

МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
им. С.М.КИРОВА

# ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПУШКИНОВЕДЕНИЯ

Памяти Евгения Александровича Маймина



Псков 1999

**ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8  
В 745**

Ответственные редакторы:  
проф. Н.Л.Вершинина, доц. Н.В.Цветкова.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект №98-04-16073Д.  
Сборник включает статьи учёных разных городов России,  
дальнего и ближнего зарубежья, посвящённые современным  
проблемам науки о Пушкине.*

Проблемы современного пушкиноведения.  
Сборник статей. Псков, 1999. - 266 стр.

**ISBN 5-87854-108-4**

© Псковский государственный педагогический институт им. С.М.Кирова (ПГПИ им. С.М.Кирова), 1999

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Громова-Опульская Л.Д. (Москва) Русский интеллигент .....</b>	<b>5</b>
<b>Краснов Г.В. (Коломна) Постижение истины (К поэтическим размышлениям Пушкина) .....</b>	<b>6</b>
<b>Таборисская Е.М. (Санкт-Петербург) Концепция общественной свободы в лирике Пушкина 1817-1821 года. ....</b>	<b>10</b>
<b>Лужановский А.В. (Иваново) Послание А.С. Пушкина “К Чаадаеву” в литературном контексте первой четверти XIX века .....</b>	<b>17</b>
<b>Чулков В.И. (Ижевск) Государство без полномочного монарха - автомат (становление представлений Пушкина-поэта о монархе, власти и государстве) .....</b>	<b>26</b>
<b>Глухов В.И. (Иваново) Элегии Пушкина начала 1820-х годов как поэтическая система .....</b>	<b>31</b>
<b>Кошелев В.А. (Новгород) О двух “приложениях” к поэме “Бахчисарайский фонтан” .....</b>	<b>39</b>
<b>Константинова С.Л. (Псков) Об одном стихотворении Веневитинова в связи с пушкинским “Пророком”: к проблеме поэтического сюжета .....</b>	<b>50</b>
<b>Степанов В.Г. (Псков) Мифологические образы и мифотворчество в лирике Пушкина (“Рифма”) .....</b>	<b>55</b>
<b>Фортунатов Н.М. (Нижний Новгород) О композиционной структуре “Бесов” .....</b>	<b>62</b>
<b>Слинина Э.В. (Санкт-Петербург) О “лирическом движении” в стихах Пушкина 30-х годов .....</b>	<b>68</b>
<b>Васильева О.В. (Петропавловск-Казахский) Тема дома в лирике А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова .....</b>	<b>75</b>
<b>Капитанова Л.А. (Псков) Два “возращения” (Некрасовская транскрипция “Деревни” А. С. Пушкина) .....</b>	<b>83</b>
<b>Строганов М.В. (Тверь) “Язык Петрарки и любви” .....</b>	<b>88</b>
<b>Дмитриева Е.Е. (Москва) “С душою прямо геттингенской” .....</b>	<b>96</b>
<b>Вершинина Н.Л. (Псков) К проблеме пушкинской рецепции беллетристических форм “рассказывания” в прозе рубежа 1820 - 1830-х годов .....</b>	<b>102</b>
<b>Грекова Л.В. (Псков) “Евгений Онегин” А.С. Пушкина в аспекте беллетристической рецепции (Татьяна и Ольга) .....</b>	<b>106</b>
<b>Доманский Ю.В. (Тверь) Архетипический мотив леса в “Повестях Белкина” А.С. Пушкина .....</b>	<b>109</b>
<b>Мосалева Г.В. (Ижевск) “Ходьба и езда”, “слепота и дальновидность” в художественном мире “Станционного смотрителя” А.С. Пушкина .....</b>	<b>115</b>
<b>Дмитренко С.Ф. (Москва) Небеллетризованные тексты в сюжетном повествовании: функции и границы применения (опыт А.С. Пушкина в романе “&lt;Дубровский&gt;”) .....</b>	<b>123</b>
<b>Чернышева Е.Г. (Москва) Квазимифология карточной игры в контексте фантастической прозы (А.С. Пушкин и В.Ф. Одоевский) .....</b>	<b>131</b>
<b>Аминева И.А. (Коломна) Пугачев “Капитанской дочки”: проблема интерпретации .....</b>	<b>138</b>

