкина.

Попытку объяснения пушкинского феномена, которая стала поворотным моментом не только в российской пушкинистике конца XIX века, но оказала влияние на ее развитие всех последующих периодов, Д.Мережковский предпринял в литературно-критическом очерке "Пушкин" (1896).

Эта работа написана в преддверии празднования столетнего юбилея поэта, преследует цель нетрадиционной оценки уже становящегося хрестоматийным Пушкина и, вместе с тем, являет собой образец диаметрально-противоположного современной критике подхода в интерпретации личности художника.

Статья "Пушкин" позднее включена Д. Мережковским в сборник литературно-критических эссе "Вечные спутники" (1897). Уже само название сборника характеризует его содержательную направленность, принцип отбора статей, его ценностные ориентации. Он включает в себя критические работы Д.Мережковского, посвященные изучению жизни и творчества величайших представителей мировой культуры: Марка Аврелия, Сервантеса, Гете, Флобера, Ибсена, как раз в таком ряду осмысливается личность и художественное наследие гениального русского поэта.

Впервые статья "Пушкин" была опубликована в антологии "Философские течения в русской поэзии" (1896), составленной П.Перцовым. Время написания статьи является очень важным и напряженным в творческом и мировоззренческом формировании Д. Мережковского. Это период работы над самым, пожалуй, значительным произведением писателя - трилогией "Христос и Антихрист", часть которой - "Смерть богов" (Юлиан Отступник), - вышла в свет в 1896 году. В трилогии автор стремился выразить свои взгляды на историю и культуру человечества в контексте своей философской концепции о противоборстве двух начал: Христа и Антихриста, духа и плоти, небесного и земного.

Творческие поиски Д. Мережковского середины 90-х годов, его стремление осмыслить художественное наследие Пушкина в контексте мировой культуры и мировой истории удивительно созвучны знаменитому гоголевскому отзыву о великом русском поэте. "Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский характер отразились в чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла" (3, 38), - этими словами начинается статья Мережковского о Пушкине.

Как видим, основные положения концепции пушкинского творчества, предложенные критиком еще в его работе "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы", совпадают с отмеченными чертами личности и творчества А.Пушкина в приведенном высказывании Гоголя: уникальность поэтического гения Пушкина, его народность, даже мысль о том, что в Пушкине представлен идеальный человек будущего. Критик приводит и другие слова Гоголя, в которых тот отмечает удивительно тонкий ум поэта, великолепное знание им русской жизни, а главное - говорит о нереализованности пушкинского гения: "...но еще замечательнее было то, что строилось внутри самой души его и готовилось осветить перед ним еще больше жизнь" (4, 39).

Эта мысль Н. Гоголя о "неосуществленном" Пушкине представляется Д. Мережковскому особенно важной, потому что преждевременная гибель настигла поэта в период начала его

зрелости, подтверждение чему критик находит в "Записках" А.Смирновой: "Смирнова открывает нам глаза на Пушкина, разоблачает в нем то, что мы, так сказать, видя - не видели, слыша - не слышали. Перед нами возникает не только живой Пушкин, каким мы его знаем, но и Пушкин будущего, Пушкин недовершенных замыслов, такой, каким мы его предчувствуем по гениальным откровениям и намекам" (5, 93).

Преждевременная гибель поэта, послужившая причиной того, что он не успел реализовать свои творческие замыслы, во многом объясняет, как считает критик, факт недостаточно глубокой оценки пушкинского наследия современниками.

В первой части статьи Д. Мережковский вступает в полемику не только с представителями революционно-демократической критики (в первую очередь, с Д. Писаревым), но и с широко утвердившимся в общественном сознании мнением о том, что А.Пушкин, при всей гениальности творчества, - "только поэт, только художник": "В глубине почти всех русских суждений о Пушкине, даже самых благоговейных, лежит заранее составленное и только из уважения к великому поэту не высказываемое убеждение в некотором легкомыслии и легковёрности пушкинской поэзии, побеждающей отнюдь не силою мысли, а прелестью формы" (5, 91). Эта общепринятая точка зрения на Пушкина в корне неверна, заявляет критик, но она находит подтверждение и в факте непризнания "Записок Смирновой", в которых созданный образ Пушкина производит "впечатление ума, дивного по ясности и простоте, более того - впечатление истинной мудрости..." (5, 90)

Вообще вся работа Мережковского о Пушкине представляется написанной под живым впечатлением мемуаров А.Смирновой, печатавшихся в "Северном вестнике" в 1893-1894 годах и вышедших отдельным изданием в 1895 году, но пушкинистами признанных фальсификацией (6).

Теоретик символизма признает достоверность "Записок" А.Смирновой, говорит о том, что во всякой другой литературе эта книга составила бы целую эпоху, утверждает историческую ценность ее, заключающуюся в том, "что воспроизводимый ею образ Пушкина-мыслителя как нельзя более соответствует образу, который таится в необъясненной глубине законченных созданий поэта и отрывков, намеков, записок, писем, дневников" (5, 92).

Подтверждение подлинности "Записок" критик усматривает в том, что они позволяют объяснить многое из недоговоренного Пушкиным в своих дневниковых записях, что часто мысль, мимоходом брошенная в разговоре поэта со Смирновой, становится ясной при знакомстве с его набросками и заметками.

Д.Мережковский, оценивая содержание "Записок" А.Смирновой, утверждает, что подлинный Пушкин – это мыслитель с мощным, но, в силу трагических причин, нереализованным потенциалом идей: "Делается понятным, откуда и куда он шел, открывается высшая ступень просветления, которой он не достиг, но уже достигал. Еще шаг, еще усилие - и Пушкин поднял и вынес бы русскую культуру на мировую высоту" (5, 93).

Разумеется, у современных исследователей творчества А.Пушкина эта мысль Мережковского вызовет только недоумение: Пушкин и есть мировая высота, и этот факт ни у кого уже не вызывает сомнения, но во времена написания статьи, да еще после "разоблачительных" работ Д.Писарева, такое высказывание свидетельствует о многом, и, в первую очередь, о стремлении автора утвердить истину, каким бы могучим и авторитетным (а в данном случае оппонентом Д.Мережковского выступает "современное русское общество") ни был его противник.

Важно отметить особый интерес автора к А.Пушкину-интеллектуалу. Современному исследователю обращение к такой проблеме в связи с осмыслением черт личности гениального поэта представляется несколько наивным и некорректным, однако в контексте утвердившегося в общественном сознании 80-х -90-х годов XIX века представления о "легковёрности" пушкинской музыки, вполне актуальным. Это позволяет выделить одну черту в эстетике символизма, которая не привлекала исследователей, акцентирующих внимание лишь на его панэстетической природе. Так, в работе "Блок и русский символизм" (1980) З.Минц утверждает следующее: "Неприятие буржуазной действительности дало основной импульс творческим

поискам первых символистов, а ощущение кризиса "разума" (позитивизма) и "совести" ("этического" мирозерцания народничества - ср. "При свете совести" Н.Минского) заставило их искать идеал в третьем компоненте знаменитой кантовской триады "Истина, Добро и Красота", ярко оживленной в русском сознании Вл.Соловьевым" (7, 104-105). Между тем статья Д.Мережковского о Пушкине является прекрасной иллюстрацией этического и интеллектуального начал, - важнейших составляющих мировосприятия ранних символистов.

Рассуждая о значении творчества Пушкина и его роли в русской литературе, автор сравнивает поэта с Байроном и Гете. В системе ценностных ориентации Байрону отводится место на втором плане, так как, по мнению Д.Мережковского, ему оказалось достаточно двадцати пяти лет, чтобы "прожить человеческую жизнь и дойти до пределов бытия". А.Пушкина он сравнивает с Гете, "спокойно и величественно развивающимся, медленно зреющим". Справедливо, хотя и не очень корректно, замечание критика о том, что умри Гете в 37 лет, то оставил бы он миру "Вертера" и несвязные отрывки первой части "Фауста".

Осмысленная жизнь и смерть Пушкина, Д. Мережковский все бытие поэта связывает с уровнем сознания и развития общества, причем избранный им аспект не носит вульгарно-социологической окраски, столь характерной для критиков 60-х годов.

Абстрагируясь от конкретных фактов дуэли с Дантесом и причин, приведших к ней, Мережковский усматривает в смерти Пушкина закономерный итог борьбы гения с варварским отечеством. И в качестве иллюстрации иного отношения к гению приводит историю Гете: "Когда читаешь жизнеописание Гете, убеждаешься, что подобное творчество есть взаимодействие народа и гения. Здесь сказалась возвышенная черта германского народа: умение чтить великого, лелеять и беречь его, уравнивать ему все пути. Пушкина Россия сделала величайшим из русских людей, но не вынесла его на мировую высоту, не отвоевала ему места рядом с Гете, Шекспиром, Данте, Гомером - места, на которое он имеет право по внутреннему значению своей поэзии. Может быть, во всей русской истории нет более горестной и знаменательной трагедии, чем жизнь и смерть Пушкина" (5, 95), - заключает автор.

Проследив основные этапы жизни поэта, критик отмечает постоянное балансирование его на грани гибели, каторги, унижения человеческого достоинства: например, когда Пушкину, нуждающемуся в операции на сердце, предлагают лечиться у известного ветеринара, или когда Пушкин вынужден был обратиться к псковскому губернатору с просьбой о переводе его в одну из крепостей из-за столкновений с отцом.

Правда, далеко небесспорным представляется то разграничение, которое проводит Мережковский, описывая гонения, переживаемые Пушкиным: варварское общество его третировало, а царь защищает. На чем основано это убеждение? Ответом может служить содержание "Записок" А. Смирновой, в котором отражается характер отношения Смирновой (Россет), фрейлины двора, к Николаю I: "Государь цензуровал "Графа Нулина". У Пушкина сказано "урьльник". Государь вычеркнул и написал "будильник". Это восхитило Пушкина..." (8, 79). "Неблаговидное" с либеральной точки зрения отношение А. Смирновой к императору органически близким оказалось Д.Мережковскому, в то время настроенному промонархически.

Осмысленные политические взгляды раннего Пушкина, Д. Мережковский расценивает их как неглубокое увлечение юности, считает, что нет оснований делать из Пушкина политического страдальца или тайного революционера. Автор утверждает, что пошлость российской действительности послужила причиной политических увлечений поэта, который очень скоро разочаровался во всех внешних проявлениях протеста и стал томиться жаждой "беспредельной внутренней свободы". Причем последнее Мережковский интерпретирует в духе символистско-ницшеанского индивидуализма.

Уже в первой части статьи о Пушкине вырисовываются черты символистской концепции личности художника: поэт и общество, поэт и власть, поэт и народ, поэт и история, поэт и религия, культура Востока и Запада и восприятие ее поэтом, отечественная культура, течения ее общественной мысли и отношение поэта к ним, и, наконец, тайна творчества поэта. Практически все эти вопросы получают у Д. Мережковского своеобразную, подчас декларативную, а иногда и произвольную интерпретацию.

В концепції художника, пропонуваної Д.Мережковським, представлені три сили, взаємодіяє, взаємопроявляє котрих впливає на результат діяльності художника, навіть визначає його долю: суспільство, сам художник і народ.

Автор статті про Пушкіна дає убийственну характеристику "інтелектуальному суспільству", всій тій культурній атмосфері, в якій приходилося діяти великому російському поету, царячим в ній духом пошлості, косності, обмеженості, чванства, - це той світ, в якому чин ціниться вище гоніти. Д. Мережковський визначає його як варварське суспільство, включаюче в себе і представників влади, і діячів культури, літератури, журналістики, і навіть родичів дружини поета. Критик наводить свідчення А.Смирнової, в "Заметках" якої говориться наступне: "...сім'я її (Н.Н.Гончарової) так мало спроможна цінувати Пушкіна, що декілька разів більш задоволені з тих пор, як імператор зробив його історіографом Імперії і в особливості камер-юнкером. Вони уявляють, що це дало йому положення. Цей погляд на речі змушує Іскру (Пушкіна) скрежетати зубами і в той же час розважає його. Їм говорили в сім'ї дружини: "Наконець-то ви як всі! У вас офіційне положення, внаслідок чого ви будете камергером, так як імператор до вас благоволяє" (А.О.Смирнова, "Записки") (9, 18).

В підтвердження своєї оцінки "варварського суспільства", гонимого поета, Д.Мережковський наводить слова Пушкіна про Баратинського: "Поет віддаляється від них (від читачів) і трохи-по трохи відокремлюється повністю. Він творить для себе, і якщо іноді ще обнародовує свої твори, то зустрічає холодність, невважливість і знаходить відгук своїм звукам тільки в серцях деяких шанувальників поезії, як він, відокремлених в світ" (10, 222).

Роздумуючи про драму поета, що відображає боротьбу його з оточуючим світом пошлості, Д.Мережковський вважає смерть А. Пушкіна логічним завершенням цього конфлікту, по мірі розвитку якого поет ставав все більш самотнім і ворожим, незрозумілим, чужим тогочасному середньому російському людині. Критик проводить чітку межу між пушкінськими образами "чорни" і "народа", і, в зв'язі з цим, утверджує думку про те, що в своєму розвитку поет, віддаляючись від "інтелектуального" суспільства, з кожним кроком стає ближче до народу, рух поета - це шлях "вперед до просвітлення, повернення до серцю народу".

Народ в статті Мережковського протиставлений "варварському суспільству". Народ - носитель духовності: в часи Пушкіна - це молодий, тільки що пробудившийся від варварства народ, чутливий до всіх форм культури, "призначений до участі в світовій житті духа".

Сравниваю пушкінське творчість з наслідком Данте і Гете, автор зауважує, що в ньому немає одного, головного творіння, "в якому російський поет зосередив би свій гоніти, сказав світові все, що мав сказати..." (5, 93) Пушкін у критика уподобляється Петру Великому, який був не тільки виконавцем, скільки ініціатором російського просвітлення. Причиною незавершеності пушкінської поезії Д. Мережковський вважає низький рівень розвитку російської культури.

В той же час саме її "первобитність", відсутність традицій стають заставою простоти тієї особливості поетичного насліддя Пушкіна, яка робить його єдиним в своєму роді навіть серед найбільш великих поетів світу.

В поняття простоти Д. Мережковський вкладає значення, що відображає уявлення про найвищий рівень мистецтва - первозданності, красоти і чистоти тільки що вийшовшого з рук Творця світу: "Для виникнення високого мистецтва необхідна деяка свіжість і первобитність вражень, молодість, навіть дитинство народного гоніти" (5, 100).

Поняття "простота" включає в себе і уявлення критика про глибинні корені підсвідомого, невольного, нічного, в що занурені основи всякого творчтва. В такій інтерпретації Мережковським творчість без зусиль відгадується відголоски теорії мистецтва, запропонованої Ф. Ніцше в роботі "Происхождение трагедий из духа музыки", зробивши ставку на "внерозумне і вневраховне початок", на "хмельное" стан душі" ірраціонально-інтуїтивне в художественному відображенні світу (11, 152).

Найважливішим критерієм справді гоніти творчтва Д.Мережковський вважає ясність: "Пушкін - єдиний з нових світових поетів - ясний, як стародавні еліни, залишаючись сном

своего века" (5, 101). В подтверждение этого положения критик обращается к мысли Гоголя о совершенстве пушкинских творений, "таких же тихих и беспорывных, как русская природа", "...потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина" (3, 43).

Говоря далее о простоте и ясности творчества Пушкина, Д.Мережковский проводит параллель с Гомером. У Пушкина и Гомера, говорит критик, сравнивая простые пейзажи зимней русской деревни и картины простой жизни эллинов, где герои пьют, спят, умываются, полощут белье, в поэзии чувствуется спокойствие природы. А тайну прекрасного критик находит во взгляде художника на мир - детском, полном любопытства. Нет деления на прозу и поэзию, на красивое и некрасивое. Все прекрасно, все необычайно. Детски непосредственное, незамутненное сознанием воспроизведение мира есть как бы дыхание самого мира.

Близость к первоначальным основам мира, незамутненность его восприятия являются залогом подлинного вдохновения. Д.Мережковский приводит в подтверждение своего толкования этого понятия пушкинскую мысль о необходимости спокойствия во всяком творчестве, о том, что спокойствие является условием прекрасного. Эта мысль поэта, в которой дается четкое разграничение понятий вдохновения и восторга, сводит на нет традиционно-романтическое представление о вдохновении как поддерживаемом состоянии восторга: "Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвести истинное, великое совершенство" (12, 41).

Истинно великое предполагает постоянный труд: это утверждение великого поэта, гения, принимается критиком как важнейший завет. Следует отметить, что и Д.Мережковский, и все последующие теоретики символизма (В.Брюсов, А.Белый, Вяч.Иванов), не отрицая этого тезиса пушкинской эстетики, в своей теории важнейшим критерием вдохновения считали одновременно и теургию в искусстве, которая, в первую очередь, предполагает именно интуитивно-иррациональное состояние духа в восприятии мира. Это явное противоречие объясняется, на наш взгляд, той задачей, которую ставили они перед символизмом: не только отражение мира в художественных (символических) образах, а его пересоздание, утверждение "Царствия Божия на земле". Поэтому и в понятие "теургия" символисты вкладывали свой конкретный смысл: "Теургия - как средоточная задача человеческой жизни, как задача полного претворения действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла, была во времена древнейшие точкою опоры всех деятельностей жизни; она была материнским лоном всех наук и всех искусств" (12, 105).

В очерке "Пушкин" Д.Мережковский предлагает исследование, посвященное не только русскому национальному поэту, но подлинному представителю мировой литературы. Автор убедительно доказывает, что А.Пушкин по праву занимает место в одном ряду с Софоклом, Данте, Шекспиром и Гете. Творческая и человеческая судьба поэта получает осмысление в контексте творений и судеб этих выдающихся представителей мировой литературы, что позволяет критику высветить и многогранность пушкинского наследия, и трагизм судьбы нецененного гения, и даже возможную будущую судьбу творчества А.Пушкина.

На примере конкретного исследования автор демонстрирует возможную сферу действия всех принципов субъективной критики. Прежде всего, Д.Мережковский открыто (по отношению к апологетам "научного подхода в критике") декларирует свой предмет исследования, усматривая его не столько в творчестве поэта, сколько в самой его личности, иными словами, меняет местами объект и субъект анализа. Однако на этом критик не останавливается, он разрушает каноническую композицию жанра литературного очерка, отказываясь от последовательного изложения биографии своего героя и комментируя только полемические ее факты. При этом сами эти факты он осмысливает на широком фоне: говоря о личном и творческом одиночестве А.Пушкина, сравнивает его с одиночеством М.Лермонтова, Н.Гоголя и других русских писателей.

Одним из самых распространенных приемов, применяемых Д.Мережковским в литературно-

критических произведениях, а в данном очерке особенно, является прием антитезы. Критик постоянно предлагает оценки, построенные на оппозициях: идеализм — материализм, язычество — христианство, поэт — чернь, разум — чувство, дух — плоть, Человекобог — Богочеловек, высокое — низкое и т.д.

Субъективный характер Д.Мережковского-критика, проявляется в том, что он в приведенных оппозициях отказывается от традиционной их интерпретации. Для эстетических теорий XIX века характерным было утверждение приоритета духовного начала, в облике Прекрасного всегда присутствовали идеальное и возвышенное, ориентированные на героический миф, эпоса, легенды.

Критик-импрессионист, не отказываясь от категорий возвышенного: "Вселенского", "Вечного", "Героического", - обращается к категориям низменного: земному, обыденному, житейскому - и в некоторых сферах реабилитирует эти начала. Такими сферами оказываются простота, естественность, мечтательность, бесхитрость, на первый взгляд, черты заурядной натуры. Однако именно такие черты, как наиболее положительные, отмечает критик не только в героях пушкинских произведений (старого цыгана из поэмы "Цыгане", Тазита из одноименной поэмы, Евгения из поэмы "Медный всадник" и др.), но и в характере самого поэта - жизнерадостность, веселость, "детская простота".

Д.Мережковский сравнивает светлую поэзию Пушкина с последующим развитием русской литературы: "Начатая самым светлым, самым жизнерадостным из новых гениев, русская поэзия сделалась поэзией мрака, самоистязания, жалости, страха смерти... Безнадежный мистицизм Лермонтова и Гоголя; самоуглубление Достоевского, похожее на бездонный, черный колодезь; бегство Тургенева от ужаса смерти в красоту, бегство Льва Толстого от ужаса смерти в жалость - только ряд ступеней, по которым мы сходили все ниже и ниже, в "страну тени смертной" (5, 127).

Д.Мережковский стремится к широкому воспроизведению окружающей действительности, однако в его подходе акценты смещаются: с констатирующего "что" он переходит к импрессионистическому "как", выдвигая на первый план субъективное мнение критика.

Такая позиция не означает отказа от высокого идеала, ведь основной чертой импрессионистического отражения действительности является поиск идеала в мимолетных ее проявлениях и их гармоническом слиянии. В субъективной критике Д.Мережковского это приводит к усилению лирического начала, о чем с подкупающей искренностью он и пишет.

Перечисленные выше приемы, характерные для субъективной критики Д.Мережковского, подчинены объединяющей их в систему сверхзадаче: воплотить гармонию, соединив несоединимое, утвердив новую модель не только мира действительного, но и мира художественного. Атмосфера напряженности поиска связана с попыткой "поймать мгновение", так как его не покидает ощущение утраты гармонии: она уходит либо в прошлое - в золотой век культуры, либо в будущее - в утопию.

1. Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Этюды и портреты. - М., 1926.
2. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. - Т.1.
3. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Арабески: Собр.соч.: В 10 т. - М., 1988. - Т. 3.
4. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Арабески: Собр.соч.: В 10 т. - М., 1988. - Т.9.
5. Мережковский Д. С. Полн.собр.соч. - М., 1914.- Т. XVIII.
6. "Записки А.О.Смирновой" от лица матери составила ее дочь, Ольга Николаевна, находившаяся в переписке со старшей дочерью А.С.Пушкина, Марией Александровной. В содержании "Записок" Ольга Николаевна отталкивалась от подлинных рассказов матери, однако, во многом искажала и суть событий и стиль А.О.Смирновой. В современном пушкиноведении подлинные записки представлены в 2-х книгах: Записки. - М., 1929 и Автобиография. Неизд. мат-лы. - М., 1931.
7. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство.- М., 1976.- Т.92. - Кн. 1.
8. Смирнова А. О. Автобиография. - М., 1931.
9. Смирнова А.О. Записки. - М., 1929.
10. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т.- М.Л., 1949. - Т.VII.
11. Аверинцев С. Поэзия Вяч. Иванова // Вопросы литературы. - 1975. - № 8.
12. Флоренский П. Богословские труды. - М., 1977.

О ДЕКОНСТРУКЦИИ МИФОЛОГИЗИРОВАННОГО ОБРАЗА А.С.ПУШКИНА В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В.Б.Мусий

(кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет им. И.И.Мечникова)

У статті розглядається відображення в літературі образу Пушкіна, сформованого масовою свідомістю.

The article investigates Pushkin's image in popular mentality as a public leader and its reflection in literature.

В предлагаемой статье мы остановимся на таком аспекте рецепции личности А.С.Пушкина в новейшей литературе, как ее моделирование эпатажирующим читателя образом, и постараемся определить истоки этого явления.

Для начала обратимся к наделавшим в свое время много шума «Прогулкам с Пушкиным», подписанным Абрамом Терцем. На одной из страниц читаем: *В то время, когда романтики из кожи лезли, чтобы выйти в Корсары, Пушкин предпринял обратный ход и вышел в люди, отступив в тень человека самого обыкновенного, пошлого. Если сопоставить Онегина с Пушкиным, прежде всего в глаза бросается «разность», ухватясь за которую, автор путает карты подсказками, что, де «я был озлоблен, он угрюм», и долго не мог привыкнуть к его «язвительному спору, и к шутке, с желчью пополам, и злости мрачных эпиграмм» (уж по части-то эпиграмм хотя бы Пушкин задал бы жару Онегину!) Все это замечает следы в действительном соотношении сил... (1, 420)* О чем пишет Терц? О переходе поэта от романтизма к реализму, что проявилось в изменении отношений между автором и персонажем. Герой реалистического романа - это уже не «второе «я» поэта, позволяющее ему передать собственный разлад с миром, как в романтических поэмах и стихах. Это современник, на которого Пушкин смотрит со стороны, сравнивает с собой в момент их знакомства. Судя по хронологии действия в романе «Евгений Онегин», это знакомство произошло в 1819 году. В это время, как известно, А.С.Пушкин был предромантиком. Теперь, в 1823 году, в период создания первой главы романа, описывающей встречу автора и героя, Пушкин вспоминает, каким он был тогда, и признает, что его конфликт с действительностью носил более поверхностный, временный характер, по сравнению с тем, что будет присущ ему позже, с 1820-х годов, когда он станет, как и Онегин, романтиком. Отсюда и *я был озлоблен, он угрюм*. Угрюмость, свойственная Онегину, когда автор с ним «подружился», безусловно, являлась знаком постоянного, то есть более глубокого разочарования в действительности, чем «озлобленность».

Итак, автор «Прогулок с Пушкиным» говорит о вещах, не вызывающих сомнения с научной точки зрения. Сошлемся хотя бы на фрагмент из научной работы. В статье о романе «Евгений Онегин» литературоведа А.А.Слюсаря читаем: «Следует отметить, что Пушкин перешел от романтизма к реализму не сразу. (...). Типизация выдвинулась на первый план, оттеснив романтическую исключительность, в «Евгении Онегине». Произошло это потому, что идеал превратился из принципа моделирования характера в ту точку зрения, с которой характер осмыслился. Исходным пунктом стала действительность... Между тем идеал, а с ним и концепция человека еще были проникнуты романтизмом. ... Отсюда - поэтизация романтического разлада с жизнью» (2, 49). Из приведенного текста ясно, что внимание ученого также сосредоточено на постепенности перехода Пушкина к реализму, на общем между ним и Онегиным (поэтизация разлада с жизнью) и на том, что отличает автора от его героя (историзм в оценке современника).

Почему же работа пушкиниста А.А.Слюсаря воспринимается как заслуживающее внимания исследование, а сочинение Абрама Терца вызвало такую бурную полемику и во

многим было принято как оскорбление русской литературы? Вероятно, дело в характере подачи одного и того же содержания. Безусловно, второй из приведенных нами фрагментов относится к научному дискурсу. Научность состоит в установлении фактов, имеющих филологическое значение, исследовании связей между ними. Результатом становится открытие, для совершения которого автор должен стать над материалом, достигнуть максимальной объективности. Субъективное же, авторское «я», проявляется в обосновании собственной точки зрения, выражаемом в понятийной форме изложения (отметим хотя бы такие научные понятия, как *историзм, концепция человека, типизация, принцип моделирования характера* и т.д.). В данном случае особенно важно, что научная речь отличается точностью, логической последовательностью, поэтому требует однозначности употребляемых терминов.

В ином случае (как, в частности, в «Прогулках с Пушкиным») читатель имеет дело не с научным дискурсом, а с художественным. Как мы только что продемонстрировали, художественное выражение мысли не исключает серьезности и глубины размышлений автора с точки зрения их научной ценности. Не случайно Сергей Бочаров назвал книгу Терца «апологией и восторженным дифирамбом» (3, 79). Но поскольку эти размышления выражены не в научной, а в художественной форме и дается установка не на исследование, а на «прогуливание с Пушкиным», к тексту Синявского-Терца критерий научности применим не вполне. Это проявляется и в приеме мистификации - литературовед А.Д.Синявский скрывает себя за маской Абрама Терца. Свои соображения о Пушкине высказывает плывущий против общего течения вор-карманник. Владимир Новиков даже уточняет: это преступник не «в банально-уголовном, а в философском смысле: человек, который преступил, переступил установленные границы» (4, 5). А потому «Прогулки с Пушкиным» - это спор с устоявшимся. Терц не претендует на роль строгого исследователя. Не случайно сниженное, упрощенное именование себя Абрамом от Авраам («Отец»). Итак, маска является знаком художественности. Перед читателями не Синявский, а Терц. Пока они еще не разделились. По мнению Е.И.Орловой, отделение «я» Синявского от «я» Абрама Терца произойдет гораздо позже, в 1983 году, в романе «Спокойной ночи», где, как она отмечает, «псевдоним (...) стал героем романа, объектом авторского сознания» (5, 345). «Прогулки с Пушкиным», писавшиеся с 1966 по 1968 гг., еще были организованы субъективностью этого псевдонима-маски. Отсюда и своеобразная лексика: ведь о переходе Пушкина к реализму рассуждает зэк: *из кожи лезли, обратный ход, путает карты, задал бы жару, замечает следы...* Между ним и франтом Пушкиным - пропасть.

Не случаен эпиграф из комедии Н.В.Гоголя «Ревизор», в котором идет речь о легкости в мыслях. Главная особенность Пушкина, по мнению Терца, - легкомыслие. Он даже в литературу «вбежал» на *тоненьких эротичных ножках*. Пушкин и в самом деле «снял литературу с ходулей» и соединил ее с жизнью, бытом. Эротика, дружелюбие, выразившиеся в послании, стали равноправными темами поэзии. Но эта легкость означала не снижение литературы до обыденного, а включение ее в общую жизнь, как для гения Моцарта из пушкинской «маленькой» трагедии, отличающегося от жреца музыки Сальери тем, что он не проводил границы между жизнью и искусством. Поэтому для многих современников поэта А.С.Пушкин, подобно представленному в его трактовке композитору Моцарту, был легкомысленным *гулякой праздным*, а для всех живущих после них - гением, совершившим переворот в искусстве.

Творчество А.С.Пушкина стало знаком новой эпохи, наступившей для России с началом XIX века. Суть этой новизны заключалась в том, что жизнь пришла в движение. Огромную роль стал играть случай, который в мгновение мог перевернуть устоявшееся. Случай, правда, не любой, а, как правило, примечательный. Он находил адекватное выражение в анекдоте. Такое примечательное случайное и оказывается предметом произведений А.С.Пушкина, определяет природу его творчества. Поведение многих его героев - по существу, проявление субъективного произвола. Хотя, безусловно, как выражается Терц, есть и то, что *обламывает им рога* - обстоятельства. За случаем - судьба, объективные закономерности. Им-то и

вынужден, в конечном итоге, подчиниться человек, даже если он этого и не понимает, как герои «Барышни-крестьянки» или «Метели», которые, как им кажется, поступили по-своему.

Итак, кто размышляет о Пушкине в «Прогулках...»? Исследователь, устанавливающий закономерности, отмечающий существенное, обосновывающий новизну пушкинского творчества, тот факт, что именно ему принадлежит место основоположника новой литературы. Но поскольку этот исследователь прячется под маской «благородного разбойника», «аутсайдера», как выразилась Е.И.Орлова, создается впечатление развенчания Пушкина. На самом же деле, если и развенчивается, то только уже ставшее мертвым слово (то есть общепринятая модель, регламентирующая тон, каким можно говорить о Пушкине).

Вместо слова «модель» здесь вполне применимо слово «молва», то есть общепринятое, устоявшееся суждение, или же «миф» в значении, ставшим распространенным в наше время: «упрощенное, одностороннее и потому популярное истолкование некоего явления или проблемы, которое между тем указывает на истинную их сущность» (6, 26). Общеизвестно, что, люди, осмысляя нечто неведомое, склонны домысливать образ этого неведомого, то есть мифологизировать. Таким образом, мифологизация чего-то или кого-то – это явление положительное с точки зрения стабилизации психического состояния человека. Однако, на взгляд художника или исследователя, этот процесс имеет и негативную сторону: ведь миф сам по себе не объясняет, а санкционирует. Он исключает сомнение, анализ, уяснение внутренних связей – все то, что присуще процессу постижения того или иного явления. Поэтому упрощение для приспособления к априорному принятию как данности, характерное для мифологизации, исключает постижение художественного явления во всей его неповторимости. Оригинальное подгоняется под общую модель и тем самым разрушается.

Мифологизированный Пушкин в воображении его современников был, как мы уже отмечали, «гулякой праздным». Практически сразу после смерти А.С.Пушкина стал создаваться другой его миф - официальный. Его герой был верноподданным поэтом. Мифологизированный Пушкин советского времени являл собой поэта-пророка, духовного вождя нации, национального гения, вершину поэзии.

Роль А.С.Пушкина в истории русской литературы, безусловно, такой и является, то есть миф о Пушкине указывает на «истинную сущность» поэта. Однако на определенном этапе происходит его демифологизация, поскольку подобное толкование стало восприниматься как уже омертвевшее, штамп. Штампом стали слово, форма. В ходе дискуссии о «Прогулках с Пушкиным» Ю.В.Манн говорил о канонизации Пушкина в послевоенные годы. «За непочтительное слово о Пушкине можно было поплатиться - свободой, во всяком случае - работой. При обосновании тех или иных догматов цитирование Пушкина приобрело такую же силу непререкаемости, как классиков марксизма-ленинизма» (3, 95). В качестве примера приведем хотя бы строки из передовой статьи в газете «Правда» от 10 февраля 1937 года: «Нет нужды преувеличивать революционные взгляды Пушкина. Его величие заключается в его бессмертных и никем не превзойденных произведениях. Но Пушкин не был бы гениальным поэтом, если бы он не был великим гражданином, не отразил бы в той или иной мере революционные чаяния своего народа. Он и сам это понимал...» (7, 3) В подобной мифологизации поэта, отметил Ю.В.Манн, «заключена немалая доля сакрализации, что тоже имеет свои исторические предпосылки. Когда нет Бога, приходится же кому-то выполнять его роль» (3, 97). Позже уже обращалось внимание не столько на революционность творчества А.С.Пушкина, сколько на то, что он – «наше все». Таким образом, книга Синявского-Терца, содержащая в себе значительную долю эпатажного и карнавального, явилась «освежающим» явлением в атмосфере умирания канонизируемого и сакрализованного Пушкина. Тем более, что то, что было увидено и взято Терцем, имело отношение к реальному - живому Пушкину: «лицедейство, самозванство, протейзм, как они объяснены в книге, суть определения пушкинской художественной самореализации» (3, 98).

В еще большей степени подобное развенчание формы присуще концептуалистам, материалом произведений которых стал «затертый до дыр текст или лозунг, речевое или визуальное клише» (8, 137). Они постарались разрушить миф, ставший априорным для

среднего человека, даже не пытающегося вдуматься в то, что смоделировано в его сознании. На такую десакрализацию мифа о Пушкине направлена, на наш взгляд, «Звезда пленительная Русской поэзии» Дмитрия Пригова. В тексте, как это характерно для мифа, являющегося выражением коллективного переживания, создается маска «безымянного», массового повествователя, что усиливает впечатление передачи общеустановленной истины. Текст изобилует сравнениями, эпитетами, усиливающими его эмоциональность и воздействие на читателя. Пушкину, глаза у которого *сверкающие*, противопоставлено *космополитическое общество ... великосветских бездельников, коварный враг*; сам поэт *великий*, будущее, ожидающее народ, тоже *великое*... Слабость противника Пушкина подчеркивается тем, что он дрожит, *как осиновый листок*, а перед поединком племянник Геккерена *бледный, слабый, как ящерка, какие-то таблетки успокаивающие глотает* (9, 179). Все это обусловлено спецификой мифа, его эмоционально-суггестивной природой. Присутствует здесь и чудо как одно из ведущих составляющих мифа. Пораженный врагами пульей *прямо в сердце*, поэт стреляет в своего противника, который, *петляя, как заяц*, убегает от возмездия. *Пробила пушкинская пуля стальной панцирь племянника Геккерена и уложила его на месте. Оставшимися пулями уложил умирающий поэт и пособников французского агента* (9, 180).

Не случаен выбор строк из предромантического послания поэта в качестве названия рассказа. Герой «Любви, надежды, тихой славы...» – гражданин, страдающий в обстановке неволи «под гнетом власти роковой» и старающийся убедить своего адресата Чаадаева в близости борьбы за свободу и неизбежности победы в этой борьбе. Однако, как известно, Пушкину-предромантику было чрезвычайно тесно в рамках одной модели героя, и он дополнял его характер и другими проявлениями. В «Деревне» герой – и отшельник, и поэт, и гражданин. В послании «К Чаадаеву» – гражданин и любовник. В названии «Звезда пленительная Русской поэзии», хотя поэзия и заявлена, Пушкин представлен предельно односторонне – как гражданин. «Звезда пленительная Русской поэзии» начинается развернутым словесным выражением архетипической структуры «поэт – голос народа»: *Поэту нельзя без народа. Народные корни поэта - в народе, а поэтические корни народа - опять-таки в народе. Все это понимал великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин* (9, 174). И далее следует то, что В.Г.Щукин определяет как одну из важнейших функций мифа, – «подмена действительного желаемым и распространение этого желаемого на историю», заключающее в себе «хотя бы малую долю объективной правды о своем предмете» (6, 23). Здесь и смещение временных пластов (Пушкин возглавляет войну с Наполеоном) и искажение внешних характеристик (Пушкин, *высокий, светловолосый, с изящными руками, с зычным голосом*, зато племянник Геккерена *маленький, чернявенький, как обезьянка...*), превращение Пушкина в вождя-оратора и организатора масс (*А Пушкин им отвечает: «Мужайтесь, братья. Бог послал нам испытания. А раз послал испытания, - значит, верит, что вытерпим их. Великое будущее ждет Россию, и мы должны быть достойны его». «Спасибо, батюшка», - отвечал народ* (9, 177). И далее: *Перекрестил тогда великий поэт толпу, резким движением накиннул на плечи шинель, привязал шапку, подвели ему боевого коня, и повел он людей навстречу коварному врагу* (9, 179). А.С.Пушкин и в самом деле со всей его всемирностью был глубоко национальным поэтом, он и в самом деле воспринимал созданное поэтом как выражение общенациональных устремлений. Образ его и в самом деле вдохновлял и помогал в трагические минуты жизни и отдельного человека, и всей страны... Но каждый раз, признавая это, нужно стараться избегать превращения истины в банальность. На это и направлены парадоксальные из-за своей, на первый взгляд, негативной, разрушающей величие поэта путем деконструкции его мифологизированного образа установки, произведения концептуалистов.

В этом отношении с ними сближаются писатели, представляющие новый реализм, в котором Л.Х.Насрутдинова, выступая на международной научной конференции «А.С.Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков» (Казань, 1998 г.), выделила обыгрывание реалий культуры. Свою мысль исследователь проиллюстрировала, в

частности, «Сюжетом» Татьяны Толстой, где А.С.Пушкин представлен как единственный творец русской литературы. Правда, из текста рассказа следует, что, несмотря на спасение поэта, литература угасла. *«Пушкин исписался», - щебечут дамы, старея и оплывая. Впрочем, новые литераторы, кажется, тоже имеют своеобразные взгляды на словесность – невыносимо прикладные. Меланхолический поручик Лермонтов подавал кое-какие надежды, но погиб в глупой драке. Молодой Тютчев неплох, хоть и холодноват* (10, 336). Таким образом, все сюжеты (читатель узнает включенные в текст рассказа строки и образы из произведений Толстого, Достоевского, Некрасова, Пастернака...) так и остались в форме бреда, возникшего в сознании раненого Пушкина: *Бессмысленный и беспощадный мужичок, наклонившись, что-то делает с железом, и свеча, при которой Пушкин, трепеща и проклиная, с отвращением читает полную обмана жизнь свою, колеблется на ветру. Собаки рвут младенца, и мальчики кровавые в глазах...*(10, 333)

Однако центр рассказа Т.Толстой составляет не судьба литературы и культуры, а судьба страны. Это заявлено уже в эпиграфах из Пушкинского «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и «Пушкинскому Дому» А.Блока. Как известно, в следующих за *И долго буду тем любезен я народу* строках стихотворения А.С.Пушкина декларируется гуманизм как принцип литературы, и, следовательно, ему придается значение эстетической категории. А современники А.Блока, прозревая *дней грядущих Сине-розовый туман*, вдохновлялись теми стихами Пушкина, в которых он воспевал *Тайную свободу*. И именно за эту помощь в *немой борьбе*, за то, что сочинения Пушкина окрыляли в трудные времена, герой Блока и клянется Пушкинскому Дому. Таким образом, как и в «Звезде пленительной Русской поэзии» Д.Пригова, на первом плане оказываются отношения между поэтом и народом. Первая часть рассказа Т.Толстой имеет кольцевую композицию. Начало и конец – то последнее движение, которое совершает раненый поэт, определяя тем самым дальнейшую историю. В начале – это ответный выстрел во время дуэли: *Дантес убит, Пушкин ранен в грудь. Наталья Николаевна в истерике, Николай в ярости; русское общество быстро разделяется на партию убитого и партию раненого...* (10, 332) Но, оказывается, не для этого Пушкин выжил. *Старый, уже старчески неопрятный, со слезящимися глазами, (...), белый, как вата* (10, 337), поэт сохраняет свою прежнюю творческую энергию, когда открывается возможность завершить *облюбованный еще в незапамятные годы, но все еще не отпускающий* труд о русской истории, о Пугачеве. Попав в *маленький приволжский городок*, он наносит свой последний удар, теперь уже по новому обидчику, и коренным образом изменяет при этом русскую историю. О том, как сложилась жизнь нации после встречи Пушкина и Володи Ульянова, вторая часть рассказа. Таким образом, *Поэту нельзя без народа* «Звезды пленительной Русской поэзии» Д.Пригова отзывается выводом из рассказа Т.Толстой, что народу нельзя без поэта, определяющего его историю. Правда, это опять же грозит предельно односторонней оценкой этого поэта.

В завершение нам бы хотелось обратиться к одному из стихотворений Д.А.Пригова. В первой его строфе – тот мифологизированный образ Пушкина, который стал официальным. Поэт представлен как демиург (*бог плодородья, стад охранитель, народа отец*). При подобной установке, безусловно, нивелируется пушкинская индивидуальность, «неприглаженный», живой, многогранный человек Пушкин как непосредственная личность, выразившая себя в стихах. Стихотворение строится на антитезе «мертвое – живое». Стихи как самовыражение поэта – живое. Оценка Пушкина как героя космогонического мифа или мифа о культурном герое – мертвое. Живое противится превращению Пушкина в кумира, поэтому становится понятным парадоксальное предложение, содержащееся во второй строфе стихотворения Д.А.Пригова, уничтожить стихи поэта: *Во всех деревнях, уголках бы ничтожных / Я бюсты везде бы поставил его/ А вот бы стихи я его уничтожил - / Ведь образ они принижают его* (9, 147).

На наш взгляд, смысл призыва поэта в том, чтобы, вчитавшись в стихи А.С.Пушкина, представить его живой, меняющейся личностью, переживающей победы и сомнения, легкомысленным «гулякой» и мудрым философом одновременно, не умаляя значения

Пушкина, освободиться от ставших догмой клише и ни в коем случае не превращать его в памятник.

1. Абрам Терц (Андрей Донатович Синявский). Собр. соч.: В 2 т. - М., 1992. - Т.1.
2. Слюсарь А.А. Русский роман первой половины XIX века // Концепция человека в русской литературе. - Одесса, 1997.
3. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. - 1990. - № 10.
4. Новиков В. Синявский и Терц // Абрам Терц (Андрей Синявский) Собр. соч.: В 2 т. - М., 1992. - Т.1.
5. Орлова Е.И. После сказа (Михаил Зощенко - Венедикт Ерофеев - Абрам Терц) // Научн. докл. высшей школы. Филологические науки. - 1996. - № 6.
6. Шукин В.Г. В мире чудесных упрощений (к феноменологии мифа) // Вопросы философии. - 1998. - № 11.
7. Оксенов Инн. Жизнь А.С.Пушкина. -Л., 1938.
8. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. - М., 1998.
9. Ерофеев В., Пригов Д., Сорокин В. ЁПС: Сборник рассказов и стихов. - М., 2002.
10. Толстая Т.Н. Сюжет // Ночь: рассказы. - М., 2001.

«МИФ О ЛОМОНОСОВЕ» И ЕГО ОЦЕНКА ПУШКИНЫМ

Н.И.Николаев

(доктор филологических наук, профессор, Северодвинский филиал Поморского государственного университета им. М.В.Ломоносова, Россия)

Стаття присвячена пушкінській оцінці літературної спадщини поета XVIII століття в контексті пануючого в російській культурі "міфу про Ломоносова".

The article is concentrated on the Pushkin's evaluation of the literary heritage of the poet of XVIII century in the context of "myth about Lomonosov", dominating in Russian culture.

Пушкинская оценка литературного наследия М.В.Ломоносова весьма заметно отличается от того, как оно виделось его литературным предшественникам и современникам. Всеми почитаемый поэт и родоначальник новой русской литературы, М.В.Ломоносов, вопреки устоявшейся точке зрения на его неопределимое влияние на развитие русской литературы, был представлен А.С.Пушкиным нарочито противоположным образом: «Его влияние на словесность было вредным и до сих пор в ней отзывается» (1, 249).

Это резкое мнение А.С.Пушкина хорошо известно и неоднократно обращало на себя внимание в литературоведении. Столь необычное суждение объяснялось, как правило, литературными пристрастиями поэта XIX века, особенностями полемики, в которой жил он в пору своих литературно-эстетических исканий. Да и сам А.С.Пушкин дал для этого достаточно поводов. Обратимся к его непосредственным оценкам М.В.Ломоносова.

«... Исправный чиновник, и не поэт, вдохновенный свыше, не оратор, мощно увлекающий» (1, 249).

«... Эта схоластическая величавость, полуславенская, полулатинская, сделалась было необходимостью: к счастью, Карамзин освободил язык от чужого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова. В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты» (1, 249).

«Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности – вот следы, оставленные Ломоносовым» (1, 249).

Оценка довольно легко вращается в контекст весьма общего и типичного для первой трети

XIX века спора о путях развития русской культуры. Не случайно противопоставлен Ломоносову Карамзин, и столь же не случайно рассуждение о заимствованном (вследствие чего бесперспективном) и сугубо русском, национальном пути, от которого, судя по всему, отклонился Ломоносов-поэт.

О чем и с кем так настойчиво спорит А.С.Пушкин в своем утверждении низких свойств ломоносовской поэзии? Ведь очевидно, что в первой трети XIX столетия поэзию «российского Пиндара» уже никто не воспринимает как образец для подражания. Впрочем, об этом обстоятельстве десятилетием ранее его «Путешествия из Москвы в Петербург», из которого взяты нами вышеприведенные цитаты, говорит сам А.С.Пушкин в известной статье «О переводе г-на Лемонте к переводу басен И.А.Крылова»: «... странно жаловаться, что светские люди не читают Ломоносова, и требовать, чтобы человек, умерший 70 лет тому назад, оставался и ныне любимцем публики» (1, 33).

Современные Пушкину почитатели М.В.Ломоносова видят и ценят в нем исключительно исторического предшественника, первопроходца, «Петра Великого» русской литературы. Именно так оценил его в 1834 году В.Г.Белинский в «Литературных мечтаниях». Для последнего «стихотворения Ломоносова носят на себе отпечаток гения» (2, 70), хотя и он знает о его слабостях и подражательности и пишет о них там же: «... его (Ломоносова – Н.Н.) погубила слепая подражательность; следовательно, она одна виною, что его никто не читает, что он не признан и забыт народом, и что о нем помнят одни записные литераторы» (2, 70).

Казалось бы, одна и та же логика рассуждений!.. Пушкин ведь тоже во многом соглашается с ролью Ломоносова-первопроходца, правда, несколько в иной сфере деятельности: «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом» (1, 249). И для Пушкина есть замечательные страницы в поэтическом наследии Ломоносова: «... предложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему...» (1, 33)

Какое сходство оснований, и какое различие в итоговых суждениях, определениях, вынесенных по поводу влияния Ломоносова на судьбы русской литературы. Гений, придавший импульс всему отечественному литературному развитию, – утверждает хор голосов современников Пушкина. И на этом фоне совершенным диссонансом звучат его выводы о «вредном влиянии», которое преодолевается «до сих пор».

Искать эти расхождения в прямых анализах творческого наследия Ломоносова бессмысленно. Здесь, как мы уже заметили, существенных различий нет. Они в иной плоскости восприятия русского поэта XVIII века, в чем, собственно, и предстоит разобраться.

Как представляется, негативная реакция Пушкина на литературное наследие Ломоносова обусловлена его отношением к господствующему в русском культурном пространстве эпохи «мифу о Ломоносове», созданном поколениями предшественников и современников поэта XIX века. Поэтому именно к «мифу о Ломоносове», его содержанию и истории нам целесообразно обратиться.