<b>Старыгина Н.Н. (Москва) “Татьяна Пушкина скоро будет нашим идеалом” (к проблеме символизации основных идей и мотивов в антинигилистической романтике 1860-1870-х годов) .....</b>	<b>143</b>
<b>Шишко Тадеуш (Польша) Пушкин глазами Лескова .....</b>	<b>150</b>
<b>Куранда Е.Л. (Псков) Об одной “пушкинской цитате” в повествовательной структуре Н.С. Лескова .....</b>	<b>158</b>
<b>Казакова Л.А. (Псков) Лирическая драматургия: Пушкин и Блок .....</b>	<b>162</b>
<b>Ивлева Т.Г. (Тверь) Пушкинский эпитаф как мотив в цикле А.Тарковского “Пушкинские эпитафы” .....</b>	<b>168</b>
<b>Цветкова Н.В. (Псков) Пушкинские стихотворные цитаты в критических статьях Н.Н. Страхова .....</b>	<b>176</b>
<b>Володина Н.В. (Череповец) Критика 1860-х годов о собрании сочинений А.С. Пушкина (издание П.В. Анненкова) .....</b>	<b>182</b>
<b>Штейнгольд А.М. (Санкт-Петербург) В.В. Набоков о Пушкине в романе “Дар” .....</b>	<b>189</b>
<b>Гольшева А.И. (Псков) Новое пополнение американской пушкинианы ..</b>	<b>196</b>
<b>Большакова Н.В. (Псков) Читая Словарь языка Пушкина... ..</b>	<b>204</b>
<b>Костючук Л.Я. (Псков) Элементы народной речи под пером Пушкина ....</b>	<b>209</b>
<b>Бредихина В.Н. (Псков) Изучение сказок А.С. Пушкина в школе (историко-библиографический аспект) .....</b>	<b>215</b>
<b>Маранцман В.Г. (Санкт-Петербург) Баллада А.С. Пушкина “Песнь о вещем Олеге” в школьном изучении .....</b>	<b>221</b>
<b>Чернова И.И. (Псков) Пушкин в Михайловском (Урок по переписке поэта) .....</b>	<b>226</b>
<b>Сапченко Л.А. (Ульяновск) Образ автора в “Бедной Лизе” Н.М. Карамзина и в “Евгении Онегине” А.С. Пушкина (методические рекомендации) .....</b>	<b>234</b>
<b>Бернар Антони (Франция) Сербский фольклор в пушкинское время .....</b>	<b>239</b>
<b>Площук А.П. (Псков) Песня Пушкина “Янко Марнавич” в цикле “Песни западных славян” в ее отношении к балладе “Пламя Перушича” в сборнике Мериме “Гузла” .....</b>	<b>247</b>
<b>Козмин В.Ю., Бесарабова М.А. (Пушкинские Горы) Государственный музей-заповедник А.С. Пушкина «Михайловское» .....</b>	<b>251</b>
<b>Буковский А.В. (Пушкинские Горы) Псковский знакомый Пушкина - генерал И.А. Набоков .....</b>	<b>257</b>

## Русский интеллигент

Л.Д. Громова-Опульская

доктор филологических наук, зав. отделом классической литературы  
ИМЛИ РАН (Москва)

Я знала Евгения Александровича с начала 50-х годов, времени его кандидатской диссертации о “Воскресении” Л.Н. Толстого. Конечно, для серьезной работы нужен был архив, рукописи - и Евгений Александрович появился в Москве. Бывал у нас дома, советовал учить дочку музыке, а недавно, спустя сорок лет, при встрече в Пскове, напоминал со своей всегда милой иронической усмешкой про “трехкомнатную квартиру” в хибарке, состоявшую из 14 квадратных метров. Я же, приезжая редко в Ленинград, останавливалась у них, в большой коммуналке.

Говорили о Толстом, о войне, недавно пережитой. С восторженным удивлением я узнала, что Евгений Александрович не только участник войны, серьезно раненный (один осколок так и не был извлечен и беспокоил, порою мучил всю жизнь), но и писатель - в частности, военных рассказов. Думаю, что в превосходной книжке “Лев Толстой. Путь писателя” (М., 1978) не случайно лучшие страницы - о военных рассказах Толстого, кавказских и севастопольских. Любовно и со знанием дела, литературным и жизненным, цитирует Евгений Александрович большие куски толстовского текста, делая тонкие наблюдения и глубокие выводы. Справедливо оспаривает даже такого признанного знатока творчества Толстого, как Н.К. Гудзий, который писал о “резко разоблачительном духе” рассказа “Севастополь в мае”. Евгений Александрович убедил, что это не “разоблачение”, а “правда”, подлинная правда о человеке на войне, потому что художественная задача Толстого - показать, “как это было действительно”. Чеканные формулировки, которые так умел делать Евгений Александрович в устной речи, внешне такой непритязательной и неэффектной, и в писании, таком всегда простом и ясном, выступают как неопровержимая истина. Например, это: “Толстой не разоблачает Песта и не смеется над ним - он говорит правду о нем, как и о других героях своего очерка. Он говорит правду о человеке на войне со всей серьезностью и истовостью, как правдолюбец и, еще более того, как борец за правду”.

Естественно, что большая часть работ Е.А.Маймина о Толстом посвящена “Воскресению”. Начав с изучения художественного метода, стиля и мастерства в этом романе, Е.А.Маймин оттачивал и углублял свое знание. Мой экземпляр 33-го тома Юбилейного издания (с черновиками романа) весь исчерпан, в тексте и на полях, бисерным почерком Евгения Александровича. И мне приятно, что таким образом удалось помочь изданию “Воскресения” в серии “литературные памятники”, которое Евгений Александрович подготовил вместе с Н.К. Гудзием. Только литератор, писатель, мог так точно оценить и охарактеризовать особенности портретной живописи в романе “Воскресение”, как сделал Евгений Александрович в статье 1964 г. (Толстовский сборник, изданный в Туле).

Больше всего поражало в Евгении Александровиче его отношение к ученикам, студентам и аспирантам. Попросит что-нибудь прочитать, помочь

напечатать - и хвалит сверх всякой меры, совершенно искренне и убежденно. Тут был виден настоящий педагог, учитель. Недаром так много, в частности и в связи с Толстым, Евгений Александрович работал для издательств "Промсвещение" средней и высшей школы. Начав еще в 1960 г. со статьи (в соавторстве с Вл.А. Ковалевым) о спецсеминарах по Толстому в университетах и педагогических институтах, Евгений Александрович потом выпустил две своих книги - для учителя и учащихся старших классов: "Опыты литературного анализа" и "Искусство мыслит образами".

Настоящий интеллектuala, он всегда чувствовал умственный запрос дня и одним из первых в наше время написал и опубликовал статью о ранних славянофилах.

Подлинный интеллигент, он хорошо знал и любил черты русского национального характера, нашего народного языка. У меня одна из самых любимых вещей - "Казаки". Никогда не забуду, с каким восхищением воспроизводил Евгений Александрович ответ Марьяны на вопрос Оленина:

"- А любишь ли ты меня? Скажи ради Бога!

- Отчего же тебя не любить, ты не кривой! - ответила Марьяна, смеясь и сжимая в своих жестких руках его руки". И счастливо смеялась:" Ты не кривой!"

От удивления перед красотой и правдой искусства.

Когда Евгений Александрович и Татьяна Степановна поженились, я подарила им кофейные чашечки - так, пустяк. Не избалованный жизнью Евгений Александрович не раз вспоминал это, с благодарностью. Очень любил дочь Катю.

Блестящий аспирант Ленинградского университета, спокойно уехал работать в Выборг, потом - в Псков. И полюбил Псков, как сам не раз признавался.

## **Постижение истины (К поэтическим размышлениям Пушкина)**

Г.В. Краснов (Коломна)

Пушкинское самоутверждение в поэзии, литературе, жизни феноменально по универсальности, широте выражения художественной культуры, воздействию на человеческое бытие и по сложности восприятия этого бытия, его истинности. "Что есть истина?" - вопрос, заданный в прямой форме в стихотворении "Герой" (1830), подсказывает не только библейское происхождение (Евангелие от Иоанна, гл. 14, стих 6, гл. 18, стих 38). Он имеет поэтическую, полемическую, пушкинскую предысторию.