По определению Виктора Живова, «Петр выступал как мифологический творец новой России, Ломоносов – как мифологический творец новой русской литературы, продолжающей дело Петра и как бы от него получивший свою миссию. <...> Элементы этого мифа уже в “Оде на смерть Ломоносова” А.П.Шувалова 1765 г., они просматриваются в Ломоносовской биографии, составленной Я.Штелином, ясно видны в “Похвальном слове” Ломоносову М.М.Муравьева и к концу XVIII века становятся штампом историко-литературного сознания» (3, 41). Именно этот штамп и был с успехом воспроизведен в первой большой критической работе В.Г.Белинского. Приведем характерные цитаты из его текста. «Но вдруг, по прекрасному выражению одного нашего соотечественника, на берегах Ледовитого моря, подобно северному сиянию, блеснул Ломоносов. Ослепительно и прекрасно было это явление! Оно доказало собой, что человек есть человек во всяком состоянии и во всяком климате, что гений умеет

торжествовать над всеми препятствиями, какие и противопоставляет ему враждебная судьба, что, наконец, русский способен ко всему великому и прекрасному не менее всякого европейца... <...> С Ломоносова начинается наша литература, он был ее отцом и пестуном; он был ее Петром Великим. Нужно ли говорить, что это был человек великий и ознаменованный печатью гения? Все это истина несомненная. Нужно ли доказывать, что он дал направление, хотя и временное, нашему языку и нашей литературе? Это еще несомненнее» (2, 68).

Все эти риторические фигуры, убеждающие читателя в том, что не нужно ничего говорить, ничего доказывать, как раз и свидетельствуют в наивысшей степени о том, что В.Г.Белинский лишь воспроизводит уже сложившуюся, внедренную в сознание современников и всеми принятую версию «мифа о Ломоносове». Эта версия концептуально трактует Ломоносова как «реплику Петра Великого» (В.Живов) в сфере литературы и науки. По мнению В.Живова, уже в XVIII веке биография Ломоносова «начинает воссоздаваться по своего рода агиографическому канону. Как некий святой наделяется врожденным стремлением к праведности, отстраняющей его от бессмыслицы детских игр, так и Ломоносову приписывается некое врожденное просветительство: тяга к учению и литературному труду, восторженное отношение к петровским преобразованиям и рациональная недоверчивость к религиозной догме» (3, 41).

Однако концептуальный подход к Петру Великому, продолжением или «репликой» которого рассматривался мифологизированный Ломоносов, содержал в себе еще одну принципиальную черту, которую весьма точно и исчерпывающе сформулировал в конце XVIII века С.Бобров в «Столетней песне»:

*Рожден средь общей мрака сени,
Без руководства чуждых сил,
Через свой богоподобный гений
Он сам себя переродил.
Чтоб преродить сынов России... (4, 96)*

Здесь довольно четко проставлены основные акценты: рожден в окружении пустоты («мрака»), и в этой пустоте является единственным источником перерождения, животворящей перспективы. Своеобразным откликом на такое решение образа Петра было, видимо, и начало пушкинского «Медного всадника»:

*На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел (5, 135).*

Отсутствие признаков цивилизации, пустота, в которой единственным источником света является сам «вдруг» рожденный гений, слышится практически повсеместно в оценках М.В.Ломоносова второй половины XVIII – первой половины XIX века. Приведем наиболее упоминаемые в литературе о Ломоносове суждения этого периода.

К ним относится, прежде всего, изложенное в эпистолярном жанре широко известное посещение М.Н.Муравьевым родины М.В.Ломоносова в 1770 - 71 гг. Доминирующая тональность вынесенных им впечатлений – удивление тому, как в этих условиях рождается столь «блистающий разум». «Как! В хижине земледельца, в состоянии, посвященном ежедневному труду, далеко от всех способов просвещения, от искусств, от общества – родится разум, обогащенный всеми дарованиями, всеми способностями, которому суждено открыть поприще письмен в своем обществе?» (6, 82). Ощущение «пустоты» слышится в «Описании родины Ломоносова...» П.И.Челищева, посетившего ее через 20 лет после М.И.Муравьева: «Я

ездил с городничим и почтмейстером на то место, где родился помянутый Михайло Васильевич Ломоносов, и любопытствовал, не увижу ль каких отменных на нем знаков, но не нашел ничего...» (7, 87)

Современник М.В.Ломоносова и его противник в академической среде Август Людвиг Шлецер писал позднее о нем с нескрываемой иронией: «Михайло Васильевич Ломоносов родился в 1711 г. в Холмогорах, которые теперь деревня на острове Двины, а до построения Архангельска были главным пунктом тамошнего конца света» (8, 85). Эта оценка, по существу, всего лишь иронически заостренная, но совершенно не выпадающая из общего контекста суждений, подчеркивающих «пустоту», окружающую при рождении гения. И далее у Шлецера как бы в подтверждение этой мысли: «Ломоносов был действительный гений, который мог сделать честь всему северному полюсу и Ледовитому морю и дать новое доказательство тому, что гений не зависит от долготы и широты» (8, 86).

Тезис о «независимости гения от долготы и широты» прослушивается во множестве восторженных откликов о М.В.Ломоносове, и это, как правило, своеобразное развитие положения о цивилизационной «пустоте», в которой рождается он, а вовсе не оплодотворяющая связь с загадочным и великим Севером, как это представляется некоторым современным интерпретаторам. В ряду сторонников такого взгляда на Ломоносова и уже упомянутый В.Г.Белинский.

Известная реплика Кантемира в очерке К.Н.Батюшкова «Вечер у Кантемира», намекающая как бы на грядущее появление Ломоносова и предьявленная им в следующей форме: «... Что скажете, услыша! Что при льдах Северного моря, между полудиких родился великий гений?» (9, 47) – на самом деле реализует все ту же концепцию внезапного, необъяснимого, с точки зрения географической «широты и долготы», рождения великого гения.

Иллюстративный ряд к этому положению может почти бесконечно продолжаться. Взгляд на Ломоносова как на «реплику Петра Великого» в русской литературе и науке, Ломоносова, рожденного посреди «запустения» и «дикости», и в себе и через себя (подобно Петру Великому) несущему свет Просвещения, – наиболее распространенная версия биографического «мифа о Ломоносове» в пушкинскую эпоху.

Именно эта версия легла в основу радищевской главы «Слово о Ломоносове» в составе «Путешествия из Петербурга в Москву», в полемике с которой и выстраивалась негативная пушкинская оценка. Для А.Н.Радищева М.В.Ломоносов прежде всего первопроходец, предтеча. («Прославится всяк может подвигами, но ты был первый» (10, 211), или чуть ниже: «... великий муж может родить великого мужа; и се венец твой победоносный. О! Ломоносов, ты произвел Сумарокова» (10, 211)). Радищевский Ломоносов, несомненно, продолжение, «реплика Петра» в русской литературе («...зри, зри, и здесь твоё насаждение» (10, 212)). И, наконец, главное это то, что Ломоносов для него источник самого начала литературного развития, явившийся в абсолютной пустоте и из себя родивший импульс дальнейшего движения: *прежде начатия времен, когда не было бытию опоры и терялося в вечности и неизмеримости, все источнику сил возможно было, вся красота вселенныя существовала в его мысли, но действия не было, не было начала. И се рука всемогущая, толкнув вещественность в пространство, дала ей движение* (10, 212).

Именно так сформулированная версия «явления Ломоносова в мир» и вызывает открытое пушкинское несогласие. Ответ Пушкина Радищеву нацелен, в конечном счете, на разрушение «мифа о Ломоносове» как об абсолютном начале, первичном импульсе. Пушкину важно подчеркнуть, что «Ломоносов сам не дорожил своею поэзиею и гораздо более заботился о своих химических опытах» (1, 249). Наконец, его никак не беспокоит тема своих литературных продолжателей: «С каким презрением говорит он о Сумарокове, страстном к своему искусству...» (10, 187).

Пушкин восстает не против литературного наследия Ломоносова, а против «мифа о Ломоносове» в версии XVIII – начала XIX столетия. Он ломает сложившиеся стереотипы, корректирует сам этот миф, который очень скоро предстанет в русском литературном пространстве в существенно ином варианте.

В 1865 году, на столетие со дня смерти М.В.Ломоносова, Ф.И.Тютчев откликнется строками:

*Да, велико его значенье –
Он, верный Русскому уму,
Завоевал нам просвещенье
Не нас завоевал ему...*(11, 172)

И в этом заявлении Ломоносов предстает уже совершенно иным, не рожденным в цивилизационной пустоте, а встроенным в некую логику событий, продиктованных историей своей, русской цивилизации. Ранняя концепция внезапного, безначального явления гения уже преодолена. И преодоление это, как представляется, началось с Пушкина.

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17т. — М., 1996. — Т. 11.
2. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1976. — Т. 1.
3. Живов В. Первые русские литературные биографии // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 25.
4. Поэты 1790 – 1810 годов. — Л., 1971.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т.— М., 1994. — Т. 5.
6. Муравьев М.Н. Отрывок из «Трех писем» //Михайло Ломоносов: Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков. Стихи и проза о нем. — М., 1989.
7. Челищев П.И.Описание родины Ломоносова //Михайло Ломоносов: Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков. Стихи и проза о нем. — М., 1989.
8. Шлецер А.-Л. О Ломоносове //Михайло Ломоносов: Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков. Стихи и проза о нем. — М., 1989.
9. Батюшков В.Г. Опыты в стихах и прозе. — М., 1977.
10. Радищев А.Н. Избранные философские и общественно-политические произведения. — М., 1952.
11. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т.- М., 1980. - Т. 1.

П.П.ВЯЗЕМСКИЙ В РОЛИ ФРАНЦУЖЕНКИ

В.В.Орехов

(кандидат филологических наук, докторант,
Измаїльський державний гуманітарний університет)

Стаття присвячена проблемі літературного функціонування «французького тексту про Росію». В центр аналізу потрапила літературна містифікація П.П.Вяземського «Листи і нотатки Оммер де Гелль». Досліджується один із авторських прийомів створення цієї літературної підробки – імітація «російських стереотипів» французької літератури.

The article analyzes the problem of literary functioning of "The French text about Russia". The centre of analysis is the literary mystification "Letters and Notes by Ommer de Gell" by P.P.Vyazevsky. There is also an analysis of national stereotype imitation problem in literature. The French model of Russian perception served as a guarantee of French national character "recognition" in Russian literature.

Затронутая проблема относится к актуальным вопросам литературной имагологии, активно разрабатываемой в современном украинском литературоведении (Д.С.Наливайко, И.В.Арендаренко). В поле анализа попадает ситуация, когда стереотип межнационального восприятия превращается в предмет литературной имитации. Отсюда цель нашей статьи – исследование основных приемов известного литератора XIX в. П.П.Вяземского при создании эпистолярно-литературной мистификации, имевшей неожиданные и весьма значимые

последствия в отечественном лермонтоведении. Полученные результаты расширят научные представления о функционировании имагологических образов и стереотипов в сфере межлитературного общения.

В 80-х гг. XIX в. сын известного поэта, основатель Общества любителей древней письменности и сенатор Павел Петрович Вяземский (1820-1888) создал одну из самых напумевших литературных мистификаций, известную под названием «Письма и записки» Омер де Гелль. Подделав почти полторы сотни корреспонденций иностранки, четыре из них П.П.Вяземский опубликовал в 1887 г. в «Русском архиве». Современники не разглядели подлога и покорились эффекту сенсации. Из «писем» француженки следовало, что в октябре 1840 г. Лермонтов, покинув службу, инкогнито примчался в Крым для свидания со своей возлюбленной Аделью Омер де Гелль. Поэт совершил с ней конную прогулку через Алупку, Мисхор, Кореиз, Ореанду; в Кучук-Ламбате (ныне санаторий «Утес» близ п. Мальтй Маяк) возлюбленные прятались от дождя в уединенном бильярдном павильоне и вообще проводили время, как все влюбленные. Адель *делилась* с подругой: «Лермонтов сидит у меня в комнате в Мисхоре <...> и поправляет свои стихи. <...> Как я к нему привязалась! Мы так могли быть счастливы вместе» (1, 212).

П.П.Вяземский скончался, не раскрыв секрета своей публикации. Между тем история «крымской любви» Лермонтова вошла в биографии поэта. В 1920-30-х гг. в советской литературе появились три романа и повесть о любви Лермонтова к француженке, был снят художественный фильм «Кавказский пленник» (2, 354). Более того, П.Е.Щеголев обнаружил среди бумаг покойного П.П.Вяземского остальные «письма» Омер де Гелль в переводе на русский язык. Выяснялось, что француженка была откровенной куртизанкой, шпионкой и, вообще, дамой до крайности порочной. В 1933 г. «Письма и записки» Омер де Гелль в полном объеме опубликовало издательство «Academia». Через некоторое время скандальные письма были переизданы во Франции.

Уже через полгода после публикации писем Н.Лернер, выступая в Пушкинском Доме, привел аргументы, заставляющие усомниться в авторстве Омер де Гелль (3, 15). А вскоре исследователи разыскали целый ряд неоспоримых доказательств подделки. Мистификация Вяземского вызвала острое раздражение и навлекла на него массу упреков в беспринципности и старческом эротизме. Сегодня эротизм Вяземского вряд ли покажется таким уж шокирующим, но главное, его искусство версификатора заслуживает, скорее, не осуждения, а подробного исследования. Каким образом сумел Вяземский ввести в заблуждение современников и потомков, зачастую более его искушенных в истории литературы?

Адель Омер де Гелль была вполне заурядной французской поэтессой. В 1838-1842 гг. она вместе с супругом Ксавье, горным инженером, принятым на русскую службу для изучения Юга России, путешествовала по стране. На основании экспедиций супруги совместно выпустили в Париже в 1843-45 г. трехтомное сочинение «Les steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimée et la Russie méridionale» («Прикаспийские степи, Кавказ, Крым и южная Россия»). Причем Ксавье признавал, что взял на себя лишь научную сторону работы, а вся «живописная часть» записок принадлежит его супруге (4, 1250). В 1860 г. уже после смерти мужа Адель Омер де Гелль предприняла новое издание путешествия (переиздано в 1868 г.), куда включила уже только свою «живописную» часть без всяких научных описаний: «Voyage dans les steppes de la mer Caspienne et dans la Russie méridionale» («Путешествие в прикаспийские степи и южную Россию»). Эти книги как фактографический источник представляли очевидное противоречие с некоторыми сюжетами легенды, создаваемой Вяземским.

Так, например, из сочинения Адели Омер де Гелль явствует, что она путешествовала по Крыму весной (год, впрочем, не указан). Однако в Крыму и о Крыме ею были написаны два стихотворения, которые имеют пометы: одно – «Бахчисарай, в Ханском дворце, 29 апреля 1841г.», другое – «Ялта, 2 мая 1841 г.» (5, 157, 197). Стало быть, пребывание Омер де Гелль в Тавриде следует датировать весной 1841 г. Но факты лермонтовской биографии исключают возможность приезда поэта в Крым в эти сроки. Зато подобный миф можно было вплести в историю поэта более раннего периода. Позднейшие архивные изыскания показали, что как раз в

день мнимого свідання в Криму 28 октября 1840 г. Лермонтов учавствовав в сраженні с горцами, «при переході через Гойтинский лес Лермонтов открыл первым завалы и выбил из леса значительное скопище <неприятеля>» (6, 117). Но Вяземский, как и его современники, не обладал этими сведениями, а потому не колеблясь «перенес» визит Омер де Гелль с весны 1841 на осень 1840 г., когда Лермонтов, по Вяземскому, имел время заехать в Ялту. Этим Вяземский ставил под сомнение хронологическую точность путешественницы. Но, во-первых, эту неувязку могли попросту не заметить, поскольку «Путешествие...» Адели не относилось к числу особенно популярных в России, а сборник ее стихов вообще принадлежал к числу раритетов (во всяком случае, сегодня его невозможно отыскать ни в одной из центральных российских библиотек). А во-вторых, исходя из фальшивых писем, характер французенки получался настолько лживым и ветреным, что искажение ею дат уже не должно было никого удивлять. Да и правду сказать, в сочинении путешественницы на самом деле встречаются погрешности против истины. Например, описывая водопад Джур-Джур, Адель вдохновенно заявляет, что «Пушкин создал целую поэму о его пенных водах, поэму, которая каждый год привлекает к этому водопаду множество посетителей» (7, 212), хотя в этих местах Пушкин во время своего путешествия по Криму не бывал.

Впрочем, поддельные письма имели еще одно важное расхождение с истинными сочинениями Адели Омер де Гелль: романтический и временами идиллический стиль подлинных ее путевых записок совершенно не соответствовал образу циничной развратницы, созданному Вяземским. Пожалуй, в редких случаях своего крымского путешествия она проявляла эксцентричность и вспыльчивость. Когда, скажем, монахи Георгиевской обители близ Балаклавы не оказали ей и ее супругу достаточно радушного приема. Этого оказалось достаточно, чтобы путешественница ни разу не помянула ни монахов, ни монастырь, ни обычаи православной общины добрым словом. А в заключение даже заявила, что «лень, пьянство и фанатизм заменяют» у монахов этой обители «веру, надежду и человеколюбие» (7, 180). Постоянные упоминания французенки о том, что она путешествует верхом и в мужском костюме, пожалуй, придают ее фигуре некий авантюрный оттенок. Но даже эти детали совершенно не вяжутся с манерой героини Вяземского иметь несколько любовников одновременно, участвовать в политических и коммерческих аферах, сечь крепостных.

Разумеется, фальсификатор писем сознавал это. Чтобы несколько *предупредить*, сгладить диссонанс, он снабдил собрание писем предисловием, якобы принадлежащим той же Омер де Гелль. Из него следовало, что «нескончаемые комиссии и сама Академия усердно, но неумно трудились» над исправлением путевых записок Адели, «желая его очистить от всех излишеств и паче всего от всех воображаемых скабрзностей, недостаточно, по их мнению, академических» (1, 24). При этом отдельные части повествования Омер де Гелль действительно имеют некоторую несогласованность, что должно было убедить читателя в мысли, что произведение подвергалось посторонней правке и «чистке».

Вяземский предпринял еще один упреждающий ход. Он включил в письма буквальные выдержки из подлинных записок Омер де Гелль. У читателя должно было сложиться впечатление, что путешественница составляла свою книгу, опираясь на текст собственных корреспонденций, где путевые наблюдения фиксировались, что называется, по горячим следам. Так, Вяземский почти дословно переписал сцену приятельской размолвки между супругом Адели и консулом Нидерландов Тэтбу де Мариньи (Ср.: 1, 215 / 7, 206), пассаж о г-же Крюденер (Ср.: 1, 226 / 7, 204) и вообще насытил письма множеством переключек с текстом «Путешествия...». У читателя складывалась иллюзия, будто он попадает в творческую мастерскую Омер де Гелль и наблюдает эволюцию повествования: от писем – к жанру путешествия.

Таким образом, Вяземский добился, чтобы автор «Путешествия...» по южной России и автор скандальных писем воспринимались как одно лицо. Однако версификатор решает использовать прием, который сделал бы характер вымышленной Омер де Гелль неотразимо убедительным: Вяземский наделяет героиню чертами, которые отечественный читатель ожидал увидеть в любой французенке, делает ее французенкой, типичной в представлении российской публики.

Репутация авантюристки вполне укладывалась в рамки стереотипа. Эмансипированность французских женщин была общеизвестной и рождала легенды. И если реальная Адель Омер де Гелль бравировала, подобно Жорж Санд, своим мужским нарядом и с удовольствием пересказывала дорожные приключения, то читатель, конечно, был склонен предполагать, что меж строк ее произведения таятся еще более удивительные подробности. Как раз эти подробности и досочинил Вяземский. А между прочим ввел в одно из писем рассказ об известной авантюристке г-же Гаше, под именем которой якобы скрывалась еще более известная искательница приключений графиня де Ла-Мот (1, 226-243). Очевидно, что Вяземский использовал эти имена, чтобы продемонстрировать близость французской путешественницы к подобным экстравагантным натурам и указать читателю исторические образцы, с которыми следовало сравнивать саму Омер де Гелль.

Но авантюристность французского характера – это лишь часть национального мифа. Вяземский восстанавливает другой важный его элемент. А именно – манеру французов описывать Россию и оценивать ее реалии. Вяземский имитирует «французский текст о России». На этом пути он имел многих предшественников. Кроме того, что французские повествования о России с начала XIX в. попадали в центр живого общественного и публицистического обсуждения, они зачастую имитировались и вплетались в ткань художественной литературы. А.А.Бестужев-Марлинский, например, в повести «Лейтенант Белозор» (1831) пародирует рассказ французского офицера о российских победах Великой армии. М.Н.Загоскин в «Рославле» (1831) заставляет высказываться о России чуть ли не всех французских героев – от императора до рядового солдата. В.И.Даль в рассказе «Находчивое поколение» (1842) сатирически изображает российские впечатления французского учителя. Впрочем, задача Вяземского была несколько иной – его имитация не допускала художественной условности.

Восстановим общую схему этой имитации. Вяземский воспроизводит типичную историю знакомства французов с Россией. Первые представления о России и русских Омер де Гелль приобретает еще в Париже, где русские составляют заметную часть избранного общества. Среди них и интеллигент А.И.Тургенев, и богач А.Н.Демидов, и сибарит князь П.И.Тюфякин, и другие самые разнообразные фигуры, действительно репрезентовавшие в Европе первой половины XIX в. всех русских. Потом, непосредственно перед приездом в Россию, Адель изучает страну по книгам, в первую очередь – по запискам о Екатерине II, императоре Павле, о войне 1812 г. (1, 121). Эпизод одной из книг она пересказывает подруге: некая помещица собственными руками насмерть засекала беременную служанку, но суд помещицу оправдал, приписав причину смерти «неумелости» экзекутора. Омер де Гелль заключает: *Вот <...> как правосудие исполняется в этой стране. Если я вам расскажу о взяточничестве судей, то вы подумаете, что я вам рассказываю басню* (1, 121). Таким образом, путешественница направлялась в Россию, уже сформировав о ней стереотипное определенное мнение. Едва приехав в Одессу, героиня Вяземского сама начинает пороть служанок, но это не мешает ей возмущаться жестокостью российских нравов. *<...> Расстреливали виновных, – описывает она сцену наказания участников т.н. картофельного бунта. – Н-н каждый раз подходил к окну и стрелял по этим несчастным. Это каждый раз производило во мне сотрясение. Моя кровь кипела от негодования. И все это из-за непосянного картофеля! Мужики говорили, что это чертовское зелье. Что за варвары! <...> Они проходили шестьдесят раз сквозь строй, и многих должны были положить на тачки, потому то у них более сил не хватало. <...> Гильотина гораздо лучше: она действует скоро, а русские палачи щеголяют как будто своими кнутами* (1, 144).

Современники, конечно, должны были заметить, что француженка утрирует жестокость палачей. А.С.Немзер полагает, что Вяземский в этом случае «пародирует нелепые представления о России» (1, 273). Но, думается, это вовсе не пародия, а довольно точная имитация иностранных сочинений о России, поскольку подобного рода преувеличений мы отыщем множество во французских текстах XIX в. Читатель Вяземского должен был легко угадать «по почерку» перо заезжей парижанки, взвешивающей с высоты европейской цивилизации на российские невежество и дикость. Для сравнения вспомним А.Дюма. Всего через пару

месяцев пребывания в России он выпустил в свет целую книгу о нравах страны «Lettres de Saint-Petersbourg» (Письма из Санкт-Петербурга). Ясно, что познакомиться с условиями жизни крестьян романист попросту не имел времени, однако он запросто приводит пассажи вроде следующего:

Часто помещики заставляют женщин работать, несмотря на их беременность; многие рожают во время работы.

Нам рассказали, что один помещик, который наказывал кнутом своих беременных крестьянок, заставлял выкапывать яму под животом, проявляя это трогательное внимание, чтобы женщина не разрешилась от бремени во время наказания.

Другой, не прибегнул к такой предосторожности, и у двух женщин в том же году случился выкидыш (8, 211). Характерно, что в последующих изданиях А.Дюма переименовал свою книгу в «Письма о рабстве в России».

Предвзятость поддельных писем Омер де Гелль должна была вызвать у российского читателя то же раздражение, что и множество истинных путевых заметок о России. Это даже на эмоциональном уровне заставляло читателя отнести «найденные письма» к огромному массиву известных «сказаний иностранцев о России» и отбросить сомнения в их подлинности.

Отметим, что реальная Омер де Гелль допускала критику некоторых российских устоев (например, беспомощность общественного мнения) или некоторых российских вельмож (скажем, графа Воронцова), но нарочитая и прямолинейная гиперболизация «российских ужасов» ей вовсе не свойственна. И это делает ее повествование не вполне типичным. Вяземский же стремится создать текст, который стал бы воплощением французских путевых заметок. Для этого некоторые нейтральные подробности «Путешествия...» Омер де Гелль он утрирует и выпячивает, «дотягивая» их до уровня самых характерных иностранных путевых записок о России.

Такая подробность. Омер де Гелль то и дело упоминает о неудобствах передвижения по российским дорогам. Ей приходится путешествовать на волах, на разбитой и необустроенной почтовой карете и т.д. Зачастую упоминания эти весьма кратки, не ведут к обобщающим умозаключениям. Вяземский же вводит в письма особый сюжет о дорожном приключении, узнаваемый в ряду подобных текстов: *Трудно было выехать на дорогу <...>, были минуты, которые угрожали сделаться трагическими: карета, переезжая ров, получила такой сильный толчок, что ямщик был сброшен с козел, между тем, как Антуан упал на оглоблю <...>. Изобразить смятение подобной сцены – вещь невозможная. Крики – стой! стой! – издаваемые нашим несчастным переводчиком, были так неистовы, что мы думали, что он переломил себе все кости. <...> Что касается ямщика, он поднялся с невозмутимым хладнокровием и вновь сел на козлы, как будто бы ничего особенного не случилось. Видевшие его так спокойно взявшим вожжи сказали бы, что он только что оставил постель, усыпанную розами. Эти русские крестьяне в своем диком невежестве дают иногда доказательство философии, которая, казалось бы, могла быть только результатом высшей цивилизации (1, 222).*

Ямщик был непременно персонажем рассказов о России (9). Дорожные приключения, как правило, описывались по определенной схеме: сначала – безумно быстрая езда ямщиков, потом – рискованная авария, затем – хладнокровие ямщика при этой аварии; и наконец – выводы о характере русского народа, представляемого в данном случае ямщиком. Так, Астольф де Кюстин после многих дорожных перипетий и наблюдений за ямщиком называет русских «избранной расой» (10, 621). Г-жа де Сталь, пообщавшись с возницами, подметила «много изящества и мягкости» в русском народе, «которых не встретишь в других странах» (11, 25).

И вот что характерно: французские авторы порою буквально заимствуют друг у друга «ямщицкие сцены». В романе «Учитель фехтования» (1840) А.Дюма, тогда еще не бывавший в России, изображает подробный портрет русского ямщика. И «заунывная песня» (12, 29), и манера управлять лошадьми – все как в описаниях европейцев, на самом деле повидавших русского ямщика. Дюма даже предупреждает, что ямщик, «вывернув своих седоков», «утешает их следующими словами: «ничего» и «небось» (12, 173). Эту деталь Дюма явно почерпнул из книги французского драматурга Ансело «Шесть месяцев в России» (1827), который утверждал, что

«обычные слова бесстрашных русских крестьян» – «ничего» и «небось» («Nitchevau (ce n'est rien)», «nebos (n'ayez peur)» (13, 239)). Но еще любопытнее, что почти через двадцать лет, действительно оказавшись в России и рассказывая о своем путешествии по Кавказу, Дюма чуть ли не буквально воспроизводит случившееся с ним происшествие – ямщик с лошастью чуть было не сорвались в пропасть, после чего ямщик произнес: «Ничего, ничего» (14, 229). И сейчас трудно сказать, действительно ли кавказский кучер Александра Дюма сказал эти слова, или память писателя смешала литературный штамп с реальными деталями.

Хладнокровному ямщику из поддельных писем Омер де Гелль не хватает лишь слов «ничего» и «небось», чтобы буквально совпасть с персонажами Ансело и Дюма. Ясно, что Вяземский заимствовал эпизод, причем у авторов, чьи путешествия по России были особенно известны российской публике, а значит – он желал непременно акцентировать внимание на типичности взгляда Омер де Гелль на Россию. Читатель обнаруживал в письмах француженки то, что предполагал в них увидеть.

Российский читатель XIX в. весьма отчетливо представлял модель, по которой строился почти всякий французский текст о России. Довольно точно эту модель описал Ф.М.Достоевский в «Ряде статей о русской литературе» (1861). *Приезжие французы совершенно не похожи на немцев, – подмечал писатель, словно был знаком с «Письмами...» Омер де Гелль. – Француз <...> приезжает к нам окинуть нас взглядом самой высшей прозорливости <...>; он еще в Париже знал, что напишет о России; даже, пожалуй, напишет свое путешествие в Париже, еще прежде поездки в Россию продаст его книгопродавцу и уже потом придет к нам блеснуть, пленить и улететь. Он <...> похвалит чай, похвалит красоту и здоровье народа, погрустит о преждевременном его разврате, о плодах неудачно привитой цивилизации, о том, что исчезают национальные обычаи <...>. Кстати уже обратит внимание и на русскую литературу; поговорит о Пушкине и снисходительно заметит, что это был поэт не без дарований, вполне национальный и с успехом подражавший Андрею Шенье и мадам Дезульер <...>. Затем путешественник <...> едет далее, восхищается русскими тройками и появляется наконец где-нибудь на Кавказе, где вместе с русскими пластунами стреляет черкесов <...>. Говоря это, мы вовсе не шутим, вовсе не преувеличиваем* (15, 43 – 45).

П.П.Вяземский вряд ли был знаком с этими наблюдениями романиста. Секретарь П.П.Вяземского Е.Н.Опочинин свидетельствовал, что князь не интересовался творчеством Достоевского, да и вообще «был очень далек от современной ему литературы, он весь жил прошлым, где над всем и над всеми царил Пушкин. Даже крупнейших наших писателей, которые тогда были еще в живых, он не читал и не хотел знать» (16, 487). Однако, думается, параллель с суждением Достоевского была вовсе не случайна.

Дело в том, что «рецепт» создания иностранных, и в частности французских, повествований о России интересовал не только Достоевского. С начала XIX в. зарубежный текст о России превратился в один из объектов российской «национальной рефлексии». Многочисленные русскоязычные переводы иностранных «сказаний» о России регулярно переиздавались в виде и журнальных статей, и отдельных книг, и целых собраний. Критика и комментирование этих источников вызвали оживленную публицистическую и научную полемику. Российское общество вырабатывало коллективное, общенациональное отношение к иностранной рецепции России. В обществе рождалось стереотипное представление, некий инвариант, условная модель текста о России. И этот стереотип воспринимался как большая реальность, чем любое частное повествование. Очевидно, П.П.Вяземский почувствовал это и решил, что подделка, даже грубо вписанная в схему стереотипа, вызовет у публики большее доверие, нежели подлинное сочинение француженки. Именно поэтому он столь отважно допустил множество противоречий с истинным повествованием путешественницы. И... не ошибся: даже самые просвещенные читатели позабыли о романтических, во многом благожелательных и вполне невинных записках и стихотворениях «благородной чужеземки» (17, 27) ради циничной, оскорбительной и скандальной подделки, которая безошибочно укладывалась в схему читательских ожиданий.

Таким образом, манипуляция национальным общественным стереотипом стала основным и неотразимым приемом одной из самых знаменитых мистификаций. Французская литературная

модель восприятия России, перенесенная в контекст русской литературы, послужила гарантией «узнавания» французского национального характера и мировидения.

1. Вяземский П.П. Письма и записки Оммер де Гелль. – М., 1990.
2. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981.
3. Немзер А.С. Затянувшаяся шутка //Вяземский П.П. Письма и записки Оммер де Гелль. – М., 1990.
4. Grève Clod de. Le voyage en Russie. Anthologie des voyageurs français aux XVIII et XIX siècles. – P., 1990.
5. Hommaire de Hell Adèle. Rêveries d'un voyageur. Poésies. Orient, Russie et Moldavie. – P., 1846.
6. Прокофьев В. Среди свидетелей прошлого. – М., 1964.
7. Hommaire de Hell Adèle. Équipée dans les steppes de Russie 1840-1844. – France, 1993.
8. Dumas A. Lettres de Saint-Petersbourg. – Bruxelles, 1859.
9. Орехов В.В. «Ямщик, не гони лошадей...», или Дорожные приключения французов в России //Русь – Россия и Великая Степь. Восьмые Крымские Пушкинские междунар. чт. Мат-лы. – Симферополь, 1999.
10. Кюстин А. де. Россия в 1839 году //Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Л., 1991.
11. Сталь Ж. де. 1812 год. Баронесса де Сталь в России //Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Л., 1991.
12. Дюма А. Учитель фехтования. Черный тюльпан. – М., 1984.
13. Ancelot J. Six mois en Russie. – P., 1827.
14. Дюма А. Кавказ. – Тбилиси, 1988.
15. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т.– Л., 1978. – Т. 18.
16. Опочинин Е.Н. Беседы с Достоевским (Записи и припоминания) //Звенья. – М.-Л., 1936. – №6.
17. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. – М., 1994. – Т. 11.

МИСТИФИКАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ – МИСТИФИКАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКАЯ (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПРОЗОЙ Н.И.НАДЕЖДИНА)

Л.А.Орехова

(доктор филологических наук, профессор, Таврический университет им.В.И.Вернадского)

У статті розглядаються історико-літературні обставини художньої творчості Н.І.Надеждіна в одеський період та його вплив на подальше формування літературної репутації відомого російського письменника і критика. Вирішується проблема співвідношення історичного факту та прихованого літературного запозичення в нарисі «Російська Алгамбра».

The article analyzes historical and literary circumstances of literary work of N.I.Nadezhdin in Odessa period and their influence on the further formation of literary reputation of the famous Russian writer and critic. The problem of correlation between the historical fact and the hidden literary borrowing in the survey "Russian Algambra" is solved.

Цель статьи — изучение логики авторского мифотворчества в художественно-автобиографическом жанре, представленном в данном случае очерком-«путешествием» Н.И.Надеждина «Русская Алгамбра», — это требует соответственного решения следующих задач: выявление и изучение контекстовых данных о литературной, научной деятельности Надеждина в период его пребывания в Одессе, осмысление его литературных и личных взаимоотношений с одесскими коллегами, ретроспективная актуализация всех материалов, касающихся взаимоотношений А.С.Пушкина и Н.И.Надеждина, соотнесение литературного текста с архивной историко-фактологической базой. Объектом изучения становится, т.о.,

«южный текст» Н.И.Надеждина, а предметом – конкретная реализация авторского мифотворческого «задания». Итоги исследования позволят внести существенные историко-литературные уточнения, касающиеся южного периода творчества Н.И.Надеждина, и, полагаю, дополнят уже накопленные историками литературы материалы, касающиеся автобиографического мифотворчества в начале-середине XIX в.

В «Русской Алгамбре» («Одесский альманах на 1839 год») у Н.И.Надеждина, по мысли Ю.Манна (1, 40-41), заметна перемена отношения к Пушкину, точнее — к его творчеству. В 1839 г. еще у всех на памяти были критические выпады Никодима Надоумки против «Графа Нулина», «Евгения Онегина», «Бахчисарайского фонтана». Теперь «драгоценнейшее украшение» Бахчисарая — Хан-Сарай с его легендарным фонтаном стали предметом восторженного описания в «Русской Алгамбре». Эпиграфом — строками из «Бахчисарайского фонтана» — открывался текст:

*Еще поныне дышит нега
В пустых покоях и садах;
Играют воды, рдеют розы,
И вьются виноградны лозы,
И злато блещет на стенах.*

Не скупясь на романтические пассажи, Надеждин воспевает образы, рожденные «гением незабвенного Пушкина» и явившиеся ему в тишине опустелого ханского дворца. «О! велико могущество поэзии! — это тихое журчание лениво каплющей струи как вдруг сделалось для нас красноречиво! Вам слышится в нем ропот знакомого голоса. Слезящаяся влага кажется действительно горячею слезою, выкипающею со дна измученного сердца. Вокруг вас возникает рой чудных призраков. Безмолвная пустота населяется, оживает. Кто-то огненным дыханием коснулся вашей щеки... Это она! Это носится Зарема,

*ревностью дыша,
Средь опустелого гарема!*

Какой-то шелест прокрался в ваш слух... Это он! Это неусыпный дракон, сторожащий заветные, недоступные плоды! Это он,

*ступая тихо по коврам,
К послушным крадется дверям,
От лозжа к лозжу переходит...»* и т.д. (2, 384).

И неважно, как звали «любимейшую из жен» Керим-Гирея. «Мы знаем ее под очаровательным именем Марии, которое нарекли ей вещи струны певца «Бахчисарайского фонтана», — пишет Надеждин, будто никогда не изощрялся: «певец Фактыдурая», «фонтаны закланы для Пушкина». А если бы у читателя возник на это счет вопрос, то дело объяснялось бы очень просто: Надеждин посетил Бахчисарайский дворец, поразивший его до глубины души и открывший тайну «гения Пушкина».

Строго говоря, «Русская Алгамбра» по жанру — очерк-путешествие с включением в него трех рассказов из истории Крымского ханства. Рассказ первый относится к 1475 г.: в долине, на месте будущего Бахчисарая, в своем шатре едва не убит заговорщиками хан Менгли-Гирей, но в критическую минуту его спасает мангупский князь Исайко (Исаак). Рассказ второй — о дворцовых интригах и отречении от ханства Хаджи-Селим-Гирея в 1798 г. В третьем рассказе (лишенном романтического элемента в отличие от первых двух) показаны события 1783 г., когда Крым перешел в подданство России.

В результате «Русская Алгамбра» — довольно объемное (более 100 страниц убористого текста) произведение, в работе над которым (в частности, над историческими рассказами) Надеждин широко использовал труды по истории Крыма — об этом он пишет в послесловии (2, 483-487). Но собственно «очерковая» часть, в данном случае — описание Бахчисарая и его дворца, должна базироваться на непосредственных впечатлениях автора. Н.И.Надеждин действительно путешествовал по Крыму летом 1839 г. с Д.М.Княжевичем, своим другом, попечителем Одесского учебного округа (3). Итогом этого путешествия и стала «Русская Алгамбра». Понятно поэтому желание читателя, как нынешнего, так и современного

Надеждину, почувствовать в тексте нечто оригинальное, «надеждинское», то, например, чего не заметили путешествующие к Бахчисараю до него.

Здесь кстати будет сказать, что к моменту создания «Русской Алгамбры» Бахчисарай был описан Манштейном (4), И.М.Муравьевым-Апостолом (5) и К.Монтандоном (6) и др. Нет никаких сомнений, что Надеждин достаточно подробно ознакомился с этими описаниями. Не случайно вслед за И.М.Муравьевым-Апостолом он называет Бахчисарайский дворец Алгамброй: у Муравьева-Апостола — «таврическая Аламбра».

Изданный в Одессе в 1834 г., «Путеводитель путешественника по Крыму» К.Монтандона имелся во многих частных библиотеках Юга России (7). Дело осложнялось (или упрощалось?) тем, что «Путеводитель...» был на французском языке и потому не всем доступен. Но монтандоновы описания Бахчисарая, видимо, показались Надеждину настолько убедительными и исчерпывающими, что он счел их достойными включить в «Русскую Алгамбру», «расцветив» дополнительными эпитетами и деталями, и, наверное, поэтому не сделав отсылки на первоисточник.

Приведем для сравнения несколько отрывков из «Путеводителя...» Монтандона и «Русской Алгамбры» Надеждина.

Монтандон при первом взгляде на город видит «мечети и многочисленные минареты, которые взвинчиваются всюду с пирамидальными тополями... на фоне изъеденных скал округлой формы» (6, 73).

Надеждин: «Под ногами у вас лес мечетей и минаретов, вокруг которых толпятся домики прихотливой азиатской физиономии <...>. Яркая зелень роскошной южной растительности, виющая пышными узорчатыми гирляндами по узорной канве фантастически взгроможденных скал, каймит этот восхитительный ландшафт...» (2, 372).

Есть необходимость подметить, что татарские домики имели, скорее, «неприхотливую» наружность, так как сооружались либо из дикого камня, либо это были плетневые строения, обмазанные глиной (8). Да и трудно было разглядеть мусульманские жилища за высокими заборами.

Скалы юго-западного Крыма, близ Бахчисарая, у Монтандона описаны точнее. Облизанные ветром, они действительно «венчают» зеленые холмы и, как правило, образуют широкие плато, на которых размещались пещерные города и средневековые крепости Чуфут-Кале и Мангуп-Кале, являющиеся ныне заповедными зонами. «Фантастически взгроможденные скалы» в «Русской Алгамбре» скорее ассоциируются с видами крымского Южного бережья.

Продолжим, однако, сравнение.

Вот как пишет Монтандон о центральной улице Бахчисарая: «Главная улица, плохо мощеная, где с трудом могут разминуться два экипажа, представляет собой почти не прерывающиеся на протяжении полутора верст два ряда лавок и торговых палаток из дерева, открытых на улицу, что позволяет видеть, как этот народ подковывает быков, раскладывает товары, работает бритвой, месит тесто, разделяет мясо и занимается разными привычными ему ремеслами» (6, 73).

Надеждин о той же улице: «Главная бахчисарайская улица есть излучистый коридор бесконечного гостиного двора, такой узенький, что две маджары с трудом могут на ней разъехаться <...>. В распахнутых настежь лавках, которые по обе стороны улицы тянутся на протяжении почти двух верст... жители Бахчисарая «живут» в полном смысле слова <...>. Портной кроит платье, сапожник тачает сапоги, хлебник валяет тесто, мясник свежует баранов, кузнец стучит тяжелым молотом, цирюльник сверкает острою бритвою» (2, 375).

Настораживает «добавленная» сценка у Надеждина: «портной кроит платье». Мужчины-татары не шили одежду, это занятие женщины, но сидеть в лавке, на виду у всех, понятно, она не могла.

Завершим сравнение еще двумя отрывками.

У Монтандона читаем: «Торговля тканями, колониальными товарами и галантереей почти целиком находится в руках евреев-караимов с Чуфут-Кале, которые каждое утро спускаются со скал на ослах или мулах, чтобы идти торговать в больших лавках, а вечером вернуться к своим

очагам» (6, 74).

Надеждин о том же: «То, что составляет торговлю в собственном смысле, не входит в круг занятий настоящих граждан Бахчисарая: ею занимаются здесь почти исключительно жида-караимы, обитатели отдаленного подоблачного предместья, известного под именем Чуфут-Кале, которые, ежедневно, с рассветом утра спускаясь в город, а к ночи возвращаясь в свое птичье гнездо на тощих, ленивых ослах, придают картине еще более оригинальности» (2, 376).

Жаль ослов. Кто видел Чуфут-Кале, тот никогда не назвал бы этих животных, поднимающих ежедневно груз на двухсотметровую высоту холма, ленивыми.

Далее и Монтандон, и Надеждин описывают ханский дворец. Только у Монтандона, в отличие от Надеждина, вид дворца, «пустынного», «печального», хоть и ухоженного, будит в душе «горькие размышления о несчастных жертвах, которые томились <...> под тяжестью закона столь же позорного, сколь тиранического и варварского» (6, 75).

Принципиальна одна деталь. Оба автора дают переводы на русский язык арабских надписей бахчисарайского дворца. Особенность подачи такова. Переводы Монтандона — почти без ошибок, коротки, передают самую суть. Переводы в «Русской Алгамбре» практически дословны и, значит, по-восточному многословны; они несколько отличаются от тех, которые в 1820 г. предложил Муравьев-Апостол, но совпадают с переводами членов Одесского общества истории и древностей А.А.Борзенко и А.Ф.Негри, опубликованными в «Записках» Общества (Т.2) в... 1850 г., т.е. через 10 лет после «Русской Алгамбры» (!). Объяснение загадке находим в «Записках» Н.Н.Мурзакевича, который свидетельствует, что переводы были подготовлены Борзенко уже к 1840 г. и представлены на заседании Одесского общества истории и древностей (9, 493; 10, 663), активным членом которого был Н.И.Надеждин.

Проведенные наблюдения убеждают, что надеждинский текст во многом построен на заимствованиях. Почему так произошло? Почему Надеждин воспользовался «макетом» Монтандона, а не создал оригинальный очерк-путешествие? Да и что вообще известно о путешествии Надеждина по Крыму в 1839 г.? Ни один биографический источник не дает более конкретной датировки и не рассказывает об обстоятельствах поездки. Знаем лишь из «Записок» Н.Н.Мурзакевича, что путешествие состоялось летом 1839 г., причем поехал в Крым Надеждин со своим другом Д.М.Княжевичем, с которым еще в 1835 г. совершил путешествие по Европе.

Учитывая, что Д.М.Княжевич, попечитель Одесского учебного округа (в округ входили Таврическая, Екатеринославская, Херсонская губернии и Бессарабская область), ревностно исполнял свои служебные обязанности и регулярно инспектировал подведомственные учебные заведения, можно предположить, что сроки его посещений отразились в документах Таврической дирекции училищ. Тщательное изучение этих материалов в фондах Крымского архива привело к следующим результатам.

День выезда из Одессы – 22 мая – устанавливается по документам канцелярии попечителя (11). 24 мая Княжевич и Надеждин посетили уездные училища в Алешках (ф.100, оп.1, ед.хр. 526, л.90), 25 мая – в Перекопе (ф.100, оп.1, ед.хр. 525, л.8). Следовательно, добирались они по почтовому тракту Херсон – Алешки – Перекоп. 28 мая Д.М.Княжевич осмотрел Карасубазарское приходское училище (ф.100, оп.1, ед.хр. 83-б, л.21 об.), 30 мая ревизовал «по всем частям» Феодосийское уездное училище, а 31 мая – уездное училище и частный девичий институт в Керчи (ф.100, оп.1, ед.хр.525, л.33). В Симферополе Княжевич побывал в гимназии и татарском училищном отделении, и «при сем осмотре учебные заведения найдены в удовлетворительном состоянии по учебной части». К сожалению, в отчетах дата этих посещений не названа. Исходя из промежуточных сроков, полагаем, что это произошло 26-27 мая. Причем останавливались наши путешественники на даче брата Д.М.Княжевича — В.М.Княжевича, председателя Таврической казенной палаты — в Мариине (12) (ныне Марьино, Симферополь. Дача не сохранилась. Сейчас на этом месте Симферопольское водохранилище).

Срок отъезда из Крыма устанавливается также по документам канцелярии попечителя в Одессе. Первые документы по возвращении Княжевича датируются 6-м июня. Если приятели добирались до Одессы морем, то должны были выехать из Крыма 4 июня, чтобы 5-го быть на месте (13, 625), если в экипаже — еще раньше. Значит, в распоряжении Княжевича, который 31

мая весь день работал в Керчи, оставалось три дня. За эти дни Княжевич и Надеждин побывали не только в Кучук-Узени (имение Княжевичей, ныне с. Малореченское), но и в Алупке у М.С.Воронцова, где к нему, как пишет Н.Н.Мурзакевич, и обратился Княжевич с просьбой хлопотать о назначении Надеждина помощником попечителя. Воронцов уклонился от решения этого вопроса. Поездка в Алупку едва укладывалась в полный световой день — с учетом дорог Южнобережья.

Решительной неожиданностью оказалось, что документы Бахчисарайского приходского училища (как и документы Севастопольского уездного училища) не содержат никаких указаний о посещениях их попечителем учебного округа, что странно, так как все официальные посещения, особенно столь высокие, фиксировались аккуратно. Между тем документы, относящиеся к этому периоду, сохранились полностью, вплоть до классных ведомостей. Стало быть, в 1839 г. попечитель вовсе не побывал в Бахчисарае? Да и оставалось ли на это время? Когда успел Надеждин увидеть Бахчисарай?

Мы обязаны все же исходить из того, что Надеждин посетил Бахчисарай, но это могло произойти только при условии, если в Симферополе Д.М.Княжевич и его спутник разъехались, чтобы встретиться в Кучук-Узени: попечитель 28 мая поехал на восток Крыма: Карасубазар (ныне Белогорск) — Феодосия — Керчь, Надеждин — на юго-запад (Бахчисарай). В тексте «Русской Алгамбры», в самом его начале, находим незначительные «путевые» (от слова «путь») приметы описываемой местности: «В длинной, узкой и глубокой долине, прорезываемой потоком Чурук-Су (название речки переводится: Грязная вода; речка, впрочем, пересыхает и становится «потоком» лишь во время паводков – Л.О.) покоится Бахчисарай, бывшая столица Крымских ханов. Город обширный и многолюдный, он так притаился в своем ложе, что вы, подъезжая к нему, не предчувствуете его близости, сталкиваетесь с ним вдруг лицом к лицу. Взорам вашим, уже начинающим скучать однообразной дичью пустынных холмов, внезапно представляется чудная, обворожительная картина. Под ногами у вас лес мечетей и минаретов...» (2, 371-372). Т.е., угадывается, по крайней мере, дорога на Бахчисарай.

Но вновь обратимся к срокам поездки. В южнобережном имении Княжевичей Кучук-Узень (юго-восток Крыма, между Судакком и Алуштой) путники должны были съехаться (по той логике, если они разъехались, и Надеждин самостоятельно поехал в Бахчисарай) не позднее 1 июня. Дорога из Бахчисарая к Кучук-Узени чрезвычайно сложна: следует ехать дальше на Севастополь, Георгиевский монастырь, Байдарскую долину, перевал Шайтан-Мердвен (т.е. «обратной» крымской дорогой А.С.Пушкина в 1820 г.), а затем — по горным каменистым дорожкам южного берега, где экипажу часто не пройти, где нужно добираться верхом, пешком, даже на участке от Алушты до Кучук-Узени (14, 30). Ночной путь совершенно исключается. Воспользовался ли Надеждин, с больными ногами, этим маршрутом? (Этот маршрут всегда привлекал путешественников). Или из Бахчисарая он вновь вернулся в Симферополь, чтобы отсюда по дороге через Ангарский перевал, уже достаточно обустроенной, добраться до Алушты и далее — до Кучук-Узени?

В любом случае на Бахчисарай приходится слишком мало времени — не более одного дня, а с учетом остановок, отдыха — несколько часов. Разумеется, ни детально познакомиться с городом, ни, тем более, собрать «предания местных жителей», как это сказано в «Русской Алгамбре», Надеждин не имел возможности. А потому его поверхностные впечатления и не могли послужить материалом для добротного очерка.

Несомненно, однако, что Надеждина, гостя, должен был сопровождать кто-то из крымских знакомых, кто хорошо знал эти самые «предания» Бахчисарая. Выскажем предположение, что это был И.С.Андреевский, советник Таврической казенной палаты, т.е. ближайший сослуживец В.М.Княжевича, корреспондент и сотрудник только что образованного Одесского общества истории и древностей. Его статьи «Воспоминания о Колхиде» и «Развалины Мангупа» помещены в «Одесском альманахе», редактированном Н.И.Надеждиным. Кстати, статья «Развалины Мангупа» имеет характерную помету: «Симферополь, 1839» (15, 39-44).

Завершим статью достаточно простым объяснением, почему Надеждин все же выбрал «бахчисарайскую» тему для очерка в «Одесском альманахе». Разумеется, ему хотелось

избавиться от закрепившейся за ним славы «ругателя» Пушкина, особенно в Одессе, где Пушкина почитали и где Надеждин после северной ссылки имел планы обустроиться надолго. Для этого всякий повод использовался (например, «Литературная летопись Одессы» в «Одесском альманахе на 1840 год»), а возвратиться к «Бахчисарайскому фонтану» представлялось случаем особенно удачным. Насколько это было актуально, видно из письма Н.И.Надеждина к А.А.Краевскому от 29 января 1840 г.: «...Назад тому десять лет, при вступлении моем на литературное поприще, я <...> имел смелость восстать против Пушкина <...>. Я даже «ругал» его, если хотите <...>. Я сам отрекаюсь теперь от моих тогдашних выходок <...>. Образ мыслей моих, мой взгляд, моя, так сказать, душевная организация с тех пор значительно переменялись <...>. И это высказываю я громко <...>. Что же может тянуть меня за язык теперь и принуждать к притворству?.. Пушкин, верно, умел ценить меня <...>. Я имею от него письма. И все это было после моих критик! Стал ли бы он поступать так, если бы в статьях моих против него была злоумышленность?.. Будет время, когда я изложу в подробности и перед публикою не защищение свое (защищаться мне не в чем), но историю моего внутреннего развития и происходивших во мне *переворотов* (выделено мною — Л.О.): тогда объяснятся и мои отношения к великому незабвенному поэту» (16, 150).

Конечно, письмо это может показаться «безусловно искренним» (С.Осовцов), так как свидетельствует о действительных настроениях и намерениях Надеждина. Но как воспринимать эти настроения в ретроспективе отношений с Пушкиным? Может быть, так, как воспринял Пушкин в январе 1831 г. очередное «перемирие» с Надеждиным и написал М.П.Погодину: «Мы живем во дни переворотов — или переборотов (как лучше?)» (17, 9).

Подведем итоги. В целом, с учетом поездок, в Одессе Надеждин провел менее года и в марте 1842 г. был определен по прошению в гражданскую службу Министерства внутренних дел в должность редактора «Журнала Министерства Внутренних Дел». Однако «Русская Алгамбра» сыграла свою роль, и об отношениях Надеждина и Пушкина современники вспоминали все реже и реже. Идея раскаяния, прозвучавшая в «бахчисарайском сюжете» Надеждина, показалась особенно убедительной, поскольку Пушкин воспринимался певцом России «из конца в конец, / От резвых струй Бахчисарая / И до тяжелых Бельта волн...» («Воспоминание о Пушкине» неизвестного автора) (18, 156). Т.о., рассмотренные историко-литературные обстоятельства художественного творчества Н.И.Надеждина в одесский период дополняют наши представления о дальнейшем формировании литературной репутации известного русского писателя и критика.

1. Манн Ю. Факультеты Надеждина //Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. — М., 1972.
2. Надеждин Н.И. Русская Алгамбра //Одесский альманах на 1839 год. — Одесса, 1839.
3. Стараниями Д.М.Княжевича и Я.И.Ростовцева, Надеждин весной 1838 г. получил освобождение от ссылки и поселился в Одессе у Д.М.Княжевича, который взял на себя заботы о больном и безденежном критике. Это узнаем из «Записок» Н.Н.Мурзакевича, а также из письма Д.М.Княжевича к С.Т.Аксакову от 4 марта 1842 г. (РГАЛИ. Ф.10, оп.1, ед.хр. 71, л.23).
4. Описание дворца хана Крымского и столичного его города Бахчисарая, учиненное по приказу графа Миниха капитаном Манштейном //Отечественные записки. — 1824. — Ч.19.
5. Муравьев-Апостол И.М. Путешествие по Тавриде в 1820 году. — СПб., 1823.
6. Montandon С.Н. Guide du voyageur en Crimée ornée de cartes, de plans, de vues et de vignettes, et precede d'une introduction sur les differentes manieres de se rendre d'Odessa en Crimée. — Odessa, 1834. В 1997 г. в Симферопольском госуниверситете осуществлен перевод «Путеводителя...» на русский язык. Далее цитаты из «Путеводителя...» даются по изданию: К.Монтандон. Путеводитель путешественника по Крыму, украшенный картами, планами, видами и виньетами и предваренный введением о разных способах переезда из Одессы в Крым. — Симферополь, 1997.
7. Один экземпляр книги автор подарил А.С.Пушкину, сопроводив письмом из Симферополя:
*“Милостивый государь,
 Прошу вас поблагодарить принять эту книгу взамен того, что я у вас похитил
 непредумышленно.*

Спешу воспользоваться этим случаем, чтобы заверить вас в совершенном уважении, с которым я имею честь быть, милостивый государь, вашим нижайшим и покорнейшим слугою.

Монтандон”

8. Даже здание Бахчисарайского приходского училища было «частию плетневым, частию каменной постройки». — Государственный архив автономной республики Крым (ГААРК). Ф.108, оп.1, ед.хр. 70, л.28.
9. Мурзакевич Н.Н. Записки // Русская старина. — 1887. — № 3.
10. Мурзакевич Н.Н. Записки // Русская старина. — 1887. — № 12.
11. В мае 1839 г. последние документы, подписанные Княжевичем в Одессе, датированы 21-м числом. — ГААРК. Ф.100, оп.1, ед.хр. 529, л.17.
12. Марино упоминается в книге Н.И.Надеждина «Род Княжевичей» (Одесса, 1842).
13. Морской путь из Крыма в Одессу занимал, по крайней мере, сутки. См.: Мурзакевич Н.Н. Поездка в Крым в 1836 году // ЖМНП. — 1837. — № 3.
14. Достаточно подробно трудности этой дороги описаны в путевых заметках академика Д.М.Первошикова, друга детства Княжевичей, побывавшего в Кучук-Узени в 1852 г. См.: Первошиков Д.М. Поездка из Петербурга в Крым и обратно // Современник. — 1853. — Т.37.
15. В 1839 г. министерство финансов возложило на И.С.Андреевского задание собрать сведения относительно древнейших памятников письменности в Крыму. В одном деле Казенной экспедиции Андреевский обнаружил два акта: ярлык Сахаб-Гирея 1550 г. (на тат. яз.) и Судебные решения XVIII в. (на тур. яз.). Оба документа были доставлены в Археографическую комиссию в переводе известного знатока татарских наречий Я.О.Ярцева. «Можно надеяться, — отмечалось в Журнале министерства народного просвещения, — что ревность г-на Андреевского по отысканию памятников Крымской письменности приведет его и к открытию документов исторической важности» (ЖМНП. — 1839. — № 3).
16. Цит. по: Осовцов С. Кто был автором «Литературной летописи Одессы»? // Русская литература. — 1966. — № 1.
17. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. — Т.10. — Письма. 1831-1837. — М., 1962.
18. Модзалевский Л. Из откликов на смерть Пушкина // Звенья. — Вып. VI. — М.-Л., 1936.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МИФОЛОГИЯ ПУШКИНСКОГО «МЕДНОГО ВСАДНИКА» В ПОЭМЕ А.БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

А.Б.Перзекке

*(кандидат филологических наук, доцент,
Кировоградский государственный педагогический университет)*

У статті розглядаються недосліджені семантичні зв'язки між двома визначними творами, в яких пушкінська тема виступає інваріантним текстом, що відтворює національну катастрофу, а блоківська – суто новаторською інтерпретацією моделі світу “Мідного вершника”, що дозволяє поету показати трагічну сутність революційної епохи.

The article overviews unexplored semantic relations between two great works, where pushkin's poem is an invariant text, which depicts national catastrophe and block's poem is represented as a deep innovatory interpretation of the world model of “Cooper Rider”, which allows the poet to express the tragic essence of the revolutionary epoch.

Для Блока поэма «Двенадцать» была лучшим из всего, что он написал. Не доверяя скорому суду современников, поэт оставлял за будущим возможность истинного постижения своего поэтического детища. Это едва ли не самое сложное и противоречивое произведение русской литературы XX века в своем художественном качестве сопоставимо с поэмой Пушкина «Медный всадник».

Интерпретация «Двенадцати» в советском литературоведении была замутнена привнесением идеологического фактора. За последние полтора десятилетия наметилась стойкая тенденция преодоления шаблонов, стереотипов и табу в осмыслении поэмы, но она столкнулась с другой проблемой: вершинное произведение Блока как семантическое поле невероятной емкости потребовало обновленной методологии исследования.

Учитывая подходы к «Двенадцати», осуществленные в разное время Д.Максимовым, П.Громовым, А. Якобсоном, З. Минц, И. Приходько, В. Сарычевым и другими, в настоящей статье ставится цель рассмотреть своеобразие присутствия традиции пушкинского «Медного всадника» в поэме Блока, затрагивая при этом мифопоэтические аспекты семантики обоих произведений. Анализ взаимоотношений поэм «Медный всадник» и «Двенадцать» в системе инвариант-вариант позволяет увидеть структурно-семантические истоки «Двенадцати» в их исторической и индивидуально-творческой диалектике, в которой они проявились в мировидении и поэтике Блока эпохи страшных свершений в судьбе России.

В отечественной науке о литературе был период, когда вопрос о литературных традициях поэмы «Двенадцать» оказывался на периферии исследований. Возможно, здесь сыграли свою роль амбициозные идеи прошлых лет об уникальности самой революции и вызванной ею к жизни литературы: «Октябрь нельзя приравнять к какому-либо другому объекту художественного творчества. Совершилось нечто, перед чем оказался бессилён арсенал средств старого искусства» (1, 3).

На сегодняшний день в блоковедении постепенно сложился круг представлений об источниках литературных традиций поэмы «Двенадцать». В этом ряду исследователи называют «Фауста» Гете, роман Флобера «Сентиментальное путешествие» — настольную книгу в семье Бекетовых, книгу Ренана «Жизнь Иисуса», роман Барбюса «Огонь», а из источников отечественных выделяют прежде всего влияние на поэму идей и художественных решений романа А. Белого «Петербург» и романа А. Ремизова «Пруд» в аспекте образа Христа (2, 114-120).

Пушкинская традиция в творчестве Блока отмечалась неоднократно в блоковских лирических пейзажах, в драме «Роза и Крест», в «трилогии лирики» 1911-1912 гг. (3, 540-541). Однако применительно к «Двенадцати» вопрос о ней практически не ставился, исключая отдельные наблюдения, не получающие дальнейшей исследовательской динамики. Такая судьба постигла мысль Ю. Бореева о блоковской поэме, где, по его мнению, «традиция пушкинского «Медного всадника» сказывается прежде всего в том, что революционная народная стихия показана как родственная природной стихии» (4, 259).

Безусловно, все вышеназванные и иные литературные традиции в той или иной мере присутствуют и пересекаются в поэме «Двенадцать». Однако среди них существует ведущая, в качестве которой предстают совершенно особые отношения произведения Блока именно с «Медным всадником» на уровне типологии важнейших событийно-персонажных компонентов художественной структуры и их мифопоэтической основы.

«Петербургская повесть» Пушкина воплотила в себе замысел неизвестного до того момента отечественной словесности масштаба и явилась многосложной знаковой системой, ставшей на конкретно-историческом уровне своих значений художественным выражением петровской цивилизации в ее драматической сути. Она явилась первым текстом русской литературы, в котором нашла изображение национальная катастрофа и произошло становление катастрофического художественного сознания, изображающего время разгула разрушительных сил, крушащих основы «царства», устоявшийся порядок вещей и человеческие судьбы. Поэма «Медный всадник» воплотила в себе универсалии в их историческом бытовании, авторские и сверхавторские смыслы, проявляющиеся в системе структурных компонентов, составляющих ее поэтическую мифологию. В этой мифологии, включающей в себя образ Петра и его ипостась — Медного всадника, образ прекрасного города, образ бедного Евгения, образ стихии и т.д., — обозначилась пушкинская модель мира. Она с невероятной точностью отражала самую суть созданной Петром цивилизации и цикличность ее исторических алгоритмов (что можно иначе назвать «российским

историческим кодом)), и потому поэма «Медный всадник» заняла беспрецедентное место в национальном литературном процессе. Она стала инвариантным текстом не только для «Двенадцати» Блока, но и для огромного массива произведений русской литературы XX века, воплощающих в себе в той или иной мере катастрофический код.

По наблюдению Р. Тименчика над литературным сознанием начала XX века, этот период по ведущей тенденции в нем можно было бы обозначить как «время, когда «Медный всадник» стал центральным символом русской «вести миру» (5, 82). Активизация художественной рецепции пушкинской поэмы носила массовый характер, проявлялась в различного рода интерпретациях тех или иных сторон сюжета как непосредственно ее, так и памятника работы Фальконе, в которых доминировали тревожные смыслы. По-видимому, в этом явлении, представавшем подчас как модная эстетика текста, в глубине отразилось предчувствие назревающей в обществе катастрофы. Для нас важно, что в 1910-х годах Блок также оказался под влиянием ауры пушкинской поэмы и во время доклада Вяч. Иванова сделал запись: «Медный всадник», — все мы находимся в вибрациях его меди» (6, 65). Эти «вибрации» оказались в резонансе с замыслом поэмы «Двенадцать», и, что существенно подчеркнуть, их актуализация носила, наряду с внутрилитературным, объективно-исторический характер.

Сама революция явилась как бунт стихии, как потоп, и в то же время как грандиозный замысел строительства нового мира на месте старого, как торжество для отдельной личности принципа «и жизнь ничто, как сон пустой», и в целом — как последний аккорд национальной исторической драмы. В исторической реальности с определенной инверсией своих элементов, но сохраняя семантическую узнаваемость, проявился тот российский исторический код, который впервые был художественно осмыслен и воплощен Пушкиным в «Петербургской повести». Поэтому своих «Двенадцать» Блок создавал в условиях разразившейся катастрофы. И возникший текст воплотил в себе совершенно иной уровень взаимодействия с «Медным всадником», чем тексты, созданные в докатастрофическое время, такие, например, как тот же «Петербург» А. Белого или повесть «Крестовые Сестры» А. Ремизова, находящиеся с поэмой в состоянии системного контакта, не говоря уже о тех или иных окликаниях ее во многих десятках стихотворений поэтов «серебряного века» (5, 82-101).

Настоящая статья исходит из того, что поэма Блока «Двенадцать», черпая свою плоть из кипящего революционного котла современности, создавалась в сфере духовного и художественного опыта пушкинской «Петербургской повести». Помимо всех прочих факторов, этому в сильнейшей степени способствовала «катастрофичность всего мироощущения» (7, 48), свойственная Блоку. Взаимодействуя с ней на разных уровнях как с инвариантом, «Двенадцать» в то же время воплощают в себе глубоко новаторское мировидение и структурообразование и выступают единственным в своем роде текстом, с которого продолжается непрерывная нить русской литературы на исторически новом, послеоктябрьском этапе ее развития. В поэме Блока и многих других последующих произведениях катастрофического сознания оказался реализуем колоссальный провиденциальный и художественный потенциал произведения Пушкина, определивший его особую роль в отечественной словесности: «Вся поэма как бы развернута на будущее, на уловление смыслов из последующей русской истории. Благодаря этому «Медный всадник» стал уникальным по жизненной значимости литературным событием» (8, 16).

Часть первая поэмы после экспозиции вступления открывается изображением ненастной погоды, включающей в себя «омраченность» и тьму, холод, ветер и дождь. О Неве, которая металась, как больной // В своей постеле беспокойной (9, 175), будет отдельный разговор. Это тревожное состояние мира, вызванное активизацией природных стихий как прелюдия катастрофы, выступает фоном, на котором разворачивается основной сюжет — бунт стихии-реки, драматическая линия Евгения и Параша и тема Медного всадника. В поэме «Двенадцать» с первых строк возникает образ природной непогоды: *Черный вечер. // Белый снег. // Ветер, ветер! // На ногах не стоит человек* (10, 573), который затем дополняется и

усиливается изображением вьюги. Так же, как и в поэме «Медный всадник», он выступает тем ненастным фоном, на котором развивается сюжетное действие, где двигателем служит бунт стихии. Этот бунт у Блока, как и у Пушкина, имеет предметное и символическое значение, в котором ощутим надприродный характер катаклизма, причем в «Двенадцати» это выражено определеннее, чем в «Медном Всаднике». Стоит отметить, что бунт стихии, с которым сопряжена непосредственно сама катастрофа, выражающаяся в крушении устоявшегося порядка вещей, в обеих поэмах рукотворен. Петр запер Неву в гранит, что и стало причиной наводнения. В блоковском произведении антропогенный характер бунта лежит на поверхности сюжета.

В инвариантном тексте, каким является «Петербургская повесть», разразившаяся катастрофа предстает прежде всего как «конфликт Петра и природы», когда «стихия стремится вторгнуться в культурное пространство, созданное человеком» (11, 42). Но при этом восставшую природную стихию в ипостаси запертой, но вырвавшейся реки, Пушкин в системе языковых выразительных средств воплощает таким образом, что на нее ложится печать семантики стихии народной, разбойной. Стоит вспомнить, что поэт приступил к созданию «Медного всадника» вскоре после поездки в Оренбург, где собирал материал к своей «Истории Пугачева» (8, 30). Можно выстроить смысловой ряд, в котором в поэме возникает явная метафора народного бунта: *Осада! Приступ! Злые волны, // Как воры лезут в окна...*; *«Так злодей, — // С свирепой шайкою своей // в село ворвавшись, ломит, режет, // Крушит и грабит»*; *«Спешат разбойники домой, // Добычу на пути роняя.* (9, 177, 179). Иначе говоря, в семантическом поле бунтующей стихии в поэме «Медный всадник» помимо природного аспекта Пушкин намечает как возможность, не давая ей сюжетного развития, социальный аспект. В нем явно ощутимы реминисценции пугачёвщины.

Этот социальный потенциал инварианта оказывается реализован в поэме «Двенадцать», где в основе — тот же бунт стихии, но в блоковской художественной интерпретации — с «человеческим лицом». Здесь в образе стихии ее социальная природа выделена и прописана Блоком, а сам образ становится главным действующим персонажем. Социальная стихия состоит из двенадцати человек, но предстает у поэта неперсонифицированным (за одним исключением) коллективным образованием, этим сохраняя связь с безликой и природной по преимуществу стихией у Пушкина. На двенадцати лежит печать общего для всех уголовного имиджа:

*В зубах — сигарка, прижат картуз,
На стину б надо бубновый туз! (10, 575)*

В нем тоже просматриваются разбойные черты, которые придает Пушкин невским волнам. Еще раз отметим, что образ стихии у Блока (равно как и другие структурообразующие компоненты текста) рассматривается в настоящей статье в плане варьирования и развития поэтом в соответствии с собственным авторским замыслом инвариантной основы.

Генетическими корнями изображаемая Блоком стихия уходит в вековую «скуку скучную, смертную», где потаенно (и поэтапно) вызревал кровавый бунт как праздник души, как разряд дикой энергии, черной (и одновременно святой, т.е. справедливой в представлении ее носителей) злобы. Явно бросается в глаза разница между «святым гневом» и «святой злобой», где злоба даже в таком словосочетании несет на себе негативный смысловой оттенок. «Кипели злобно» и волны Невы, нарушившие свой «плен старинный», который тоже можно назвать скучным, и, вырвавшись на волю, натворили неисчислимы бедствий, изображаемых в поэме «Медный всадник».

В «Двенадцати» стоит отметить также тему крови как важную составляющую образа стихии: «пожар в крови»; «выплю кровушку»; «али руки не в крови», которая отворяется в результате бунта. Сама эта лексема не звучит в «Петербургской повести», но путь стихии-убийцы устан мертвыми телами: *Кругом // Как будто в поле боевом // Тела валяются...* (9, 180).

Отдельного разговора заслуживает развитие темы жертвы в «Медном всаднике» и ее

преемственность в поэме Блока. У Пушкина главной персонифицированной жертвой становится девушка-невеста Параша, которую стихия похищает у Евгения. Блок фактически воспроизводит ту же схему: стихия-двенадцать убивает = похищает Катюку, отнимает ее у всех ухажеров, включая Петьку (эта сюжетная линия будет рассмотрена ниже). В обоих поэмах объектом особого вожделения стихии становится привлекательный и желанный женский персонаж, что оказывается равновелико его смерти. В «Двенадцати» обладание женщиной символизирует владение полнотой бытия. Недаром так много текста посвящено изображению привлекательных эротических черт Катюки, недаром из-за нее хотят расправиться с Ванькой, а за «зазнобушку, чернобровушку» (иное именование той же женской сути) — «выпить кровушку» из буржуя.

Тема женской жертвы у Пушкина и Блока возникает не случайно, имеет в глубине конкретно-исторической сюжетной плоти обоих произведений мифологическую природу и связана с другими важнейшими аспектами их мифопоэтической основы. Как известно, в памятнике работы Фальконе Петр представлен в качестве змеборца, причем змей, хотя и находится как бы на периферии общей композиции, символизирует силы зла, хаоса — таково его преимущественное общемифологическое значение (включая Библейское): «... в развитых мифологических системах нередко обнаруживается прежде всего его (змея — А.П.) отрицательная роль как воплощения нижнего (водного, подземного или потустороннего) мира» (12, 470).

В поэме «Медный Всадник» исследователи указывают на отсутствие мотива змея в отличие от монумента (13, 74), и некоторые даже видят в этом отсутствии некую значимость (5, 85), с чем, однако, трудно согласиться. Змей как воплощение сил хаоса, разрушения, насилия, как создатель потопа присутствует и в пушкинском произведении, проявляя свою древнюю мифологическую сущность в образе разбушевавшейся стихии-реки. На нее точно накладываются основные признаки змея, выделяемые многими исследователями этой широко распространенной в мировом фольклоре мифологической фигуры. По наблюдениям В.Я. Проппа, змей управляет водами и приводит их в движение. Он — водяной царь, связан со стихией воды, но также и существо огневое. «Эти две черты вовсе не исключают друг друга, они часто соединяются» (14, 217), чему находим подтверждение у Пушкина: *Но, торжеством победы полны // Еще кипели злобно волны, // Как бы под ними тлел огонь* (15, 179). Таким образом, в «Петербургской повести» возникает семантика змея, отчетливо проявляясь в образе стихии. И «кумир на бронзовом коне», простерший руку «над возмущенною Невою», тогда воплощает в себе мотив змеборчества — идею, заложенную непосредственно в монументе. Отблеск этого мотива лежит и на бедном Евгении, стремящемся по разбушевавшимся волнам к домику Параша.

У мифологического змея есть еще один устойчивый, широко отмеченный признак — он является похитителем женщин. «Связь Змея с женским началом, — пишет В.В. Иванов в энциклопедии «Мифы народов мира», — ... чаще всего осмысляется в духе мотива принесения женщины (девушки) в дань Змею (12, 470). Варианты похищения подробно описаны в классической работе В.Я. Проппа. Оставляя за рамками статьи анализ всего спектра признаков змея и его поведения, подчеркнем важную деталь, что «генетически змей связан с представлениями о смерти» (14, 248), и что похищенная девушка в таком случае предстает как его жертва, у которой он отнимает жизнь в этом мире, чтобы утащить ее в иной мир. В «Медном всаднике» такой жертвой стихии-змея становится Параша, с которой были связаны все мечты и надежды Евгения.

Подобное мифологическое начало, сопряженное с мотивами змея и жертвы, присуще и поэме «Двенадцать». Здесь можно говорить и об общей для обоих произведений мифологической основе, и о литературной традиции в ее новаторской интерпретации, а также о влиянии на Блока контекста творчества русских поэтов — его современников, в произведениях которых, связанных с Петербургским текстом, широко используется «змеиный» код (13, 75-76). Заметим, что «змеиная» символика встречается у Блока в более ранних стихотворениях «Петр» и «Вися над городом всемирным». В поэме «Двенадцать» она

проявляется в образе стихии, которая несет на себе печать блоковской интерпретации и предстает здесь одушевленной. Для понимания того, как мотив змея начинает возникать в произведении, снова обратимся к В.Я. Проппу: «Змей прежде всего и всегда — существо многоголовое. Число голов различно, преобладает 3, 6, 9, 12 голов ...» (14, 216)

Вот то место поэмы, с которого в нем берет начало не явная, но узнаваемая, возможно, авторски непреднамеренная семантика змея:

Гуляет ветер, порхает снег.

Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни... (10, 575)

С позиций мифопоэтики винтовки манифестируют огненную природу двенадцатиголового существа, из которых мы узнаем имена только двух: Андрюха и Петруха. Однако есть и свидетельство его связи с водной средой: если в «Медном всаднике» воды «втекли в подземные подвалы», то у Блока антропоморфизированная стихия с сущностью змея готовится вторгнуться в погреб — *Отмыкайте погреба — // Гуляет нынче голытьба!* (10, 580), а ее проход по городу до определенного момента оказывается подобен потоку воды, как это будет показано ниже.

Уже отмеченный уголовный имидж блоковской стихии в аспекте мифопоэтики усиливает в поэме семантику присутствия змея — агрессивного и безжалостного носителя темных, неуправляемых сил разрушения и смерти (тема крови и угрозы буржую, убийство Катьки, отсутствие раскаяния и постоянная готовность к новому убийству, отказ от креста и «имени святого», склонность к грабежу, разорению). Все это позволяет говорить (несмотря на выпадение у Блока фрагмента структуры с мотивом змеборчества — его стихия не встречает сопротивления) о вариативном проявлении главных элементов художественной мифологии поэмы «Медный всадник» в поэме «Двенадцать». Более того, заполнение двенадцатью пространства и вытеснение всех остальных, несомый ими потенциал агрессии и уничтожения, полное отрицание старого мира уподобляет их потоку, который накрывает город со всеми его обитателями, изображенными в начале поэмы, и растекается по опустевшим улицам революционным (т.е. переворачивающим, коренным образом преобразующим устоявшийся мир) шагом. Потоп в своей первооснове — это сила, которая прекращает существование всех остальных сил и на какое-то время заполняет мир только собой. Мифологема потопа встречается во многих мифологиях мира как наказание свыше и всеобщая катастрофа (16, 63-159). Важно подчеркнуть существование исследований о Библейской теме потопа в «Медном всаднике» (17, 3-17), что позволяет говорить о переключке этой семантики в «Двенадцати» прежде всего с поэмой Пушкина как ближайшим источником художественной традиции, а потом уже с архетипическими моделями, где в качестве главенствующей в нашей культуре выступает потоп в Ветхом Завете.

В «Петербургской повести» изображена еще одна сила — власть как начало преобразующе-созидающее и предержажее, присущее образу Петра во введении, и в качестве символа продолжения его дела воплощенное в фигуре Медного всадника, господствующей в основной части поэмы. Именно власть придает стихии-Неве «державное течение», то есть подчиненное единому упорядочивающему замыслу, и одевает ее в гранит, простертою рукою стремится ввести разбушевавшуюся стихию в берега, усмирить отчаянный бунт Евгения, «тяжелозвонким скаканьем» преследуя его по «потрясенной мостовой». Власть — это сила, которая в начале становления культурного космоса выступает творящей, а впоследствии становится охранительной, предержажей. Если рассматривать итог взаимоотношений власти — Медного всадника и стихии в пушкинском произведении, то несмотря на стремление последней смести ее город с лица земли вместе с ней, власть устояла, а стихия в этот раз вынуждена была отступить, оставаясь вечным врагом города-мира до некоего рокового часа, когда, как провидел Пушкин, должен окончательно решиться исход старинной вражды.

В поэме «Двенадцать» мы фактически имеем дело с продолжением того же российского сюжета о бунте. Это тот же город, узнаваемый по «невской башне», но в другую эпоху, когда

стихия сменила природный вид на коллективно-человеческое обличье и пошла в свой «последний и решительный бой». Блок точно воспроизводит особенности исторического момента в художественном повествовании: старый мир в лице фигур-символов поэмы, одна за другой исчезающих в сюжете (кроме двух), уходит в небытие. «Допотопная» власть, знаком которой предстает вскользь упомянутая, но очень характерная примета уходящего мира, не оказывает сопротивления и тоже канет: *И больше нет городского — // Гуляй, ребята, без вина!* (10, 581). На первый взгляд, здесь пушкинское начало совершенно не просматривается, однако мы имеем дело с новацией Блока, тем не менее находящейся в сфере пушкинской художественной мифологии и позволяющей увидеть важнейшие черты революционного процесса.

В поэме «Двенадцать» поэт показывает метаморфозу стихии, восставшей на старую власть — Медного всадника (то, что в произведении нет символической фигуры памятника, дела не меняет: события происходят в городе Петра, где монумент работы Фальконе стоит на месте, а в поэме как бы незримо присутствует), в новую власть. Вооруженные двенадцать с определенного момента начинают идти «державным шагом», то есть властным, направленным. Здесь снова уместно вспомнить «Невы державное теченье», а также обратить внимание на особую печатную поступь власти, преемственность которой передается от Пушкина Блоку. Это уже упоминавшееся «тяжелозвонкое скаканье» Медного всадника, которое отдается в «мерном шаге» двенадцати. Блок тонко показывает, что бунтарская сила идет вначале «революционным шагом», последнее упоминание о котором присутствует в 10-ой главе поэмы, затем в 11-ой главе шаг становится «мерным», а в 12-ой, заключительной, — «державным», и таким образом на наших глазах совершается эта эволюция и заявляет о себе новый Медный всадник с амбициями державотворчества, то есть строительства нового мира по своему образу и подобию. Он является реальной силой, такой же, какой явилась стихия, разрушившая старый мир, представляющие в поэме «Двенадцать» в одном лице. У Блока в этой метаморфозе происходит отражение возобладавшего в действительности принципа: «Король умер — да здравствует король!»

Пушкин знал о свойствах народной стихии так или иначе генерировать власть. Достаточно обратиться к повести «Капитанская дочка», чтобы увидеть, в какие одежды там рядится «русский бунт». Но в «Медном всаднике» этого мотива нет. Тем не менее, обе поэмы в смысловое единство объединяет общая для них мифологема смены власти, которая у Пушкина предстает в незавершенном виде, как отражение его исторического момента, что придает поэме пророческий пафос и обращает ее к будущему, а у Блока в соответствии с пришедшейся на его время исторической реальностью оказывается реализована полностью. Это отражается в особенностях структурной организации произведений, где блоковская новаторская вариация отвечает принципу семантической достаточности для узнавания инвариантной основы.

И еще об одном аспекте проявления художественной мифологии «Петербургской повести» в неповторимой интерпретации Блока.

В центре пушкинского произведения находится тяготеющий к традиционному сюжет о любви Евгения к Параше (18, 121-131), с которой его разлучила смерть. В поэму «Двенадцать» Блок вводит не менее традиционную и трагическую историю любви Петьки к Катьке и убийства ее из ревности. Этот сюжет в его предметно-житейском звучании допустимо выделить в качестве одного из семантических уровней поэмы, с которым связан образ Катьки одной из своих смысловых граней как ветреной, шальной и неверной возлюбленной. Следует отметить приверженность Блока принципу, разработанному для последующей литературы Пушкиным: изображать общезначимые явления в преломлении конкретных человеческих судеб и выносить на первый план прежде всего человеческую цену всего происходящего, своего рода суд над миром с позиций человеческого измерения. Этот принцип, получивший название «гуманистический», был присущ самым великим художникам, в число которых в свое время вошел и Пушкин, и через него стал бесценным духовным достоянием русской литературы.

В обоих сюжетах о любви, несмотря на большие различия их конкретной событийности и фигурантов, появляются существенные черты, позволяющие установить между ними типологические связи. Каждый из них является структурно-смысловым центром своего произведения и воплощает в себе предельно сжатое романическое начало в лиро-эпосе, к которому относятся обе поэмы. Схемы этих сюжетов совпадают: Он любит Ее, Она гибнет насильственной смертью, Он остается безутешен.

При этом Пушкиным художественный силуэт Параша едва обозначен как средоточие надежд Евгения на создание своего семейного мира, выдержанного в традициях античной бытийной идиллии-мифа о Филемоне и Бавкиде.

Образ Катьки материализован Блоком значительно полнее и воплощает в себе неуправляемую женскую стихию, доступную всем, но никому не принадлежащую. При всей своей приземленности этот персонаж несет на себе известную романтическую печать: Катька грешна и при этом безумно соблазнительна. Чувства Петьки к ней — любовь-страсть, а сам сюжет чем-то напоминает историю про Кармен и Хосе в русском варианте. В иной смысловой ипостаси Катька — искаженная земным воплощением падшая женственность. Это отражается и в вульгаризованном звучании имени Екатерина, означая — «всегда чистая». Приведенными значениями образ Катьки в поэме «Двенадцать» не исчерпывается, он многомерен, полисемантичен и во всем объеме своих значений не прочитан блоковедением. Для нас в данном случае важно, что будучи чрезвычайно далеким от образа Параша, тем не менее в художественной структуре «Двенадцати» он занимает место, в целом ряде моментов сходное с местом пушкинского женского персонажа в поэме «Медный всадник».

Пушкинский мужской персонаж, скромный чиновник Евгений, поднимается на бунт против виновника своих бед Медного всадника. Бунтом можно назвать и поведение Петьки после гибели Катьки. В нем от потрясения пробуждается личность, он скорбит о погубленной им «заснобушке» и испытывает муки совести, чем идет вразрез с настроем своих товарищей, бросая им невольный вызов. И если коллективный центральный персонаж поэмы «Двенадцать» обретает семантику власти («державный шаг»), то получается, что бунт Петьки происходит против того начала, которое в поэме Пушкина олицетворяет собой Медный всадник.

Евгений, не вынеся горя, превращается в маргинальную личность, поскольку становится *ни житель света, // Ни призрак мертвый...* (15, 181). Маргинальная позиция оказывается присуща и Петьке, правда, ненадолго: своим эмоциональным всплеском он ставит себя в ситуацию раздвоения между индивидуальным и коллективным сознанием. И если нравственные страдания индивида говорят о жизни души, то коллективное сознание, в котором личность растворяется и теряет себя, — это аналог смерти. Добавим, что Евгений — единственный в поэме «Медный всадник», кто после восстановления порядка не может смириться со случившимся, и этим выделяется из толпы безликих горожан. Таков же удел Петьки: он единственный в своем проявлении теплых человеческих чувств в поэме «Двенадцать». Более того, если Пушкин называет своего героя «бедным Евгением», то Блок своего — «бедным убийцей». Характерно, что даже укороченным шагом он начинает отличаться от остальной группы. Убийцей же Петька становится поневоле, ослепленный ревностью, революционной вооруженной вседозволенностью, а также будучи составной частью агрессивной стихии и находясь в тот момент под спудом коллективного сознания. Поэтому убийство Катьки — это общий грех всех двенадцати, которые, кроме него, это грехом не считают, отказывая погибшей в жалости.

Преимственность от образа Евгения к образу Петьки ощущается и в результатах их бунта: сила, в противоречие с которой входят герои, вызывая ее недовольство, предстает неумолимой, надчеловеческой, медной в прямом у Пушкина и в переносном смысле у Блока, не слышит их и подавляет. И если Евгений, потерявший в лице Параша смысл жизни и преследуемый после своего гневного порыва, которого он и сам испугался, гибнет, то и Петька, косвенно бросивший вызов целому, от которого он откололся со своей искренней

человеческой болью и раскаянием, этим целым остановлен в своем порыве, идейно обработан и насильно водворен обратно на свое место, где вскоре опять «повеселел», т.е. умер как личность, растворившись в коллективном и потеряв лицо. В 10 главе он совершит последнюю бессознательную попытку бунта, опять противопоставляя себя властному целому упоминанием Спаса, и уже окончательно будет растворен, лишен голоса и прекратит свое существование в мире поэмы.

Непосредственно образ Христа в поэме «Двенадцать» оказывается вне пушкинской традиции. Однако он сложился у Блока как важнейший элемент той художественной структуры, где ощущается системное присутствие смыслов «Медного всадника». Исследование влияния его художественной мифологии — структурообразующих смысловых компонентов, составляющих модель мира произведения, — в качестве инвариантной основы позволяет видеть, где Блок остается в кругу пушкинской семантики и варьирует ее, где отходит, проявляя свое неповторимое видение, за которым стоят эпоха и личность поэта.

Современное блоковедение, подвергнув ревизии многие интерпретации мировоззрения Блока периода создания «Двенадцати», сходится с ними в том, что он принял и приветствовал революцию. Это связано со сложнейшими религиозно-философскими исканиями поэта, глубоко рассмотренными в монографии В.А. Сарычева (19). Блок страстно желал миру вырваться из плена цикличности бытия, ненавидел «старый мир», искренне надеялся, опираясь на выстраиваемые им же исторические аналогии, что как бы ни были несовершенны двенадцать, они способны в будущем подвергнуться преобразению и найти путь в светлое царство Софии. При этом, судя по его публицистике революционных лет, он не осознавал истинную суть той силы, которая с бешеным напором утверждалась в России на его глазах и отразилась как в зеркале в его поэме.

Вместе с тем, инстинкт правды, свойственный всем настоящим художникам, заставляет Блока создать катастрофическое и глубоко трагическое полотно (вот почему в нем оказалась активизирована традиция уникального в русской литературе пушкинского произведения!) с иллюзорной идеей выхода в финале. Интуитивная художественная прозорливость поэта, идущая вразрез с его теоретическими построениями, смогла быть понята только через время, когда сила, невероятно точными и мощными мазками изображенная им в самом генезисе, причем вне всякой дистанции, развернулась в дальнейшей исторической динамике и явила миру свое страшное беспросветно темное обличье. Она уже в качестве воцарившейся власти продолжала оставаться стихией, совершая погромы всего, что в ее глазах было «кондовым», «избяным», «толстозадным», уничтожая в качестве врагов народа «товарищей попов», «писателей-витий», буржуев, офицеров и всех прочих граждан. При этом она легко переступала через трупы во имя высоких революционных идеалов, каждый раз приговаривая: *Лежи ты, падаль, на снегу!*.. (10, 579). В то же время новая власть — Медный всадник, — максимально преуспела и в «державном шаге», возведя государственного колосса буквально на костях, как в свое время создавался Петербург.

Если обратиться с этих позиций состоявшейся реальности к тексту «Двенадцати», становится заметно, что коллективный персонаж «без имени святого» в душе и Христос идут в поэме каждый своим путем. Образ Христа впереди, которым, кстати, Блок сам не вполне был удовлетворен, поскольку он не в полной мере выражал его историософские и мистические ожидания, явился как результат некоего компромисса поэта с самим собой в пользу литературной традиции. В то же время образ двенадцати и связанные с ними персонажно-событийный и лирический планы поэмы получились в высшей степени органичными и адекватными, что подтверждается и ретроспективным принципом прочтения, и проявлением в тексте мифологии «Медного всадника».

Исследование традиций «Петербургской повести» в «Двенадцати» — произведении, стоящем на переломе эпох, позволяет в диалоге двух великих поэтов ощутить масштаб интертекстуальности творения Пушкина, художественных открытий, прозрений и обольщений Блока, значительно углубить представление о конкретных механизмах формирования Петербургского текста в самом начале советской эпохи и, наконец, увидеть

отражение судьбы России сквозь «магический кристалл» литературы.

1. Андреев Ю. Революция и литература. 2-е изд., доп. - М., 1975.
2. Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам). – Владимир, 1994.
3. Минц З.Г. Александр Блок //История русской литературы: В 4 т. - Л., 1983. - Т.4.
4. Бореев Ю. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника».- М., 1981.
5. Тименчик Р.Д. «Медный всадник в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. трудов. - Рига, 1983.
6. Блок А.А. Записные книжки. 1901-1920. - М., 1965.
7. Якобсон А. Конец трагедии. - Вильнюс-Москва, 1992.
8. Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...» - М., 1987.
9. Блок А.А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. — Л., 1946. - Т.П.
10. Блок А.А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. — Л., 1946. - Т.І.
11. Денисенко С.В. Конфликт человека и стихии в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» // Филология. — Philologica. — 1993. - №1.
12. Иванов В.В. Змей // Мифы народов мира: В 2 т. - М., 1991. - Т.І.
13. Прокофьева В.Ю. Поэма Пушкина и скульптура Фальконе — источники смысловых констант в описаниях Петербурга поэтами «серебряного века»: Медный всадник //Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина. Оренбург, 9-10 октября 2003г.: Материалы: В 2 ч. - Ч.2.
14. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л., 1986.
15. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. - Т.2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. - М., 1986. Немировский М.В. Библейская тема в «Медном всаднике» //Русская литература. - 1990.- №3.
16. Фрезер Д.Д. Великий потоп // Фрезер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете, — 2-е изд., испр.-пер. с англ. - М., 1985.
17. Немировский М.В. Библейская тема в «Медном всаднике» //Русская литература. — 1990. — №3.
18. Перзекке А.Б. Универсалии в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» // Семья Раевских в истории и культуре России XVIII-XIX веков: Материалы Международной научной конференции. - Кировоград, 2004.
19. Сарычев В.А. Александр Блок: творчество жизни. – Воронеж, 2004.

«ТАИНСТВО» А.С.ПУШКИНА В РУССКОЙ КРИТИКЕ 30 — 50 гг. XIX в.

Н.М.Раковская

(кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет им.И.И.Мечникова)

У статті розкривається міфопоетична концепція Ап. Григор'єва, котрий розглядає "таїнство" особистості О.С.Пушкіна, зумовлене його інтуїтивним баченням світу, яке дозволило поету перебудувати "весь людський досвід".

This article reviews the theory of myth creation by A. Grigoriev that regards the mystery of Pushkin's personality based on the poet's intuitive vision of the world, which let the poet reform "all the experience of the humanity".

Проблема Пушкина и литературной критики сер. XIX в. неоднократно поднималась в литературоведении. Достаточно назвать серьезные исследования Б. Егорова, в частности, его работу «От Хомякова до Лотмана» (1). Однако прежде всего внимание исследователей сосредотачивалось на идейных и эстетических разногласиях критиков, стремившихся не

столько познать Пушкина как феноменальное явление в мировой культуре, сколько сделать его выразителем своей концепции. При этом такие линии исследований, как «А.Пушкин и И.Киреевский», А.Пушкин и Ап.Григорьев только затрагивались, но не решались. Нам представляется целесообразным проследить общность взглядов ранней славянофильской и органической критики на личность Пушкина, создание ими мифологической модели пушкинского творчества.

Мифологическая критика, являющаяся в XX в. серьезным направлением в литературоведении, весьма активно заявила о себе в 30 — 50 гг. XIX в., в частности, в работах, посвященных трактовке пушкинского наследия, ранних и поздних славянофилов.

В первой же статье И. Киреевского о Пушкине сделана попытка решить задачу, не поставленную до него русской критикой: выявить предназначение, сам смысл появления Пушкина в русской литературе. И.Киреевский объясняет различие в характере поэзии каждой из анализируемых им романтических поэм Пушкина «различиями воззрения» поэта. Это различие становится ключевым. Поняв систему, закономерность возникновения творчества Пушкина, Киреевский рассматривает его эволюцию и осуществляет ее периодизацию. Критик задумывался над тем, что же составляет центр «сердечной жизни народа», поскольку душевная способность поэзии Пушкина совпадала, по его мнению, со способностями русской души. Признание И. Киреевского проистекает из определенного коллективного представления о народе. Критик впервые создает тот образ русского народа, который потом подвергнется мифологизации. Отмечая героичность Пушкина, его особую роль в культуре и в истории страны, Киреевский ощущает и свою особенность — тождество с «наследственной ролью», с «наследственной душой» (по выражению К.Г.Юнга). Однако объектом этого тождества становится не душа предка, а коллективная душа народа. Так проблема эволюции Пушкина связывается с проблемой народности. Киреевский выдвигает на первый план идею вдохновения, подчиняя ему саму эволюцию творчества Пушкина. Объясняя особенностями вдохновения особенности поэтических форм. Он реализует принцип самого Пушкина — судить о произведении не по духу, а по его формам. Прослеживая три периода в развитии поэзии Пушкина, И. Киреевский показывает и различные ролевые установки, принятые на себя поэтом. Одна из ролей — выполнение своего предназначения. Это связано вначале с отражением идей и форм поэзии Байрона, но затем принимает характер самобытный. Следование предназначению, судьбе и приводит Пушкина к сближению с действительностью. «Поэзия действительности» для Пушкина как бы изначально задана, предопределена: «час для поэта жизни наступил». Предназначение Пушкина было вполне индивидуально и, вместе с тем, отвечало общему предназначению народа. В связи с этим Пушкина можно назвать первым, открывшим путь остальным, — в этом его особая роль в русской поэзии.

Очевидна близость к концепции И. Киреевского Ап.Григорьева, который испытывал влияние, с одной стороны, ранних славянофилов, с другой — Ф.Шеллинга, пришедшего к культу мифа и разработавшего теорию тождества (единства духа и природы). «Культ непосредственного» сближает философскую позицию Ап.Григорьева и Ф.Шеллинга, а учение об интеллектуальной интуиции становится отправной точкой в теории искусства русского критика.

В поисках Абсолютной духовной идеи Ап.Григорьев обращается к А.Пушкину. Мэнли П. Холл указывает, что реализацию Абсолюта делает возможной интеллектуальная интуиция, которая является его духовным смыслом и способна отделить себя как от субъекта, так и от объекта (2). Критик рассматривает личность поэта как проявление «органической целостности бытия», естественное и непознаваемое. Он размышляет о пушкинском произведении как о «пластическом и живом теле». Его концепция построена на чувственной красоте и одновременно жизненной достоверности пушкинского образа, на безоглядном доверии к нему.

Известно, что А.Лосев вычленял в любой мифологии диалектическую триаду: личность, историю, слово (3). С этой точки зрения, творчество А.С.Пушкина исследуется критиком как

определённая духовно-творческая модель, в которой миф является проявлением высшей мудрости, способности к целостному восприятию мира и человека.

Текущность мифологического стиля мышления Ап. Григорьева, базирующегося на принципе «всё — во всём» отразилась в суждениях о А. Пушкине как о «представителе всего нашего душевного, особенного» (4, 2, 104). Ап. Григорьева привлекает тайна личности писателя, его интерес ко всякому знаку. В связи с этим Пушкин признается им «воплощением» России, «откровением» русского народа и русского гения. Стремление постигнуть пушкинскую гармонию проявляется в созданной критиком формуле «Пушкин — наше всё». Ап. Григорьев отмечает, что осмысление пушкинской гармонии не сводимо ни к каким формальным особенностям. (Известно противоречивое отношение критика к поэтике). С его точки зрения, поэтическая гармония Пушкина образуется в «союзе волшебных звуков, чувств и дум».

«Чувственная критика», как называл свои исследования Ап. Григорьев, воспринимает пушкинскую гармонию как живую материальность. Идеальное начало, заключающееся в пушкинском творчестве, есть не что иное как «аромат и цвет реального». Пушкинская гармония, таким образом, является органическим продуктом жизни и отражает непосредственные, природные, жизненные силы, чуждые рационализма.