Державин провозглашал в "Водопаде":

Лишь истина дает венцы  
Заслугам, кои не увянут,  
Лишь истину поют певцы,  
Которых вечно не престанут  
Греметь перуны сладких лир,  
Лишь праведника свят кумир.

С другой стороны, всегда были претензии на истинное, непоколебимое только со своей точки зрения. В. Туманский писал о “рабах” “общественного мнения, / Привыкших истину вещать - без убежденья...” (“К князю Н.А. Церетелеву”). Ф. Булгарин даже представил Истину как действующее лицо - в предисловии к своим “Сочинениям” (1827). В кабинете Сочинителя появляется прекрасная Женщина и обращается к нему: “Ты назвал себя моим служителем, и я пришла навестить тебя”. “Неужели ты... Истина?” - “Точно так”. Пушкин не замедлил косвенно ответить на претензию Булгарина подредактированной им эпиграммой Баратынского:

А это что за дура?  
Ведь Истина, ей, ей!  
Давно ль его канура  
Знакома стала ей?  
На бешеные враки  
Чутьем приведена  
Бесстыдному мараке  
Пришла мешать она.

Пушкин не случайно еще в ранней лирике констатировал: “Издавна мудрые искали / Забытых Истины следов...” Шутливая концовка стихотворения “Истина” (1818) подсказывала поэту загадочность, сложность этого философского, нравственно-этического понятия:

Оставил невидимку нашу,  
Подумал первый о вине  
И осушил до капли чашу,  
Увидев Истину на дне!

Для Пушкина, как и поэтов его круга, Истина не была отвлеченным понятием Е. Баратинский подсаживал:

Меж мудрецами был чужак:  
“Я мыслю”, - пишет он, - “итак  
Я несомненно существую!”  
Нет, любишь ты, и потому  
Ты существуешь - я пойму  
Скорее истину такую.

(“К...” )

Разноликая Истина все чаще возникает в поэзии Пушкина середины 1820-х гг. Неизбежное признание Поэтом “низких истин” в новый век (“Внемлите истине полезной. / Наш век торгаш...” (“Разговор книгопродавца с поэтом”) и высокий завет следовать “стежкою правды” в “Подражаниях Корану”, программном произведении Пушкина, сливающим, без абстракций, общечеловеческое, христианское и восточное, магометанское. Патриарх в “Борисе Годунове” тоже уверован: “...солнце правды/ Всех озарит”.

Правда, Истина - в реальном и ирреальном мире, в человеческих нуждах, мечтаниях, его идеалах. Любопытен отклик А. Дельвига на романтическую пушкинскую “Прозерпину”: “Какая искусная щеголиха у тебя истина. Подобных цветов мороз не тронет” (XIII, 108).<sup>1</sup>

“Евгения Онегина” можно прочитать в свете разных сторон истинного, обычного, неизбежного, необходимого, обнадеживающего и фатального.

В 1-й гл. Истина - и как примета логики поведения Онегина (“Ученый малый, но педант...”) и как относительное понятие - в полемике с Руссо: “Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав”. Романтизированный образ Ленского включается в роман с чертой сомнения в истинность своих чувств, своего понятия о цели жизни:

Цель жизни нашей для него  
 Была заманчивой загадкой,  
 Над ней он голову ломал  
 И чудеса подозревал.

Романтические наплывы юного героя тут же вызвали авторскую иронию: “Простим горячке юных лет / И юный жар и юный бред, И, полны истины живой, / Текут элегии рекой”. Непосредственное, истинное оказывается, может быть, иллюзорным, беззащитным перед лицом непредсказуемых ситуаций, неожиданных жизненных поворотов.

Герой романа - в движении, в постижении истинного - в человеческой натуре, в поступках, в своих надеждах. Их и свои тревоги автор передает рядом риторических вопросов:

Кого ж любить? Кому же верит?  
 Кто не изменит нам одним?  
 Кто все дела, все речи мерит  
 Услужливо на наш аршин?  
 Кто клеветы про нас не сеет?  
 Кто нас заботливо лелеет?  
 Кому порок наш не беда?  
 Кто не наскучит никогда?