Так создаётся григорьевский миф о Пушкине как целостной поэтической индивидуальности, преобразившей весь человеческий опыт. Для тех, кто создавал миф, будь он художественным или теоретическим, пишет М.И. Стеблин-Каменский — он был объективной действительностью и, следовательно, не мог быть ни аллегорией, ни наукой, ни архетипом (5, 30).

Таким образом, Пушкин представлен как идеальная национальная — русская — личность, описание которой дается в физиологических терминах, популярных в сороковых годах. В этот идеал вошли три компонента: 1) Пушкин являет собою целиком и полностью — пусть даже в общих чертах — то, что есть истинно русское; 2) как выразитель национальной сущности, Пушкин сочетает в себе все элементы русского — западничество и славянофильство, старое и новое, — и такое сочетание типично для истинно русского; 3) как национальный тип Пушкин независим от других национальных типов, входящих в европейскую семью наций, и равнозначен им. Такой анализ наследия Пушкина говорит больше о взгляде критика на русские национальные черты и ценности, чем о самом Пушкине.

Периодизация жизни и творчества Пушкина также дается Григорьевым в терминах, которые приложимы к русской культуре. После неоклассического, лицейского периода следует юношеский бурный романтизм, затем затянувшаяся фаза байронизма (представленная эволюцией — от «Кавказского пленника» к Алеко, Гирею и Онегину) — и, наконец, последний период, который характеризуется введением «точки зрения» Белкина, проявляемой в его отношении к Сильвио и в «сухом тоне» «Пиковой дамы» (1834). В представлении Григорьева эта эволюция включала в себя усвоение ряда иностранных элементов, необходимых при создании истинно русского национального типа. В соответствии с принятым в пост-шеллингианстве различении положительных и отрицательных философских тенденций Григорьев видит в Пушкине слияние двух различных русских исторических типов — положительного и отрицательного. Первый — это допетровский русский человек, богатая, цельная, прямодушная, даже наивная, но самостоятельная натура, подчиняющая свои действия здравому смыслу. Другая — послепетровский тип, которому свойственна односторонность, крайность и стремление к мощной разрушительной силе. В самом Пушкине эти два типа — положительный и отрицательный — слиты в современный, цельный русский тип.

Заметим и следующий аспект: в новой историософской концепции Ап. Григорьева тайна русской народности раскрывается в Православии (6). Под Православием критик, по определению В. Зеньковского, понимает стихийно-историческое начало, которому «суждено жить и давать новые формы искусству» (7, 1, 301). Именно в личности Пушкина критик

видит православную душу, страстно влекомую ко всякому мистическому началу. Поэтому в творчестве Пушкина усматривается новое искусство, в котором равновеликой является идеальная мировая и человеческая общность; отсюда и многообразие культурных смыслов, реализующих возможности человеческой индивидуальности в конкретно-бытовом и в символически-бытийном значении. Мифологическое сознание давало возможность Ап. Григорьеву подойти к Пушкину как к художнику, реализующему человеческую общность в рамках естественной, органической целостности мира.

Это положение, весьма характерное для мифокритики Ап. Григорьева, оказывается близким к концепции Н. Фрая, рассматривающего историю литературы как постоянное циркулирование по естественному кругу (8, 240).

В концепции Ап. Григорьева пушкинская гармония заключается в сочетании трёх принципов человеческого бытия. Это свобода, закономерность, судьба, не подменяющие, но дополняющие друг друга.

Свобода понимается критиком, как свобода высокоразвитой личности, ибо она прошла опыты романтического самоуглубления и романтической самооценки; закономерность — это отчётливо выступающие у Пушкина исторические тенденции и объективные связи природного мира с человеком, его индивидуальной жизнью, социальной практикой и познанием. Связи природы с человеком у Пушкина простираются в сферы этического и эстетического приобщения человеческого духа к таинственной и полной гармонии бытия. Судьба — стихия жизни, несущая в себе роковое начало.

Ап. Григорьев убеждён в том, что пушкинские герои выбирают и решают свою судьбу в той же степени, в какой судьба и действительность predeterminedелили их путь и личность. Образы Пушкина, как правило, связаны структурным контрастом: целостная, почти неанализируемая личность сопоставляется с индивидуальным человеком.

Это Татьяна и Онегин, Моцарт и Сальери, Дуня и Самсон Вырин. Они — полюса единой бытийно-фактической логики изображения человека. Но бытийно-фактический человеческий образ в целом концептуально незавершен и этим интересен Ап. Григорьеву.

А. Валицкий в книге «Личность и история» утверждал, что концепция личности Ап. Григорьева нашла очень простой выход из конфликта личности и истории: ставила личность вне истории, утверждала, что личность не есть историческая категория (9). В действительности, концепция Ап. Григорьева сложнее. Так, он пишет: «Анализ натуры Белинского есть анализ нашего критического сознания, по крайней мере, в известную эпоху — как анализ пушкинской натуры есть анализ всех творческих сил народной личности — по крайней мере, на весьма долгое время». Вводными словами «по крайней мере» автор как бы извиняется перед читателем: ему хочется утверждать «вечное» значение Пушкина, обусловленное духовной интуицией поэта, вместе с тем, он ясно видит связь Пушкина со своим временем.

Следует заметить, что формула критика «Пушкин — наше всё» получила всеобъемлющее значение в концепции Ап. Григорьева не сразу. В начале своего творческого пути Ап. Григорьев был убеждён, что в литературном процессе существуют два направления: гоголевское, в котором доминирует «отрицание во имя идеала», и лермонтовское — с его «отрицанием во имя отрицания». Пушкин же настолько загадочен, что находился как бы над литературным процессом.

Но в 50 — 60-х гг. Ап. Григорьев пересматривает свою концепцию. Стремясь познать целостность бытия, гармонию мира, критик приходит к мысли о том, что Лермонтов и Гоголь «творцы, бессильно складывающие дворцы и храмы нового искусства» (4, 56). Поэтому мысль критика всё больше обращается к Пушкину. А.С. Пушкин становится этической и эстетической вехой, по которой Ап. Григорьевым меряется вся русская литература. Об этом свидетельствовали крупнейшие циклы статей Ап. Григорьева, уже в заглавии отражающие его концепцию: «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», «Развитие идей народности в нашей литературе со смерти Пушкина» и др.

Хотелось бы также отметить, что внутренние свойства таланта художника представляют

интерес для позднего Григорьева не только сами по себе (как глубоко и разнообразно бы их ни определять) и даже не в сопоставлении с особенностями других писателей, а как своего рода показатели определённых процессов и превращений, совершающихся в литературе и характеризующих так или иначе общее направление её развития. Именно этот смысл и вкладывает Григорьев в свой упрек современной критике, которая, восторженно приветствуя каждое новое произведение поэта, тем не менее, даже и не пыталась представить его творчество в сколько-нибудь конкретной и широкой системе личностных и литературных взаимосвязей.

Справедлива мысль Л.П.Гроссмана о теории трансформизма в критике Ап.Григорьева (близкой Бергсону), позволившей ему в «Станционном смотрителе» А.С.Пушкина увидеть зерно натуральной школы, в его лирике — источник поэзии Фета и Майкова, а в прозе — «зародыши реализма» Л. Толстого (10, 56).

В самом понимании пушкинской гармонии Григорьев исходит не только из общих соображений о значении Пушкина для русской литературы, но из строго конкретных историко-литературных данных.

Так, скажем (это следует подчеркнуть особенно), «белкинская» линия в развитии русской литературы для Григорьева — не только и не просто литературная традиция, а, в свою очередь, — одно из проявлений некоего общего процесса, который, ознаменовавшись первыми крупными результатами в прозе Пушкина, продолжал углубляться и расширяться в дальнейшем. Образ Белкина был, по мнению Григорьева, не только родоначальником определённой литературной традиции, но и своего рода итоговым звеном в творческой эволюции самого Пушкина. Критик пишет: «Пушкин совершил дело развития национального самосознания. Пушкин представитель нашего душевного, особенного, такого, что остаётся нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужими, другими мирами. Пушкин — пока единственно полный очерк нашей народной личности» (4, 2, 81).

Если учесть онтологизм критика, вследствие чего искусство идентифицируется с жизнью и её формами, а специфика творчества проявляется в его органической бытийственной явленности и предстаёт такой же реальностью, как и сама жизнь, то ясно, почему образ Белкина начинает постепенно обособляться, выпадать из системы своих естественных взаимосвязей. Выразитель определённого литературно-эстетического принципа, каким он по преимуществу выступает у Пушкина, Белкин всё более начинает представляться Григорьеву как некий реальный (а не условный) образ, как носитель определённого нравственно-национального начала, благодаря чему своеобразие литературной задачи Пушкина конкретизируется и реализуется как национально-характерологическое своеобразие самого Белкина, «Телесно-вещественный» и живой образ неотделим от материального мира и предстаёт в форме этого мира», — писал критик (4, 2, 64).

Несмотря на то, что Белкин выступает как отрицательный тип — вызывающий критическое отношение, он служит той точкой зрения, с которой должно подходить к самым русским пушкинским персонажам, представленным в «Повестях Белкина» (1830), «Истории села Горюхина» (1830) и «Капитанской дочке» (1836). Эти произведения, утверждает критик, создали основу для лучших творений Аксакова, Тургенева, Толстого и Писемского. «Белкин пушкинский был первым выражением критической стороны нашей души, очнувшейся от сна, в котором грезилась ей различные миры». Истинно русским герой становится в той мере, в какой приближается к качествам Белкина. Высшая похвала, какой Григорьев награждает Тургенева, — то, что его герой, Лаврецкий, выше Белкина и положительный тип — «живой человек, связанный с жизнью, почвою, преданиями».

Во второй статье пушкинского цикла (в центре которой, согласно подзаголовку, стоит романтизм) Григорьев разъясняет происхождение и эволюцию этого типа. В то время, как Россией завладели могучие силы романтизма, покорив большинство поэтов и писателей, один только Пушкин сумел держать под контролем это могучее «стихийное веяние». Поэт умерял в себе обе стороны этого всеохватного веяния или движения, каждая сторона которого уже сама была «веянием». «Романтически-туманное» направление искажало чувства

поэтов — певцов романтической любви не только русских (Жуковский и Полевой), но и немецких (Шиллер, Гете и Гейне). В противовес им Пушкин был «живая мера и гармония», «нашею мерою чувств». Избегая излишеств шиллеровского идеализма и гетевского материализма, он создавал произведения, исполненные «ежедневностью, так сказать, домашностью», показывавшей «как просто у поэта чувство, как оно присутствует в душе цельно, не разрываясь с другими обычными впечатлениями, правильное, светлое, глубокое». Эта простая, внутриприсущая цельность формирует белкинский тип, который является непосредственным результатом борьбы Пушкина со второй стороной романтического движения — с «лихорадочно тревожным веянием», погубившим Марлинского, Полежаева, Лажечникова, даже Мочалова. Это второе веяние, породившее такие резко отрицательные, несущие разрушение типы, как лермонтовские Арбенин и Печорин, у Пушкина обрело мир и спокойствие:

«Великая и цельная натура Пушкина, решительно не поддававшаяся туманному веянию, как слишком ясная и живая — подвергаясь влиянию стихийно-тревожного — боролась с ним, увековечивая борьбу высокими созданиями, пытаясь уходить от стихийно-тревожного в рассудочные и простодушные воззрения Ивана Петровича Белкина, — и опять будила в себе страстные элементы, но будила их — уже овладевая ими, возводя их в меру и гармонию. Пушкин года за три до своей смерти доходил уже действительно до какого-то олимпийского спокойствия и величия в творчестве, являлся властелином и могучим заклинателем стихий самых разнородных».

И в подтверждение этого Григорьев приводит примеры из посмертно опубликованных пушкинских произведений, прежде всего из «Каменного гостя». Поэт использует свое чувство повседневного, обычного, простого, чтобы сковать «стихийно-тревожные» силы, тем самым умаляя их разрушительную мощь. Образ Белкина Пушкин противопоставил всем Сильвио, Германнам, Алеко: «бедная, еще не обработанная почва» вступала в борьбу и брала под контроль «непропорционально развитые растительные силы», те инородные отрицательные силы, которые были представлены этими героями. Пушкин только начинал контролировать «растительные силы» на «необработанной почве», давшей бурные отрицательные всходы в русской культуре. По мнению Григорьева, поэт почувствовал «банкротство» «положительного активного типа» и поэтому не стал пытаться создать то, в чем не преуспели другие. Тургенев был первым, кто создал положительный тип, которому Белкин служит отрицательным соответствием. Сам процесс представляется мистическим и священным: в Тургеневе «повторился белкинский процесс пушкинской природы»; он, подобно Пушкину, уходил «в свое отрицательное я, в жизненные взгляды своего Ивана Петровича Белкина». Со временем из «запуганного, чисто отрицательного состояния» Белкина возник положительный тип Лаврецкого, в котором положительно проявляются «смирение перед почвою, перед действительностью». Процесс этот животворен, увлекателен и, уж во всяком случае, открывает в романе много интересного.

Специфика григорьевского мышления заключается именно в том, что всякую материальность, всякое тело, произведение, образ он воспринимает как пластически формованную психичность, как нечто живое. Мировое тело жизни — это живое тело, почва, на которой вырастает искусство, — это живая почва; статуарность характера — это, конечно, живая статуарность. Романтическая идея универсализма человеческой личности, вбирающая в себя весь мир путём интуитивного его постижения, в телесно-вещественной эстетике Григорьева приобретает такое истолкование: образы, по словам критика, живут крепкою растительною жизнью, связанные с корнями почвы, на которой художник вырос (4, 2, 51). Бытие характера (а вместе с ним и авторской личности) понимается здесь как бытие органическое. В определённой степени Ап. Григорьев предвосхитил концепцию Хайдеггера, для которого характерен отказ от традиционного понятийного языка и поэтический подход к восприятию «вещи».

Таким образом, интуитивное понимание литературного явления при всё-таки рассудочном его познании в конце 50-х — 60-х гг. позволяет Ап. Григорьеву уловить общие

тенденции литературного процесса, и роль в нём Пушкина, хотя в целом его теория остаётся незавершённой.

Очевидна также взаимосвязь между ранней славянофильской критикой, рассмотревшей идею вдохновения как основную в творчестве поэта, и теорией органической критики, вписавшей Пушкина в контекст русской культуры, с её феноменом святости и откровения духа.

1. Егоров Б. От Хомякова до Лотмана. — М., 2003.
2. Мэнли П. Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. — СПб., 1994.
3. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991.
4. Григорьев Ап. Сочинения: В 2 т. — СПб., 1876. — Т. 2.
5. Стеблин-Каменский М.И. Миф. — М., 1976.
6. Панченко А.М. Пушкин и русское православие // Русская литература. — 1990. — №2.
7. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. — Л., 1991. — Т. 1.
8. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. — М., 1987.
9. Arelzei Naliski. Osobowose a historia. — Warsava, 1969.
10. Гроссман Л.П. Три современника. — М., 1922.

ТРАДИЦИИ А.ПУШКИНА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ М.БУЛГАКОВА

Л.В.Рева

(кандидат филологических наук, доцент,
Измаильский государственный гуманитарный университет)

У статті аналізуються літературно-філософські й духовні паралелі у спадщині О.Пушкіна та творчості М.Булгакова, що розглядаються як продовження пушкінських традицій.

In the article one analyzes the literary-philosophical and spiritual parallels in the heritage of A.S.Pushkin and M.Bulgakov, which are viewed as the continuation of Pushkin's traditions.

Изучение творчества М.Булгакова невозможно без связи с литературно-философскими традициями в русской культуре. Философский настрой, гуманистические позиции, нравственная одухотворённость русской классики 19 века близки М.Булгакову и продолжают жить на страницах его рассказов, повестей, пьес и романов. Исследователи отмечают огромное влияние на Булгакова Гоголя, Салтыкова-Щедрина (которых он называл своими учителями). Достоевского, Пушкина. Связи произведений Булгакова с традицией Пушкина раскрыты в работах И.Бэлзы, М.Каганской, О.Солоухиной, В.Лакшина, И.Золотусского, М.Чудаковой, А.Баркова.

Сохранилось несколько прямых высказываний Булгакова о Пушкине в письмах к литератору П.Попову, в которых он называл поэта «командором нашего русского ордена писателей» и давал оценку: «Пушкин - не стихи!», имея в виду, что поэт нечто иное, гораздо значительнее, возможно, целый мир.

Ещё в 1920 году, возражая на диспуте пролеткультовским отрицателям Пушкина, Булгаков дал высокую оценку поэту: «Великие поэты и писатели потому становятся бессмертными, что в их произведениях заложен мир идей, обновляющих духовную жизнь народа. Таким революционером духа русского народа был Пушкин...» (1, 39) Характеризуя Пушкина Булгаков использовал современное и модное, отвечающее духу времени слово. И хотя лексическое значение слова революционер- «возмутитель, крамольник, мятежник» (по Далю), употребление его в таком контексте было понятно всем и носило одобрительную, позитивную.

преобразовательную характеристику.

В булгаковских прозаических работах поэт нигде не представлен живым человеком: в произведениях Пушкин выступает неким «культурным знаком», мифологизированным образом (памятник, портрет, подмосковный город), его имя употребляется во фразеологических оборотах часто с сатирическим оттенком, устойчиво укрепившимся не только в литературе. Цитаты из стихотворений поэта Булгаков включает в свои работы, а также берёт их в качестве эпиграфов. Пушкинские аллюзии возникают в произведениях в связи с упоминанием в них пушкинских героев.

Образ поэта присутствует в единственном произведении М.Булгакова, посвящённом судьбе поэта, - пьесе «Александр Пушкин». В действии пьесы главный герой не участвует. Вероятно, автор не хотел навязывать зрительный образ великого поэта: у каждого должен быть свой Пушкин.

В драме поставлена важная для автора творческая проблема (не единожды затронутая в стихотворных произведениях Пушкина) художника и власти. Эта же тема являлась центральной в пьесе «Мольер» и пройдет лейтмотивом в романе «Мастер и Маргарита».

Как и Пушкин, Булгаков оценивал деятельность исторических лиц с точки зрения этической нормы, судил их поступки с позиции общественной нравственности, отвергая моральный релятивизм. Как и Пушкину, Булгакову был близок пафос обличения власти с помощью тонкого пародирования.

В пьесе драматург, продолжая пушкинскую традицию, обращается к реальному историческому деятелю - Николаю I. Булгаков разоблачает императора как прямого участника грязной игры вокруг поэта.

Хотя известно, что к Пушкину Николай I благоволил, а после встречи в 1826 году с поэтом назвал его «самым замечательным человеком России». В частности, об этом упоминает Д.Мережковский в статье «Пушкин». Поэтому возникший в пьесе вымысел оправдан взаимоотношением Булгакова с властью. Одиночество творческой личности - это тот тревожный булгаковский мотив, который содержится в пьесе «Александр Пушкин», и повторяется в пьесе «Мольер» и в «Мастере и Маргарите».

К важным чертам творчества Булгакова относится то, что его произведения автобиографичны. В драме о последних днях поэта эта автобиографичность проявляется по-своему. Такому своеобразию способствовала подготовительная работа, когда автор, перечитывая произведения Пушкина, возможно, пытался пушкинскими глазами смотреть на происходящее вокруг него. Творческая судьба писателя проецируется на судьбу поэта, трагическая история которого воспринимается через призму трагедии самого автора. Тяжелые последние дни поэта взяты не случайно. Для Булгакова время написания пьесы тоже сложная пора, поэтому так актуальна тема бессмертной кабалы, превращающей в ад жизнь Пушкина. Булгакова, Мольера, Мастера.

Пристальное внимание Булгакова к трагической судьбе творческой личности заложено самой его жизнью. Создавая концепцию творческой личности, Булгаков отразил её в произведении посредством истории пушкинской жизни, близкой его духовной жизни. Автор рассматривал свободу личности в том, что она сама выбирает свою судьбу, формировала себя поступком. Для писателя важно такое содержание нравственной позиции, при которой не был бы нейтрален «нравственный императив верности человека самому себе», и мерилom верности для Булгакова, по мнению В.Виноградова, выступает истина, добро и справедливость (2, 38).

Своеобразным фоном событий в пьесе является образ бушующей стихии, с которой начинается и завершается действие пьесы.

Несущим символический смысл лейтмотивом выступают первые строки пушкинского стихотворения «Зимний вечер»: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя. То, как зверь она завоет, то заплачет, как дитя...» Вьюга начинает и завершает действие пьесы. Она «крутит! Вертит. И в глаза и в уши!» (3, 616) Ее бушующая стихия - это и адекватный Пушкину мир, и внешнее обозначение иных сил и миров, и иное измерение, воспринимаемое как одно из воплощений космоса.

Образ вьюги у Булгакова всегда связан с Пушкиным. Все эпитафии о метели взяты Булгаковым из Пушкина: к «Белой гвардии» из «Капитанской дочки» (*Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.*

-Ну, барин,- закричал ямищик беда: буря) к новелле «Вьюга» из стихотворения «Зимний вечер» (*То, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя.*

У Булгакова и Пушкина есть рассказы, в которых тема вьюги, метели вынесена в название: «Вьюга» Булгакова и «Метель» Пушкина. Однако по сюжету произведения далеки друг от друга. В рассказе «Вьюга» история вызова доктора в другую деревню, где произошел несчастный случай с девушкой в день венчания. И хотя на улице «творилось что-то <...> еще никогда не виданное. Неба не было, земли тоже. Вертело и крутило белым и косо и криво, вдоль и поперек» (4, 37), а «весь мир свился в клубок, и его трепало во все стороны» (4, 43), молодой доктор отказывается от предложения остаться на ночь из-за разыгравшейся непогоды, признаваясь лишь себе в истинной причине отказе: «...одна мысль остаться <...> где беда, где я бессилен и бесполезен, казалась мне невыносимой» (4, 42). Зablудившись в поле он встречается с волками. Но судьба спасает его, и он возвращается домой. Любовь и в этом рассказе проходит лейтмотивом, а основная тема - нравственно-философская, тема человеческого существования. Не зря эпитафией взяты пушкинские строки, в самой сути которых философские вопросы.

В рассказе «Метель» Пушкина тема любви и судьбы человека находятся на одной ступени значимости. В повествовании присутствует определенная интрига, которая раскрывается в конце: тайное венчание незнакомых молодых людей, встречающихся по прошествии нескольких лет и влюбляющихся друг в друга. Любовь и судьба человека очень связаны с разыгравшейся метелью, а употребленные эпитеты и метафоры подтверждают это: «...ветер выл: все казалось <...> угрозой и печальным предзнаменованием» (5, 72). Примечательно, что к «Метели» эпитафией взяты строки из баллады «Светлана» В. Жуковского, которого Пушкин признавал своим учителем.

В обоих рассказах затрагиваются нравственные темы, раскрываемые в правдивых признаниях: доктора самому себе («Вьюга»), Бурмина - Марье Гавриловне («Метель»). Но у Булгакова нравственный смысл произведения приобретает несколько иной характер - противоборства зла и добра. Образ его главного героя выводит на поверхность две проблемы: гамлетовскую (проблему бытия, жизни и смерти, «быть или не быть») и донкихотскую (бескорыстное сострадание и добро).

Как известно, линия добра проходит через все творчество Булгакова, в мировосприятии которого добро рассматривается сквозь призму бытия.

В воспоминаниях о Булгакове есть интересный факт: накануне своей смерти автор бессмертных произведений сказал, что основная его жизненная идея заключалась в том, чтобы никому не делать зла. Эта же фраза произнесена одним из главных героев его пацифистской пьесы «Адам и Ева»: «Какая у тебя была идея, кроме одной, - никому не сделать зла...» (6, 235)

Иное значение образа метели в историческом романе «Белая гвардия». Этот образ положен в основу эпитафии к роману, взятому из «Капитанской дочки», о судьбах классической русской культуры в новую эпоху и символически связан с началом романа: «Давно уже начало мести с севера, и метет, и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже,<...>. На севере воеет и воеет вьюга, а здесь под ногами глухо погромыхивает, ворчит встревоженная утроба земли. Восемнадцатый год летит к концу и день ото дня глядит все грознее и щетинистей» (7, 441). Из-за этого жизнь главным героям «перебило на самом рассвете», а жизнь их неразрывна с домом, в котором «лучшие на свете шкафы с книгами... с Наташей Ростовою, Капитанскою Дочкою» (7, 441).

Для семьи Турбиных катастрофой представляются грядущие перемены, и усиливается страх перед будущим: « Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи» (7, 441).

Описание трагического начала в человеческой жизни есть и в творчестве Пушкина. Как и у Булгакова в «Белой гвардии», так и в повести Пушкина «Капитанская Дочка» главная тема

одна: трагическое вторжение ужасов «русского бунта бессмысленного и беспощадного» в мирную жизнь добрых русских людей.

Сходство тем прослеживается и в произведениях «Дубровский» Пушкина и «Ханский огонь» Булгакова (трагедия столкновения между царящей в жизни неправдой и пробужденным ею духом отчаяния и мести); и в рассказе «Ханский огонь» Булгакова и в повести «Дубровский» Пушкина (у главных героев отнимают родовое гнездо, а новые люди, поселившиеся в их домах, ведут себя с ними оскорбительно, поэтому и Дубровский и булгаковский князь Тугай-Бег - чужие в родном доме). В названных рассказах главных героев сближают их мысли (о родителях, о чужих людях, хозяйничающих в их доме, о мести), переживания и негодования; в них прослеживаются общие ситуации: смерть родителя главного персонажа - у Дубровского умирает отец, у Тугай-Бега - княгиня-мать. Выкинутый за пределы своей страны, Тугай-Бег не может смириться - захваченный несбыточной мечтой о скорой мести, решается на сожжение своей усадьбы. Эта же тема прослеживается и у Пушкина. Она, очевидно, находилась в основном запасе литературных впечатлений Булгакова, возможно, на замысел которого повлияли и реальные впечатления: многократные поджоги усадеб накануне Февральской революции. С другой стороны, стихия пожара была довольно частым предметом изображения в произведениях Булгакова («Собачье сердце», «Роковые яйца», «Мастер и Маргарита»). Её со всей очевидностью можно считать устойчивым мотивом булгаковской поэтики в разных произведениях имеющим свой определённый смысл. Например, в «Ханском огне» пожар - единственная, возможная в реальных обстоятельствах месть.

Конец рассказа - князь "незабытыми тайными тропами" уходит со своего двора, "чтобы не слышать первого вопля", проецируется на конец 3-й главы "Дубровского": тайна поджога скрыта словами "место свиданий", после чего слышится "жалобный вопль", сгорающих в усадьбе недругов.

Пушкинский контур романтического разбойника имеет и свои несовпадения: месть Дубровского поддерживают верные ему крестьяне. В рассказе Булгакова, согнанный со своей земли Тугай-Бег спустя годы мстит один, так как не уверен что когда-то верный ему Иона поддержит его: «Не вернется ничего. Все кончено» (8, 217).

Продолжение темы трагедии жизни человеческой находит отражение в романе «Мастер и Маргарита». Рассказ о библейской истории, участники которой конкретные исторические лица, имеет точки соприкосновения с бессмертной драмой Пушкина «Борис Годунов».

Оба автора к осуществлению замыслов своих работ подходили чрезвычайно серьёзно, опираясь на исторические источники.

Историческая драма «Борис Годунов» не единственная в творческом наследии Пушкина; в его работах нашли отражение и петровская эпоха, и восстание Пугачёва, о русской истории, истории Украины, французской революции и др. И хотя главным источником сведений, на основе которых написана трагедия, была «История государства Российского» Карамзина, многие эпизоды трагедии основаны на рассказах из других произведений. В творчестве Булгакова единственным произведением (даже произведением в произведении) об историческом лице является роман об Иешуа, включенный в роман «Мастер и Маргарита». В своей работе автор использовал книги Ренана, Фарара, опирался на Евангелие от Иоанна, текст Талмуда.

Принципы работы писателей над литературными и историческими источниками имеют большое значение в воплощении творческого замысла.

Отдельные детали, подробности, короткие упоминания имён также использованы писателями для создания своеобразного культурно-исторического фона произведений. Из мозаики разнообразных деталей авторы создают достоверные панорамы жизни людей другой эпохи.

Ершалаимские сцены в романе Булгакова, созданные на основе литературных источников, являются наиболее яркой частью «Мастера и Маргариты». В этих главах заключается философская квинтэссенция романа, его наивысшая этика. Интересен образ булгаковского Иисуса Христа - Иешуа Га-Ноцри (изгой из Назарей). Образ Иешуа - кроткий, бесстрашный.

чутко угадывающий беду, нависшую над другими, и не замечающий беды, нависшей над ним, проповедующий добро, и верящий, что оно победит. Идея добра не признана и сокрушена его современниками. Как возник этот образ? Возможно, под влиянием образов юродивых и блаженных, исстари почитаемых на Руси за святых. Возможно, навеян лесковскими странниками. Но скорее всего Иешуа создан независимым и поэтическим воображением Булгакова.

В драме «Борис Годунов» Пушкиным также введён юродивый, который своим присутствием усиливает идейный замысел произведения, хотя встречается всего один раз, в одной сцене и является носителем нескольких фраз. Но значение образа юродивого в произведении велико, об этом писал сам Пушкин в несколько иносказательной форме П.А.Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию -наверд...Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (9, 509) Именно устами блаженного «глаголет истина» в трагедии. Никто открыто не может сказать правду, кроме Николки: «...маленькие дети обижают...Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» (9, 260).

Юродивый появляется в сцене в железной шапке и обвешанный веригами. Символичность этого образа налицо. Своеобразная форма самоистязания человека, носящего на голом теле тяжёлые железные цепи - это самоистязание царя Бориса, у которого «мальчики кровавые в глазах». С другой стороны юродивый - святой, и образ его, обвешанный цепями, -упоминание о библейском герое Христе. Связь с религией очень тонка, а использование в самом конце сцены (как завершающий аккорд, заставляющий подумать о подтексте фразы) имени другого библейского героя подтверждает это: «... нельзя молиться за царя Ирода - богородица не велит» (9, 260).

В обоих произведениях наблюдается параллелизм в изображении народа. В истории об Иешуа народ требует казни инакомыслящего, а в истории о Борисе Годунове народ мало понимает, что происходит во дворце, но придаёт большое значение этому, стараясь вникнуть в суть происходящего: баба даже бросает наземь плачущего ребёнка, чтобы услышать, о чём говорят на площади. Восшествие на престол Бориса Годунова через убийство маленького Дмитрия приветствуется народом: «Да здравствует царь Борис Годунов!». Подобным приветствием народ встречает и Лжедмитрия, убившего детей Годунова: «Да здравствует царь Дмитрий Иванович!». Заключительная ремарка «Народ безмолвствует» скорее всего появилась благодаря Жуковскому. Ему также принадлежат некоторые переделки и цензурные сокращения рукописи Пушкина, на основе которой было напечатано первое издание трагедии.

Значение этих слов истолковывалось идеологично, им посвящены многие работы о великой роли народа в борьбе с царизмом. Но пушкинская идея приветствия власти, взошедшей на престол через убийство, понятна: непонимание и жестокость народа. В романе же Булгакова это непонимание и жестокость народа разыгрывается ещё трагичнее, так как они сопряжены с требованием казни.

Затронутая Пушкиным в стихотворении «Поэт и толпа» тема отсталости народа очень тонко перекликается с сюжетом об Иешуа.

Роман «Мастер и Маргарита» многоаспектен. Поэтому сравнить его можно и с «Евгением Онегиным». Первая их «близость» обнаруживается в плане жанра: оба произведения определены как романы («Мастер и Маргарита» - прозаический роман с лирическими отступлениями, «Евгений Онегин» - роман в стихах). История обоих произведений сходна - оба незавершены авторами.

Параллель между ними можно провести и в определении основного конфликта: «гибель таланта и трагедия всепоглощающей любви» (10, 196).

Интересно сопоставить романы на примере идентичных сюжетных ситуаций фантастического плана. Общеизвестно, что и Пушкин, и Булгаков в жизни тяготели к мистическому и фантастическому. Это нашло отражение и в их творчестве, в частности в романах «Евгений Онегин» и «Мастер и Маргарита», взаимодействуют реальное и нереальное.

Как в «Евгении Онегине», так и в «Мастере и Маргарите» накануне решающих встреч

главных героинь появляются мифические существа. У Пушкина это образ из русского фольклора - медведь как предвестие встречи с тем, в кого она влюблена, и от которого принимает помощь. У Булгакова - их два, Азazelло и Коровьев, и созданы они богатым воображением автора. В отличие от сюжета Пушкина, в котором главная героиня пребывает во сне и находится во власти роковых обстоятельств, диктуемых сном (таков замысел автора), у Булгакова его героиня пребывает в реальности и свой выбор пойти на встречу делает осознанно и решительно: «Я знаю, на что иду. Но иду на всё из-за него...»

Лейтмотив любви главенствует в этих двух эпизодах романов XIX и XX веков. А главные героини в своей борьбе за любовь проявляют себя романтично и решительно.

Опыт воспроизведения сочетания сознательного с подсознательным, архетипическим, мифологическим и фольклорным в «Евгении Онегине» близок и булгаковскому «Мастеру и Маргарите».

Демонический образ Онегина из сна Татьяны, сама психологическая атмосфера сохраняют преемственность в романе Булгакова. И возможно, являются истоком сцены встречи Мастера с Воландом.

Таким образом, творческая связь Булгакова с Пушкиным многообразна. Произведения обоих классиков русской литературы дают большой материал для их сопоставления. Родство художественной концепции Пушкина идейно-эстетическим поискам Булгакова обусловило выбор им традиционных тем, мотивов, образов, символов. Писателей сближает утонченность восприятия жизни, глубина понимания добра и зла, свободы и несвободы, жизни тела и жизни духа. Эти явления Булгаков, как и Пушкин, оценивал с точки зрения общечеловеческих нравственных канонів, идеальной этической нормы.

Поэтому существенным аспектом в сопоставлении художественных произведений писателей является то, что духовные и творческие традиции Пушкина нашли достойное продолжение и развитие во многих произведениях Булгакова.

1. Соколов Б. Михаил Булгаков. - М., 1991.
2. Виноградов И. Завещание мастера // Вопросы литературы. - 1986. - №6.
3. Булгаков М.А. Александр Пушкин // Булгаков М.А. Сочинения: В 3 т. - СПб., 1998. - Т.3.
4. Булгаков М.А. Вьюга // Булгаков М.А. Сочинения: В 3 т. - СПб., 1998. - Т.1.
5. Пушкин А.С. Метель // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. - Л., 1978. - Т.6.
6. Булгаков М.А. Избранные произведения. - К., 1990.
7. Булгаков М.А. Белая гвардия // Булгаков М.А. Сочинения: В 3 т. - СПб., 1998. - Т.1.
8. Булгаков М.А. Ханский огонь // Булгаков М.А. Сочинения: В 3 т. - СПб., 1998. - Т.1.
9. Пушкин А.С. Борис Годунов // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. - Л., 1978. - Т.5.
10. Метченко А. О социалистическом и критическом реализме // Москва. - 1967. - №6.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ПОЭТИКЕ РОМАНА А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Т.А.Савоськина

(кандидат филологических наук, доцент,

Измаильский государственный гуманитарный университет)

У статті досліджується драматичний компонент, який є однією із форм епічного осмислення світу і людини, органічним елементом поетики роману "Євгеній Онегін".

The article analyzes the dramatic component, which is one of the forms of the epic realization of the world and person, and is an organic element of the novel "Eugene Onegin" poetics.

В научной литературе о «Евгении Онегине» сравнительно недавно наметились пути изучения синтетичности его жанровой природы. Поскольку в пушкинском определении -

«роман в стихах» - априори акцент сделан на стихотворной форме, то закономерным оказалось обращение ученых прежде всего к исследованию взаимодействия лирического и эпического начал в произведении. Прояснение этого вопроса неизбежно привело литературоведов к рассмотрению функций поэтических жанров, их элементов в романной структуре (1; 2; 3; 4). Несмотря на органическую связь «Евгения Онегина» с лирикой, «собрание пестрых глав» активно включает в себя элементы драматургического рода литературы, однако именно этот аспект не нашел еще достаточно полного отражения в пушкиноведении. Цель статьи и заключается в том, чтобы выявить, чем порождается и как проявляется драматическое начало в стихотворном романе поэта. Автор статьи придерживается следующей терминологической дифференциации: *драматургия* – род литературы; *драматизм* – идейно-эмоциональная настроенность произведения; *драматическое* – специфическое проявление свойств драматургического рода литературы в пределах одного произведения.

Жанровое своеобразие «Евгения Онегина» (1823-1831) во многом обусловлено временем его возникновения. Он впитал в себя черты переходной поры в движении мировой литературы от романтизма к реализму. С начала XIX в. роман становится основной и наиболее популярной эпической формой в западноевропейской литературе. Немецкие теоретики романтизма утверждали, что «низший жанр» классицизма в новых исторических условиях способен изображать мир в целостности и многогранности благодаря его «открытости» всем жанрам и родам искусства. Например, Новалис заявлял, что «роман содержит происшествия маскарада», что он «должен быть сплошной поэзией», «охватить все виды стиля», подчеркивая тем самым внутреннюю подвижность этого жанра. Важным вкладом в развитие поэтики жанра романа в западноевропейской литературе явились «Странствование Франца Штернбальда» Л.Тика и «Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Айвенго» В.Скотта и «Собор Парижской Богоматери» В.Гюго, «Исповедь сына века» А. де Мюссе и «Адольф» Б.Констана.

Интерес Пушкина к роману в 20-е годы соответствовал общему развитию европейской литературы и потребностям русской художественной культуры. С одной стороны, в творческих исканиях и размышлениях поэта проблема романа соотносилась с запросами самой жизни. Пушкин считал роман наиболее демократической формой; его «читает и литератор, и купец, и светский человек, и дама, и горничные, и дети». С другой стороны, проблема романа связывалась у писателя с поиском объективной формы для художественного отображения жизни общества и отдельной личности в последовательно историческом духе, то есть в развитии, а не статично, как это наблюдалось в «старом» европейском романе. Поэтому особую значимость для Пушкина приобретает идея романтической эстетики об универсальности романной формы, разрушавшая доктрину классицизма. Вслед за романтиками, он осознает роман как особый жанр, обладающий способностью синтезировать в себе отдельные виды и роды поэзии, позволяющие писателю изображать историческую эпоху, действительность во всей ее широте и многообразии. Эти новые принципы современного романа впервые в русской литературе XIX воплотились в «Евгении Онегине» Пушкина, сформировавшемся на пересечении различных жанровых границ.

Преодолевая субъективно-лирическую манеру монопоэмы «Кавказский пленник», писатель, обратившись к жанру романа, стремился выйти за рамки портрета героя-современника и создать широчайшую картину исторического «сегодня», выразить народный дух русской жизни. Метод объективного изображения действительности содействовал активному включению в структуру стихотворного романа способов и приемов всех литературных родов. Драматическое наряду с лирическим становится одной из форм эпического осмысления мира и человека в «Евгении Онегине», органичным элементом его поэтики.

Возможности литературного рода, предназначенного для театра, Пушкин апробировал уже в первых строфах произведения. Отказываясь от описательной экспозиции.

свойственной «старому роману», он начинает свое творение подобно драматургическому произведению – внутренним монологом персонажа-протагониста. Собственно этот монолог, точно намечающий первый общий абрис характера «главного лица», переводит действие романа в настоящее время, определяя динамику его зачина.

Доминирующая проблема «Евгения Онегина» - героя-современника - реализуется в романной ситуации, своеобразие которой определяет диалог между человеком и миром, демонстрирующий отношения контакта и дистанции двух сторон. Особый характер эпической ситуации, обуславливающий специфику жанрового содержания романа в целом, предполагал использование эпических и драматургических форм изображения в их тесном взаимодействии. Так, эпическая целостность повествования «Евгения Онегина» создается многочисленными описаниями быта, социальных и культурных реалий жизни дворянского общества 10-х - 20-х годов XIX столетия. В своей совокупности они образуют «базу формирования» характера современной личности, представленной в романе тремя культурно-историческими типами – ведущим героем Онегиным, Ленским и Татьяной. Каждый из них воспроизводит в своем сознании и поведении модель бытия окружающего мира и одновременно противостоит им, порождая тем самым драматические положения в романе и связанные с ними переживания индивида. Рассмотрим в данной статье только образы Онегина и Ленского с последующим с акцентом на их драматических взаимоотношениях.

Так, из подробного, занимающего почти всю первую главу рассказа о детстве и юности – воспитании, образе жизни, привычках – Онегина, выясняется, что миропонимание героя во многом складывалось под влиянием аристократического общества, впитавшего в себя идеи европейского материализма и атеизма. Жизнь «молодого повесы», как и большинства представителей столичной светской молодежи, проходила под знаком гедонистической философии – *среди всedневных наслаждений* (их арсенал составляли ресторан, театр, бал, любовные развлечения). Однако природные задатки незаурядной натуры позволяют выработать ему критическое самосознание и вырваться за рамки социальной структуры, превращающей личную жизнь в праздное и пустое существование. Вместе с тем отвергнув одну «формальную структуру» с ее иерархией социальных ценностей, Онегин так и не обретает более совершенного миропорядка, своего места в нем. Всю свою освобожденную энергию он направляет то на литературные занятия, то на хозяйственные преобразования, но *труд упорный ему был тошен...* В результате Онегин оказывается в свободном, разряженном пространстве, в котором вроде бы начинает жить по собственной воле, но под привычный аккомпанемент скуки и хандры. Как видим, пушкинскому персонажу свойственны пессимистические настроения позднего романтизма.

Не совпадает с традиционными формами окружающей среды и поведение Ленского, чей внутренний мир, как и у Онегина, относительно независим от господствующего типа сознания в обществе. По происхождению, воспитанию, образу жизни, привычкам он принадлежит к дворянской среде и одновременно диссонирует ей по своему мировосприятию. Отрицание социума, культивирующего материальные ценности, выражается в стремлении поэта трансформировать реальность в идеальный мир. Его сознание выражает оптимизм раннеромантической культуры Германии. Подобно Генриху фон Офтердингену, пушкинский герой мечтает о Золотом веке как царстве поэзии, любви и дружбы: *Он верил, что душа родная // Соединиться с ним должна, // Что, безотрадно изнывая, // Его всedневно ждет она... // Что есть избранные судьбами, // Людей священные друзья; // Что их бессмертная семья // Неотразимыми лучами // Когда-нибудь нас озарит // И мир блаженством одарит* (5, 211).

Драматическое как форма художественного освоения жизненных противоречий позволила автору «Евгения Онегина» показать характер героев в его развитии, в динамике становления. Различные варианты отчуждения ведущих персонажей, драматизирующих повествование романа, являются предметом идейно-эмоциональной оценки автора в лирических отступлениях. Противостояние молодых людей инерции общепринятых взглядов

и поведения расценивается писателем как признак значительности человеческой личности, защищающей свободу человеческой мысли и действия. Поэтому автор романа сознательно подчеркивает свою духовную близость к Онегину (*Условий света свергнув бремя, // Как он, отстав от суеты, // С ним подружился я в то время* (5, 202), проявляет сердечность к Ленскому (*Мой бедный Ленский!*).

Вместе с тем проблема современной личности, генерирующая романную структуру, раскрывается писателем не посредством борьбы персонажей с обществом, а путем столкновения человеческих характеров, что сближает «Евгения Онегина» с драматургическим произведением. Драматический конфликт в романе образуют взаимоотношения центральных персонажей-антиподов, становящиеся источником движения внутреннего действия в произведении: герои не столько совершают что-либо, сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации. Драматизм конфликта в романе постепенно перерастает в трагическую коллизию, которую определяют противоречия между субъективными стремлениями Онегина, Ленского и, конечно, Татьяны к духовному единению и объективной невозможностью его осуществления из-за их различного мироощущения. «Встреча с родственными душами, - справедливо замечает А.Я.Эсалнек, - должна была бы стать для них источником счастья, гармонии, радости. Но этого не происходит. Общение героев не только не снимает драмы, которая проистекает из дисгармонии со средой, но, главное, и не ослабляет ее, потому что в процессе общения друг с другом их снова преследуют непонимание, холодность и отчуждение» (6, 114).

Ведущим композиционным приемом в авторском описании персонажей является антитеза, драматизирующая повествовательную ткань романа. Знакомя читателей со своими героями, Пушкин вначале деталями-диссонансами зарисовывает их наружный вид (Онегин – *стрижен по последней моде, как дэнди лондонский одет*; Ленский – *хорош собою, красавец, имеет кудри черные до плеч*), затем акцентирует внимание на психологическом различии образов, которое передают эмоционально насыщенные эпитеты. Онегину свойственны *неподражательная странность // И резкий охлажденный ум, угрюмость (Как Чайльд-Гарольд, угрюмый, томный)*. По контрасту с Онегиным Ленскому характерны *дух пылкий, возвышенные чувства, порывы девственной мечты и чистая любовь*. Отношения Онегина и Ленского также выстраиваются по принципу сближения - отталкивания. Выросшие и воспитанные в неодинаковых условиях молодые люди к моменту своего знакомства предстают перед читателем как совершенно разные люди. И как резюме звучит авторская сентенция, обнажающая их «внутреннее лицо»: *Они сошлись. // Волна и камень, // Стихи и проза, лед и пламень*. Уже в первых двух главах романа обнаруживается поистине драматургическое видение Пушкиным своих героев.

Несмотря на полярную противоположность характеров, петербургский аристократ и геттингенский мечтатель из Красногорья становятся неразлучными друзьями и не только *от делать нечего*. Резко выделяясь из окружающей среды, являясь новым выражением молодой России, они тесно сходятся на почве вольнолюбивых устремлений, высокого понимания достоинства человека, страстного поиска смысла жизни: *Меж ими все рождало споры // И размышлению влекло: Племен минувших договоры, // Плоды наук, добро и зло, // И предрассудки вековые... // Судьба и жизнь в свою чреду, // Все подвергалось их суду* (5, 214). Однако их дружба приобретает драматический характер в силу отсутствия взаимопонимания между ними; эту внутреннюю несовместимость убедительно демонстрируют психологически значимые диалоги героев.

Симптоматично, что к речевой характеристике персонажей, выявляющей сущность их противоположных характеров, Пушкин обратился только в третьей главе «Евгения Онегина» (1824), параллельно с которой он писал поэму «Цыганы» и разрабатывал подробный план трагедии «Борис Годунов». Еще до появления пьесы писатель осваивал драматургическую форму диалога одновременно в «Цыганах» (в поэме автор апробировал диалог с внестиховым обозначением реплик каждого из действующих лиц) и в «Евгении Онегине». Для примера воспроизведем ключевую часть диалогов Онегина с Ленским:

«... но где ты // Свои проводишь вечера?»
 - У Лариных. – «Вот это чудно. // Помилуй! И тебе не трудно // Там каждый вечер убивать?»
 - Нимало. – «Не могу понять. // Отселе вижу, что такое: //... Варенье, вечный разговор // Про дождь, про лен, про скотный двор...»
 - Я тут еще беды не вижу.
 «Да скука, вот беда, мой друг».
 - Я модный свет ваш ненавижу; // Милее мне домашний круг,
 Где я могу... - «Опять эклога!... (5, 224)

Диалог в приведенном фрагменте обретает драматургическую структуру. Герои впервые претендуют на свой, как бы неподвластный автору голос, в результате чего действие переносится в настоящее время. Его динамичность обусловлена природой характеров персонажей-антиподов. В отличие от диалога эпического, целью которого является сообщение о происшествиях, слово здесь действительно: обмен репликами выражает диаметрально противоположные жизненные позиции героев. Различное восприятие одного и того же объекта, разные его оценки фиксируются в речи молодых людей. Крайний индивидуализм Онегина, разочарованность в окружающей действительности не позволяют ему понять привязанность Ленского к провинциальной семье Лариных. В развернутых безапелляционных суждениях Онегина с многочисленными семантическими акцентами заключено иронично-презрительное отношение светского льва к безликому и примитивному существованию провинциального дворянства. На это указывают обычные и образные номинации (в данном случае наречие с отрицательной частицей *не трудно* и метафора *вечер убивать*), синтаксический строй речи персонажа с его подчеркнуто однородным рядом членов предложения открытого типа (*Варенье, вечный разговор // Про дождь, про лен, про скотный двор...*). Традиционный уклад уездного дворянства, обрекающий, с точки зрения Онегина, личность на трафаретное мышление и статичный тип жизни, получают обобщение в категоричной фразе героя: *Да скука, вот беда, мой друг*. Онегину кажется странным, что Ленский с его вольнолюбивыми устремлениями неспособен адекватно оценить атмосферу провинциальной среды.

В свою очередь, Ленский, живущий сердцем, а не разумом, не понимает скептического отношения друга к «простой» и добродушной семье, с которой тот даже не знаком. В обмене мнениями персонажей намечается скрытое столкновение двух сознаний, обнаруживаемое в самом течении разговора, в тех нарочито кратких ответах Ленского, следующих после развернутых вопросов и сентенций оппонента. Разговорные слова (*нимало; я тут еще*), оценочные определения (*милее мне домашний круг*) выражают симпатию поэта-мечтателя к домашнему очагу, идиллии сельской жизни, олицетворением которых и является для него семья Лариных.

Диалог активизирует действие романа и постепенно передает нарастающее напряжение во взаимоотношениях друзей. Это явственно ощущается в разговоре персонажей после посещения ими Лариных:

- Ну, что ж, Онегин? ты зеваешь. –
 «Привычка, Ленский». – Но скучаешь
 Ты как-то больше. – «Нет, равно.
 Однако в поле уж темно;
 Скорей! Пошел, пошел, Андрюшка!
 Какие глупые места!» (5, 225)

Этот диалог отличается от предыдущего своей психологической насыщенностью. Здесь Пушкин впервые использует подтекст – тот сокровенный внутренний смысл, заключенный в словах под их обычным значением, позволяющий более глубоко и полно отразить сложность духовного мира действующих лиц. Чуткая душа Ленского интуитивно угадывает плохое настроение Онегина. В его простых вопросах к приятелю (*...Онегин? Ты зеваешь..., скучаешь*) проявляется желание разрядить неожиданно возникшее напряжение в их

отношениях. Доброжелательности юноши противостоит эгоистическое поведение Онегина. Нарочито равнодушные реплики (*Привычка...*, *Какие глупые места*) содержат недвусмысленный намек на то, что именно юноша виноват в его плохом настроении. Ведь по настоятельной просьбе Ленского он был в гостях у Лариных, где оказалось все точно так, как Онегин и предполагал накануне разговора с ним: гостеприимство старины, *обряд известный угощенья: // Несут на блюдечках варенье*. «Полный гордой и презрительной правоты», Онегин не может отказать себе в удовольствии наказать строптивого юношу, игнорирующего жизненный опыт петербургского аристократа. Он искусно направляет беседу на возлюбленную Ленского и делает это с одной целью, чтобы поиздеваться над романтическими чувствами друга:

«Неужто ты влюблен в меньшую?»

-А что? – «Я выбрал бы другую,

Когда б я был, как ты, поэт.

В чертах у Ольги жизни нет,

Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:

Кругла, красна лицом она,

Как эта глупая луна

На этом глупом небосклоне».

Владимир сухо отвечал

И после во весь путь молчал (5, 225-226).

Досада и раздражение Онегина, скрываемые в начале разговора с Владимиром под малозначащими репликами, окончательно прорываются наружу в спонтанной эпиграмме на Ольгу. Художественной выразительности лаконичного по форме, но емкого по содержанию диалога содействуют острые и точные слова-характеристики Евгения. Ядром семантического поля в язвительных высказываниях Онегина становится трижды употребляемый метафорический эпитет «глупый». Ключевая лексема передаёт скептическое отношение петербургского аристократа к провинциальной жизни (*Какие глупые места!*), непосредственно к Ольге (... *Кругла, красна лицом она, // Как эта глупая луна // На этом глупом небосклоне*) и подспудно к Ленскому, боготворящему всю эту глупость вместе. Заключительная ремарка (*Владимир сухо отвечал // И после во весь путь молчал*) как органическая часть диалогической структуры указывает не только на говорящее лицо, но и на его реакцию. На злословие друга юноша отвечает благородным молчанием, за которым угадывается комплекс разнообразных чувств: горечь, обида, страдание и непонимание происходящего. Финал диалога психологически-убедителен: он создает драматическое напряжение в развертывании романного действия, предвосхищая его трагическую развязку.

Межличностный конфликт Онегина и Ленского достигает кульминации в пятой главе, в сцене именин Татьяны, выдержанной в характере драматургического жанра. Пушкин, углубляясь в этот «самый непонятный жанр» со времени «Бориса Годунова», продолжал его разрабатывать и в романе. В упомянутом эпизоде писатель широко использует сценические приемы для раскрытия внутреннего смысла излагаемого им конфликта. В нем все зримо: съезжающиеся гости *в кибитках, в бричках и в санях*, толкотня в передней, встреча новых лиц в гостиной, *чмокание девиц, поклоны, шарканье гостей*, лаконичная характеристика *господ соседствующих селений*, обычно присущая афише пьесы, - *толстый Пустяков с супругою дородной; Скотинины, чета седая, с детьми всех возрастов; уездный франтик Петушков; Буянов, в пуху, в картузе с козырьком* (5, 269). Праздничное действие происходит непосредственно на глазах читателя: *Толпа жужжит, за стол садясь. //... Уста жуют. Со всех сторон // Гремят тарелки и приборы // Да рюмок раздается звон. //... Вдруг двери настежь. Ленский входит, // И с ним Онегин* (5, 270-271). Эти зрелищные моменты введены в роман в значительной степени с целью сатирического изображения «дикого» мелкопоместного дворянства, облик которого впоследствии с такой рельефностью запечатлел Гоголь. Кроме того, сценические эффекты привлечены и для мотивации бестактного поведения Онегина, не ожидавшего попасть *на пир огромный*. Ленский,

приглашая Онегина на именины Татьяны, в очередной раз заверил приятеля в том, что на празднике будет только *своя семья*. Разозлившись и поклявшись отомстить юноше за его беспечность, Онегин вступает в опасную игру. Выбрав для себя некогда привычное амплу героя-любовника, он грубо флиртует с Ольгой на глазах изумленных жениха, Татьяны и публики.

Принцип «игры» усиливает сценичность повествования, создает эффект драматического несовпадения, разноплановости внутренних побуждений и поведения героев. Отметим, что игра скучающего аристократа идет не с полной серьезностью социального ритуала, а под знаком иронии: *Онегин, втайне усмехаясь, Подходит к Ольге, Быстро с ней // Вертится около гостей, //... И наклонясь ей шепчет нежно // какой-то пошлый мадригал...* (5, 274-275). Но если Онегин отстранен от своей игры и не задумывается над ее последствиями, то его партнеры выполняют свои роли совершенно серьезно. Ленский искренне потрясен фривольным поведением Онегина и Ольги: *Не в силах... снести удара; // Проказы женские кляня, // Выходит, требует коня // И скачет...* (5, 276) Результат жестокой шалости Онегина - дуэль, которая расценивается Ленским как единственная возможность защитить честь своей невесты от коварного приятеля. По-настоящему страдает и Татьяна: *Её ревнивая тоска, // Как будто холодная рука // Ей сердце жмет...* (5, 277)

Драматическая атмосфера романа сгущается, близится трагическая развязка, что вновь обуславливает переход Пушкина с повествовательного языка на язык драмы. Поединок между бывшими друзьями оформлен по законам сцены. Этот развернутый эпизод складывается из многочисленных микропоступков Онегина, его слуги, Ленского, Зарецкого: их движений, жестов, реплик; в нем все тщательно детализировано: *Спешит Онегин одеваться, // Слуге велит приготовляться; Идет Онегин с извиненьем; Зарецкий тридцать два шага // Отмерил с точностью отменной; Свой пистолет тогда Евгений, // Не преставая наступать, // Стал первым тихо подымать...* (5, 285; 287) Эти зрелищные моменты, ориентация на драматургическую организацию времени создают эффект непосредственно разворачивающегося на глазах читателя «страшного и жалкого» события.

Сцена дуэли отчасти развивается по канонам античной трагедии, ее ведущей темы рока. Трагическая ситуация романа как бы в миниатюре воспроизводит главное противоречие пьес Эсхила и Софокла – свобода и обреченность. Накануне поединка конфликт между молодыми людьми теряет свою остроту. Нелепость ссоры осознает Онегин, который *обвинял себя во многом*, исчезает ревность и досада у *бедного певца* после встречи с Оленькой, в его отзывчивой душе угасает враждебность к бывшему другу, которую он, правда, пытается сохранить внешне. Оба героя внутренне готовы к урегулированию конфликта, но этого не происходит, и не только потому, что каждый из них следует кодексу чести, но и в силу фатальной неизбежности. Парадоксальным образом воля Онегина, отвергающего законы аристократического общества и живущего только по своему хотению, а также миролюбие Ленского, его вера в дружбу и всеобщую любовь, оказываются несостоятельными. Поведение героев не контролируется их сознанием и подчиняется чему-то Неумолимому. Не случайно в элегию Ленского, написанную перед дуэлью, входит тема судьбы (*Паду ли я, стрелой пронзенный, // Иль мимо пролетит она, // Все благо...* (5, 284), а в авторском повествовании появляется словосочетание *стволы роковые*, определение поединка как *страшный, непонятный сон*. Все уже предопределено: гремит выстрел – и Ленский падает: *Онегин к юноше спешит, // Глядит, зовет его... напрасно: // его уж нет...* (5, 287)

Таким образом, сюжетная линия Онегин – Ленский является одним структурных уровней романа, раскрывающих трагедию современной личности, порожденную непониманием, разобщенностью людей, всего социума. В связи с этим драматическое закономерно включено в общепозитическую концепцию «Евгения Онегина». Представляя собой формы идейно-эмоционального и художественного освоения жизненных противоречий, оно способствовало активизации в романе драматургических элементов. В «Евгении Онегине» впервые был разработан психологически насыщенный диалог, развивающий внутреннее действие по законам контрапункта (одновременного существования отчетливо

контрастирующих противоположностей) и демонстрирующий «сшибку» идей и мировоззрений в их конкретном персонифицированном проявлении. Он непосредственно подготовил психологически глубокие монологи в «Борисе Годунове». В свою очередь, в главах романа, написанных после пушкинской трагедии, углубляется трагическое понимание человеческой жизни, поэтому шире используются приемы драматургического рода литературы. В этом отношении идейно-художественные связи «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» представляют несомненный интерес и требуют самостоятельного исследования.

1. Россина А. Элегическая традиция в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин» //Болдинские чтения. – Горький, 1986.
2. Соловей Н.Я. О поэтике романа в стихах //Соловей Н.Я. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». – М., 1981.
3. Савоськина Т.А. Лирические жанры в структуре романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин» //Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – Ізмаїл, 1999. – Вип. 7.
4. Хаев Е.С. Идиллические мотивы в „Евгении Онегине” //Болдинские чтения. – Горький, 1981.
5. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1986. – Т. 2.
6. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985.

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКАЯ ЭССЕИСТИКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА О ПУШКИНЕ: ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Н.В.Сподарец

(кандидат филологических наук, доцент,
Одесский национальный университет им. И.И.Мечникова)

У роботі простежено процес модернізації критичної свідомості поетів Срібного віку, вираженого тенденцією до есеїзації, який поступово охоплює усі рівні текстотворення статей, зумовлюючи тим самим домінування перехідних жанрових моделей в їх критичній творчості.

This work retraces the process of modernization of the critical consciousness expressed in the tendency towards the esseistic form, which embraces all textual levels of an article and determines the predomination of the transient models of genre in the poets' criticism of the Silver age.

Славная плеяда поэтов Серебряного века в своей творческой работе, как правило, не ограничивалась сугубо лирической сферой. Ориентируясь в какой-то степени и на опыт разносторонней деятельности представителей новой волны художественной культуры Европы, русские поэты модерной направленности уже с 90-х годов XIX века включились в активную литературно-критическую практику. Этому способствовало и обострение полемического модуса культурного сознания конца XIX – начала XX вв, вызванного его общей ценностно-смысловой переориентацией, что предполагало в контексте новой культурной ситуации действенность и доказательность аксиологических позиций представителей формирующихся течений и направлений.

Очевидно, что современные интенции поэтов Серебряного века эксплицировались не только на уровне поэтической, но и литературно-критической практики, которая характеризовалась склонностью к эссеистичности, т.е. по мере становления современного типа сознания в многообразии жанровых форм литературной критики преобладающим оказывался жанр эссе.

Во-первых, почему именно этот жанр? Все ли статьи поэтов Серебряного века, которые критика безапелляционно относилась к эссеистике, отвечают жанру эссе? Как в процессе модернизации критического сознания изменяется стратегия текстоорождения и

соответственно жанровая модель статей? На каком уровне текстообразования критических статей поэтов Серебряного века эксплицируются их современные интенции? Ответы на эти вопросы станут очевидными в результате нашего анализа критических статей Ин. Анненского, Д. Мережковского, В. Брюсова, посвященных А. Пушкину.

В осмыслении феноменологии эссеизма значимыми представляются литературоведческие разработки Михаила Эпштейна, направленные на определение доминантных тенденций в литературном развитии XIX-XX веков. В частности, он отмечает, что «эссе... стало особо популярным в романтических и экзистенциальных системах мировоззрения, продолживших и углубивших движение индивидуальности к самообоснованию» (1, 336).

Представляется, что, объясняя факт актуальности эссе в практике поэтов Серебряного века, необходимо учитывать как онтологические свойства данной жанровой модели, так и сам тип современного творческого сознания, историческое бытие которого концептуально и поэтологически идентифицируется только в определенных жанрово-стилевых системах.

Обращение поэтов к эссеистике связано, очевидно, с онтологическими возможностями текстопорождения в рамках данной жанровой модели, к которой в поисках адекватности интуитивно вышел современный тип творческого сознания с доминирующим в нем рефлексивным началом. Рефлексия есть обращенность мышления на самого себя – собственное знание, его содержание, способы познания и идентификации, подвергающие критическому анализу содержательную и инструментальную (формы и методы) стороны сознания. В период смены гносеологических и аксиологических ориентиров культурного сознания конца XIX – начала XX веков творческий субъект в большей мере обращался к своему внутреннему опыту.

В эссе как специфической форме очерка или статье-размышлении «предмет... рассматривается не в упор, как в научном сочинении, а сбоку, служит предлогом для разворачивания мысли, которая, описав полный круг, возвращается к самой себе, к автору как точке отбытия и прибытия... Подлинный, хотя и не всегда явный предмет эссе, – это сам автор», — отмечает М.Н. Эпштейн (1, 338).

Прагматическую ситуацию порождения текста любого жанра создают субъект, адресат, цель (интенция, функция), объект (содержание коммуникации) и субъектно-адресные отношения. Следовательно, прагматическая организация эссе определяется в значительной степени эстетической аксиологией автора, представленного в тексте характерной субъектной формой. Вместе с тем эссеист раскрывается и как человек определенного мышления, и как субъект, нацеленный на разные коммуникативные программы, и как личность особого эмоционального строя.

Руководствуясь данной теоретической установкой, проследим, как процесс модернизации критического сознания эксплицируется в текстопорождении критических статей о Пушкине, и насколько инновационными оказываются их прагматические характеристики.

Для всех представителей Серебряного века в силу образовательной традиции воспитанных на классической поэзии, но аксиологически нацеленных на разработку новой поэтической культуры, творческий опыт А. Пушкина в позиции притяжения или отталкивания, так или иначе, ориентировал их концептуальный и художественно-эстетический поиск, на что неоднократно обращало внимание литературоведение. Представляется, однако, что для экзистенциально ориентированного современного сознания конца XIX – начала XX вв. феномен А.С. Пушкина – это не только проблема творческого гения во всей ее парадигме, это и вопрос сущности личностного, исторического, национального бытия, который этот гений постиг и оказался способным художественно идентифицировать. Осмысляя данные проблемы, современное сознание отработывало позиции онтологической оптики, руководствуясь при этом не принципом или – или, а и... – и... Но ее сложная интегративная методология не всегда учитывается современной литературоведческой мыслью, иначе не было бы таких однозначных оценок, какие иногда демонстрируют даже очень авторитетные ученые, проводя, например, типологические исследования художественного сознания XX века по показателю принятия творческим

субъектом «идеи пушкинской гармонии мира и гармонической поэзии», или же следования «лермонтовско-тютчевской идее невозможности и недостижимости гармонии» (2, 3-4).

Очевидно, что у каждого писателя вообще, и у поэтов Серебряного века в частности, своя степень освоения художественного наследия А.С.Пушкина. Глубоко личностным отношением характеризуются индивидуально-авторские концепции образа и творчества А.Пушкина, представленные в литературной критике данного периода. В этом мы убеждаемся, обратившись к анализу статей Д.С.Мережковского «Пушкин» (1896 г.), Ин.Анненского «Пушкин и Царское Село» (1899 г.) и В.Я.Брюсова «Пушкин в Крыму» (1908 г.).

Для Д.С.Мережковского А.Пушкин – мыслитель и мудрец, как и каждый гений, одаренный божественным даром в творческом акте постигать сущностное. Его «мудрость» выражалась в пафосе творчества «здравной песней Вакху во славу жизни, вечного солнца, золотой меры вещей – красоты» (3, 157). «Искусство для него – вечная игра... Веселая мудрость Пушкина не имеет ничего общего с едкой иронией Байрона. Веселость Пушкина лучезарная, играющая, как пена волн, из которых вышла Афродита. В сравнении с ним все другие поэты кажутся тяжкими и мрачными – он один, светлый и легкий, почти не касаясь земли, скользит по ней, как эллинский бог...» (3, 158)

Для В.Брюсова, написавшего более 80 статей о Пушкине, поэт, в первую очередь, мастер, которого отличала высокая поэтическая культура.

Для Ин.Анненского – это человек «горячего и смелого *сердца*, которому бог дал ... дивный дар мелодией слов сладко волновать *сердца*» (4, 304).

В самом концептуальном охвате феномена А.Пушкина в критике поэтов-модернистов очевидны и общие основания. Они заданы новой эпистемологической парадигмой эпохи, расширившей горизонт трактовки понятия творческого субъекта до проблемы онтологии и функционирования его сознания. Поэтому Д.Мережковский рассуждает о Пушкине и как о выразителе национального сознания, В.Брюсов и Ин.Анненский так же сосредоточены на факторах формирования художественного мышления А.Пушкина.

Расстановку субъективных концептуальных акцентов оценки личности и творчества А.Пушкина можно рассматривать как проявление тенденции к эссеизации, которая, однако, еще не охватила все уровни текстообразования эссе. В большей степени она выражена в статье Д.Мережковского «Пушкин» (идеей примирения плоти и духа в художественном мире Пушкина) и в статье Ин.Анненского «Пушкин и Царское Село» (идеей «горячего», т.е. чуткого, способного на сочувствие сердца), в меньшей степени в статье В.Брюсова «Пушкин в Крыму» (5).

В контексте общей синкретической стратегии жанрово-родового мышления поэтов Серебряного века, литературно-критическая эссеистика как особо пластичная жанрово-стилевая структура, позволяла поэтам не только дать профессиональную оценку творчества конкретного писателя или отдельных его произведений, что предполагает литературно-критическая статья, но и представить индивидуально-авторское, самостоятельное концептуальное решение его творчества.

Инновационность жанровых моделей эссе поэтов Серебряного века очевидна при анализе структурно-смысловых и дискурсных характеристик текстов. Показательной неоднородностью в этом отношении отличаются рассматриваемые нами статьи Д.Мережковского и Ин.Анненского, набор текстовых компонентов которых продиктован резким, композиционно зафиксированным в самостоятельных параграфах эссе чередованием логико-рациональной и чувственно-образной оценки.

Эссе как полистилевой текст по показателям речевой организации допускает интегрирование повествования, описания, рассуждения, включения различных жанровых подсистем, но при этом интерпретационная манера автора, как правило, тяготеет к устойчивости, обеспечивая впечатление однородности дискурса. Классическая идея целостности произведения, сообразности и соразмерности его жанрово-стилевых компонентов, на которой было воспитано творческое сознание конца XIX-начала XX веков, в рассматриваемой эссеистике уже явно нарушалась. Это не упустили сразу же заметить

критики Д.Мережковского, инкриминируя ему недоработку статьи. В контексте же идеи аксиологической переходности современного критического сознания, жанровая модель статьи Д.Мережковского и Ин.Анненского отражает процесс поиска новой стратегии текстопорождения. Ин.Анненский, творчество которого, по словам М.Волошина, в целом отличалось высокой филологической культурой, очевидно, сам, предъявляя повышенные требования к форме критической статьи, был неудовлетворен переходным характером ее жанрово-стилевой модели и не включил эссе «Пушкин и Царское село» ни в первую, ни во вторую «Книгу отражений».

К классическим рудиментам жанровых структур рассматриваемых эссе можно отнести доминирование исследовательского свойства их содержания, как правило, характерного для традиционной литературно-критической статьи. Явная установка на литературоведческое исследование в эссеистике поэтов-модернистов была спровоцирована самой культурной ситуацией конца XIX-начала XX веков, которая характеризовалась острой полемикой историко-литературной и особенно эстетической мысли вокруг имени и творческого наследия А.С.Пушкина. Ин.Анненский и В.Брюсов доказательно решают одну и ту же научную проблему: в первой статье – фактор Царскосельского, во второй – Крымского периодов в творческом становлении А.Пушкина.

В статье «Пушкин в Крыму» В. Брюсов, руководствуясь наблюдениями очевидцев путешествия и современников поэта, факт посещения А.Пушкином Бахчисарая трактует как переломный в его чувственно-эмоциональном становлении, делая при этом общий вывод о значимости Крыма в творческой биографии поэта. Статья В.Брюсова, мышление которого в большей степени рационально и логоцентрично, строится как научное сообщение, включающее моменты классифицирующего и типологизирующего порядка. Но совершенно очевидно, что поэт, т.е. художник слова и в своей литературно-критической деятельности не ограничивается только решением даже крайне актуальных научных проблем. Например, в статьях В.Брюсова, обращенных к жизни и творчеству А.Пушкина (5), рассматривается или малоизученный в пушкинистике вопрос (статьи «Стихотворная техника Пушкина», «Звукопись Пушкина»), или решается полемическая проблема (статьи «Гаврилиада», «Медный всадник»), или доказательно систематизируется в ключе авторской концепции полученная из разных научных источников информация (статья «Пушкин в Крыму»). Сама же форма литературно-критической оценки, мотивация отбора материала и способ его организации подчеркнута субъективный, брюсовский, выраженный характерной полемичной модальностью текста, личностно мотивированной новой функциональной ролью субъекта высказывания.

Анализом статьи В.Брюсова «Пушкин в Крыму» как переходной жанровой структуры мы проиллюстрируем общую тенденцию мышления поэтов Серебряного века к развитию прагматической организации текста, чем в значительной степени и обусловлено появление новых жанровых моделей эссе-исследований. Очевидно, что каждый поэт данного периода в критической практике разрабатывал свою систему приемов, нацеленных на оптимальный рецептивный эффект адресата. В рамках рассматриваемых жанровых форм эссе авторы как определяющие участники прагматической ситуации выступают организатором коммуникативного события, связанного с постижением феномена А. Пушкина.

В силу доминирования рационально-логического модуса критическое сознание В.Брюсова не просто апеллирует к пониманию читателя, способного в контексте представленных фактов вслед за автором выстроить причинно-следственные связи и постигать утверждаемую в статье идею. Обогащенный опытом выстраивания интриги в художественной прозе, В.Брюсов и в литературной критике часто использует приём столкновения точек зрения субъектов высказывания. В статье «Пушкин в Крыму» представлены точки зрения Г.Геракова – автора «Путевых записок», раскрывших подробности его путешествия по Крыму, самого А.Пушкина как автора писем, передающих свои впечатления от путешествия, А.Муравьева-Апостола, который тем же летом 1820 года пребывал в Крыму и написал «Путешествие по Тавриде» (1823г.). Броневского –

градоначальника Феодосии, который в 1823 году издал «Новейшие исторические и географические известия о Кавказе».

В. Брюсов, как организатор текста, стремился не столько представить разные точки зрения, сколько сознательно сталкивая субъектов речи с противоположными позициями, включить и адресата-читателя в поиск решения исследуемой проблемы, усложняя тем самым прагматическую ситуацию, создает напряженный модально акцентированный дискурс. И хотя прием внутритекстового диалога – столь популярный в современном дискурсе, активно используется В. Брюсовым в данной статье, текстообразование не подчинено авторскому голосу и эксплицитным авторским оценкам не отведена определяющая роль, что и производит впечатление ослабленной эссеистичности по сравнению со статьями Д. Мережковского и Ин. Анненского. В жанровых же моделях их статей о Пушкине более очевидны признаки эссеизации критического сознания. Прагматическая роль автора в текстообразовании данных эссе значительно повышена по сравнению с его функциональной ролью в классических литературно-критических статьях, т.к. определяющим компонентом содержательно-смысловой структуры текстов становится глубинное субъективное переживание Д. Мережковским и Ин. Анненским феномена Пушкина и его наследия в процедуре литературно-критического исследования.

Эти статьи дают основание констатировать выход современного критического сознания на качественно новый «объект» исследования и поиск адекватного способа его интерпретации: в центре внимания критиков оказывается не столько одно или несколько произведений и даже не художественный мир писателя, а тип сознания поэта в его индивидуально-системной феноменологической целостности. Намечаются линии реконструкции классической монологической схемы «субъект» - «объект» в диалогическую - «субъект» - «субъект», что создает эффект универсализации субъективного. В диалогически-коррелятивном общении с литературным материалом поэт-модернист тяготеет к постижению, пониманию через процедуру самоидентификации. Поэтому эссе лишь условно можно определить как исследование: в каждом случае это яркое проявление заданной авторскими интенциями индивидуальной жанровой модели.

Подчеркнем, что новая аксиологическая ориентация современного сознания поэтов Серебряного века координировала стратегию эссеистического текстопорождения, в котором нагрузка на суггестивные механизмы и прагматику в целом значительно возросла. Во многом эти процессы, в силу популярности разработок практической психологии, теоретического искусствоведения, были связаны с актуализацией концепта воспринимающего сознания, т.е. реципиента. Очевидно, что общее расширение эпистемологического пространства сознания поэтов-модернистов предполагало адекватную реакцию и в их эссеистическом творчестве. Эссеистика рассматривалась как тип текста, позволяющий оптимально регулировать восприятие читателя. Движимые новыми целями, поэты-модернисты стремились и в эссеистике к созданию нового типа дискурса. В целом, он отвечал повышенному культурологическому, семиотическому и рецептивному модусу современного сознания. Качественно новая дискурсия эссеистических текстов была обусловлена, очевидно, и высокой филологической культурой поэтов-модернистов, их повышенным вниманием к речевой материи высказывания. Д. Мережковский и Ин. Анненский в рассматриваемых статьях тяготели к такому типу письма, который не только и не столько убеждал, сколько формировал, конструировал реакцию и, следовательно, управлял уже ценностной ориентацией реципиента.

Эссеистика поэтов Серебряного века прокладывала линии литературно-критической практики нового типа, идентифицирующей неклассические интенции современного сознания.

1. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988.
2. Агеносов В.В. Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса (Опыт классификации) // Филологические науки. - 2003. – №1.
3. Мережковский Д. С. Пушкин // Мережковский Д.С. В тихом омуте. – М., 1991.
4. Анненский Ин. Пушкин и Царское Село // Анненский Ин. Книги отражений. – М., 1979.

ПУШКИН В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Г.М.Таран

(директор Каменского государственного историко-культурного
заповедника Черкасской области)

Автор статті досліджує проблему творчого впливу О.С.Пушкіна на музичні твори П.І.Чайковського.

The author of the article studies the problem of the creative influence of A.S.Pushkin on the musical works of P.I.Chaikovsky.

Тема «Пушкин в жизни и творчестве П.И.Чайковского» взята не случайно. А.С.Пушкин был самым любимым поэтом композитора. Чайковский работал над многими бессмертными произведениями А.С.Пушкина в Каменке — одной из «столиц» южных декабристов. Здесь бывали герои Отечественной войны 1812 г.: Н.Н.Раевский, А.П.Ермолов, Д.В.Давыдов, М.Ф.Орлов. В 20-е годы, в период южной ссылки, сюда приезжал А.С.Пушкин. Родным домом стала Каменка и для Чайковского, который, будучи студентом Петербургской консерватории, в 1865 году посетил здесь свою сестру Александру Ильиничну Давыдову.

В переписке с Н.Ф.фон Мекк Чайковский отмечал: «Вся прелесть здешней жизни заключается в высоком нравственном достоинстве людей, живущих в Каменке, то есть в семействе Давыдовых вообще. Глава этого семейства Александра Ивановна Давыдова представляет одно из тех редких проявлений человеческого совершенства, которые с лихвой награждают за многие разочарования, которые приходится испытывать в столкновении с людьми» (1, 310).

Вдова декабриста В.Л.Давыдова, Александра Ивановна, которая почти 30 лет провела в Сибири в «добровольном изгнании», была женщиной поразительной душевной чистоты. Прожив долгую, трудную, интересную жизнь, она охотно делилась своими воспоминаниями. Чайковский, захваченный ее судьбой, с большим вниманием слушал ее рассказы:

«Не нарадуешься, когда смотришь на эту восьмидесятилетнюю старушку, бодрую, живую, полную сил. Память ее необыкновенно свежа, и рассказы о старине так и льются, а в молодости своей она здесь видела много интересных людей. Не далее, как сегодня, она подробно рассказала мне про жизнь Пушкина в Каменке» (2, 272).

Вместе с воспоминаниями о былых днях в Каменке оживал и обаятельный образ Пушкина. В рассказах Александры Ивановны поэт представал молодым, порывистым, с нетерпеливыми движениями и резким смехом. Чайковский благоговел перед Пушкиным поэтом и человеком. Он читал и перечитывал его, цитировал, принимал участие в спектаклях по пушкинским произведениям. Отзываясь о переписке Данилевского с Гоголем, Чайковский рассуждает в своем дневнике: «Как наши великие люди, кроме Пушкина, мало симпатичны» (3, 490). Композитор сумел ярко и точно определить притягательную силу пушкинской поэзии, заключающуюся, с его точки зрения, в ее музыкальности. Свидетельством тому является письмо к Н.Ф. фон Мекк: «Каким образом, любя так сильно и живо музыку, Вы можете не признавать Пушкина, который силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворства в бесконечную область музыки. Невисимо от того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то, проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» (4, 26).

Так тонко чувствуя мелодику стиха Пушкина, Чайковский, однако, редко обращался к его поэзии. По этому поводу один из друзей Чайковского, Н.Д.Кашкин, свидетельствовал: в разговоре с ним композитор сказал, что почти не может писать романсов на слова Пушкина, так как у поэта

все виражено ясно, полно и прекрасно — музыке уже дополняют нечего. Очевидно, совершенство, абсолютная гармония и ясность пушкинского стиха, которые так привлекали Чайковского, не всегда могли быть адекватно воплощены в музыке. Тем не менее композитор написал романс «Песнь Земфирь» на стихи поэмы «Цыгань», музыку к сцене «Ночь, сад, фонтан» из трагедии «Борис Годунов», романс «Соловей» и хор «Вакхическая песня».

Наконец, вершиной полного и совершенного музыкального воплощения лирики Пушкина в творчестве Чайковского стало письмо Татьяны.

Оперы Чайковского, созданные по сюжетам произведений Пушкина, представляют собой целую эпоху в русской и мировой истории театра. Благодаря Пушкину Чайковский явился творцом нового для русской оперы жанра — лирико-психологической драмы. Композитор при помощи музыкальных средств передавал своеобразие внутреннего мира героев, характеры которых воплощали приметы своего времени.

Непременным условием для композитора было и его личное отношение к своим главным героям: он должен был их полюбить так, как любил реально существовавших людей. Известно, как горько оплакивал он смерть Германа, как жалел и нежно любил Татьяну.

Идея написать оперу на сюжет романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин» принадлежала певице Е.А.Лавровской. Жизнь Чайковского в Каменке определенным образом подготовила почву для создания этой лирической драмы. Именно там, в июле — сентябре, П.И.Чайковский закончил эскизы оперы «Евгений Онегин», инструментировал I действие оперы, а в июле — августе 1878 года сделал корректуру оперы и впервые полностью проиграл ее в кругу семьи Давыдовых. По этому поводу он писал: «Вчера я сыграл своим сожителем всего «Онегина». Впечатления их были самые для меня благоприятные. Мне совестно признаться в этом, но не скрою от Вас, что я сам наслаждался не менее их, и были минуты, когда я должен останавливаться от волнения, а голос отказывался петь, вследствие приступа слез к горлу» (1, 276).

Подобно роману в стихах Пушкина, Чайковский создал свой роман в музыке. Он дополнил бессмертные пушкинские образы собственными мыслями, опытом, знанием жизни. Как Пушкин передал в романе черты своих современников, так в оперных образах Чайковского отразились черты героев его времени. Так второй раз родились Татьяна, Ленский, Онегин, которые теперь принадлежали не только Пушкину, но и Чайковскому.

Благодаря жизни Чайковского в Каменке, старое дворянское гнездо, усадебный быт, характеры пушкинских героев, особенно образ незаурядной Татьяны, получили в опере композитора музыкальную достоверность.

Юность декабристки Александры Ивановны и ее подруг Марии Волконской, Марии Юшневской воплотились в музыкальном образе Татьяны — девушки 20-х годов, нежной, хрупкой, но с сильным характером, готовой на самопожертвование. «Татьяна — не только провинциальная барышня, влюбленная в столичного франта, — размышлял Чайковский. — Она — полная чистой женственной красоты девическая душа, еще не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остается неудовлетворенной, но спокойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошлопровинциальной, она вообразила, что это идеал, и страсть охватила ее до самозабвения. Пушкин превосходно, гениально изобразил мощь этой девической любви, и я с самых ранних лет моих всегда бывал до глубины души потрясен глубокой поэтичностью Татьяны после появления Онегина. Итак, если я горел огнем вдохновения, когда писал сцену письма, то зажег этот огонь Пушкин» (2, 227).

Мысль о судьбе русской девушки помогла Чайковскому выделить в пушкинском романе то, что больше всего его волновало: драма человеческих отношений и сложная диалектика любви. Как Пушкин вырвался из тесных рамок стиха в бесконечную сферу музыки, так Чайковский в своем творчестве постигал безграничные пространства поэзии.

Музыкальный критик Г.А.Ларош пишет по этому поводу: «П.Чайковский несравненный элегический поэт в звуках: его настроение есть в значительной мере настроение той темы, которую он взял себе канвой» (5, 177). В роскошной библиотеке Чайковский отыскал издание поэмы «Полтава» А.С.Пушкина, был тронут некоторыми сценами и стихами и начал писать

музыку к опере «Мазепа» со сцены между Марией и Мазепой. Над черновым вариантом этой оперы Чайковский работал в Каменке с июля 1881 года по середину сентября 1882 года.

Если опера «Евгений Онегин» была написана на одном творческом дыхании, то опера «Мазепа» далась композитору с большим трудом: «Работаю очень усердно и аккуратно. Малопомалу у меня появилось, если не пылкое увлечение к сюжету, то, по крайней мере, теплое отношение к действующим лицам. Как мать, которая тем более любит ребенка, чем более он причиняет ей забот, тревог и волнений, я уже испытываю отеческую заботу к новому своему музыкальному чаду» (2, 70).

В опере сочетаются черты лирико-психологической и исторической драмы. Ее драматургия вырастает из сопоставления контрастных сцен. В опере немало ужасного — ссора, пытки, казнь, смерть, сумасшествие, а рядом — поэтические любовные признания Мазепы и Марии, мягкая лирика народных сцен, комические эпизоды.

Основные персонажи оперы «Мазепа» в общих чертах вполне соответствуют образам Пушкина. Красавица Мария, ставшая у Чайковского центральной фигурой всего произведения, приобрела в опере более мягкие, женственные, лирические черты; у Пушкина — это смелая девушка «с нежной душой», любящая «конный строй» и «бранный звон литавр».

В поэме Пушкина, как известно, чрезвычайно многогранен образ Мазепы. Эта сложность и противоречивость персонажа с огромной реалистической силой запечатлена и в музыке Чайковского.

Таким образом, личность и творчество Пушкина занимают центральное место в музыкальной биографии Чайковского, который лучшие свои творения на сюжеты произведений великого русского поэта создавал в Каменке.

1. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк.— М. - Л., 1935. — Т. I.
2. Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк.— М. - Л., 1936. — Т. II.
3. Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. — М. - Л., 1940.
4. Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка: Полное собрание сочинений.— М., 1962. — Т. VII.
5. Ларош Г.А. Собрание музыкально-критических стилей. Статьи о П.И. Чайковском. - М - Пг., 1922. - Т. II.

О ТАЙНЕ ТВОРЧЕСТВА МОЦАРТА И САЛЬЕРИ, ИЛИ О «ПОЛЬЗЕ ПРАЗДНОСТИ»

Тэрухиро Сасаки

(доктор филологических наук, профессор,
Саитамаский университет, Япония)

Автор статті досліджує поняття “пользы праздної” як модель життєвої поведінки істинного генія на матеріалі трагедії О.С.Пушкіна “Моцарт і Сальєрі”.

The author of the article investigates the notion of “polzy prazdnoj” as a model of a true genius behavior on the material of A.S.Pushkin’s tragedy “Mozart and Salyeri”.

Среди японских поговорок есть выражение «польза бесполезного» (Муё но ё). Это значит, что огромную значимость имеет и то, что кажется бесполезным и ничтожным. Это понятие занимает весьма важное место в жизни японцев в смысле «дорожить пустотой».

«ПРАЗДНЫЙ» И «ПОЛЬЗА»

Нам придется обратить внимание на употребление слов. Оба героя — и Сальери, и Моцарт — употребляют слово «праздный» и «польза» в противоположном смысле. Сальери говорит:

*А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую глубоко,
Мучительно завидую. – О небо!
Где же правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт! (1, 359)*

Прилагательное «праздный» здесь имеет негативный смысл: Сальери должен был отравить этого «гуляку праздного» и тем самым исправить ошибку бога.

А Моцарт употребляет то же самое слово «праздный» в доказательство избранности человека творческого.

*Нас мало избранных, счастливых праздных.
Пренебрегающих презренной пользой.
Единогo прекрасного жрецов (1, 367-368).*

Они оба совсем по-разному относятся к слову «польза». Сальери опирается на теорию «пользы» для оправдания убийства гения.

*Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет (1, 362).*

Сальери придает термину «польза» важнейшее значение. А Моцарт, наоборот, считает гением того, кто пренебрегает этой «пользой». Эти слова, высказанные устами двух героев, написаны пером гения-Пушкина. Можно сказать, что Пушкин видит разницу между обыкновенным и необыкновенным в понимании двух слов «праздный» и «польза». И для Пушкина важнейшим качеством гения являются «праздность» и пренебрежение «пользой». Иначе говоря, Пушкин высоко оценивает «пользу праздности».

ЛОГИКА «ОБЫКНОВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА» САЛЬЕРИ

Сальери логически обосновывает убийство его «пользой». Автор этого логического построения, конечно, Пушкин. Следовательно, Пушкин считает обыкновенным человеком того, кто размышляет о убийстве с точки зрения «пользы», как Сальери. Кто подчеркивает важность «пользы», тот не гений. Поэтому провозглашение принципа «расчет пользы» Н.Г.Чернышевским должно было бы быть для Пушкина образцом бытовой мысли, «заботящейся о нуждах низкой жизни». Пушкин видел движущую человеком силу в зависти, силу более могущественную, чем в «расчетах пользы», и поэтому он изображает в сознании Сальери эту страшную зависть к гению. «Пользу» можно объяснить логически, а зависть – необъяснимая черная сила, владеющая человеческим действием. Пушкин-гений видит в глубине души обыкновенного человека зависть, которая может убить даже гения.

*Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую (1, 359).*

В устах Евгения в «Медном всаднике» Пушкин пишет также о зависти маленького человека к праздным счастливым.

*Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что ведь есть
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалекого, ленивыцы,
Которым жизнь куда легка! (2, 385)*

М.О.Гершензон пишет, что Пушкин в личной жизни похож на Сальери. Однако мы не можем согласиться с суждением Гершензона о том, что, якобы «Пушкин сам был Моцартом, – в искусстве, – и он знал это; но во всем другом он был Сальери, – и это он тоже знал. это он мучительно чувствовал каждый день, потому что его жизнь была очень трудна» (3, 113).

Общеизвестно, что Сальери был более обеспечен, чем Моцарт. Известно также, что чувство зависти присуще всякому: и обыкновенному, и необыкновенному человеку. Пушкин

изображает опасность этой зависти, когда она украшена логикой «пользы», и особенно, когда по логике «пользы» обыкновенный человек возбуждается своей «миссией» уничтожения зла. В стихотворении Лермонтова сам Пушкин убит пресловутой завистью. Пушкин, зная опасность завистливого светского общества, был сам убит как Моцарт.

*Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей? (4, 373)*

Пушкин глубоко осознавал опасность зависти, но избежать чужой зависти он не смог. Весьма может быть, что Пушкин был окружен завистниками, похожими на Сальери. Логика убийства гения, излагаемая устами Сальери, должна была быть услышана Пушкиным и адресована самому себе. Зависть присуща каждому. Однако опасной она становится лишь тогда, когда зависть вооружается псевдонаучной логикой, такой как «польза» или «классовая борьба».

САЛЬЕРИ И РАСКОЛЬНИКОВ

Читателям русской литературы сразу бросается в глаза сходство во взглядах на оправдание убийства между Пушкиным и Достоевским. Разница в том, что у второго гений имеет право устранить препятствие к проявлению гениального творчества.

Я просто-напросто намекнул, что «необыкновенный» человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует (5, 199).

Признание права на убийство схоже с логикой Сальери, но Раскольников наделяет этим правом человека необыкновенного, гения.

По-моему, если бы кеплеровы и ньютоновы открытия, вследствие каких-нибудь комбинаций, никоим образом не могли бы стать известными людям иначе как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек, мешавших бы этому открытию или ставших бы на пути как препятствие, то Ньютон имел бы право, и даже был бы обязан... устранить этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству (5, 199).

А Сальери, наоборот, считает убийство гения своим необходимым долгом.

*Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь?
Так улетай же! чем скорей, тем лучше (1, 362).*

В отличие от Раскольникова, Сальери думает о необходимости убийства гения – случайного появления красоты, а не результата упорного труда. Что означает это различие во взглядах на понятие «гений» у обоих героев, созданных величайшим гением русских писателей? Гений имеет право убивать обыкновенных людей или же он сам должен быть убит? Любой вывод возможен, и именно поэтому логика опасна. По логике Раскольникова, Моцарт имеет право на убийство Сальери. Всему можно придать любую логику. И Достоевский, и Пушкин создают такие примеры логики литературных героев, указывая на

опасность подобной логики убийства.

В логике даже одного человека существуют противоречия. Не вполне ясно: убийство гения Моцарта выполнено обыкновенным человеком или необыкновенным? Перед Моцартом Сальери признает себя обыкновенным. Однако есть место, где Сальери считает себя своего рода гением. В финале он размышляет таким образом:

*И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? (1, 368)*

Нам интересен и тот факт, что гений — Пушкин — говорит устами Моцарта такую фразу:
*гений и злодейство —
Две вещи несовместные (1, 366).*

Эти строки весьма важны, потому что они повторяются. В пьесе сам Пушкин размышлял над этим вопросом повторно, и эти строки звучали в душе автора, как эхо. Как может идти на дуэль так мыслящий гений, не желающий быть убийцей? Если Пушкин воплотил свою мысль в слова Моцарта, то дуэль для него не что иное, как самоубийство. Возможно, Пушкин предчувствовал свою судьбу уже во время работы над «Моцартом».

ТРУД И ИГРА

Несчастен тот, у кого игра стала трудом. А у кого труд превратился в игру для увеселения, тот счастлив. Для Моцарта пиликанье слепого скрипача в трактире тоже музыка.

*Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал voi che sapete... Чудо!
Не вытерпел, привел я скрипача,
Чтоб угостить тебя его искусством (1, 359).*

Для Сальери музыка представляет собой священный труд. Поэтому он рассержен на Моцарта, когда тот привел слепого скрипача.

*Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля... (1, 360)*

Отношение Моцарта к музыке кажется ему слишком праздным и несерьезным и раздражает его до такой степени, что он готов его отравить. О различиях между Сальери и Моцартом следующим образом пишет М.О.Гершензон: «Для Сальери искусство – суровый и властный господин, награждающий за труд и по заслугам; искусство – вне его; он в поте лица трудится для искусства, как вернейший раб, и ждет, что за усердие господин наградит его:

*Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновение.*

Другого отношения к искусству он не понимает; оттого он каждого из своих товарищей оценивает в меру его усердия и полезности для общего дела. Оттого он ставит кардинальный вопрос и о Моцарте: «Что пользы в нем?», т.е. какая польза для искусства. Моцарт служит музыке не внешне, она органически в нем, или он – в ней; он вовсе не служит ей и не ждет от нее даров, она как бы изнутри и помимо воли приходит к нему:

*Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две-три мысли.
Сегодня я их набросал (3, 118-119).*

Для него труд — источник положительного, а игра – отрицательного. Вот в чем причина его ненависти к «праздному» гению. А Моцарт со своей стороны замечает важность труда в бытовой жизни. Пушкин говорит устами Моцарта следующее:

*Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни!*

Все предались бы вольному искусству (1, 367).

Сам Пушкин считает, что труд важен, и вместе с тем он видит в поведении и мышлении гения «праздность». В.В.Розанов обращает внимание на важность праздника в смысле «пустоты»: ... мы должны понять мысль праздника, исходя не от идеи работы, хотя бы посвященной Богу, а совершенно наоборот: самая идея праздника и факт празднования вырос мало-помалу и очень медленно просто из оставленного Богом седьмого пустого промежутка между шестью темпами положительной, движущейся жизни. Праздник в первоначальном и, может быть, таинственном смысле – пустая область, незаполненное место времени (6, 383).

Идея работы у Сальери и идея праздности должны сопутствовать друг другу в сотворении мира. С убийством Моцарта теряется и праздник. Однако в России подобной жертвой стал сам Пушкин, а вслед за ним Лермонтов, хотя они знали о существовании множества Сальери в своем отечестве.

*Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Геня и Славы палачи! (4, 373).*

В заключение стоит заметить интересную деталь: оба они создали образ «лишних» людей, типичных праздных героев в русской литературе, и оба пользуются огромнейшей популярностью среди японских читателей, дорожащих «пользой праздности».

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - изд. 2-е. – М., 1957. – Т.5.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. - изд. 2-е. – М., 1957. – Т.4.
3. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – М., 1919.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. – Л., 1979. - Т.1.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Л., 1973. – Т. 6.
6. «О нарядности и нарядных днях календаря» //Розанов В.В. Около церковных стен. - М., 1995.

РОМАНТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В СТИХОТВОРНОЙ ПОЭТИКЕ ПУШКИНА

О.И. Федотов

*(доктор филологических наук, профессор,
Академия имени Яна Длугоша, Ченстохова, Польша)*

Статья посвящена функциональному аспекту системы версификации О.Пушкина.

The article is devoted to the functional aspect of A. Pushkin's system of versification.

Наивысшие достижения отечественной стиховой культуры XIX века по справедливости связывают с романтическим направлением, несомненным лидером так называемого золотого века русской поэзии. Романтики, развивая предромантические тенденции сентиментализма, выработали и канонизировали стихотворную поэтику настолько совершенную, что стих в их исполнении кажется самой естественной формой поэтического творчества, оттеснившей прозу на периферию изящной словесности. В целом версификация романтизма предельно экспрессивна, эмоциональна и индивидуальна; при этом новаторские тенденции романтической метрики и ритмики уравниваются традиционализмом в строфике. Обостренный интерес к национальным истокам и значительное расширение общекультурного диапазона вылились в энергичные эксперименты по имитации фольклорного и античного стиха, а также других порой весьма экзотических версификаций.

Выявить в идиостиле Пушкина романтические тенденции в чистом виде, даже в разгар его увлечений Байроном, не представляется возможным. Известный протезизм художественного сознания поэта объективно способствовал расширению круга его эстетических ориентаций. На каком бы этапе своего творческого пути он ни находился,

Пушкин всегда охотно брал на вооружение любые приемы поэтической техники, будь то имитации античных гекзаметров и элегического дистиха, терцины, октавы и сонеты, несущие на себе отблески средневековья и эпохи Возрождения, классицистический александрийский стих или, наконец, притягательные для романтической баллады разноstopные амфибрахии. Все они составляли в стихопоэтике Пушкина целостное системное единство, каждый элемент которого применялся в зависимости от его функциональной целесообразности. Впрочем, сам поэт имел достаточно четкое теоретическое представление о том, «какие же роды стихотворения должны отнестись к поэзии романтической»? «Те, - отвечал он, - которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» (1, 1288). Еще определеннее, опираясь и на это высказывание Пушкина, сформулировал основные тенденции романтической стихопоэтики М.Л. Гаспаров. Присущее романтизму «стремление к новизне и своеобразию», по его мнению, реализуется, во-первых, в предпочтении индивидуального чувства перед общечеловеческим разумом, в стремлении выразить средствами стиха не извечно неизменное, а неповторимо личное, ценное именно своим своеобразием; и, во-вторых, в отказе от исключительного культа античных образцов и в признании эстетического равноправия художественного опыта всех культур. И то и другое вело к обогащению запаса стиховых форм из различных источников, в том числе из народной поэзии и из иноязычных литератур (2, 105).