(гл. 4, строфа XXII)

Разуверение, скепсис, духовный кризис так или иначе касается всех главных героев романа. Их испытание на истинное, случайное и не случайное определяет ведущие мотивы произведения. Путешествие Онегина, его возвращения к прежним событиям, гадания Татьяны, изучение ею кабинета Онегина - “создания ада иль небес”, ее замужние признания, открытый финал романа подсказывают пушкинское понимание жизни, сложности человеческих отношений, понимание истинности в противовес устоявшимся понятиям и принципам.

Примечательны XXII - XXIV строфы, следующие за загадочным сном Татьяны. Они имеют свой микросюжет: Татьяна “сестры на замечая, / В постеле с книгою лежит...” - “То был, друзья, Мартын Задека, <...> / Гадатель, толкователь снов” - “Татьяна в оглавленье кратком/ Находит азбучным порядком...” И развязка:

Ее сомнений  
 Мартын Задека не решит;  
 Но сон зловещий ей сулит  
 Печальных много приключений

Экспозиционная, XXII строфа имела первоначально во многом другую редакцию:

Но та ее не замечала -  
 В постеле с книжкою сидит...

(VI, 393)



Сидит (в вариантах: “сидеть за книгой...”, “сидеть над книгой...”) - это уже другое состояние, вне сна. Татьяна же должна быть в полузабытьи, не должна быть отрешенной от сна. Поправка - “...с книгою лежит” невольно возвращает читателя к уже знакомой картине: “Татьяна чуть жива лежит”. Никаких имен, кроме мифологического Мартына Задеки, в более ранней редакции названной строфы не было.

Всегда девице книжка эта  
 Была всегда дороже света,  
 И всякий день Татьяна в ней  
 Находит новых тьму вещей -  
 Нет не один роман от века,  
 Ни даже дамских мод журнал  
 Татьяны так не занимал.

(VI, 394)

Мартын Задека вдруг замещает всех и вся. Вспомним, что Татьяне “нравились романы, / Они ей заменяли все...”. Для завершающей редакции художественная логика подсказывает и другие стихи:

Хоть не являла книга эта  
 Ни сладких вымыслов поэта,  
 Ни мудрых истин, ни картин,  
 Но ни Вергилий, ни Расин,  
 Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека,  
 Ни даже Дамских Мод Журнал  
 Так никого не занимал...

Последний стих приведенной цитаты адресован всем. “Гадательный оракул” “стошестилетнего старца”, изданный трижды в 1814-1821 гг., оказывается, был обманчивой приманкой для многих. Жреческое все-таки вне “мудрых истин” и вне “сладких вымыслов поэта” - основных параметров пушкинской истинности. Она возникает в живой деятельности, она отражает суть человеческого поведения. Читателям повестей и романов знакомо авторское внимание к толкам в гостиных. В гостиной Татьяны:

Перед хозяйкой легкий вздор  
 Сверкал без глупого жеманства,  
 И прерывал его меж тем  
 Разумный толк без пошлых тем,  
 Без вечных истин и жеманства...

(гл. 8, строфа XXIII)

Гостиная Татьяны - своего рода эпицентр здорового начала, сатирические силуэты “необходимых” для столицы “глупцов”, символизирующих ложное, даны в последующих строфах, в другом художественном пространстве, их судит автор и та же гостиная:

И путешественник залетный,  
 Перекрахмаленный нахал,  
 В гостях улыбку возбуждал  
 Своей осанкою забытой,  
 И молча обмененный взор  
 Ему был общий приговор.

Истина отражается в человеческих судьбах. Своя истинность в непрехотливых заботах Зарецкого: “Живет, как истинный мудрец, / Капусту садит, как Гораций, / Разводит уток и гусей / И учит азбуке детей” Другая у Татьяны. Знаменательная ее исповедь Онегину и не только ему: “...для бедной Тани / Все были жребии равны...” “Я вас люблю (к чему лукавит?), / Но я другому отдана, / Я буду век ему верна”. Это итог, приятие неизбежного, рокового, высшего начала, сознававшегося в то время и Пушкиным. Работая на Путешествием в Арзрум”, Пушкин отстаивал право писателя говорить “языком высшей истины” (VIII, 1036). Поэт ценил “изыскание истины” Карамзина в его исторических трудах, он открывал, предсказывал истинное в своем творчестве, он же верил в сокровенное, в сложнейших жизненных ситуациях подчинялся ему.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Пушкин. Полное собр. соч. В 16 т. М.; Л., 1937-1949. Т. XIII. С.108. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>2</sup> Проблемы истины в обостренном выражении возникла и в других сочинениях Пушкина, в частности, в стихотворении “Герой” См.: Сидяков Л.С. О стихотворении Пушкина “Герой”. // Русская литература.1994.; Н.Н. “Апокалипсическая песнь” Пушкина (опыт истолкования стихотворения “Герой”). Там же. 1995, № 1, Таборисская Е.М. История и личность. К проблеме “самостояния человека” в лирике А.С. Пушкина // “Филол записки”. Воронеж. Вып.7. 1996.