В предлагаемом кратком очерке попытаемся выявить те особенности стихотворной поэтики Пушкина (на уровне метрики, ритмики, строфики, рифмы и звукописи), которые прямо или опосредованно связаны с романтическим компонентом его творческого самосознания.

Из традиционных стихотворных размеров в эпоху романтизма вообще и в творчестве Пушкина, в частности, доминирующее положение по-прежнему занимает 4-ст. ямб, распространивший зону своей экспансии на жанр лироэпической поэмы. Первопроходцем здесь оказался Пушкин, отказавшийся от канонических для эпической поэмы 6-стопного и вольного ямба в пользу разноробочего, но, в основном, лирического 4-стопника. В 1820 году он пишет «Руслана и Людмилу», поэму-сказку, в которой лиризм фактически уравнивается с эпическим началом. В знаменитом зачине «Песни первой» («У лукоморья дуб зеленый...» → «Преданья старины глубокой») традиционная народная присказка, модифицированная в индивидуально-авторском духе, сочетается с сугубо книжным лирическим отступлением, в котором автор-повествователь с легким оттенком иронии говорит о самом себе как посреднике между сказочным котом и читающей публикой («светом»): «...Там русский дух... там Русью пахнет!/ И там я был, и мед я пил;/ У моря видел дуб зеленый;/ Под ним сидел, и кот ученый/ Свои мне сказки говорил./ Одну я помню: сказку эту/ Поведаю теперь я свету...// Дела давно минувших дней,/ Преданья старины глубокой».

Конечно, у пушкинского «Руслана» были прямые и косвенные предтечи. Среди косвенных мог бы фигурировать длинный ряд шуточных поэм, столь популярных в самом конце XVIII века («Душенька» Богдановича, «Илья Муромец» Карамзина, «Бахариана» Хераскова, «Бова» Радищева, «Полинька» Востокова, «Малороссийская Энеида» Котляревского и др.); прямой же предтечей первого шедевра Пушкина Б.В. Томашевский считал поэму Жуковского «Владимир». Правильнее, впрочем, будет сказать, что внимание молодого поэта привлек обмен посланиями между А. Воейковым и В. Жуковским по поводу плана так и не написанной поэмы. В январе 1813 г. Воейков обратился к автору «Людмилы» и «Светланы» с побудительным призывом написать «поэму славную/ В русском вкусе повесть древнюю», т.е. приступить к созданию национального эпоса, предпосылки которого он усмотрел в ранних балладах своего адресата. 29 января Жуковский отвечает столь же пространственным посланием «К Воейкову» («Добро пожаловать, певец...»). Самое любопытное здесь то, что Воейков оформил свое послание так называемой «русской мерой», литературной имитацией русского народного стиха, которую предложил в «Илье Муромце» Н. Карамзин, «подсказывая» тем самым Жуковскому оптимальную. по его мнению.

метрическую форму для поэмы, воспевающей Владимира. Но Жуковский в ответ обратился к нему обычным для дружеского послания 4-стопным ямбом, внедрив, однако, в сюжет фрагменты эпического повествования, навеянные славным историческим прошлым: *Как за прозрачной пеленою, / Я вижу древни чудеса: / Вот наше солнышко-краса / Владимир князь с богатырями; / Вот Днепр кипит между скалами; / Вот златоверхий Киев-град; / И басурманов тьмы, как пруги, / Вокруг зубчатых стен кипят; / Сверкают шлемы и кольчуги; / От кликов, топота коней, / От стука палиц, свиста пращей / Далеко слышен гул дрожащий...* Нельзя не согласиться с Б.В.Томашевским, что Жуковский, по сути дела, изложил целую «программу сказочной поэмы», так и не осуществленную им самим, но «этим планом вдохновился Пушкин и осуществил его» (3, 301-302). Так 4-стопный ямб из дружеского послания переместился в романтическую лироэпическую поэму. В основном, это прихотливый астрофический стих, с длинным, игнорирующим рифмовку синтаксисом, с гибкими, непринужденно сменяющимися друг друга интонациями.

Другим важным завоеванием романтической метрики М.Л. Гаспаров считает широкое наступление 5-стопного ямба, главным образом под влиянием английской и немецкой поэзии, практически во всех жанрах: посланиях и элегии («Мне вас не жаль, года весны моей...», 1820, «19 октября», 1825, «Я вас любил; любовь еще, быть может...», 1829, «Безумных лет угасшее веселье...», 1830), эпиграммах и легких, во французском вкусе, поэмах («К портрету Жуковского», 1818, «На Каченовского», 1820, «Монах», 1813, «Гаврилиада», 1821), в том числе иронических поэмах в октавах («Домик в Коломне», 1830), трагедиях и «медитативных стихотворениях, напоминающих по интонации драматический монолог» (2,118). «Борис Годунов», 1825, маленькие трагедии, 1830, «Вновь я посетил...», 1835).

В ходе столь же широкого наступления вольного ямба, в котором самое активное участие принял и Пушкин, наибольший интерес с точки зрения романтической концепции мира представляет его элегическая ипостась. Так, в элегии «Погагло дневное светило...», написанной в ночь с 18 на 19 августа 1820 г. при переезде из Феодосии в Гурзуф, сдержанное колебание стопности - от 4 до 6 - передает не только физическое волнение моря, но и эмоциональное волнение лирического героя. Еще выразительнее ритмика исторической элегии «Андрей Шенье», 1825, в которой чередуются не отдельные разноразмерные ямбические стихи, а весьма значительные их массивы, благодаря чему метрический строй произведения можно интерпретировать как полиметрическую композицию, или, во всяком случае, переходную к ней форму.

Длинный 6-ст. ямб и короткий 3-ст. контрастно тяготеют к лирике, предполагающей конкретного адресата (дружеские послания, эпистолы, мадригалы). Длина стиха зависит от общественного статуса адресата: торжественным 6-ст. ямбом Пушкин, к примеру, обращается к Жуковскому («Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени...», 1816), к мифическому Лицинию («Лициний, зришь ли ты: на быстрой колеснице...», 1815) и абстрактному вельможе («От северных оков освобождая мир...», 1830) и, наоборот, «легкомысленным» 3-ст. ямбом - к Батюшкову («В пещерах Геликона...», 1815), к Пушкину («Любезный именинник...», 1815), к Галичу («Где ты, ленивец мой?..», 1815) и даже к своей чернильнице («Подруга думы праздной...», 1821). Вольный ямб продолжает обслуживать не слишком теперь популярную басню, усиливает свои элегические потенции и дебютирует в высокой комедии («Горе от ума»), а затем и в драме («Маскарад»). Новую жизнь обретает 5-ст. ямб, получивший широкое признание благодаря «русскому Шекспиру», пушкинским трагедиям («Борис Годунов», 1825, «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы», 1830) и перешедший с благоприобретенными жанровыми и тематическими ассоциациями в лирику («...Вновь я посетил...», 1835).

Острохарактерную выразительность на фоне традиционной «простонародности» приобретает 4-ст. хорей. Пушкинский цикл, включающий в себя стихотворения «Зимний вечер», 1825, «Из письма к Соболевскому», 1826, «Зимняя дорога», 1826, «Талисман», 1827, «Дар напрасный, дар случайный...», 1828, «Предчувствие», 1828, «Подъезжая под Ижоры...».

1829, “Дорожные жалобы”, 1829, “Бесы”, 1830, “Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”, 1830, “В поле чистом серебрится...”, 1832, закрепил за ним мотивы бесовщины, ирреальных фантазмагорий, сумеречных дорожных впечатлений, элегических раздумий о бренности земного существования.

В романтической поэзии значительно увеличили свое присутствие трехсложники, особенно разностопные амфибрахии; основным их пристанищем стал жанр баллады:

*Как ныне собирается вещей Олег
Отмстит неразумным хазарам.
Их селы и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
С дружиной своей в царградской броне
Князь по полю едет на верном коне* (А. Пушкин. Песнь о вещем Олеге)

Удивительное мастерство проявил Пушкин при переводе баллады Адама Мицкевича «Будрыс и его сыновья», сохранив не только практически не потревоженным смысловое содержание стихотворение, но и все его версификационные параметры. Ср.:

*Три у Будрыса сына, как и он, три литвина,
Он пришел толковать с молодцами.
«Дети! седла чините, лошадей проводите,
Да точите мечи с бердышами...»*

*Stary Budrys trzech synów, tegich jak sam Litwinów,
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
Wypodwadzcie rumaki, nazzadzcie kulbaki,
A wyosstrzeie i grotы i miecze.*

Строфический репертуар романтической поэзии составляет, наряду с астрофическими формами, чрезвычайно разнообразную и сложную систему. С одной стороны, это возрождение таких прославленных суперстроф и цепных образований, как сонет, октава, спенсера строфа, терцины; с другой стороны, разработка новых, иногда сугубо индивидуальных строф, например, онегинская строфа, бородинское семистишие, балладные 12- и 14-стишия в исполнении Жуковского (“Людмила”, “Светлана”, “Громобой”, “Вадим”) и, наконец, уникальное 11-стишие, изобретенное Лермонтовым (“Сашка”, “Сказка для детей”).

Но, пожалуй, еще характернее для романтической поэмы, в которой строгая урегулированность и логичность в развертывании поэтической мысли уступила ее необузданной стихийности и непредсказуемости, была астрофия, с вольным переливом разнообразных типов рифмовки, соответствующим пестрому - то короткому, то длинному - синтаксису эпического повествования и лирических отступлений:

*Но русский равнодушно зрел
Сии кровавые забавы.
Любил он прежде игры славы
И жаждой гибели горел.
Невольник чести беспощадной,
Вблизи видал он свой конец,
На поединках твердый, хладный,
Встречая гибельный свинец.
Быть может, в думу погруженный,
Он время то воспоминал,
Когда друзьями окруженный,
Он с ними шумно пировал...
Жалел ли он о днях минувших,
О днях, надежду обманувших,*

Иль, любопытный, созерцал

Суровой простоты забавы
 И дикого народа нравы
 В сем верном зеркале читал -
 Таил в молчанье он глубоко
 Движенья сердца своего,
 И на челе его высоком
 Не отразилось ничего;
 Беспечной смелости его
 Черкесы грозные дивились,
 Щадили век его молодой
 И шопотом между собой
 Своей добычею гордились (Кавказский пленник, 1820-1821).

Звуковая организация пушкинского романтического стиха нацелена не столько на соблюдение эвфонической упорядоченности, сколько для достижения экспрессивного эффекта. В третьей октаве крымского стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы...», 1821, целенаправленно нагнетается ударный звук «а», подчеркивая и общую гармонию голосоведения, отвечающей гармонии, царящей в природе, и отголоски ударов волн о «громады скал», и «шума бродящих по лугам стад», и даже отблески «сияния заката»:

| | |
|---|-----------|
| <i>Все живо там, все там очей отрада,</i> | и-а-а-е-а |
| <i>Сады татар, селенья, города;</i> | ы-а-е- а |
| <i>Отражена волнами скал громада,</i> | а-а-а-а |
| <i>В морской дали теряются суда,</i> | о-и-а- а |
| <i>Янтарь висит на лозах винограда;</i> | а-и-о- а |
| <i>В лугах шумят бродящие стада...</i> | а-а-а- а |
| <i>И зрит пловец – могила Митридата</i> | и-е-и- а |
| <i>Озарена сиянием заката.</i> | а-а- а |

Наибольший художественный эффект нагнетание однородных звуков приобретает, если оно вдобавок сопровождается резкими ритмическими перебоями. Таков, к примеру, полноударный 4-ст. ямб в сочетании со спондеем: «Пловцам я пел... Вдруг доно волн / Измял с налету вихорь шумный...» («Арион») или - с хориямбом: «Швед, русский колет, рубит, режет, / Бой барабанный, клики, скрежет...» («Полтава»). В первом случае «плещущие» сочетания звука «л» с другими согласными «аккомпанируют» внезапным изменениям водной стихии, символизирующим общественную катастрофу. Недаром спондеем, замещающим тривиальный на третьей стопе пиррихий, который они окружают с обеих сторон, оказывается «внезапное» слово «вдруг»! Во втором случае аллитерация («бой барабанный») искусно имитирует трагически синкопированную дробь барабанных палочек, предвещающих «и смерть и ад со всех сторон».

Нередко звуковые повторы, культивируемые поэтами-романтиками, оказываются столь обильными и эстетически значимыми, что напоминают внутренние рифмы: «Унылая пора! очей очарованье!...» («Осень»); «И каждый час уносит/ Частицу бытия...» («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»).

Рифмование в романтической системе версификации остается, как и при классицизме, грамматически и синтаксически параллельным, хотя и не столь безукоризненно точным. В песенной лирике точная рифма соблюдается строже: «Ночной зефир/ Струит эфир./Шумит,/Бежит/ Гвадалквивир.// Вот взошла луна золотая,/ Тише... чу... гитары звон.../ Вот испанка молодая/ Оперлася на балкон» («Ночной зефир», 1824).

Наоборот, в повествовательно-смысловом стихе, с нарушением образно-смыслового параллелизма, находит себе место рифма аграмматическая, в том числе и приблизительная. При этом фонетическое соответствие рифмочленов у Пушкина, сторонника точной французской манеры рифмовки, не только не ущемляется, а даже достигает предельного уровня, вплоть до каламбура: «А что же делает супруга,/ Одна в отсутствие супруга?/ Занятий мало ль есть у ней?/ Грибы солить, кормить гусей,/ Заказывать обед и ужин./ В

анбар и погреб заглянуть, -/ Хозяйки глаз повсюду нужен:/ Он вмиг заметит что-нибудь» («Граф Нулин», 1825).

Итак, Пушкиным были усвоены и возведены в ранг неукоснительного образца практически все элементы романтической системы версификации. Вместе с тем поэт, верный своему обыкновению придерживаться античного правила «ничего слишком», стремился использовать их строго функционально и приспособить в дальнейшем для решения не только чисто романтических, но и реалистических художественных задач.

1. Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической, 1825 //Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 1 т. - М., 1949.
2. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 1984.
3. Томашевский Б.В. Пушкин.— М.; Л., 1956. — Кн. 1.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЮЖНОЙ ЛИРИКОЙ ПУШКИНА

С.Б.Федотова

(научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Россия)

Статья посвящена проблеме атрибуции одного з чорнових пушкінських віршів «(Если) с нежной красотой...» (1821).

The article is devoted to the problem of attribution of one of Pushkin's draft poems «(Esli) s nezhnoi krasotoi...» (1821).

Черновой отрывок «(Если) с нежной красотой...», находящийся в одной из тетрадей, в которых Пушкин работал на юге (ПД 830, л. 45), был написан, вероятно, в марте 1821 г. в Кишиневе. Впервые он был прочтен и опубликован С. М. Бонди в его книге «Новые страницы Пушкина» (М., 1931).

По поводу адресата стихотворения существует несколько точек зрения. Первая принадлежит тому же Бонди, который предположил, что набросок адресован Пульхерии Егоровне Варфоломей (1802–1868), дочери Е. К. и М. Д. Варфоломеев, кишиневских знакомых Пушкина (1, 78–80). По мнению С. А. Кибальника, отрывок обращен к Екатерине Николаевне Раевской (1797–1885), с именем которой, возможно, связан ряд пушкинских стихотворений 1820–1821-х гг.: «К***» («Зачем безвременную скуку...»), «Увы! зачем она блистает...», «Редет облаков летучая гряда...», «Красавица перед зеркалом» (2, 181–193). С. А. Фомичев высказал предположение о том, что альбомные стихи предназначались Аглае Антоновне Давыдовой (1787–1842), супруге А. Л. Давыдова, знакомой Пушкина по Каменке и Киеву (3, 44). Все три имени, вероятно, упоминаются в так называемом «Дон-Жуанском списке» Пушкина: «Катерина III», «Аглая» и «Пульхерия» (4, 265, 268).

Остановимся подробнее на каждой из этих точек зрения. Предположение С. М. Бонди основывалось на том, что Пушкин часто бывал в кишиневском доме Варфоломеев в 1820–1823 гг. Имя Пульхерии Варфоломей встречается в воспоминаниях друзей и знакомых Пушкина (В. П. Горчакова, А. Ф. Вельтмана, И. П. Липранди и др.) в ряду кишиневских красавиц, пленявших сердце поэта. Так, А. Ф. Вельтман писал о ней: «Пульхерица была полная, круглая, свежая девушка; она любила говорить более улыбкой, но это не была улыбка кокетства, нет, это просто была улыбка здорового, беззаботного сердца. <...> Пушкин особенно ценил ее простодушную красоту и безответное сердце, не ведавшее никогда ни желаний, ни зависти. <...> Добрая, таинственная девушка ему нравилась, нравилось и гостеприимство хозяев. Пушкин посвятил несколько стихов Пульхерице,

которые я, однако же, не припомню» (5, 276, 278). По мнению Бонди, в стихотворении «(Если) с нежной красотой...» есть черты, «как будто намекающие именно на Пульхерию Варфоломей. Вельтман, описывая ее, подчеркивает в ней соединение здоровья, красоты и крайнего добродушия, безобидности. О том же говорит и стихотворение Пушкина, слегка иронизирующее над крайней добротой, “чувствительностью” красавицы, которой “тяжко” даже помнить или “видеть пред глазами” имена своих жертв» (1, 79–80). Видимо, в выборе адресата С. М. Бонди последовал за Л. Н. Майковым, который, опираясь на те же самые воспоминания А. Ф. Вельтмана, считал, что П. Е. Варфоломей посвящено пушкинское стихотворение «Дева» (1821) (6, 106).

То, что Пушкин пережил увлечение П. Варфоломей, не вызывает сомнения. Однако, если внимательно прочесть воспоминания Вельтмана, складывается впечатление, что Пульхерица была красивой, но бесчувственной девушкой, поэтому вряд ли пушкинское стихотворение адресовано ей. «...Сердца ее никто не находил, – пишет А. Ф. Вельтман, – может быть, его и не было, или, по крайней мере, оно было на правой стороне, как у анатомированного в Москве солдата. <...> Все движения, которые она делала, могли быть механическими движениями автомата» и т. д. (5, 276–277). Кроме того, Пушкин увлекся Пульхерией, вероятно, не в 1821 г., а позднее. Так, в письме от 22 октября – 4 ноября 1823 г. из Одессы он просил Ф. Ф. Вигеля передать Пульхерии Варфоломей, что «влюблен в нее без памяти» (7, 73). По свидетельству В. П. Горчакова, «в 1823 году еще Пушкин не без восторга выражался о Пульхерице» (8, 25). Впрочем, и сам С. М. Бонди считал свои соображения не бесспорными, хотя впоследствии они были приняты большинством исследователей.

Вряд ли адресатом пушкинского стихотворения «(Если) с нежной красотой...» могла быть Аглая Давыдова, с именем которой связывают ряд его сатирических стихов и эпиграмм 1820–1822-х гг. – «Кокетке» (1821), «A son amant glé sans résistance...» (1821), «Оставляя честь судьбе на произвол...» (1821), «Иной имел мою Аглаю...» (1820–1822) и др. Роль «инфернальной “блудницы”», которая, по словам Б. М. Гаспарова, выпала на долю А. А. Давыдовой (9, 194), далека от образа чувствительной и нежной красавицы, упоминаемой в пушкинском отрывке.

Предположение С. А. Кибальника о том, что стихотворение «(Если) с нежной красотой...» обращено к Ек. Н. Раевской, кажется нам наиболее вероятным, хотя оно и не аргументировано исследователем. С. А. Кибальник лишь отмечает в этих стихах «попытку освободиться от какого-то “страдания”», а именно – от безответного увлечения Екатериной Раевской (2, 193). Чтобы понять, каким образом данный отрывок может быть связан с именем старшей дочери генерала Раевского, необходимо обратиться к крымскому периоду в жизни поэта.

Известно, что Пушкин прибыл в Гурзуф 18 августа 1820 г. вместе с генералом Н. Н. Раевским, его сыном Николаем и младшими дочерьми – Марией и Софьей. Здесь их встречали жена генерала и две старшие дочери – Екатерина и Елена. В кругу семьи Раевского поэт провел в Крыму три недели и уже 5 сентября отправился к месту своего нового назначения – в Кишинев, откуда 24 сентября писал брату: «Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посреди семейства почтенного Раевского. <...> Все его дочери – прелесть, старшая – женщина необыкновенная. Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался – счастливое полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение – горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда (есть) увидеть опять полуденный берег и семейство Раевского» (7, 19). Крымские впечатления оказались чрезвычайно важными для пушкинского творчества. К этому времени восходят его многие замыслы, реализованные позднее. Отчасти плодотворность этого короткого пребывания поэта в Крыму (всего несколько недель) была связана и с его новым увлечением одной из дочерей генерала Раевского.

Так, в пушкинских элегиях, написанных в Гурзуфе и вскоре после отъезда из Крыма, появляется «образ милой девы»:

*Смотрю на все ее движенья,
Внимаю каждый звук речей –
И миг единый разлученья
Ужасен для души моей.*
(«Увы! зачем она блистает...», 1820 (10, 143))

*Тогда изгнаньем и могилой,
Несчастный! будешь ты готов
Купить хоть слово девы милой,
Хоть легкий шум ее шагов.*
(«К***» («Зачем безвременную скуку...», 1820 (10, 144))

*Над морем я влачил задумчивую лень,
Когда на хижины сходила ночи тень –
И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.*
(«Редееет облаков летучая гряда...», 1820 (10, 157))

Предмету крымской «утаенной любви» Пушкина посвящено множество биографических изысканий. И это не случайно: поэт, не скрывая своей романтической влюбленности, тщательно скрывал не только имя своей героини, но даже обстоятельства, которые могли подсказать его. Не останавливаясь подробно на освещении этой темы, укажем только на то, что большинство исследователей «утаенной любовью» поэта в Крыму склонны считать Екатерину Раевскую (11, 7–33).

Черновой автограф стихотворения «(Если) с нежной красотой...» находится в тетради ПД 830 сразу же после черновых набросков стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы...», после знака концовки (л. 45). Характер почерка и цвет чернил указывают на то, что работа на этом листе, скорее всего, велась над обоими текстами в одно время – предположительно в марте 1821 г.

Как отмечено Б. В. Томашевским, в одной из редакций стихотворения «Кто видел край, где роскошью природы...» вновь соединились «темы гурзуфского пейзажа и безымянной любви» (12, 218).

*Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело шумят <и> блещут воды
И мирные ласкают берега,
Где на холмы под лавровые своды
Не смеют лечь угрюмые снега?
(Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?) (10, 190)*

Однако при дальнейшей переработке стихотворения в «третьей кишиневской» тетради ПД 833 (л. 25) последние две строки, указывающие на реальные биографические черты, были вычеркнуты поэтом. Начал же Пушкин работу над стихотворением «Кто видел край, где роскошью природы...» на л. 38. в тетради ПД 830, а рядом, на л. 37 об., находится карандашный женский портрет. По мнению В. Д. Рака, приезд генерала Раевского с сыном Александром в Каменку оживил крымские воспоминания Пушкина и отвлек его от работы над «Кавказским пленником», наметив «ассоциативную цепочку от воспоминаний пленника и его “милого виденья” (л. 36) к личным воспоминаниям поэта, которые не могли не возвращать его к счастливым дням, проведенным в Гурзуфе» (13, 27). При внимательном рассмотрении женского портрета угадываются знакомые черты Екатерины Раевской (тяжеловатый подбородок, твердая резкая линия носа и неукротимый локон), которую Пушкин неоднократно рисовал в своих тетрадях (14, 254-258; 15, 76-86). Вероятно, тут же родился стих: «Нашед <?> меня в листах воспоминанья», который записан карандашом под портретом, а позднее вычеркнут, может быть, после того как он развился в набросок «Когда в

листах воспоминанья...» на л. 39. Вскоре этот же мотив «воспоминания» возникнет и в стихотворении «(Если) с нежной красотой...» (л. 45).

Откуда же появляется в наброске тема «жертвы тайного страдания»? Возможно, она связана с известием о помолвке М. Ф. Орлова и Ек. Н. Раевской. Свадьба их была назначена на 15 мая 1821 г., однако событие это в пушкинском окружении начали обсуждать гораздо раньше. Уже 23 февраля 1821 г. А. И. Тургенев сообщал новость П. А. Вяземскому, добавляя, что по этой дочери генерала Раевского «вздыхал поэт Пушкин» (16, 168). Тема предстоящей женитьбы М. Ф. Орлова иронически обыгрывается в пушкинском послании к «В. Л. Давыдову» («Меж тем как генерал Орлов...») (стихотворение датируется 1–9 апреля 1821 г.). По мнению Т. Г. Цявловской, Пушкин, который в то время был сам увлечен Раевской, писал эти строки, «утоляя свое ревнивое раздражение» (17, 311). 7 мая 1821 г., сообщая А. И. Тургеневу о женитьбе Орлова, поэт с досадой замечал: «Голова его тверда; душа прекрасная; но чорт ли в них? Он женился; наденет халат и скажет: *Beatus qui procul...* <Блажен тот, кто вдали... – *лат.*>» (7, 29, 522). Несколько месяцев спустя, 12 ноября 1821 г., Екатерина Николаевна писала брату Александру из Кишинева, где она обосновалась с мужем: «Пушкин больше не корчит из себя жестокого, он очень часто приходит к нам курить свою трубку и рассуждает или болтает очень приятно» (18, 34).

Таким образом, предположение о том, что стихотворение «(Если) с нежной красотой...» связано с именем Ек. Н. Раевской, кажется нам наиболее вероятным. Однако в заключение отметим, что, несмотря на автобиографичность южной лирики Пушкина, установление адресата ряда стихотворений этого периода носит достаточно условный характер, а каждая из научных версий имеет право на существование лишь в качестве гипотезы.

1. См.: Бонди С. М. «Если с нежной красотой». (Новое альбомное стихотворение Пушкина) // Бонди С. М. Новые страницы Пушкина: Стихи, проза, письма. - М., 1931.
2. См.: Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. - Л., 1990.
3. См.: Фомичев С. А. Записная книжка Пушкина ПД 830 (История заполнения: л. 43–66 об.) // Пушкин: Исследования и материалы. - СПб., 2003. - Т. 16–17.
4. Рукою Пушкина // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. - М., 1997. - Т. 17 (доп.).
5. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. - М., 1974. - Т. 1.
6. См.: Майков Л. Н. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. - СПб., 1899.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. - М.; Л., 1937. - Т. 13.
8. ПД, ф. 244, оп. 17, № 122, л. 25.
9. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. - СПб., 1999.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. — М.-Л., 1937. — Т. 2.
11. Историю вопроса см.: Иезуитова Р. В. «Утаенная любовь» в жизни и творчестве Пушкина // Утаенная любовь Пушкина. - СПб., 1997.
12. Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина // Утаенная любовь Пушкина. — СПб., 1997.
13. Рак В. Д. Записная книжка Пушкина ПД 830 (История заполнения: л. 1–42 об.) // Пушкин: Исследования и материалы. — СПб., 2003. — Т. 16–17.
14. Жуйкова Р. Г. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. — СПб., 1996.
15. Галушко Т. К. «Раевские мои...». — Л., 1991.
16. Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым. 1820–1823. — СПб., 1899.
17. Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. 4-е изд. — М., 1986.
18. Гершензон М. О. История молодой России. — М.; Пг., 1923.

ДИАЛОГ МЕЖДУ СКАЗКАМИ В.И.ДАЛЯ И А.С. ПУШКИНА

Ю.П.Фесенко

(доктор филологических наук, профессор,
Восточнoукраинский национальный университет им. В.И.Даля)

У статті подано нову хронологію написання далівських казок та обґрунтовано можливість участі Пушкіна в їх друкуванні восени 1832 р. Важливою причиною виникнення поетичного „змагання” між Пушкіним та Жуковським у 1831 р. у Царському Селі визнається звернена зокрема і до них казка Даля „О Рогволоде и Могучане царевичах”.

The article presents new chronology of composing stories by Dahl and insures the possibility of Pushkin's relation to their publishing in autumn in 1832. Dahl's tale "About Rogvolod and Mogucan Princes", addressed in particular to them, is recognized as the main reason for poetic contest between Pushkin and Zhukovskiy in 1831 in Tsarskoye Selo.

Данная тема в предварительном виде была обозначена нами еще в 1994 г. (1, 21-24), а затем дополнена рядом наблюдений в последующих публикациях. В предлагаемой ниже заметке накопленный материал суммируется. При этом основное внимание уделено воссозданию общего контура складывающихся творческих взаимоотношений В.И.Даля и А.С.Пушкина.

К работе над сказками в народном духе Даль приступил не позднее 1826-1829 гг., когда обучался в Дерптском университете, и тогда же читал их в студенческой среде. В частности, об этом вспоминал приехавший сюда в июне 1828 г. (2,472) на учебу Н.И. Пирогов (3, 243). По свидетельству другого современника, среди местных жителей Даль пользовался славой умелого рассказчика и мастера театрализованного розыгрыша (4, 113-116).

Отправляясь весной 1829 г. на Балканы для участия в русско-турецкой кампании в качестве доктора, Даль передал через Н.М. Языкова одну из своих сказок "Сила Калиныч" Н.А.Полевому, редактору "Московского телеграфа". По цензурным причинам произведение не увидело свет. Это становится ясным из письма Даля к Н.А.Полевому от 16 ноября 1830 г., где вдобавок предлагалась в печать "Сказка о Иване молодом сержанте" (5, 10-11).

Даль все же попытался обнародовать "Силу Калиныча" в составе "пятка первого", о чем еще до выхода книги известил в № 206 "Северной пчелы" от 6 сентября 1832 г. И вновь из-за цензурных препон текст заменяется "Сказкой о похождениях черта-послушника", не менее, впрочем, сатиричной и отчасти являющейся зеркальным отражением предыдущей: здесь не солдат попадает к чертям, а черт к солдатам. Впервые "Сила Калиныч" был опубликован М.Я. Бессараб в 1966 г. (6, 20-23). А в "пяток первый", изданный в октябре 1832 г., вошли сказки "О Иване молодом сержанте", "О Шемякином суде", "О Рогволоде и Могучане царевичах", "Новинка-диговинка", "О похождениях черта-послушника".

В научной литературе уже отмечалась близость замысла так называемой "адской поэмы" Пушкина и "Силы Калиныча" Даля к фольклорному сюжету "Солдат и Смерть". Объясняя, почему поэт окончательно отказался в 1833 г. от своего замысла, М.П.Алексеев справедливо подчеркивал: "Но "суворовского солдата" в новом качестве и освещении, с точки зрения самой демократической солдатской массы, Пушкин обрел в сказках Даля" (7, 68). Их взаимоотношения в 1833 г. исследователь охарактеризовал так: "Общаясь с Далем, обмениваясь с ним сказочными сюжетами, Пушкин мог не только узнать сюжет о солдате и Смерти, но и рассказать Далю о своем замысле, брошенном еще в 1825 г. <...>" (7, 67). Однако, надо полагать, Пушкин ознакомился с далевскими произведениями гораздо раньше.

Напомним, свою первую сказку в народном духе "О попе и о работнике его Балде" поэт сочиняет в Болдине 13 сентября 1830 г. Его предшествующие опыты в сказочном жанре преследовали несколько иные цели. И хотя второе издание "Руслана и Людмилы" в 1828 г. предварялось хрестоматийным вступлением "У лукоморья дуб зеленый", созданным во

многим по мотивам записаних, як прийнято считать, в кінці 1824 г. сказок от Арины Родионовны (8, 134; 9, I, 454; 10, III, 475), до освоєння самої фольклорної поезики було ще вельми далеко.

Весною — летом 1830 г. Пушкин активно общается со своим давним приятелем - одновременно "товарищем и другом" Даля (5, 10) - Н.М.Языковым (11, 520), который, по нашему мнению, ознакомил его с текстом "Силы Калиныча" и до определенной степени с далевским творчеством вообще. Видимо, это и послужило непосредственным толчком к созданию сказки "О попе и о работнике его Балде". Правда, в ее основе лежал сюжет, записанный Пушкиным в 1824 г. Но обработка сюжета сориентирована на заявленную в далевских сказках новую концепцию человека из народа, утверждающую несокрушимое свободолобие и неисчерпаемую талантливость народных масс.

Как справедливо заметила Н.И. Грановская, из двух частей фольклорной записи - Балда у попа и Балда у царя — Пушкин "очень точно следовал первой части" (добавим от себя, кроме ее финала), полностью убрав вторую (12, 173). В результате характер неунывающего героя неизмеримо укрупнился, ибо внимание читателей не отвлекалось на второстепенные детали, в том числе и на эпизод игры в карты (10, III, 410-411), перекликающийся частично и с "адской поэмой" и с "Силой Калинычем".

Герои далевской и пушкинской сказок докучают чертям и с выгодой для себя выкручиваются из самых затруднительных положений. А лукавое соперничество Силы со Смертью сродни поединку Балды с бесенком. Типологическая близость текстов поддерживается и обилием загадок-заданий, частым использованием фольклорных паремий и построенных по их подобию авторских речений.

К тому же в своей сказке поэт впервые применяет раешный стих. Позднее только однажды, в марте 1833 г., он вернулся к раешнику в шутливом стихотворении "Надо помянуть", написанном совместно с П.А.Вяземским (13, 440-441). Это стих, рожденный самой речью, "стих поговорок и ритмизированных пословиц, стих, возникающий в сказке, когда она ритмизируется" (13, 439). Подобная речь придавала неповторимое своеобразие далевским сказкам. Видимо, из-за ее частого использования Далем Пушкин отказывается от раешного стиха. И если верно подразделение раешников на акцентный стих, рифмованную прозу и стихопрозу (15,99), то Даль постоянно воспроизводил все эти три разновидности, демонстрируя зарождение поэзии в недрах разговорного языка.

До отъезда на Балканы, кроме "Силы Калиныча", Даль написал также сказки "О Шемякином суде" и "О Рогволоде и Могучане царевичах". На эту мысль наводит их отсутствие в далевской записной книжке 1832-1842 гг., где содержатся густо испещренные поправками тексты трех других сказок для "пятка первого" - "Новинка-диковинка", "Иван молодой сержант", "О похождениях черта-послушника" (16, 2, 7, 72). Причем все произведения "пятка первого" снабжены соответствующими посвящениями. Но только "Сказка о Рогволоде и Могучане царевичах", наряду с посвящением Катеньке Мойер и Машеньке Зонтаг (17,77), содержит и прямые обращения к ним в тексте. Например: *Сказка написана во здравие и утешение Катеньки Мойер и Машеньки Зонтаг; писатель кланяется и бьет челом; маленькой рыбке малое плавание, а вырастет велики, читайте были высокоумные, да меня со сватом Демьяном лихом не поминайте* (17, 82). Похоже, этот прощальный привет вырвался у Даля перед его отъездом на Балканы. Катенька родилась в 1820 г. (18,104; 19, 127), рано потеряла мать и пользовалась в Дерпте братским расположением Даля (18, 75, 87). Машенька родилась в 1824 г. в Николаеве (20,31; 21, 151-152), когда ее родители поддерживали Даля в ходе неправого судилища над ним по делу об эпиграммах на вице-адмирала А.С.Грейга (21, 149-151).

Обе юные особы являлись дочерьми племянниц В.А. Жуковского. М.А.Мойер, в девичестве Протасова (1793-1823), была его первой настоящей и одновременно запретной любовью (22, 280-281). Жуковский нередко бывал у Мойеров, где и познакомился с Далем (18, 73). (Отец Катеньки, профессор И.Ф. Мойер учил Даля хирургическому мастерству). С А.П.Зонтаг, урожденной Юшковой (1786-1864), ставшей при его содействии известной

детской писательницей, он вел обширную переписку (20, 26-37; 22, 351-352).

Думается, Жуковский попросту не мог не знать сказку "О Рогволоде и Могучане царевичах". Тем более что Даль вводит в текст своеобразное "продолжение" романтического "Вадима" Жуковского. Могучан сражается со злодеем, у которого некогда Вадим, отбил княжну киевскую (17, 100). Злодей по-прежнему ходит в медвежьей шкуре и носит дубину, а его отрубленная Вадимом рука (23, II, 118-119) прикована к плечу железным ободом.

Не мог Жуковский и не сообщить о далевском произведении Пушкину, который, кстати, был знаком и с семейством Зонтагов, и с И.Ф.Мойером (11, 165, 267-268). Ведь не только детям, но и всем русским литераторам, и прежде всего самому Жуковскому и Пушкину, адресовалось повествование о трех братьях, потерявших и внезапно обретших друг друга под историческими именами Рюрик, Синав и Трувор. Как и в «Повести временных лет», к ним приходят послы с просьбой: *земля наша велика и обильна, а порядку в ней нет: идите владеть и княжить ею, и творите суд и правду* (17, 120). В оригинале читаем нечто иное: *Да пойдите княжить и володети нами* (24, 36). Чуть-чуть переделывая летопись, Даль по сути отвергает идею добровольного холопства и сам творит "правду и суд" в своей сказке.

В финале он восхваляет "Историю государства Российского" Н.М.Карамзина, фольклорно-исторические произведения Жуковского ("Светлана", "Вадим", "Певец во стане русских воинов") и Пушкина ("Руслан и Людмила", "Борис Годунов"). Сделано это посредством героико-ораторского стиля в духе "Слова о полку Игореве". Параллели со "Словом", призывающим русских князей к объединению перед угрозой вражеского нашествия, пронизывают текст. Так, "Песнь о Могучане царевиче" сочинил *Баян соловей, песнопевец затейливый* (17, 99), а Рогволод говорит: *Мы не на щитах возлелеяны, не под шеломами повиты, не концом копья воскормлены, а стоим и таких* (17, 96). Вот и итоговое воззвание: *А царевичи доблестные нарождаются, за властью, за царствами не гоняются, братья родные, как наши витязи, друг другу царства уступают, по завету предков честь и славу разделяют, суд и правду подданным учиняют! Пойте Баяны Соловьи, пойте царевичей своих, в струны златые ударяйте, славу славянскую, подвиги доблестные прославляйте!* (17, 125). Трудно было не отозваться на столь сокровенный патриотический клич, венчающий остроумно изложенную предысторию русской истории. На наш взгляд, именно эта совершенно новаторская сказка послужила одной из важнейших причин для возникновения известного творческого "состязания" между Жуковским и Пушкиным в августе-сентябре 1831 г. в Царском Селе. Или, выражаясь языком далевского текста, два брата-витязя пришли на помощь своему третьему богатырю-брату. Тогда же Пушкин знакомит со сказкой "О попе и о работнике его Балде" Н.В. Гоголя, о чем тот сообщает в письме к А.С.Данилевскому от 2 ноября 1831 г. (25, VIII, 47). А Жуковский в "Войне мышей и лягушек", наряду с которой он пишет еще "Сказку от царе Берендее" и "Спящую царевну", соединяет раешник с гекзаметром - "случай уникальный не только в поэтической практике Жуковского, но и во всей русской поэзии XIX века" (26, 123).

По справедливому мнению С.В. Скачковой, раешник здесь введен под влиянием сказки "О попе и о работнике его Балде" - и, добавим от себя, под влиянием сказок Даля, - а образность восходит к знаменитому лубку "Мыши кота погребают", также сообщенному Жуковскому Пушкиным (26, 124-126). Впервые об этом лубке Пушкин упоминает в незавершенных "Записках молодого человека", датируемых 1829-1830 гг. (10, VI, 386). Возможно, источником для данного эпизода послужила далевская сказка "О Шемякином суде", где упомянут церемониал *шестивия мышей, погребавших кота* (17, 72).

Непосредственно в ходе "состязания" Пушкин написал только одну сказку "О царе Салтане", сходство которой со сказкой "О Рогволоде и Могучане царевичах" было уже давно отмечено (27, 337). И там и здесь неугодных помещают в бочку и бросают в море; герои спасают девушек, колдовством превращенных в птиц, соответственно лебедь и малиновку, и женятся на них; у Пушкина окружающих дарит золотом белка, у Даля - кукушка. Вместе с тем поэт вновь использовал фольклорную запись конца 1824 г., в которой сюжет сразу же раздваивается: царица рождает 34 мальчиков, 33-х ее сыновей помещают в одну бочку, а мать

с самым чудесным из них в другую (10, III, 407-408). Затем излагается судьба сына и матери. Только в финале они обретают пропавших некогда детей в виде 30 богатырей, выходящих из моря. Причем из записи непонятно, куда же делись еще три богатыря. Видимо, речь следует вести о механической ошибке поэта.

Авторы разрабатывают различные ветви сюжета. В далевской сказке будущих трех богатырей еще малютками, по заказу князя Сеньки с княгиней Шапкою, похитила ведьма — чалоглазая Карга Фоминична, причем одного из них потеряла в пути. *Они росли не по дням, а по часам* (17, 84) - ср. пушкинские строки *И растет ребенок там Не по дням, а по часам* (10, IV, 316), - и вызывали зависть у своих ложных родителей. У князя даже *на лбу расцвела шишка с крымский огурец* (17, 85) — ср. в сказке "О царе Салтане", где у бабы Бабарихи *На носу вскочил волдырь* (10, IV, 330). Изначально Даль ведет речь об осиротевших поневоле мальчиках. Правда, их трое. Но если учесть, что Даль знал вступление к "Руслану и Людмиле" — *И тридцать витязей прекрасных Чредой из вод выходят ясных* (10, IV, 8) — и фольклорный сюжет-основу, то с его стороны был уместен намек на возникшее несоответствие. Сам же Пушкин в сказке "О царе Салтане", устраняя свой недосмотр, пишет уже о *тридцати трех богатырях* (10, IV, 325, 326, 329, 334, 336), хотя и опускает указание на их родство. Тем не менее они *Все равны, как на подбор*, а далевские витязи-близнецы похожи *друг на друга, как две капли воды* (17, 119). Не задействует поэт из фольклорной записи и упоминание о благословении, испрашиваемом сыном у матери *на то, чтоб рассыпались обручи* (10, III, 407). В далевской же сказке Могучан говорит Рогволоду: *Благослови, брат любезный, потянуться...* (17, 94) Невольно возникает вопрос о возможном знакомстве Даля с пушкинскими фольклорными записями, которые поэт не особенно и угаивал. Так, по канве одной из них Жуковский написал сказку "О царе Берендее" (10, III, 474), а после кончины Пушкина предоставил его записи для работы своей племяннице А.П. Елагиной-Киреевской (20, 35). Знал Пушкин и далевскую сказку "О Иване молодом сержанте". Причем знал ее еще при написании сказки "О попе и о работнике его Балде". Отсюда предопределившее во многом построение обоих текстов и понятое как черта национального характера неподражаемое *русское авось*. В указанном значении тогда же, т.е. осенью 1830 г., и только однажды слово *авось* употребляется в 10-й главе "Евгения Онегина". В оттенках указанного значения встречается оно и в "Станционном смотрителе", и в "Капитанской дочке", где явственно ощутимы впечатления от оренбургских встреч с Далем (28, 26). Между тем в сказке "О Иване молодом сержанте" читаем: *А он очнулся, да не нашелся, а вымолвил с перепугу слово русское: виноват! К пиву едет, а к слову молвится: авось, небось, да как-нибудь, а если на беду концы с концами не сойдутся: виноват! Вот что нашего брата на русской земле и губит; вот за что нашего брата и бьют, да видно все еще мало; нейметя!* (17, 39). Позднее в "Солдатских досугах" и "Матросских досугах" (29, VI, 7-9, 132-136, 316, 324-326) Даль возвращается к размышлениям о роли "авось".

Кстати, сказка "О Иване молодом сержанте" была известна Н.М.Языкову до ее опубликования, о чем он сообщал В.Д.Комовскому в письме от 20 октября 1832 г. с добавлением своей оценки "тут есть дух русский" и просьбы прислать далевскую книжку по ее выходе (30, 90). И не случайно, конечно же, в письме к тому же адресату от 14 февраля 1833 г. среди лиц, которым он просит выслать только что отпечатанный сборник собственных стихотворений, значатся имена Пушкина и Даля (30, 96). Сам же Даль посвящает Н.М. Языкову четвертую сказку своей книги "Новинка-диковинка" (17, 127), где в частности повествуется о несъедаемом гусе с приставшим к нему сковородником и приросшими к сковороднику людьми (17, 153-154). Не является ли это шутивным указанием на Н.М. Языкова, объединяющего писателей вокруг интересующих их фольклорных сюжетов?

Бросается в глаза высокая концентрация далевских ассоциаций в упомянутых произведениях Пушкина. Так, 10-14 сентября, наряду со "Сказкой о попе и о работнике его Балде", он сочиняет повесть "Станционный смотритель" и фрагмент "Сказки о медведихе" (9, III, 236-237). В повести, кроме вышеотмеченного "авось", выделяется перенос сюда

рассуждения о народных картинках из "Записок молодого человека", правда без упоминания лубка "Мыши кота погребают" (10, VI, 90, 386). (А вот в "Капитанской дочке", где также используется "авось", данный лубок упомянут (10, VI, 275). Впоследствии Пушкин не возвращается к завершению "Сказки о медведихе" скорее всего потому, что — согласно справедливому наблюдению авторитетного пушкиниста С.А.Фомичева в его неопубликованной еще статье "Сказка о Георгии Храбром и о волке": стиль, источники, поэтика" - представленная здесь коллизия созвучна подаренной поэтом Далю в сентябре 1833 г. сказке "О Георгии Храбром и о волке".

Строки из сказки "О царе Салтане" *Но жена не рукавица: С белой ручки не стряхнешь Да за пояс не заткнешь* (10, IV, 331) перекликаются с пословично-поговорочным рядом о женитьбе в "Сказке о Иване молодом сержанте" *Есть притча короче носа птичья: жениться не лапоть надеть, а одни лапти плетутся без меры, да на всякую ногу приходятся. И истинно; жена не гусли; поигравши на стенку не повесишь, а с кем под венец, с тем и в могилу — приглядись, приноровись, а потом женись* (17, 16). Собственно так и поступают князь Гвидон и Иван молодой сержант. Девушки царевна Лебедь и Катерина рассудительны, беззаветно помогают своим суженым. Очевиден и общий источник - образ мудрой жены в фольклоре. Но в пушкинской записи 1824 г. данный образ отсутствует.

Сказка "О царе Салтане" увидела свет в составе третьей части "Стихотворений" Пушкина (ценз. разр. от 20 января 1832 г.). Даль подхватывает осуществленные здесь сближения. Так, в "Новинке-диковинке" возникает сходная поговорка *Жена не лапоть, обносивши не скинешь* (17, 156), но приобретает она несколько иной смысл, ибо относится на этот раз к жене гулящей. А в опубликованной в 1833 г. в сборнике "Новоселье" сказке "О некоем православном покойном мужичке и о сыне его, Емеле дурачке" Даль вновь изобразил заточенных в закупоренную бочку героев. Только, в отличие от сказок "О Рогволоде и Могучане царевичах" и "О царе Салтане", бочка эта поднялась с помощью надутого пузыря севрюги в небеса, затем плавно приземлилась на пустынном острове и там рассыпалась (29, IX, 158-159). Не в пример князю Гвидону, который в виде комара-мухи-шмеля преодолевает водное пространство, Емеля возводит хрустальный мост через море-океан (29, IX, 159-160).

Примечательно обнаруженное М.П. Алексеевым сходство (7, 66) между экспозицией сказки "О похождениях черта-послушника": *Сатана, не самый старший, <...> один из чертей-послушников, праздновал именины свои <...>* (17, 163) - и следующим пушкинским наброском из "адской поэмы": *Сегодня балу Сатаны — На именины мы званы* (10, II, 274). Услышать о замысле Даль мог только при личной встрече с Пушкиным после переезда в Петербург в связи с определением 21 марта 1832 г. "по прошению ординатором с.-петербургского военного госпиталя" (31,38). Позднее, около 1840 г., Даль писал о знакомстве с поэтом: "*<...>это было именно в 1832 г., когда я по окончании турецкого и польского походов приехал в столицу и напечатал первые опыты свои*" (32, 14). Исследователи решили, будто поводом к знакомству послужил выход "пятка первого" в октябре 1832 г. (18, 138-140; 33, 77). Между тем уже в № 127 и № 128 "Северной пчелы" от 6 и 7 июня 1832 г. он помещает развернутую статью "Слово медика к больным и здоровым" (34, 64), а 17 августа и 10 сентября публикует в "Литературных прибавлениях к "Русскому инвалиду" два отрывка (35, 521-527, 577-580) из повести "Савелий Граб, или Двойник", вышедшей полностью лишь в 1842 г. (22, 78).

Таким образом, формулировка "напечатал первые опыты свои" относится ко времени с 6 июня по 17 августа, но не позднее 10 сентября. Тогда же, с 28 июня по 15 августа Даль был прикомандирован ординатором к морскому Кронштадтскому госпиталю (31, 38). С учетом отъезда Пушкина 17 сентября в Москву почти на месяц (9, III, 502, 512-513), поведать о своих набросках "адской поэмы" он мог только в период с 17 августа по 17 сентября. Попутно он мог посоветовать Далю заменить "Силу Калиныча" на "Сказку о похождениях черта-послушника". Замена эта осуществлялась в последний момент, когда книжка уже была подготовлена к печати. Ведь в анонсе, помещенном в "Северной пчеле" от 6 сентября и датированном 30 августа, значится еще "Сила Калиныч". Перекличка с "адской поэмой"

однозначно, на наш взгляд, указывает на причастность Пушкина к изданию "пятка первого".

Вскоре после выхода книга была запрещена, а Даль арестован. Комментируя ход событий, Комовский сообщал Языкову в письме от 8 ноября 1832 г.: "Хорошо, что не напечатана, как сначала предполагалось, сказка о Калиныче, который тузит и святых и грешных; — была бы тогда возня еще и с попами. Эту сказку, позволенную также цензурою, См(ирдин) припасал для своего Альманаха - теперь едва ли можно и думать о ней" (30, 90-91). Но именно Пушкин не понаслышке был осведомлен о повадках духовной цензуры и пользовался непререкаемым авторитетом у издателя А.Ф.Смирдина.

Не противоречит выдвинутой версии и рассказ, датированный 17 января 1860 г. и несколько путано переданный со слов Даля П.И. Бартеневым: "Даль познакомился с Пушкиным в 1832 в СПб. Жуковский долго хотел поехать с ним вместе к Пушкину, но ему было все некогда. Даль взял новую свою книжку и пошел сам представиться" (36, 340). Во-первых, Жуковский отбыл за границу 18 июня 1832 г. (9, III, 481-482), где находился до сентября 1833 г. (22, 284). Во-вторых, "новая книжка" в данном случае, разумеется, не антоним к слову *старая*. Нельзя понимать определение "новая" и как *еще одна* ввиду отсутствия у Даля к тому времени собственных авторских изданий. Значение *только что опубликованная* не согласуется с отмеченным здесь же настоятельным желанием Даля увидеться с Пушкиным, ведь тогда отъезд Жуковского оказывается отделенным от предполагаемой даты знакомства четырехмесячным интервалом. Напрашивается лишь одно понимание - *рукопись подготовленной к печати книги*. Несомненно, Далю, недавнему провинциалу, гораздо важнее было выслушать профессиональные советы Пушкина *до* публикации своего манускрипта.

Проделанные нами наблюдения позволяют говорить об усиливающемся конструктивном диалоге между далевскими и пушкинскими сказками в 1830-1832 годах. В последующем этот диалог становится еще более принципиальным и распространяется на другие жанры, охватывая практически все творчество писателей в целом. Иначе нельзя было разрешить фундаментальную проблему национальной самобытности и народности. Отсюда и присоединение к пушкинско-далевскому диалогу Жуковского в 1831 г. Тогда же, повторимся, часто бывает в Царском Селе и Гоголь, работающий над "Вечерами на хуторе близ Диканьки". И хотя он отталкивался прежде всего от украинской демонологии, его установка на изображение человека из народа носила подчеркнuto программный характер. Несомненно, Гоголь пользовался рекомендациями Пушкина. Поэтому не случайной выглядит знаменательная переключка между предисловиями Гоголя к "Вечерам" и Даля к "пятку первому".

Пасичник Рудый Панько утверждает: *Слава Богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарало пальцы в чернилах,! <...> Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее (25, 1, 59)*. Казак Владимир Луганский, призывая слушать *были-небылицы русские* и переписывать их *набело семь раз*, восклицает: *Из каждого листа выходит тридцать две обертки на завитки нашим барышням-красавицам: ополчитесь, доблестные сыны отечества, да не посраим земли своей! <...> Пишите, молодцы задорные, <...> пишите по-заморскому, так скоро из матушки России пойдет вывоз черновой бумаги за море в чужие край!* (17, 4). Оба остроумных пассажа восходят к той части опубликованных впервые в 1783 г. и перепечатанных в 1832 г. "Былей и небылиц" Екатерины II, где осуждается употребление их на обертки да папильотки (37, 16-17). Смысл подобного ироничного "цитирования" становится понятным с учетом складывающейся тогда теории официальной народности, корни которой крылись еще в сочинениях императрицы. Лукавой проповеди смирения передовые русские писатели противопоставили фольклорное слово.

Как явствует из письма Даля к Полевому от 16 ноября 1830 г., вышеприведенное вступление к "пятку первому" открывало тогда "Силу Калиныча". Напоминая ему содержание своей сказки, Даль пишет: "<...> или в которой между прочим положительно

утверждается, что из России идет вывоз черновой бумаги в чужие край <...>" (5,10). Да и дошедший до нас текст "Силы Калиныча", в отличие от произведений из книги 1832 г., лишен развернутой интродукции.

Думается, именно Пушкин сообщил Гоголю в 1831 г. о перефразировке Далем поучений Екатерины II и порекомендовал поступить сходным образом. Гоголь не только прислушался к его совету, но и сатирически вывел императрицу в "Ночи перед рождеством" (25, I, 189-192). Кстати, украинскую песню о жалобе запорожских казаков на притеснение, учтенную несомненно Гоголем при обрисовке их встречи с императрицей, Даль гораздо позднее, в 1867 г., передал В.Ф. Одоевскому (38, 332). Именно Пушкин посоветовал Далю предпослать вступление из "Силы Калиныча" ко всему "пятку первому". Перестановка сближала "пяток первый" с вышедшими немного ранее гоголевскими "Вечерами". Книги обоих авторов способствовали возникновению неотменяемой донныне, но особенно значимой в XIX веке традиции личного открытия народа каждым русским писателем, вступающим в большую литературу. Впрочем, здесь мы выходим за рамки настоящей заметки.

Творческие взаимоотношения Даля и Пушкина включаются в более широкий историко-литературный контекст и начинают предопределять магистральное движение отечественной словесности. Взаимоотношения эти, хотя в чистом виде затем и не повторившиеся, обозначили некую универсальную, постоянно востребуемую впоследствии писателями модель созидательного сотворчества. Их содружественные усилия обеспечили во многом феноменальный взлет, ускоренное развитие (39, 196-203) русской литературы в XIX веке. К таким выводам подводит анализ конструктивного диалога между пушкинскими и далевскими сказками 1830-1832 годов.

1. Фесенко Ю.П. Дарственная надпись А.С. Пушкина В.И.Далю //Русская филология. Украинский вестник. - 1994. - № 4.
2. Брежнев А.П. Пирогов. - М., 1990.
3. Пирогов Н.И. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1962. - Т.8.
4. Арнольд Ю.К. Воспоминания. - М., 1892. - Вып. 1.
5. Фесенко Ю.П. Неопубликованное письмо В.И.Даля к Н.А.Полевому. (Вступ. заметка, публ. и коммент.) //Слобожанщина: Науч.-метод. сб. литературовед. работ. - Луганск, 1994. - Вып.1.
6. Огонек. - 1966. - № 52.
7. Алексеев М.П. Незамеченный фольклорный мотив в черновом наброске Пушкина //Пушкин: Исследования и материалы. - Л., 1979. - Т.IX.
8. Иезуитова Р.В. Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 836. (История заполнения) //Пушкин: Исследования и материалы. - Л., 1991. - Т.XIV.
9. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. - М., 1999.
10. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. - Л., 1977-1979.
11. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. - Л., 1988.
12. Грановская Н.И. Вместе с Пушкиным от Царского Села до Михайловского. - СПб., 1999.
13. Бонди С.М. О Пушкине. - М., 1983.
14. (Даль В.И.) Сила Калиныч, душа горемычная, или Русский солдат ни в аду, ни в раю //Бессараб М.Я. Владимир Даль. - М., 1972.
15. Шарапова Л.А. Стих «Сказки о попе и о работнике его Балде» //Пушкин: Исследования и материалы. - Л., 1989. - Т. XIII.
16. ОРРГБ. Ф. 473.К.1.Ед. хр.2
17. Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные Казакон Владимиром Луганским. Пяток первый. - СПб., 1832.
18. Порудоминский В.И. Даль. - М., 1971.
19. Бессараб М.Я. Жуковский. - М., 1983.
20. Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры. - Л., 1989.
21. Горбенко Е.П. Письма А.П.Зонтаг к В.И.Далю //Пятое международные Далевские чтения: тезисы, статьи, материалы. - Луганск, 1996.

22. Русские писатели. 1800-1917: Биограф, словарь. - М., 1992. - Т.2.
23. Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. - М.; Л., 1959-1960.
24. Памятники литературы Древней Руси: Начало русской литературы: XI-начало XII века. - М., 1978.
25. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. - М., 1984.
26. Скачкова С.В. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин //Русская литература. - 1984. - № 4.
27. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. - Петрозаводск, 1959.
28. Словарь языка Пушкина: В 4 т. - М., 1956. - Т.1
29. Даль В.И. Полн. собр. соч.: В 10 т. - СПб.; М., 1897-1898.
30. Н.М. Языков и В. Д. Комовский. Переписка 1831-1833 гг. /Публ. М.Азадовского //Литературное наследство. - М., 1935. - Т.19-21.
31. Формулярный список о службе управляющего Нижегородскою удельною конторою действительного статского советника Даля В.И. Сост. июля 1858 г. /Сообщ. А.Садовский // "Действия" Нижегородской губернской ученой архивной комиссии. - Нижний Новгород, 1898. - Т. III. Отд. 3.

ДАТЫ В РУКОПИСЯХ ПУШКИНА

С.А.Фомичев

*(доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник,
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Россия)*

У статті розглядаються дати рукописів О.С.Пушкіна, що дозволяють виявити автобіографічний підтекст творчих задумів поета.

The dates of A.S.Pushkin's manuscripts, which allow to reveal the autobiographical subtext of the creative thoughts of the author are analyzed in the article.

Пушкинские рукописи пестрят датами. Чаще всего он датировал работу над своими произведениями, но также обозначал наиболее значимые события. Так на л.45об. Первой кишиневской тетради (1) помечено: "18 juillet 1821 nouvelle de la mort de Napoleon", а на внутренней стороне задней крышки переплета Второй масонской тетради (2) занесена запись: "1824 19/7 avt. mort de Byron",. 1 июля 1822 г. Пушкин отмечает "день щастл<ливый>" (3), счастливым для поэта был также, согласно особой помете, и день 2 августа 1827 г. (4; 5, 230, 238, 233, 252).

Память на даты различных событий у Пушкина вообще была отменной. Так в письме к Н.И.Гнедичу в 1825 г. Пушкин пишет: "23 февр. день объявления греческого бунта Александра Ипсиланти" (6, 145). 7 апреля 1825 г. он сообщает П.А.Вяземскому: "Нынче день смерти Байрона - я заказал с вечера обедню за упокой его души" (6,160). 2 февраля 1830 г. признается К.А.Собаньской: "Сегодня 9-ая годовщина дня, когда я вас увидел в первый раз. Этот день был решающим в моей жизни" (7, 62). Можно не сомневаться, что Пушкин отлично помнил и дату отъезда в 1820 г. из Петербурга в ссылку, пометив 9 мая 1821 г. в своем дневнике: «Вот уже ровно год, как я оставил Петербург» (8, 302).

В биографической же Пушкиниане днем его отъезда на юг считается 6 мая 1820 г. – на основании косвенных свидетельств современников. «Участь Пушкина решена, – сообщил А.И. Тургенев П.А. Вяземскому 5 мая 1820 г. – Он завтра отправляется курьером к Инзову и останется при нем» (9). Но мало ли что могло произойти за день и помешать отъезду в установленный срок! Заметим, что 6 мая 1820 г. отмечался большой церковный праздник, который почитался поэтом особо: на Вознесенье он двадцатью одним годом ранее родился. Вполне возможно, что Пушкин задержал отъезд, чтобы провести этот день с семьей. В любом

случае можно утверждать, что спустя год он точно помнил время отъезда из Петербурга. Здесь, безусловно, следует довериться не свидетельствам документов и современников, а самому поэту – с его обостренной памятью на важные даты.

Дата "9 мая" оказалась значимой и в творческой истории романа "Евгений Онегин", непосредственная работа над которым была начата в Первой масонской тетради (10) «28 мая ночью» (рукопись первой строфы, по почерку и цвету чернил сходная с этой пометой, в этом не оставляет сомнения). Но выше этой даты крупным почерком помечено: «9 мая». Можно с уверенностью сказать, что тем самым свой новый замысел Пушкин ощущал в качестве вызова судьбе, своеобразного поэтического побега в столицу (*Там некогда гулял и я, // Но вреден Север для меня*), откуда три года назад был изгнан и куда путь был ему закрыт властями.

При датировке своих произведений в беловых автографах Пушкин переносил даты из черновиков. Так в конце перебеленной рукописи "Домика в Коломне" (11) помечено: "Болдино 1830 9 окт.<ября> 5 3/4 ч.<асов> в.<ечера>". Но вчерне две заключительные строки XXV октавы отрабатываются под автографом стихотворения "Рифма" (12), датированным 10 октября, и перенесены в рукопись (13) в варианте, уже соответствующем верхнему слою чернового автографа. Следовательно, беловик поэмы никак не мог быть создан на день раньше этого срока.

Особого рассмотрения заслуживают даты (иногда с краткими событийными записями), проставленные Пушкиным не в конце, а в заголовке своих произведений. Эти даты, как правило, предупреждают об автобиографическом подтексте творческого замысла.

Так тексту стихотворения (возможно, начала поэмы) "Стамбул гяуры нынче славят..." предшествует помета:

17 окт. 1830

предч. разб. ст.

Сокращенную запись У.Викери расшифровал как "предчувствую разбитие столицы" (14, 91-95), соотнося с первыми строками произведения, то есть толкуя помету как предчувствие поэта о кровавой расправе в Стамбуле султана Махмуда II с янычарами в июне 1826 г. Но такое тавтологическое толкование едва ли корректно. Смысл пометы помогает понять содержащаяся в болдинском тексте автореминисценция из стихотворения 1827 г. "Какая ночь! Мороз трескучий...", где воссоздавалась картина Москвы времен опричнины Ивана Грозного:

*...Торчат железные зубцы,
С костями груди пепла тлеют,
На кольях, скорчась, мертвецы
Оцепенелые чернеют...* (15, 60)

В обоих случаях Пушкин, конечно же, в остранинном виде переживал давнее впечатление об оскверненном картечью и виселицами Петербурге. Насколько острым в пушкинском кругу было это ощущение, мы можем судить по письму П.А.Вяземского жене от 20 июля 1826 г.: "Как герой романа Потоцкого, который, где бы ни был, что бы ни делал, а все просыпался под виселицами, так и я: о чем ни думаю, как ни развлекаюсь, а все прибывает меня неволью и неожиданно к пяти ужасным виселицам, которые для меня из всей России сделали страшное лобное место" (16, 121). В 1836 г. Пушкин в третий раз обратится к сходному замыслу, стилизуя теперь свое стихотворение "Альфонс садится на коня..." под перевод из романа Потоцкого "Рукопись, найденная в Сарагоссе".

А что обозначает дата "17 октября", вынесенная в начало произведения? Возможно, Пушкин вспоминал свой вторичный после ссылки приезд в столицу 17 октября 1827 г., когда накануне на станции Залазы он встретился с В.К.Кюхельбекером, препровождаемом жандармами в Динабургскую крепость.

Правильное осмысление пометы, предшествующей черновому автографу стихотворного наброска "Критон, роскошный гражданин..." (17), помогает понять намечаемое сюжетное развитие этого замысла. Стихотворный набросок обрывается на том, как "роскошный гражданин очаровательных Афин" видит нифму, скрывающуюся за колоннами бани, входившей в комплекс зданий в Академии, которая располагалась в Керамике, предместье Афин. Ясно, что герой должен был последовать за нимфой. По законам намеченной стихотворной сказки (conte) там

его должно поджидать нечто неожиданное. Что именно - помогает понять помета, предваряющая текст:

14 июля - Арзр.<умская> баня - чума

В "Путешествии в Арзрум 1829 во время похода 1829 года" отмечается, что 14 июля поэт посетил грязную народную баню и в тот же день узнал, что в городе открылась чума. По ассоциации Пушкин в начатом произведении вспомнил, вероятно, об одном из самых памятных событий в Афинах эпохи Перикла, об эпидемии чумы, разразившейся в 430 г. до н.э. и так описанной Фукидидом: "Это постигшее афинян бедствие отягчалось еще наплывом беженцев со всей страны и особенно страдали от болезни вновь прибывшие. Жилищ не хватало <...> сами святилища с храмовыми участками, где беженцы искали приют, были полны трупов..." (18, 86)

Очевидно, колонию больных, приютившихся в Академии, и предстояло обнаружить Критону. Появление же нимфы в столь необычном месте, вероятно, можно объяснить тем, что эти божества наделялись врачующим даром.

Можно сказать, что даты, проставленные Пушкиным перед некоторыми стихотворениями, подобны эпиграфам, поясняющим внутренний смысл, подтекст произведения.

В день своего двадцатидевятилетия Пушкин пишет свое "скептическое" (по собственному определению) стихотворение, "Дар напрасный, дар случайный...", напечатанное в альманахе "Северные цветы" под датой "26 Мая, 1828". Созданное в момент возбуждения властями дела о "Тавриилиаде", грозившего нештучными карами, стихотворение это, казалось бы, было вскоре дезавуировано самим поэтом, в послании к Филарету, "В часы забав и праздной скуки..." Но издавая в 1832 г. третью часть своих стихотворений, где данное послание открывало раздел произведений 1830 г., Пушкин под рубрикой "Разных годов", в которой лирическими средствами намечена автобиографическая канва 1820-х гг., печатает и стихотворение "Дар напрасный..." И дело здесь не только в завете: *Строк печальных не смываю...* Вслед за стихотворением "Дар напрасный, дар случайный..." в книге следовали стихотворения "Каков я прежде был, таков и ныне я..." и "Анчар", помеченные также перед текстами годовой датой "(1828)", по-своему дополняющие и проясняющие текст скорбной медитации.

Любопытно и то, что послание к Филарету, представляющее собою вольное переложение псалма 140, также перед текстом в книге датировано 19-м января. По народному календарю это Макарьев день, а Макара народ поминал особо часто в дни несчастий: "На бедного Макара везде беда напала", "На бедного Макара и шишки валяются", "Загонят, куда Макара телят не гонял" (19, 92).

Принципиальное значение имело беспрецедентное решение Пушкина в новом издании печатать стихотворения под годовыми рубриками, что было с одобрением отмечено современной критикой. Так, в "Московском телеграфе" по этому поводу говорилось: "Изданная ныне часть стихотворений особенно любопытна потому, что в ней стихотворения сии помещены по годам сочинения оных, начиная от 1815 по 1825-ый год. Это история впечатлений нашего поэта. Здесь можно наблюдать, что, когда и как поражало его" (20, 190). На самом же деле пушкинская датировка в данном издании была отчасти условна: например, все стихотворения, посвященные крымским впечатлениям, помещены под 1820-м г., хотя некоторые из них фактически были написаны лишь в 1825-м г. Отметим, что ретроспективные лирические излияния были во многом обусловлены работой Пушкина над автобиографическими записками, которая продолжалась с 1821-го по 1825 гг. Рабочая тетрадь с текстом записок была позже сожжена поэтом. Но нельзя сомневаться, что, как обычно, длительная работа над одним произведением в пушкинской тетради перебивалась разработкой других замыслов. И в лирических произведениях вновь оживало давно пережитое.

Особое значение дат, проставленных перед произведением, не позволяет трактовать их в качестве непременно фиксирующих время их создания: они прежде всего обозначали автобиографический подтекст. Поэтому я не могу согласиться с публикацией "Элегии" ("Воспоминаньем упоенный...") в новом академическом Полном собрании сочинений Пушкина в годовой рубрике 1819-го г. Здесь она напечатана в редакции 1821-го года с пояснением в комментарии о том, что черновой автограф стихотворения в Лицейской тетради озаглавлен "К

Кагульскому памятнику - 1819. 30 mars". "Сама попытка, - однако отмечается в комментарии, - решить поэтическую тему Царского села в элегическом ключе не адекватна контексту кишиневского творчества Пушкина..." (21, 561). Это не так: к 1821 г. относится, в частности, элегический отрывок, сохранный в Первой кишиневской тетради:

*В беспечных радостях, в живом очарованье,
О дни весны моей, вы скоро улетели.
Теките медленней в моем воспоминанье... (22)*

Редактор тома считает мое утверждение о том, что "...дата в заголовке у Пушкина означала не время создания стихотворения, а памятный день, которому оно посвящено", излишне категоричным (23, 39). Приведенные выше в настоящем сообщении примеры, как мне кажется, эту категоричность делают вполне резонной. Замечу, что 30 марта 1819 г. падало на вербное воскресенье, и это дополнительно закрепляло в памяти поэта очарование какой-то сердечной встречи подле царкосельского Кагульского обелиска.

Иногда сближение исторических дат остается в подтексте пушкинских стихотворений. Так тень князя Олега в стихотворении "Олегов щит", посвященном событиям только закончившейся войны с Турцией, могла быть вызвана разительным совпадением дат Адрианопольского мира в 1829 г. и мира с Византией, заключенном посольством Олега в 912 г. также 14 сентября: это вообще первая в "Повести временных лет" точная дата.

В 1831 г. аналогичное сближение дат прямо прописано в тексте стихотворения "Бородинская годовщина", кончавшееся строфой, посвященной Суворову и его внуку, доставившему в Петербург известие о падении Варшавы 26 августа.

Этой оде предшествовало стихотворение "Клеветникам России", начатое 2 августа 1831 г. В нем тоже подспудно присутствовала тень Суворова, который был назначен в августе 1794 г. командующим русскими войсками, направленными на подавление Польского восстания. Но в стихотворении вспоминается другая, возможно, самая замечательная суворовская победа: штурм неприступной турецкой крепости Измаил 11 декабря 1790 г. Так появляются строки:

*Иль старый богатырь, покойный на постели,
Не в силах завинтить свой измаильский штык? (15, 270)*

Здесь откликалась песня, сочиненная Г.Р.Державиным (музыка О.А.Козловского) для праздника по случаю взятия Измаила, позднее эта песня исполнялась как официальная, - в сущности, в качестве российского гимна. Стихотворения "Бородинская годовщина" и "Клеветникам России", как известно, были напечатаны отдельной брошюрой наряду со стихотворением В.А.Жуковского под заглавием «Старая песня на новый лад (на голос "Гром победы раздавайся")».

1. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 831.
2. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 835.
3. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 833, л.33 об.
4. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 833, л. 88.
5. Рукою Пушкина. Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. — М., 1997.
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1937-1949. — Т. XIII.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1937-1949. — Т. XIV.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1937-1949. — Т. XII.
9. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. — М., 1999. — Т. 1.
10. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 834, л.4 об.
11. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 915.
12. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед.

хр. 133.

13. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 915.
14. Викери У. Загадочная помета Пушкина //Временник Пушкинской комиссии. 1977. — Л., 1980.
15. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1937-1949. — Т.Ш.
16. Пушкин /Под ред. С.А.Венгерова. — СПб.,1906. — Т.5.
17. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 841, л.123
18. Фукидид. История. — Л., 1981.
19. Круглый год. Русский земледельческий календарь /Сост. А.Ф.Некрылова. — М., 1989.
20. Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. — СПб.,2001.
21. Пушкин. Полн. собр. соч.: В 20 т. — СПб., 2004. — Т.2.
22. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ф. 244, оп.1, ед. хр. 831, л.43 об.
23. Ларионова Е.О. Возвращение в Царское Село (Заметки к текстологии ненаписанной элегии) //Пушкин и его современники. — Вып. 3 (42). — СПб., 2002.

АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ В ЦИКЛЕ В.Ф.ОДОЕВСКОГО «ПЕСТРЫЕ СКАЗКИ» И «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А.С.ПУШКИНА

Т.Ю.Черняхович

(кандидат филологических наук, доцент,

Одесский национальный университет им. И.И.Мечникова)

У статті розглядаються форми виявлення авторської свідомості в циклі В.Ф.Одоевського "Строкати казки" та "Повістях Белкіна" О.С. Пушкіна, відзначається вплив О.С. Пушкіна на створення образу Гомозейко.

The forms of display of author's consciousness in V.F.Odoevsky's cycle "Motley Fairy tales" and "Belkin's Stories" by A.S.Pushkin were considered in the article, A.S. Pushkin's influence on creation of character – Homozeiko was mentioned.

"Пестрые сказки" Одоевского вышли в свет в 1833 году. Их гротескно-фантазмагорические образы — люди, запертые в реторту, куклы вместо людей, мертвые тела, обладающие способностью жить и чувствовать, — сразу навели критиков на сравнение с Гофманом. Однако первостепенным и непосредственным толчком к созданию "Пестрых сказок" послужили пушкинские "Повести покойного Ивана Петровича Белкина", изданные в 1831 году.

В "Пестрых сказках" совмещаются чистый вымысел и дидактика, романтическая устремленность к прекрасному и бытовой материал. Одоевский предлагал учитывать специфические особенности и возможности каждого жанра, ратуя за признание их равноценными.

Считая необходимым культивировать разные жанры, писатель ссылался на опыт современных ему французских прозаиков. Называя цикл "Пестрые сказки", Одоевский указывал на необходимость изображать разные стороны жизни. Этим и объясняется некоторая разноликость цикла.

Судьба произведений, вошедших в "Пестрые сказки", оказалась различной: одни неоднократно перепечатывались ("Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником", "Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем", "Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту", "Та же сказка, только на изворот"), другие забыты ("Реторта", "Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в

стеклянной банке, или Новый Жоко", "Просто сказка").

Автором цикла «Пестрые сказки» Одоевский объявил Иринея Модестовича Гомозейко, магистра философии и члена разных ученых обществ. Гомозейко играет «жалкую роль» в жизни общества: он беден, его фрак выглядит так, что в нем уже неудобно показаться в свете. Но, несмотря на это, Гомозейко даже в мороз пешком отправляется на бал, считая, что для сохранения репутации необходимо посещать все знатные дома. *Мне, издержавшему всю свою душу на чувства, обремененному многочисленным семейством мыслей, удрученному основательностью своих познаний, - мне очень хочется поблистать ими в обществе, -* говорит Гомозейко, в порыве самоуничтожения называющий себя «пустым ученым» (1, 12-13). В его исповеди неудовлетворенность собой сливается с пониманием собственного достоинства, недоступным благополучным людям. ... *Я не танцую, не играю ни по пяти, ни по пятидесяти; не мастер ни счищать номера, ни подслушивать городские новости, ни даже говорить об этих предметах, через мое посредство нельзя добыть ни места, ни чина, ни выведать какую-нибудь канцелярскую тайну, -* так говорит о себе Гомозейко (1, 11). Утвердить свое «я» Гомозейко никогда не удается: он всегда уходит домой с «запекшимися устами». Лишь однажды он заговорил о походе Наполеона, об убиении царевича Димитрия, о монументе Минину и Пожарскому, но оказалось, что его исторические познания не интересуют собеседника, мечтающего вернуться к карточному столу. В конце концов Гомозейко чудом попадает в латинский словарь и в этой своеобразной кунсткамере чуть было не теряет человеческий облик.

Гомозейко чем-то напоминает старичка Ернестова из раннего очерка Одоевского «Дни досад». Он так же честен, добр, бескорыстен, так же понимает ничтожность светской жизни. Но теперь писатель дает психологическую характеристику героя, изображает человека, потерявшего жизненную устойчивость. Герой обрисован подробно, изображение его свободно от схематизма, свойственного раннему творчеству Одоевского. Выводя на страницах «Пестрых сказок» персонаж, лишенный внутренней цельности, писатель заглянул далеко вперед. Его Гомозейко – нечто большее, чем второе «я» автора, хотя в этот гротескный образ Одоевский вложил немало личного.

Гомозейко – маленький человек, худенький, низенький, в черном фраке, очень чистенький, с приглаженными волосами, ... *у которого на лице написано: «Бога ради, оставьте меня в покое»* (1, 12). Описание выражения лица Иринея Модестовича напомнило матери Одоевского обычное настроение сына во время раутов и светских приемов. «Очень на тебя похоже», - заметила она (2, 36).

На родство цикла Одоевского с "Повестями Белкина" недвусмысленно указывал уже эпиграф к пушкинским "Повестям" — из "Недоросля" Д. И. Фонвизина. В выбранной Одоевским для этих целей цитате: "Какова История. В иной залетишь за тридевять земель за тридесятое царство" — речь идет, как и у Пушкина, об "историях".

Широко освещены в исследовательской литературе творческие контакты Пушкина и молодого Гоголя. Гораздо менее изучены "генетические связи" с Пушкиным Одоевского. Между тем уже лежащие на поверхности эпизоды свидетельствуют о несомненном и сильном влиянии на вчерашнего любомудра личности поэта.

Однако основным открытием Пушкина, оказавшимся для Одоевского решающим, стал Иван Петрович Белкин. Этому новому типу героя-рассказчика, "кроткому и честному" мелкому горюхинскому помещику, мягкосердому и равнодушно-неумелому в хозяйстве, предающемуся в сельской тиши мукам сочинительства, и обязан, думается, главным образом, своим рождением Иринея Модестовича Гомозейко. "Скромный Иринея" явился как бы "городским", "столичным" вариантом Ивана Петровича.

Разумеется, Одоевский сам творил свои "истории", и Гомозейко в этом смысле — создание глубоко и принципиально индивидуальное: в нем отчетливо присутствуют и личностные, автобиографические черты, неуловимые в "неопределенно-широком" Белкине, и инородная Белкину "эмблематичность", соответствующая содержанию и структуре "фантастических сказок". Однако самый принцип "знаковости" рассказчика Одоевским усвоен, и к Гомозейке вполне приложимо определение рассказчика Белкина, данное ему В.В.Виноградовым: он, "как

алгебраический знак, поставленный перед математическим выражением", определяет "направление понимания текста" (3, 538).

Подобно Белкину, Гомозейко честен, добр, бескорыстен, так же понимает ничтожность светской жизни. Гомозейко отличается от Белкина своей "ученостью": Ириной Модестович — ученый-чудак. Однако в социальной иерархии ему отведено такое же скромное место, что и Белкину. Он так же кроток, застенчив и неопытен в практической жизни и, подобно Белкину, является автором лишь немногих рассказанных историй, большая часть их не сочинена им, а "собрана".

Несомненно, что в устах Гомозейко прозвучали важные для Одоевского мысли. *Мы обрезали крылья у воображения*, - сетует Ириной Модестович, рассуждая о роли научных открытий в жизни человечества и современном состоянии науки (1, 9). Ни один русский писатель той поры так заинтересованно и основательно, как Одоевский, не обращался в своем творчестве к освещению проблем научного познания мира. Отделяя настоящих ученых от тех, которые «ничего не читают, пишут мало и ползают много», Гомозейко, привыкший ломать голову *над началом вещей и прочими тому подобными предметами*, осуждает присущие им эмпиризм и узость кругозора (1, 10-11). Он считает, что необходимо выдвигать большие всеобъемлющие задачи, ибо только тогда будут решаться и более мелкие, частные. По мнению Ирины Модестовича, нет *предела, за который не должен переходить ум человеческий* (1, 9). Гомозейко настойчиво отстаивает права фантазии, без участия которой немислимы серьезные научные открытия. При этом он ссылается на опыт мечтателей далекого прошлого, которые *охватывая большее пространство в пустыне бесконечного, открывали то, что нам ввек не открыть на нашем мышином горизонте* (1, 9). Осуждение специализации наук сопряжено в речах Гомозейко с одобрительно-ироническим отношением к астрологии, хиромантии, кабалистике.

Интеллектуализм Одоевского тесно связан с художественной интуицией. Больше того, в его философской системе ей отводится главное место. Опираясь на Шеллинга, он видит основу философии во «внутреннем чувстве». «Внутреннее чувство», «инстинктуальная» природа человека – это его «духовный инструмент». С его помощью можно догадаться о скрытой от разума истине. В «*Ответе Рожалину*» Одоевский писал: *Разум действует лишь в круге известных ему предметов и по законам, им изобретенным; духовный инструмент открывает неизвестное и по силе законам, разумом не определенным, которых он может знать существование, но подробности которых ему не известны* (4, 201). Поэтому искусству и поэзии совершенно в духе романтической эстетики отводится главная роль в познании жизни и в донесении высшей истины до человеческого сознания. Искусство действует на чувства и тем вернее приближает к искомой истине.

При этом Одоевский не склонен противопоставлять искусство и науку. По его мнению, они служат общей цели. «Инстинктуальная поэтическая деятельность духа отлична от разумной в образе своих действий, но в существе своем одинакова», - писал он (2, 212). Философия и эстетическая деятельность – два пути приближения к истине.

В тридцатые годы XIX века мир нравоописательных произведений Одоевского значительно усложнился. Основная тенденция его творчества этого периода характеризуется приданием многозначности образам, стремлением уйти от схематизма в изображении персонажей. Вследствие индивидуализации, усложнения духовного облика персонажей их оценка становится уже не столь однозначной, как в ранних произведениях.

Одоевский исходит из той предпосылки, что человеческая суть остается нетронутой в процессе развития личности. Она осознается писателем как некая данность, не подверженная внешним влияниям. Поэтому нужно интересоваться не тем, хуже или лучше стал человек в ходе развития материальной культуры, а тем, какой мир его окружает и как складываются его отношения с этим подверженным изменениям миром.

«Пестрые сказки» тем значительны, что в них давалась суровая оценка действительности, лишавшей человека возможности проявить себя. Писатель, мечтая о гармонии личных и общественных интересов, осуждал инертность своих современников. *Мы ищем способа обделать так нашу жизнь, чтобы ее историю приняли на том свете за расходную книгу*

церковного старости; - и должно признаться, что во всем этом мы довольно успели, - иронизирует Гомозейко (1, 11).

«Пестрые сказки» показывали, что общественная апатия чревата превращением человека в подобие автомата. Именно поэтому тема кукольности стала лейтмотивом цикла. В бессердечную куклу превращалась русская красавица («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту»). До какой степени «может быть унижен образ человеческий», продемонстрировала сказка «Деревянный гость».

Особенностью «Пестрых сказок» было то, что в них рациональная заданность цикла сталкивалась с элементами романтической поэтики. Этот цикл явился своеобразной «лабораторией» не только идей, но и методов, включив в себя элементы и предромантизма, и романтизма.

Наряду со "Сказкой о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту", ставшей наиболее популярной и представлявшей сатирическую манеру Одоевского, наполненную, однако, откровенным дидактическим пафосом, наряду с господином Кивакелем и оживающими механическими куклами, этими гофмановскими персонажами, переосмысленными опять же на нравоучительный манер, в состав цикла были включены и такие "побасенки", как "Игоша" и "Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем", демонстрировавшие два различных типа фантастики — "психологической" и "бытовой".

Как-то особняком в цикле "Пестрые сказки" стоит "Игоша" (1833). В этом произведении явно прослеживается фольклорная основа.

Игоша — мифологический персонаж одной из народных быличек, *уродец, без рук, без ног, родился и умер некрещеным, он... проживает то тут, то там и проказит, как кикиморы и домовые, особенно если кто не хочет признать его, невидимку, за домовика, не кладет ему за столом ложки и ломтя, не выкинет ему из окна шапки или рукавицу и проч.* (5, 54).

Сказка "Игоша" по смыслу очень похожа на гофмановское "Неизвестное дитя". Подобно тому, как героям Гофмана — Феликсу и Христлибе — является чудесное дитя, приобщающее их к поэтической жизни природы, так и рассказчик у Одоевского вспоминает, как в детстве являлось ему необыкновенное существо — Игоша, делившее с ним игры и шалости и украшавшее невозвратно-прекрасную пору жизни.

Видимо, Игоша принадлежит другому миру. *Правда у нас говорится, что люди самое благодарное творение, — говорит Игоша мальчику* (1, 102). "У нас" — значит не у людей, а у духов. Однако последний абзац сказки существенно меняет угол зрения на все предшествующее повествование. Оно предстает как воспоминание взрослого человека, но не просто об одном из эпизодов детства, *а ... о том полусонном состоянии ... младенческой души, где игра воображения так чудно сливалась с действительностью* (1, 96). Снимается мифологичность, признающая свои образы реально существующими, с тем чтобы передать своеобразие духовной жизни ребенка, живущего воображением и смешивающего жизнь с вымыслом.

Впервые на страницах художественного произведения Одоевский задумался об особенностях человеческой психики и критериях объективной и философской истины. "Ребенок редко ошибается. Его ум и сердце еще не испорчены", — писал он много позже в "Психологических заметках". Однако примечательно, что даже эти художественно-философские задачи Одоевский начал решать на материале собственного жизненного опыта — как медик-экспериментатор, проверяющий свои научные открытия прежде всего на себе самом. Кстати, принцип "естественнонаучного" подхода к "фантастическим" феноменам станет потом отличительной чертой его писательской манеры, одним из любимых методов художественного анализа.

В романтическом творчестве Одоевского чудесное всегда имеет две стороны: одну — чисто фантастическую, другую — реальную. Писатель, включая разные версии толкования одного и того же события, часто оставляет читателя в недоумении относительно того, связано ли изложенное с действием потусторонней силы или же происшествие имеет реальное истолкование. В интеллектуальном творчестве Одоевского этот прием несет на себе рациональную нагрузку. Он выражает осознанное стремление указать на возможность разных

вариантов объяснения жизненных явлений.

Однако в отличие от Пушкина (в "Гробовщике") Одоевский не разрушал в "Игоше" созданный им зыбкий, поэтический, мерцающий мир "пробуждением": читатель, как и маленький герой повествования, оставался во власти грезы — отнюдь не романтической, во власти ощущения реальности "пограничного" существования. Так было в первой редакции рассказа, в "Пестрых сказках". В 1844 году писатель, включая "Игошу" в готовившееся тогда им собрание своих сочинений, заново его переработал. Он раскрыл, вывел наружу таившуюся в легкой художественной ткани идею открытым авторским вторжением — иными словами, дописал "пробуждение", теоретически объяснив скрытый прежде от читателя пушкинский прием "семантического параллелизма" (В. Виноградов). *С течением времени, под влиянием ученья, службы, житейских происшествий <...>, — так заканчивал теперь свой рассказ герой, — этот психологический процесс сделался для меня недоступным; те условия, при которых он совершался, уничтожились рассудком; но иногда, в минуту пробуждения, когда душа возвращается из какого-то иного мира, в котором она жила и действовала по законам, нам здесь неизвестным, и еще не успела забыть о них, в эти минуты странное существо, являвшееся мне в младенчестве, возобновляется в моей памяти и его явление кажется мне понятным и естественным* (1, 102).

Пушкинский повествовательный принцип, использованный некогда Одоевским, обрел спустя десятилетие окончательную свою трансформацию — в естественном соответствии с мировоззренческой и художественной эволюцией самого Одоевского.

"Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем" вводит читателя в рутинную, захолустную жизнь самого Гомозейки, уже известную по его "биографии", — жизнь, где всё так узнаваемо и всё — абсурд. На сцене появляется город Реженск и его обитатели: Гомозейко, как и Белкин, "от недостатка воображения" заимствовал название города из своего "околодка". Как бы расширяя пушкинскую "горюхинскую географию", Одоевский впервые вводит в литературу тему "истории одного города".

Центральный персонаж произведения — приказной уездного суда Иван Севастьяныч Благосердов. Без Севастьяныча *погиб бы Заседатель, погиб Исправник, погиб и Уездный Судья, и Уездный Предводитель*, ибо единственным кодексом, которым руководствовался Реженский Земский суд в своих действиях (1, 31), была доставшаяся ему по наследству от отца-подьячего, отставленного в свое время от должности за "непристойное поведение", старая замасленная тетрадь, содержащая *выписки из различных указов, касающихся до земских дел* (1, 34).

В "Сказке о мертвом теле..." не разъясняется и не нуждается в мотивировке сам факт раздельного существования "мертвого тела" и его "владельца". Гораздо фантастичнее то, что просьба о возвращении тела, составленная по всем правилам бюрократической премудрости, с которой его владелец намерен обратиться в Реженский уездный суд, всерьез воспринимается Севастьянычем, готовым за пятьдесят рублей дать ей законный ход.

Просьбу о выдаче тела его владельцу, иностранному недорослю из дворян Цвеерлею-Джону Луи, имеющему обыкновение выскакивать из своего тела, составляет сам "недоросль" и диктует Севастьянычу. Здесь Одоевский явно использует прием гротеска: мир утрачивает целостность. Разъединены тело и дух.

История о "мертвом теле", как и "Игоша", резко выпадает из условно-фантастического, дидактико-аллегорического мира "Пестрых сказок" и по многим соотносимым деталям максимально придается к пушкинскому "Гробовщику" — в "фантастической" практике Одоевского случай такого приближения к Пушкину, пожалуй, единственный. Следуя формальной модели пушкинской фантастики, Одоевский так же отказывается от "завуалированного" ее варианта, избирая сон в качестве стержня сюжета и тоже разрешая его "пробуждением", снятием "тайны". Однако последствие возлияний и сна, привидевшегося подвыпившему, как и Адриян Прохоров, Севастьянычу, явленное наутро в виде просьбы о выдаче тела его владельцу, иностранному недорослю из дворян Цвеерлею-Джону Луи, переводит повествование в план курьеза, бытового анекдота, снимая тем самым сложнопсихологическое содержание "пушкинского" сна и образуя известный "угол отклонения"

в плане функционального использования пушкинской фантастической модели.

Так или иначе, но Иван Петрович Белкин, а также его "истории" — в первую очередь, конечно, "Гробовщик" — оставили в художественном сознании Одоевского глубокий след. Вскоре, видимо, после "Пестрых сказок" он задумывает другой цикл — "Записки гробовщика", и еще П. Н. Сакулин усмотрел в этой идее "некоторое влияние" пушкинской повести (2, 136). Из намеченных тринадцати рассказов цикла осуществились лишь три — и те со значительными интервалами, растянувшимися на десятилетие: "Записки гробовщика", в которые вошел рассказ "Сирота" (1838), "Живописец" (1839) и "Мартингал" (1846).

Одоевский оказался в числе немногих, кто отнесся к первому прозаическому произведению Пушкина глубоко и серьезно, причем и глубина, и серьезность эта сказались с гораздо большей очевидностью в неосуществленной «Жизни и похождениях Ириней Модестовича Гомозейки»: в «Пестрых сказках» прослеживается по преимуществу внешнее заимствование модели.

«Издатель» Гомозейки сообщал, что решил обнародовать его «сказки», побуждаемый надеждой «ободрить Ириней Модестовича к окончанию его собственной биографии».

«Собственной биографией» и должна была стать «Жизнь... Гомозейки», где Одоевский совершенно отчетливо намеревался развить «идею Белкина». В сохранившихся фрагментах «автобиографической хроники» он не только воспроизводит и развивает многие черты социального и психологического характера пушкинского героя, но и реализует собственное творческое задание в рамках художественной системы, открытой Пушкиным.

Иван Петрович Белкин стал «летописцем», «историком» своего Горюхина, Ириней Модестович Гомозейко — действующим лицом аналогичной, но «новейшей» истории своего уезда, причем рассказ обоих выдержан в жанре «исповедального», автобиографического повествования. Так или иначе, но Одоевский явно следовал общему движению пушкинской мысли и бегло прочерченной им в «Повестях» «биографической» сюжетной схеме.

1. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки... — СПб., 1833.
2. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф.Одоевский. — М., 1913. — Т.1. — Ч. 1-2.
3. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М., 1941.
4. Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л., 1975.
5. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. - М., 1880.

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ В ПРОЗВЕДЕНИЯХ А.С.ПУШКИНА И П.МЕРИМЕ

В.Д.Шевчук

(преподаватель, Измаильский государственный гуманитарный университет)

У статті на основі зіставного аналізу творів О.С.Пушкіна і П.Меріме розглядаються точки дотику сюжетоскладення обох авторів.

The article presents an interpretation of the characters of gipsy women in Pushkin's poem and Merimee's novels on the basis of comparative analysis. The author also pays attention to the similarity of plots in the works of both author's.

Проблема «Мериме – Пушкин» является частью более широкой проблемы отношения французского писателя к русской культуре, ее национальным истокам и неповторимому своеобразие. Сближение имен этих художников позволяет с особой ясностью увидеть время, в которое они творили и которое продолжает жить в их произведениях и отзываться в сегодняшнем дне.

Творческий диалог двух писателей, их биографические связи давно привлекали внимание исследователей (Ю.Б.Виппер, З.И.Кирнозе, О.С.Муравьева). Особый интерес представляет

анализ сюжетов и мотивов в их произведениях, что и определяет актуальность изучаемой нами проблемы

Цель данного исследования – выявить некоторые особенности сюжетосложения в произведениях А.С.Пушкина и П.Мериме.

Представление о Мериме как о первооткрывателе гения А.С.Пушкина во Франции существует в литературе уже давно. Как известно, в окружении Мериме были друзья Пушкина – С.А.Соболевский, А.И.Тургенев, П.А.Вяземский, В.А.Жуковский. Для французского читателя знакомство с «Пиковой дамой», «Цыганами», «Выстрелом», «Борисом Годуновым» и «Евгением Онегиным» и сейчас происходит благодаря П. Мериме (1). Несмотря на то, что произведения русского писателя были переведены П. Мериме в 50-е годах XIX столетия, и в настоящее время эти переводы являются наиболее известными.

Мериме был не первым, кто привлек внимание соотечественников к поэме А.С.Пушкина «Цыгань». В 1825 году Я.Толстой в «Энциклопедическом журнале» («Revue encyclopédique») поместил о ней краткую статью. Появлялись и другие упоминания и переводы, в том числе в «Избранных произведениях» А.С.Пушкина, изданных в 1846 г. в Париже на французском языке (2).

Несмотря на то, что оба писателя были современниками, они никогда не встречались. Однако П.Мериме проявлял огромный интерес к творчеству А.С.Пушкина. Отмечая народность великого русского поэта, Мериме одобряет его за то, что он вывел русскую литературу на широкий путь реализма, избежав как «классицистической колее», так и «рытвин, выбитых романтизмом» (3, 11). П.Мериме с восторгом отнесся к пушкинским «Цыганам»: «Только у Пушкина я нахожу эту истинную широту и простоту, удивительную точность вкуса, позволяющую отыскать среди тысячи деталей именно ту, которая способна поразить читателя. В начале поэмы «Цыганы» пяти-шести строк ему достаточно, чтобы показать нам цыганский табор и освещенную костром группу с прирученным медведем. Каждое слово этого краткого описания высвечивает мысль и оставляет неизгладимое впечатление» (4, 192). В свою очередь Пушкин по достоинству оценил творчество Мериме. «Мериме, - писал Пушкин в предисловии к «Песням западных славян», - острый и оригинальный писатель» (5, 334).

Автора «Матео Фальконе» в поэме «Цыгань» привлекает прежде всего местный колорит – *couleur locale*, пристрастие к которому испытывал и молодой Пушкин. Известно, что почти с самого начала своей литературной деятельности Пушкин живо интересовался народным творчеством, и в свои ранние южные поэмы вводил в качестве атрибута романтического «местного колорита» национальные песни: «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике»; «Татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане». Как установлено исследователями, цыганская песня Земфиры в «Цыганах», дающая и обрисовку характера героев, в особенности цыганки Земфиры, и фабульную схему разыгрывающейся драмы, составляет как бы художественный центр поэмы, ее основу.

Заметим, что тема цыганской жизни была близка и П.Мериме. Об этом говорят рисунки на полях перевода, сделанные пером, открывающие в Мериме дар рисовальщика, что тоже в какой-то степени сближает его с Пушкиным. Следует вспомнить, что в ряде своих «экзотических» новелл Мериме, изображая полудикую Корсику через лаконичные описания быта и нравов ее обитателей, как и Пушкин, включает некоторые детали непосредственно в развитие действия.

Мериме сразу улавливает концепцию пушкинских «Цыган» именно потому, что она близка его собственной, и верно передает ее – при всем несходстве поэмы и перевода. Примечательно, что, по словам биографа Л.Н.Толстого, чтение прозаического изложения «Цыган», сделанного Мериме, «...с особенной силой показало... всю силу поэтического гения Пушкина» (6, 137).

Признание Мериме Пушкиным еще требует историко-литературных и лингвистических исследований. Поэтому попытаемся рассмотреть творческое сходство Мериме и Пушкина в области повествовательной прозы. Разумеется, не стоит устанавливать родство Мериме с Пушкиным через однотипные сюжеты. Говоря о сюжетных совпадениях, целесообразнее всего сказать об общности образно-идеологического фона в произведениях обоих авторов. Сквозь общность принципов сюжетосложения проглядывает – пусть и не полная – близость их

философии бытия, признание жизни игрой, ставкой в которой является любовь, счастье, собственно жизнь. Проведем сопоставительный анализ новеллы П.Мериме «Кармен» и поэмы А.С. Пушкина «Цыгань», а также повестей «Партия в трик-трак» и «Пиковая дама».

Сюжет «Кармен» (1845 г.), самой известной новеллы Мериме, вошел в сокровищницу не только литературных шедевров, но и мирового музыкального искусства. Для художественного мира новеллы существенна роль рассказчика. В «Кармен» Мериме рассказчиков двое. Один повествует о своих ученых поисках, путешествиях по Испании и случайных встречах с благородным разбойником Хосе и красавицей цыганкой Кармен, которые, как выясняется, связаны между собой довольно загадочными отношениями. Другой рассказывает трагическую историю о жизни и любви баскского дворянина дона Хосе Лисарабенгоа. Первого рассказчика Мериме наделил любовью к античной древности, глубочайшим интересом к науке, взглядами широко образованного, либерально мыслящего европейца. Второй – полная ему противоположность. Это бывший идадьго, бывший военный, ныне приговоренный к смерти за разбой и убийство и более известный как Хосе Наварро, а не как дон Лисарабенгоа. Именно первому рассказчику Хосе Наварро поведал свою историю. На фоне симпатичного, но сдержанного и целиком погруженного в прошлое ученого особенно выразительна сила чувства и темперамент Хосе и Кармен. Как видим, П.Мериме использует здесь прием контраста.

На этом же приеме основано изображение образов старика-цыгана и фигуры обуреваемого эгоистическими страстями, мятежного индивидуалиста, представителя «городской» собственнической цивилизации Алеко. При этом контрастные образы старого цыгана и «молодого безумца» Алеко выступают рельефнее за счет того, что А.С.Пушкин ставит их в композиционном отношении симметрично друг другу, отчетливо показывая полную противоположность их реакций: старый цыган радостно приветствует мгновенное увлечение своей дочери; Алеко кроваво мстит за него. В зачине поэмы одинокий Алеко приходит в табор, в финале – табор уходит от Алеко, оказывающегося еще более – и на этот раз уже полностью по своей вине – мучительно и безнадежно одиноким.

Судьба Хосе – это не только история постепенного превращения баскского дворянина в контрабандиста и разбойника. Это история о том, как любовное чувство огромной силы вытеснило все другие чувства и устремления и постепенно привело к разрушению самой личности. Безоглядная, всепоглощающая любовь Хосе к Кармен сначала заставляет его изменить служебному долгу, потом приводит в компанию сомнительных людей, затем к бандитам, а в результате необузданной ревности – к убийству своей возлюбленной.

Рассматривая образы Земфиры и Кармен в произведениях Пушкина и Мериме, следует подчеркнуть, что и для Пушкина, и для Мериме свободолюбие – определяющая черта цыганки. Кармен многое восприняла от окружавшей ее с детства полупреступной среды: она способна и обманывать, и красть, и участвовать в не вполне законных операциях. Ее отличает удивительное чувство независимости, она ни за что не станет лгать самой себе и не позволит никому подавить ее свободу. Она отказывается уехать с Хосе в Америку, когда у нее возникает малейшее сомнение в своей любви к нему. Причина трагической развязки – не только в сумасшедшей ревности Хосе, но и в выборе самой Кармен. Она говорит Хосе: *Как мой ром, ты вправе убить свою рому; но Кармен всегда свободна. Кальи она родилась и кальи умрет.*

Для Земфиры ее песня является ключом к раскрытию характера. Песня Земфиры – это как бы сама Земфира. В словах песни полностью раскрывается столь же дикий, неистово страстный, ни перед чем не останавливающийся, непримиримо смелый, героический в этой своей бесстрашной непримиримости характер вольной, как ветер, цыганки Земфиры. И отмечая сходство характеристических черт цыганки, мы читаем у А.С. Пушкина: (Земфира)

*Нет, полно, не боюсь тебя
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклинаю.*

Система повествования у Пушкина гармонирует с изображаемым миром и ориентирована на формы идеологии, заложенные в его структуре. Образы персонажей в своем содержании определяются теми культурно-бытовыми, социально-характерологическими категориями,

которым подчинена реальная жизнь, дающая материал литературному произведению. В сферу этой изображаемой действительности вмещается и сам субъект повествователя – «образ автора». По мнению В.В.Виноградова, он является формой сложных и противоречивых соотношений между авторской интенцией, фантазируемой личностью писателя и ликами персонажей (7, 203).

Первоначальный толчок художественного замысла обуславливает своеобразие творческой индивидуальности писателя, его сюжетики. В реализме Пушкина и Мериме постоянно рождались новые принципы познания жизни, возникали новые миры – плод самой действительности художников. Широта концепции жизни, включающей элементы риска, игры, рокового поединка с соперником и самой судьбой, порождала выбор определенного героя, почти никогда не пешки в чужой партии, готового брать на себя ответственность и платить за ошибки. У Пушкина – Герман в «Пиковой даме», у Мериме – Роже в «Партии в трик-трак». Здесь важно другое: соотношение автора и его героев. Оба писателя вводят фигуру повествователя, близко стоящего к изображаемому миру, но в то же время подчеркивающего дистанцию, «разность» между героем и собой, что проявляется в «драматизации» повествования. И как следствие этой драматизации – признание за героем некоторой автономности от автора, право выкинуть «штуку», подобно пушкинской Татьяне. Неожиданность входит в сюжеты Мериме и Пушкина как конструктивный элемент и определяет композицию их повестей. По этим признакам мы попытаемся сопоставить «Партию в трик-трак» с «Пиковой дамой».

Сходство прозы Мериме и Пушкина проявляется не только в сфере сюжетосложения. Еще заметнее оно в функционировании авторского слова. «С одной стороны, – пишет Монго, – одинаковое предпочтение сюжетов, причудливых, порой ужасных, одинаковое отношение к изображению натур неистовых, пылких, полностью отдающихся страсти или преступлению; с другой – одинаковое пренебрежение к риторике, склонность к четкости, оголенности, строгости стиля» (1, 27). Особенности авторской позиции у Мериме проявляются через его внутреннее отношение к романтизму. Пародирование романтизма изнутри, через ироническую авторскую оценку действительно незаурядного героя также сближает А.С. Пушкина и П. Мериме. Однако в конце 20-х годов, когда Мериме лишь приступал к работе над новеллами, эти тенденции в его творчестве еще не приобрели законченного характера. Это относится и к «Партии в трик-трак»: образы Роже и Габриэль еще отмечены печатью романтической исключительности. Например, это проявляется в рассказе о доблестных поединках, которые Роже завязывает с оскорбившими Габриэль пехотными офицерами. Не случайно и сама Габриэль говорит о романтической чувствительности своего возлюбленного. В конечном итоге истоки морального превосходства Роже и Габриэль над их окружением так и остаются не вполне ясными.

Новелла Мериме «Партия в трик-трак» была написана в 1830 году, «Пиковая дама» Пушкина тремя годами позже (1833 год), но сопоставление этих оригинальных произведений представляет немалый интерес. У них разные сюжеты, каждый из которых завершается по-своему трагически – смертью Роже, безумием Германа. В трагедии повинны сами герои. Молодой морской офицер, лейтенант Роже, не может примириться с тем, что однажды, поддавшись мгновенной слабости и ослеплению, он нарушил свои жизненные принципы и сплутовал в игре. Сознание того, что ради денег он изменил своему характеру и опустился до воровства, не дает покоя Роже. Оно постепенно разрушает его душевное равновесие и заставляет в конце концов искать смерти. Пушкинский герой – Герман, петербургский офицер, теряет последнее состояние, рассудок и честь, уверовав в тайну графини.

Понятно, что между героями Пушкина и Мериме не может быть прямого сходства. До определенного момента герои приемлют нормы социальной среды как естественные. Герман не пытается вырваться из своего круга, изменить свое положение, он не берет в руки карты и только смотрит на игру: *Игра занимает меня сильно... - но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее* (глава 1). Чужд эгоистическому расчету и Роже. Габриэль говорит о присущей ее возлюбленному романтической чувствительности, которая ставит его выше возможных подозрений в плутовстве. Роже самоотвержен, он способен на

безудержно смелые поступки, он – горячий патриот. Даже на роковую игру с голландским моряком его толкает отнюдь не жажда азарта и не надежда на выигрыш, а обида, нанесенная национальному самолюбию. Страстные по натуре, Герман и Роже принадлежат к той среде, которая по своей природе страстям враждебна. И хотя в новелле «Партия в трик-трак» романтическое начало привлекает к себе Мериме, основной конфликт перенесен им в душу героя, как это свойственно поэтике реалистического повествования.

Мериме не погружает читателя в смутные и расплывчатые описания самих переживаемых героями эмоций. Он раскрывает чувства, показывая их через характерные поступки, жесты, мимику, которые они вызывают. Его внимание сосредоточено, в первую очередь, на развитии действия: он стремится максимально лаконично и выразительно мотивировать это развитие, передать его внутреннее напряжение.

Таким образом, говоря о сходстве и различии сюжетов в произведениях А.С.Пушкина и П.Мериме можно сделать вывод, что на метод и стиль художественного творчества П.Мериме огромное влияние оказал А.С.Пушкин. Вместе с тем, опираясь на опыт великого русского поэта, П.Мериме ищет свой путь в сфере сюжетосложения. Это выражается в использовании им такого приема, как контраст, в особенности авторской позиции, в лаконичности и выразительности действия в его произведениях. При этом, обращаясь к русской литературе, Мериме передает свою собственную концепцию видения мира.

1. Mongault H. Introduction //Mérimée P. Oeuvres complètes. Etude de littérature russe. – P., 1931. — Т.1.
2. Oeuvres choisies de A. Pouchkine, poète national de la Russie. – P., 1846.
3. Виппер Ю.Б. Предисловие. Новеллы П. Мериме. – М., 1976.
4. Mérimée P. La littérature et le servage en Russie //Revue des Deux Mondes. — 1 juillet. — 1854.
5. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., Л., 1937-1959.
6. Бирюков П.И. Биография Л.Н. Толстого. – Л., 1980. — Т.1.
7. Виноградов В. В. Избранные труды. О языке прозы. – М., 1980.

ОБРАЗ ПУШКИНА В ПОВЕСТИ С. ДОВЛАТОВА «ЗАПОВЕДНИК»

Т.С.Шевчук

(кандидат филологических наук, доцент,

Измайльский государственный гуманитарный университет)

Досліджується сприйняття образу Пушкіна героєм повісті С.Довлатова «Заповідник», що поринув у сферу викривленого, неприродного культу російського генія в контексті загальної соціокультурної ситуації.

The article investigates the perception of Pushkin's image by S.Dovlatov's "Reservation" character, who plunged into the sphere of distorted cult of the Russian genius in the context of general social cultural situation.

Изучение наследия писателя Сергея Довлатова (1941 – 1990) получает особый размах в последние годы. Это обусловлено ростом читательского, зрительского (в 2002 году повесть «Заповедник» прошла в постановке московского театра им. Моссовета) и научного интереса к запрещенным и не издаваемым ранее произведениям.

В 1998 году петербургский журнал «Звезда» учредил чтения в честь писателя, которые проходят каждые два года. Конференцию под названием «Первые Довлатовские чтения: Городская культура Нью-Йорка – Петербурга 70-90-х годов» открыл редактор «Звезды» и друг писателя Андрей Арьев.

В 2003 году организован общественный комитет «Довлатов мемо». При его поддержке в Таллинне открыта мемориальная доска в честь С.Довлатова, размещенная на доме 41 по

улице Вабрику, где с 1972 по 1976 жил писатель, работая корреспондентом газеты «Советская Эстония». Прожитым в Таллинне годам посвящена его повесть «Компромисс».

Повышенный интерес к творчеству С.Довлатова делает его фигуру одной из ключевых в русской постмодернистской литературе 80-х годов XX века. «Героем времени» его называет пражский эссеист и журналист, друг и редактор писателя Петр Вайль, работавший вместе с ним в Нью-Йоркском бюро Радио свобода, в статье «Сергей Довлатов – центральный персонаж книг Сергея Довлатова». «Популярность книг Довлатова в сегодняшней России, - указывает критик, - оказала очень любопытное влияние на современный литературный процесс. В первую очередь, псевдодокументальность этих книг, обманчивая легкость воспроизведения бытия. Кажется, запиши то, что происходило на самом деле, вспомни реальные разговоры, обрисуй характеры своих знакомых – и успех обеспечен, особенно, если эти знакомые – известные люди. Однако все не так. Записанный и пересказанный в точности смешной и умный разговор оборачивается тоскливым косноязычием. Интересные в жизни персонажи на страницах предстают скучными и ходульными. Проза же Довлатова обаятельна. И это самое главное ее качество. Обаятельна и со страниц книг, и со сцены, в инсценировке» (1, 7).

Эстонский писатель Теэт Калласс, размышляя над особенностями довлатовского стиля и причинами невероятной популярности его произведений, выделяет категорию *доброты* в качестве основы творчества писателя, отразившего такие далекие от этого понятия явления русской действительности, как всеобщее пьянство, повальные слезки вперемежку с «кухонным диссидентством» (2, 1).

Повесть С.Довлатова «Заповедник», в которой описаны реальные события жизни писателя – работа в музее-заповеднике Пушкина в селе Михайловском на Псковщине в 1976 году, привлекла внимание многих критиков. Среди них - Юрий Моисеенко, исследовавший в статье «Заповедник» и его обитатели» с подзаголовком «деревня, где скучал... Довлатов» судьбу прототипов произведения из деревни Березово, в которой жил писатель (3). Мнения критиков - Ларисы Никитиной («Заповедник» без Довлатова») (4), Анны Рудницкой («По дороге в литературу») (5) и Юрия Сафронова («А Довлатов теперь тоже – наше все») (6) - сводятся к тому, что после выхода повести «Заповедник» в Пушкиногорье туристы в одинаковой степени гуляют как по пушкинским, так и по «довлатовским местам».

Однако авторы перечисленных статей мало останавливаются на вопросе осмысления писателем самого образа Пушкина, столь ярко и противоречиво заявленного на страницах повести. Изучению пушкинской темы в повести «Заповедник» посвящено исследование «Пушкин у Довлатова» известного нью-йоркского эссеиста и публициста Александра Гениса, создавшего цикл передач «Довлатов и окрестности» на Радио Свобода. Критик касается темы любви автора «Заповедника» к Пушкину, выявляет тонкие реминисценции из Пушкина в тексте, но наибольшее внимание уделяет характеристике «галереи чудаков» повести, или (по его определению) «настоящих героев книги»: безнадежного пропойцы Михаила Ивановича Сорокина, «занимающего первое место в длинном ряду алкашей-аристократов», безвольного эрудита Митрофанова, безудержного болтуна фотографа Валеры. А. Генис затрагивает лингвистический аспект произведения, обнаруживая в нем два вида речевого абсурда, связанного с проявлениями логики в грамматике (путем расстановки слов героем наудачу) и безумным словоизвержением, в котором эмоции преобладают над смыслом. Так как большинство героев Довлатова пользуется своим, непонятным языком, речь, подчеркивает исследователь, перестает быть оружием, а диалог становится ареной, где каждый говорит, не заботясь о собеседнике (7).

Цель данной статьи – анализ эстетического восприятия творчества Пушкина героем повести «Заповедник». В ее **задачи** входит:

- характеристика образа писателя Алиханова, окунувшегося в сферу искаженного, неестественного культа Пушкина;
- анализ объективных социокультурных факторов, приведших к абсурдизации пушкинского образа;

- стремление проследить путь приобщения героя к пушкинскому наследию от привычного поверхностного отношения до глубокого, личного осмысления таланта гения.

Героем повести «Заповедник» является писатель Сергей Алиханов (прототип самого автора), уставший от отсутствия признания своего творчества и проблем в семье. На первых же страницах произведения он предстает перед читателем как творчески целеустремленный, но ранимый и побитый жизнью человек. Герой пытается разобраться в своих чувствах, *«проанализировать ощущение краха»*, дать оценку своему творчеству и жизненной позиции в целом. Стремясь *«рассеять ощущение катастрофы, тупика»*, в своем внутреннем монологе Алиханов восстанавливает цепочку жизненных неудач. Он констатирует, что уже двадцать с лишним лет пишет рассказы, выражает убеждение, что с некоторыми основаниями взялся за перо, так как люди, которым он доверяет, готовы это засвидетельствовать. Алиханов чувствует себя, в первую очередь, писателем, залогом успешного творчества которого может считаться вызванное хотя бы у одного-единственного читателя потрясение.

Несмотря на явный талант, его не публикуют и не издают, *«не принимают в свою компанию»*, а точнее *«в свою бандитскую шайку»*, издатели и писатели. Результатом непризнания, конечно, становится отсутствие денег, долги и *«руины»* своих взаимоотношений с женой и окружающими. Несмотря на чудовищный кризис, вызванный сугубо материальными проблемами, Алиханов не может переступить через свое писательское призвание, отдавшись делу, связанному с зарабатыванием денег, поскольку все в этой сфере вызывает в нем отвращение. *«Жить невозможно, - размышляет герой. Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо Дело. Но твое дело – слово. А всякое Дело с заглавной буквы тебе ненавистно. Вокруг него – зона мертвого пространства. Там гибнет все, что мешает делу. Там гибнут надежды, иллюзии, воспоминания. Там царит убогий, непререкаемый, однозначный материализм...»* (8, 187)

Герой Довлатова испытывает и искреннюю жалость к жене, которая из простодушной и кокетливой девушки превратилась в ревнивую, подозрительную и нервную женщину из-за нестабильности их личных отношений.

Несмотря на острую самокритику, глубокое внутреннее отвращение ко всему материальному и косному, Алиханов на вопрос хранительницы заповедника Виктории Альбертовны *«зачем вы сюда приехали?»* дерзко и цинично отвечает: *«за длинным рублем»*, откровенно стремясь ее шокировать. Это происходит потому, что герой Довлатова остро почувствовал фальшь и наносное, поверхностное увлечение работниками заповедника жизнью и творчеством русского гения.

Доходящий до абсурда искаженный, неестественный культ Пушкина проявился, по мнению героя, на уровне примитивного социалистического быта, в показной и недостаточно компетентной работе администрации заповедника, в безграмотности и невежестве туристов.

В быту доходит до абсурда пошлая демонстрация глубокой внутренней связи Пушкина с местностью. *«На каждом шагу, - констатирует Алиханов, - я видел изображения Пушкина. Даже возле таинственной кирпичной будочки с надписью «Огнеопасно!». Сходство исчерпывалось бакенбардами. Я давно заметил: у наших художников имеются любимые объекты, где нет предела размаху и вдохновению. Это в первую очередь - борода Карла Маркса и лоб Ильича...»* (8, 189)

Вызывает отвращение героя и пошлое полотно районного художника Щукина, размещенное в холле экскурсионного бюро. Эту картину он характеризует словами *«безобразная, чудовищная, отталкивающая»* и конкретизирует ее знаковые элементы: *«цилиндр, лошадь, гений, дали неоглядные»* (8, 221). Алиханов находит отталкивающим все то, что выставляет напоказ, популяризирует образ Пушкина, который, по его глубокому убеждению, в этом не нуждается.

Ужасными были и первые впечатления от жилища, в котором писателю предстояло провести лето. Окна комнаты *«выходили на помойку»*, середина ее потолка *«угрожающе нависала»*, из бесчисленных щелей торчала грязная пакля, две металлические кровати были

завалены тряпьем и смердящими овчинами, повсюду белели окурки, яичная скорлупа, в раковине плавали макароны, стоял крепкий запах прокисшей еды, часы остановились. Последний образ, по-видимому, символизирует отсутствие самой жизни без наличия в ней нормальных условий. Однако заявляет о себе интеллигентность будущего постояльца, который, вместо охватившего его желания отказаться от предлагаемой комнаты, произносит лирическое «*Окна выходят на юг?*» и обнадеживает себя констатацией факта наличия отдельного входа. Но, как это бывает типично в довлатовской манере повествования, высокий порыв, мечта или просто надежда, мгновенно разбиваются о реальность, сохраняя при этом элемент анекдотичности: «*Ход отдельный, - соглашается хозяин, - только заколоченный*» (8, 197).

Показной характер и недостаточно компетентная работа администрации заповедника проявляется в демонстративном пристрастии к элементам старинной моды. Например, в описании внешности хранительницы музея Виктории Альбертовны, словно сошедшей с претенциозной картинки Бенуа, автор отмечает длинные обесцвеченные локоны, длинную юбку с воланами, интальо, зонтик. «...*Стиль вымирающего провинциального дворянства, - пишет Довлатов, - здесь явно и умышленно культивировался. В каждом из местных научных работников заявляла о себе его характерная черточка. Кто-то стягивал на груди фантастических размеров цыганскую шаль. У кого-то болталась за плечами изысканная соломенная шляпа. Кому-то достался нелепых размеров веер*» (8, 199).

Считающие себя опытными работниками и знатоками творчества Пушкина, работники музея тем не менее цитируют поэта в искаженном виде: например, «*не зарастет священная тропа*» (вместо *народная*) с нелепым в этом случае пафосом, любым образом демонстрируют свою любовь к Пушкину, вплоть до ежевечернего проливания слез на могиле поэта.

Довлатов также подчеркивает, что «*все служители пушкинского культа были на удивление ревнивы. Пушкин, - пишет он, - был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало. Они спешили убедиться в моем невежестве, цинизме и корыстолюбии*» (8,199).

При встрече Алиханова с инструктором туристического бюро Людмилой первым заданным ею вопросом стала фраза «*Любите ли вы Пушкина?*», при этом даже положительный ответ не означал бы вливания нового экскурсовода в коллектив. Сначала он вызвал у Алиханова «*глухое раздражение*», а навязчивость инструктора, пытающегося выяснить, за что именно он любит поэта, доводит героя до бешенства, выкрикнувшего «*Любить публично – скотство!*». Сама Людмила отвечает на аналогичный вопрос Алиханова банальными расхожими фразами «*Пушкин – наша гордость! Это не только великий поэт, но и великий гражданин...*»

Нелепыми речевыми штампами вперемежку с абсурдной информацией изъясняется и номенклатурный писатель – алкоголик Стасик Потоцкий: «*Наконец после долгой и мучительной болезни великий гражданин России скончался. А Дантес все еще жив, товарищи...*» (8,212)

Герой повести приходит к выводу, что «*любовь к Пушкину была здесь самой ходовой валютой*». Общую характеристику внутренней атмосферы музея С. Довлатов вкладывает в уста Натэллы, такого же необычного экскурсовода, как и писатель Алиханов: «*В заповеднике – толчея. Экскурсоводы и методисты – психи. Туристы – свиньи и невежды. Все обожают Пушкина. И свою любовь к Пушкину. И любовь к своей любви*» (8,193). Эту характеристику в полной мере дополняет восклицание Алиханова «*Как хорошо, что этого не видит Пушкин!*».

Третий уровень абсурдизации культа Пушкина в музее-заповеднике Михайловского проявляется в безграмотности и невежестве туристов, которых автор делит на несколько категорий:

а) воспитанных, сдержанных и дисциплинированных туристов из Прибалтики,

отличающихся своей деловитостью. *«Что ни скажи, - пишет автор, - кивают и улыбаются. Если задают вопросы, то, как говорится, по хозяйству. Сколько было у Пушкина крепостных? Какой доход приносило Михайловское? Во что обошелся ремонт господского дома?»* (8, 204);

б) совершенно невежественных и незаинтересованных кавказцев, как правило, беседующих между собой и хохочущих, любовно глазающих на овец;

в) соотечественников, которых герой Довлатова дифференцирует, выделяя *работяг*, которым необходимо излагать коротко и просто, *служащих*, требующих внутренней концентрации экскурсовода, так как среди них попадаются весьма эрудированные слушатели и *интеллигенцию* как *«наиболее придирчивую и коварную»* категорию слушателей, любящую козырять третьестепенными фактами и малосущественными цитатами.

Однако даже *«вопиющее невежество»* туристов, иногда задающих вопросы *«Из-за чего была у Пушкина дуэль с Лермонтовым?»*, *«Кто такой Борис Годунов?»* и пр., не мешало герою Довлатова подавлять свое раздражение. Алиханов понимал, что Пушкин для них есть *«символ культуры»* и что ощущение *«я здесь был»* - уже достаточно важно для них. Поэтому как экскурсовод он делал все, чтобы доставить им эту радость, пускаясь на различные актерские ухищрения: *«...мне ловко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами...»* (8,216). Алиханов даже испытывал чувство удовлетворения от работы, получив *«трогательную запись»* в книге отзывов и заработанные *«семь сорок»*.

Отношение довлатовского героя к личности и творчеству Пушкина меняется с течением времени, несмотря на изрядную долю скепсиса по отношению к работе в пушкинском музее-заповеднике, вызванную вышеперечисленными внешними факторами: примитивным социалистическим бытом, показной и недостаточно компетентной работой администрации, безграмотностью и невежеством туристов.

Перечитав статьи и беллетристику Пушкина в местной библиотеке, а также ряд редких книг о нем, Алиханов осознает, насколько *«постыден»* тот уровень, на котором им самим излагается информация слушателям. *«Чем лучше я узнавал Пушкина, - признается он, - тем меньше мне хотелось рассуждать о нем... Больше всего меня интересовало олимпийское равнодушие Пушкина. Его готовность принять и выразить любую точку зрения. Его неизменное стремление к последней высшей объективности. Подобно луне, которая освещает дорогу и хищнику, и жертве»* (8, 216).

Герой Довлатова отвергает все клише, которые в те или иные времена были приложимы к творчеству Пушкина: *«Не монархист, не заговорщик, не христианин – он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом»*.

Отказавшись в начале повествования публично выразить свое отношение к наследию русского гения, Алиханов в трогательных и прочувствованных выражениях так размышляет о нем: *«Его литература выше нравственности. Она побеждает нравственность и даже заменяет ее. Его литература сродни молитве, природе... впрочем, - скромно добавляет он, - я не литературовед»* (8, 216).

В заключение хочется отметить, что оценка С.Довлатовым личности и творчества Пушкина совпадает с интерпретацией, предложенной русскими символистами Д.Мережковским, А.Белым, Вяч.Ивановым. Концепция русских символистов сводится к признанию *«аполлонической»* и *«дионисийской»* целостности эстетической позиции Пушкина, объединяющей языческое и христианское видение мира, утверждающей органическое единство противоборствующих в нем элементов. Поэтому в унисон с интерпретацией образа и творчества А.С.Пушкина русскими символистами звучат слова Довлатова об *«олимпийском спокойствии»* поэта, *«высшей объективности»* его творчества, способности быть выше Добра и Зла.

Как русские символисты, так и С.Довлатов отвергают самые разнообразные клише, приложимые к образу Пушкина в разные времена: *«монархист»*, *«христианин»* на рубеже

веков; «заговорщик», «поэт-гражданин» в советском литературоведении. Желая разрушить, формальное восприятие творчества Пушкина и его самого как «ничто, водруженное на Олимп» (А.Белый), они стремились воссоздать и показать читателю настоящий, живой образ Пушкина. В их эстетической оценке творчество русского гения стоит выше любых нравственных критериев, по своей естественности оно тождественно самой природе, а по способу выражения - молитве.

1. Вайль П. Сергей Довлатов – центральный персонаж книг Сергея Довлатова //Радио свобода: Программы: Культура //www. Svoboda. org/programs/cicles/hero/05.asp.
2. Каллас Теэт. Один из вариантов довлатовского мифа //ИНФОпресс: еженедельник 01.11.2002 – 07.11.2002. -№ 44 (387).
3. Моисеенко Ю. «Заповедник» и его обитатели: деревня, где скучал...Довлатов //Новая газета. – № 4. — 21.01.2002.
4. Никитина Л. «Заповедник» без Довлатова» //Сегодня. – 2000. — № 187. — 24. 08.
5. Рудницкая А. По дороге в литературу //Московские новости. – 2004. - №45. - 02.12.
6. Сафронов Ю. А Довлатов теперь тоже – наше все //Новая газета. – 2001. — 03.09.
7. Генис А. Довлатов и окрестности: Пушкин //www. Svoboda. org/programs/cicles/Dovlatov.
8. Довлатов С. Заповедник. – СПб., 2001.

«ДУША В ЗАВЕТНОЙ ЛИРЕ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ ПУШКИНСКОГО МОТИВА В ПОЭЗИИ МАКСИМА БОГДАНОВИЧА

А.О. Шелемова

(доктор филологических наук, Ченстохова, Польша)

Вірші М.Богдановича про поета та поезію розглядаються в контексті пушкінської традиції, яка закріпила принципи ліричного самовиявлення особистості в художній творчості. Тема розкривається в аспекті інтертекстуального аналізу творів, поєднаних загальним мотивом «души в заветной лире».

Maxim Bogdanovich's verse about the poet and poetry is investigated in the context of Pushkin's tradition, which settled the principles of lyric selfrealization of the individual in creative activity. The topic is treated in the aspect of intertextual analysis of works, united by the same topical motive "the soul in divine lire".

Тема «поэта и поэзии» - взаимоотношения творческой личности и реальной жизни, судьбы поэта в социальном мире, творческого вдохновения – одна из стержневых в лирике Пушкина. Эта тема раскрывается многогранно и всесторонне в его гражданских, философских, пейзажных и интимных стихотворениях. Осмыслением своей роли, своего вклада в отечественную литературу стало стихотворение Пушкина «Памятник». Есть «высшая смелость» в поэтическом «ваянии» себе «памятника нерукотворного»: в той смелой оценке - вслед за легендарным Горацием и великими соотечественниками Ломоносовым и Державиным – главного дела своей жизни; смелом пророчестве: *и славен буду я, доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит.*

Из допушкинских «Памятников» предстают во всем величии певцы «державы и державности», декларирующие концепцию поэта как личности социальной. Пушкин решает эту проблему принципиально в ином ключе. Своеобразие преломления традиционного мотива обусловлено прежде всего утверждением собственно лирического начала в поэзии, переходом с позиций суммарности к индивидуализации, к выявлению личностного, интимного, а через них – общечеловеческого. У Пушкина поэт, безусловно, в русле предшествовавшей традиции, выступает идеологическим лидером передовой части общества; он - пророк, «высший суд». Но поэт для Пушкина - и частная личность, подневольная цензуре, ищущая свое место в жизни, мятущаяся, любящая, страдающая. Таковым он предстает в лирических строках стихотворений

на так называемые «вечные темь» - с их интересом к секретам бытия, человеческого сердца, философского осмысления жизни, тайн природы. И в первом, и во втором случае - в любом произведении Пушкина равновелико присутствует стремление открыть миру свою *душу в заветной лире*.

«Памятнику» Пушкина – это откровенная самооценка его жизни, прожитой не напрасно, но самооценка далеко не полная, потому что всем своим творчеством - поэта, прозаика, драматурга, публициста, критика, литературоведа - он связал себя с литературой настолько, что на многие годы предопределил дальнейшее ее развитие.

Из «сущих языков» имя Пушкина одним из первых «назвал» «внук славян» - белорус.

Белорусская литература конца XIX - начала XX веков как литература младославянская в своем художественном становлении широко опиралась на достижения высокоразвитых соседних литератур, главным образом, русской и польской. Литературные контакты с пушкинским творчеством прослеживаются, прежде всего, на пересечениях свободолобиво-пафоса гражданской лирики русского писателя и революционно-патриотического вольномыслия белорусских авторов – Тетки, Янки Купалы, Якуба Коласа. Стремление к творческому самовыражению выявляет и типологическую общность взглядов на тему «поэт и поэзия». Масштабно развернута эта тема в творчестве Янки Купалы и Максима Богдановича.

Безусловно, Янка Купала является наиболее знаковой фигурой в белорусской литературе. В ранних стихотворениях Купалы («Я не поэт», «Я не для вас, паны...», «Певцу-белорусу», «Я несу вам дар...») явно наблюдается идентичная пушкинской тенденция к укрупнению, романтическому возвеличиванию, идеализации образа поэта. Однако у Купалы подобное восприятие личности творца было обусловлено иными художественными задачами: для него поэт, прежде всего, - народный певец, *песняр, гусяр*; он неотделим от народа. Слияние это настолько тесное, что трудно представить, то ли поэт воплощает себя в образе *гусяра*, то ли от *гусяра* как носителя народного искусства он перенимает свою песню, призывая: *Дай нам песень дар, / Дум вялікіх чар, / К сонцу зорны шлях, / Дай, гусяр, гусяр!*

Художественные принципы лирического самовыявления личности поэта в максимальном приближении к пушкинской традиции более других реализовал в белорусской литературе Максим Богданович. В обширном тематическом цикле стихотворений о поэте и поэзии он достиг, пожалуй, уникального раскрытия внутреннего мира лирического героя. Безусловно, и купаловская линия, заострявшая пушкинскую пафосность свободолобия, отражается в произведениях гражданской тематики. Но доминирующей в восприятии Богдановичем пушкинского мотива была этическая концепция, проблема духовной жизни человека – во времени и пространстве, в отношениях к добру и злу, прекрасному, драматическому, трагическому. Богданович наполняет каждое стихотворение мыслью и чувством, преломляя их через свое внутреннее «я». Он раскрывает, подобно Пушкину, душу в заветных поэтических строках, которые, в итоге, органично складываются в своеобразную лирическую исповедь о жизни и судьбе поэта. Можно сказать, что в стихотворениях и Пушкина, и Богдановича, где так или иначе проявляется мотив творчества и творца, обнажается их «биография» души.

В рамках интертекстуального анализа стихотворений Пушкина и Богдановича можно определить множество «точек» соприкосновения мотивов, образов, художественно-изобразительных средств, соотнесенных с общей темой *души в заветной лире*. Перечислим основные мотивы, обозначая их поэтическими строками, позаимствованными у великого русского поэта: *друг истины, поэт; глаголом жги сердца людей; пловцам я пел; мы рождены для вдохновенья; божественный глагол; душа, померкнув, охладела; благослови, поэт; но чистая душа перед цензурой права; природы... восторженный свидетель; душа, открытая любви; моя душа - там мир.*

Феномен восприятия пушкинской традиции свободолобия молодыми авторами предопределен во многом идеологическими и политическими обстоятельствами общественной жизни Беларуси начала XX века. В условиях борьбы за социальную и национальную независимость преимущественный отклик находили гражданские мотивы. Идея беззаветного служения художника народу соотнесена в лирике Пушкина с темой декабризма.

«Вольномыслие Пушкина было не только в стихах и эпиграммах. Его вольномыслие шло в ногу с декабристами» (1, 69), - сказал о Пушкине Янка Купала. Вершиной декабристской лирики, бесспорно, является стихотворение «Арион». Из лирических строк возникает символический образ таинственного певца, слагающего гимны смелым пловцам. Пловцы героически противостоят грозной силе морской стихии: *иные парус напрягали, иные дружно утирали вглубь мощны веслы...* Но лоно волн измял с налету вихорь шумный. Трагическая гибель и кормщика, и пловцов не прервала свободную песнь поэта: *Я гимны прежние пою.* Пловцы – друзья-декабристы – личности, бесспорно, героические, но не менее возвеличен и образ певца как носителя высших гражданских идеалов. Пушкинское стихотворение оказалось как бы «прототипом» произведения Богдановича «Мы долго плыли...»

*Мы доўга плылі ў бурным моры,
І ўраз – жаданая зямля!
Вы пэўны пуць казалі, зоры,
Зарука ў тым – трэск карабля,
Што сеў на скалы ў змрочным моры...
І бестрывожна бачаць зоры,
Як тонуць людзі з карабля.*

В аллегорическом сюжете на первом плане – собирательный образ борца, жертвующего жизнью в трагических обстоятельствах. Стихотворение написано между 1909 – 1912 годами, в условиях политической реакции, когда белорусскую литературу принуждали отступить от идеалов свободы и вольномыслия. Самопожертвование в защиту интересов народа было высшей степенью проявления гражданской позиции литератора.

В непосредственном соприкосновении с художественным мышлением Пушкина воспринимается обращение Богдановича к мотивам исконно поэтическим: литературного таланта, творческого вдохновения, «божественного глагола». *Мы рождены для вдохновенья,* - восклицал Пушкин; друзья-писатели для него – *издревле сладостный союз, родня по вдохновенью.* С каким волнением и трепетом он описывает момент творческого подъема:

*И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просят к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут...*

А как томительны минуты ожидания капризной музыки:

*Беру перо, сижусь; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной...
Стих вяло тянется, холодный и туманный...*

Разумеется, в этих строках слышится иронический подтекст, язвительное подтрунивание над своей якобы «беспомощностью». В обоих фрагментах Пушкин декларирует требования к технике стиха – ритмической динамике, эфонической изысканности, совершенной рифме – таким образом, чтобы *послушные слова в размеры стройные стекались и звонкой рифмой замыкались.* Только в отрывке из «Осени» эти требования указаны напрямую, а в строках из стихотворения «Зима, что делать нам в деревне...» - в инверсионной интерпретации. Главный же смысл пушкинских стихов о поэтическом вдохновении – творческий процесс должен *изливаться свободным проявлением.*

Талант поэта – это дар небес благословенный. Приняв этот дар, будь достойным своего предназначения: раскрыть тайну божественного глагола - поэтического слова. Максим Богданович обладал этим даром в высшей степени. Вдохновенно звучало слово поэта, когда он

говорил о своей творческой музе в стихотворении «Песняру»

*Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,
Абрабіць яго трэба з цярпеннем.
Як ударыш ты ім, - ен, як звон, зазвініць,
Брызнуць іскры з халодных каменяў.*

Богданович сравнивает творческий процесс с обработкой, огранкой камня, превращающего его талантливыми руками мастера в сверкающую драгоценность. Образное сравнение художественного произведения с драгоценным камнем (sic: перл создания) в поэзии довольно традиционно, что позволяет отнести его к разряду так называемых поэтических универсалий. Использовал этот образ и Пушкин:

*Кристалл, поэтом обновленный,
Украсть мой милый уголок,
Залог поэзии священной,
И дружбы сладостный залог...*

Богданович, развивая мотив «перла создания», обыгрывал богатую образность поэтического тропа не только в стихотворении «Певцу», но и в «Тихие мои все песни...», «Когда в раковину темную жемчужницы...». Каждое из них раскрывает по-разному тему творчества. Богданович философски размышляет о непреходящей ценности истинного искусства:

*Ціхія мае ўсе песні, цемныя, як вугаль чорны,
Але ўсе ж яны засвецяць, калі я ў агні мучэння
Іх разжару, распалю;
А як згасне ен – дык бліснуць, быццам дьяментаў зерны,
Бо абвернуцца, застыўшы, у драгацэнныя каменні
Ў час, як лягу я ў зямлю.*

В другом стихотворении поэт наблюдает в природе чудесные превращения натурального в эстетически-прекрасное, как, например, рождение из песчинки жемчужины:

*Калі ў ракавіну цемную жамчужніцы
Ўпадзе пясчынка хоць адна, -
Жомчугам патроху робіцца яна!
Калі ў дух мой западзе і заварушыцца
Там кавалак грубага жыцця, -
У жомчуг звернецца ен сілай пачуцця!*

Подобно чудесной метаморфозе, сотворенной природой, в творчестве обычный утилитарный предмет фантазией поэта может трансформироваться в перл художественного создания.

Обратим внимание на одну из существенных лексических особенностей поэтики как Пушкина, так и Богдановича: слова «душа», «дух» встречаются чуть ли не в каждом стихотворении о поэте и поэзии. И это лишний раз дает повод убедиться в том, что в анализируемом цикле стихов отражается «биография души» их создателей.

Душа поэта стремится к «свободному проявлению» творчества, полету творческой мысли, как у Пушкина:

*Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел.*

Трансформацию мотива наблюдаем и у Богдановича, в частности, в триолете «Моя душа», где сразу обращает на себя внимание поэтический аналог — сравнение души со свободным полетом птицы:

*Мая душа, як ястраб дзікі,
Што рвецца ў неба на прастор,
Вартуе вольных птушак крыкі, -
Мая душа, як ястраб дзікі.*

*Учуўшы іх, страсе вялікі
Свой сон, шыйбне ды вышай гор, -
Мая душа, як ястраб дзікі,
Што рвецца ў неба на прастор!*

В лирических произведениях Пушкина и Богдановича выявляется общность взглядов на проблему традиции, преемственности, творческой учебы у великих поэтов-предшественников. Подобно тому, как в свое время школой мастерства для Пушкина стала античная классика, в белорусской поэзии на общеевропейские традиции впервые, широко и целиком сознательно опирался Богданович. Отсюда – очевидный параллелизм отношений обоих поэтов к античности, Возрождению как источникам идей, тем, форм; отсюда – интенсивное использование образов греческой и римской мифологии, наличие анакреонтических мотивов в лирике, обращений к Горацию, к его «Памятнику», к поэтизации образа Мадонны.

В стихотворении «Терцинь» Богданович четко определил свой взгляд на проблему творческой преемственности:

*Есць чары ў забытым, старадаўным;
Прыемна нам сталеццяў пъл страхнуць
І жыць мінулым – гэткім мудрым, слаўным, -
Мы любім час далекі ўспамянуць.
Мы скванна цянемся к старым паэтам,
Каб хоць душой у прошлым патануць.
Таму вярнуўся я к рандо, санетам,
І бліснуў ярка верш пануры мой:
Як месяц зіхаціць адбітым светам, -
Так вершы ззяюць даўняю красой!*

Анакреонтика – одна из замечательных страниц пушкинской лирики. Богданович не менее продуктивно обращался к анакреонтической тематике, создав цикл стихов «Эрос», а затем обозначив свои симпатии к древнегреческому певцу в лирическом признании:

*Бледны, хілы, усе ж люблю я
Твой і мудры і кіпучы верш, Анакрэон!
Ен у жылах кроў хвалюе,
У ім жыцце струюю плешча, вее хмелем ен.
Верш такі – як дар прыроды,
Вінаграднае, густое, цёмнае віно:
Дні ідуць, праходзяць годы, -
А ўсе крапчэй, хмальнее робіцца яно.*

Пушкин в свое время восторженно восклицал: *Я сердцем следовал Овидий, за тобою!* За Овидием «следовал» и Богданович, переводя на белорусский язык фрагменты из «Метаморфоз». Зазвучал по-белорусски асклепиадовским стихом знаменитый «Памятник» Горация:

*Летшы медзі сабе памятник справіў я,
Болей ўсіх пірамід царскіх падняўся ен;
Не зруйнае яго сівер, ні едкі дождж,
Ні гадоў чарада, вечнага часу рух.
Не саўсім я памру, летшая часць мяне
Не зазнае хаўтур; слава мая ўвесць час
Між патомкаў расці будзе...*

Разную идейно-эстетическую роль играло использование общеевропейских традиций у Пушкина и Богдановича, на разных ступенях развития национальных литератур поэты к ним обращались, но само обращение диктовалось единственным – поднять родные литературы до уровня высокоразвитых, соединить все лучшее, выработанное в своем эстетическом развитии человечеством, с национальными традициями.

«Памятником» для Максима Богдановича, пусть не таким грандиозным, как пушкинский,

стало скромное четверостишие:

*У країне светлай, дзе я ўміраю,
У белым доме ля сінняй бухты,
Я не самотны, я кнігу маю
З друкарні пана Марціна Кухты.*

В этом своем последнем стихотворении - на последнем поэтическом вздохе, Богданович остался Поэтом. Он не мог не назвать край черной его смерти светлым, дом, в котором он умирал – белым, бухту, у которой простился с жизнью – синей. А самым большим сокровищем – единственную книгу стихов «Венок».

1. Купала Янка. Публицистика. – Минск, 1972.

ЗМІСТ

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

| | |
|---|-----|
| <i>Абросимова Н.В.</i> Вл.Соловьев о поэтической теологии в стихотворении А.С.Пушкина “Пророк”..... | 4 |
| <i>Бовсуновская Т.В.</i> Архетипная природа подражания в литературе романтизма: Пушкин и Шевченко..... | 10 |
| <i>Бухаров В.Г.</i> Географические границы “Каменского периода” А.С.Пушкина..... | 16 |
| <i>Виротайнен М.Н.</i> Границы личности в биографическом мифе золотого и серебряного века..... | 23 |
| <i>Гайдукевич Е.В.</i> А.Пушкин в оценке А.Куприна..... | 28 |
| <i>Гдалин А.Д., Иванова М.Р.</i> Памятники А.С.Пушкину в Украине..... | 32 |
| <i>Гусев В.А.</i> Пушкинский миф в русской культуре..... | 39 |
| <i>Давыдов С.С.</i> Память сердца как литературный факт..... | 44 |
| <i>Дзиковская Л.Н.</i> А.С.Пушкин в эстетических оценках М.Волошина..... | 50 |
| <i>Кимура Т.</i> Историческая позиция А.С.Пушкина в контексте русского ориентализма..... | 53 |
| <i>Кискин А.Н.</i> Наследие А.С.Пушкина и русский постмодернизм..... | 59 |
| <i>Кодак М.П.</i> Пушкін і Шевченко: до типології авторської свідомості..... | 63 |
| <i>Кольцун Н.М., Черезова Г.А.</i> Прецедентные имена в поэме А.С.Пушкина “Граф Нулин”..... | 67 |
| <i>Кошелев В.А.</i> «Отрывки северных поэм...»..... | 72 |
| <i>Кудінова О.І.</i> Психоаналітична інтерпретація поеми О.С.Пушкіна “Цигани”..... | 80 |
| <i>Ларионова Е.О.</i> Исторические источники поэмы А.С.Пушкина «Полтава»..... | 85 |
| <i>Лебеденко Н.П.</i> Интерпретация личности и творчества А.С.Пушкина в литературной критике кон. XIX – нач. XX вв..... | 90 |
| <i>Мусий В.Б.</i> О деконструкции мифологизированного образа А.С.Пушкина в литературе XX века..... | 98 |
| <i>Николаев Н.И.</i> “Миф о Ломоносове” и его оценка Пушкиным..... | 103 |
| <i>Орехов В.В.</i> П.П.Вяземский в роли француженки..... | 107 |
| <i>Орехова Л.А.</i> Мистификация литературная – мистификация биографическая (из наблюдений над прозой Н.И.Надеждина)..... | 113 |
| <i>Перзек А.Б.</i> Художественная мифология пушкинского «Медного всадника» в поэме А.Блока «Двенадцать»..... | 119 |
| <i>Раковская Н.М.</i> «Гайнство» А.С.Пушкина в русской критике 30-50 гг. XIX в..... | 128 |
| <i>Рева Л.В.</i> Традиции А.Пушкина в творческом наследии М.Булгакова..... | 134 |
| <i>Савоськина Т.А.</i> Драматический компонент в поэтике романа А.С.Пушкина “Евгений Онегин”.... | 139 |
| <i>Сподарец Н.В.</i> Литературно-критическая эссеистика серебряного века о Пушкине: прагматический аспект..... | 146 |
| <i>Таран Г.М.</i> Пушкин в жизни и творчестве П.И.Чайковского..... | 151 |
| <i>Тэрухиро Сасаки</i> О тайне творчества Моцарта и Сальери, или о «пользе праздности»..... | 153 |
| <i>Федотов О.И.</i> Романтический компонент в стихотворной поэтике Пушкина..... | 157 |
| <i>Федотова С.Б.</i> Из наблюдений над южной лирикой Пушкина..... | 162 |
| <i>Фесенко Ю.П.</i> Диалог между сказками В.И.Даля и А.С.Пушкина..... | 166 |
| <i>Фомичев С.А.</i> Даты в рукописях Пушкина..... | 173 |
| <i>Черняхович Т.Ю.</i> Авторское сознание в цикле В.Ф.Одоевского “Пестрые сказки” и “Повестях Белкина” А.С.Пушкина..... | 177 |
| <i>Шевчук В.Д.</i> Особенности сюжетосложения в произведениях А.С.Пушкина и П.Мериме..... | 182 |
| <i>Шевчук Т.С.</i> Образ Пушкина в повести С. Довлатова «Заповедник»..... | 186 |
| <i>Шелемова А.О.</i> “Душа в заветной лире”: трансформация пушкинского мотива в поэзии Максима Богдановича..... | 191 |

**Науковий вісник Ізмаїльського державного
гуманітарного університету**

Філологічні науки
Збірник наукових праць

Українською та російською мовами

Комп'ютерний набір, верстка та художнє оформлення –

Світлана Глуцук

Максим Даракчі

*Логотип Ізмаїльського державного гуманітарного університету розробив
Олександр Кара*

Підписано до друку 28. 04. 2005. Формат 60x90/8.
Ум. друк. арк. 24,1. Обл.-вид. арк. 24,7. Тираж 300 прим. Зам. № 89.

*Віддруковано в редакційно-видавничому відділі Ізмаїльського
державного гуманітарного університету*

Адреса: 68610, Одеська обл., м. Ізмаїл, вул. Рєпіна, 12, каб. 208
Тел./факс: (04841) 5-85-30
E-mail rioidgu@inet.ua