## Концепция общественной свободы в лирике Пушкина 1817–1821 года

Е.М. Таборисская (Санкт-Петербург)

Сквозь всю лирику Пушкина проходит мысль о социально-политической свободе как основополагающем звене общественного бытия человека, о принципе существования человеческого сообщества в конкретике социально-исторического и социально-политического бытия государств и народа. В этом случае свободе противостоят тирания и деспотизм как внедренные в жизнь орудия насаждения и удержания несвободы (рабства, угнетения).

Не менее важным в лирике Пушкина является личностный аспект свободы как залог самоосуществления индивидуального бытия. Полнота реализации возможностей личности не зависит от социально-политической обстановки, но, безусловно, соотносится с ней, т.к. человек, выбирая свою жизненную позицию, неизбежно оказывается в гармонии или конфликте с общественным бытием и обязан выбрать путь приятия существующего порядка, либо активного или пассивного противодействия ему.

Наконец, есть еще одна сторона соотношений личности и свободы. Это стихия ничем не скованных и не терпящих ограничений и регламентаций порывов и потребностей человека. Это уже не свобода, несущая в себе некий неотъемлемый признак (призвук) организованности, оглядки на других, коррекции с объективным бытием как данностью или возможностью, а воля - снимающая все барьеры стихия самопроявления.<sup>1</sup>

В конкретике различных произведений, созданных Пушкиным в различные периоды его творчества, эти исходные значения свободы будут обогащаться новыми смыслами, во-первых, потому что пушкинская мысль эволюционировала быстро и мощно, вводя в сферу поэзии все новые и новые жизненные пласты, во-вторых, потому что поэтические контексты выявляли все новые связи, проблемы и соотношения первичных дум и образов с вновь возникающими.

В раннем пушкинском творчестве свобода предстает, с одной стороны, как одна из могущественных ценностей социальной жизни человечества, с другой, как смысл бытия и образ жизни частного человека. Две эти линии пока не объединяются в пределах одного и того же произведения. В осмыслении свободы как ценностного ориентира и проявлении общественного бытия Пушкин следует традициям одической поэзии или поэзии медитативной. Ораторские интонации и приемы построения чрезвычайно существенны и в оде “Вольность”, и в “Деревне”, и в более позднем “Кинжале”.

Свобода личностная интерпретируется в ином стилистическом и жанровом ключе. Это “личная” поэзия, где свобода здесь трактуется как идеализированная и эстетизированная “обыденность” любимца муз, предпочитающего уединение на лоне природы, ограниченное общение с друзьями-единомышленниками и идиллические радости любви суете и суетности большого мира и большого света.

В первом случае свободолюбивая лирика тяготеет к высокой классицистской поэзии, которая оказала столь действенное влияние и на творчество поэтов-декабристов и на их эстетическую программу, во втором - юный поэт следует за карамзинистами, усваивая и систему их жизненных и творческих взглядов, и их поэтику.<sup>2</sup>

Однако, уже в раннем (лицейском и постлицейском) творчестве вольнолюбие Пушкина, не только вбирает наработанный опыт предшествующих мыслителей и литераторов, но и начинает формирование собственно пушкинского языка вольнолюбивой лирики. Одним из достаточно системных проявлений такого языка является пушкинское обращение к политической истории в ряде его произведений, традиционно и справедливо относимых к политической лирике.

Что такое история в пушкинских вольнолюбивых стихах, написанных в период между 1815 и 1823 годами? Это прежде всего система аргументов в пользу определенного понимания свободы. Это арсенал иллюстраций, к которым поэт прибегает в тех случаях, когда ясная для него идея должна обрести жизненную плоть. Идея и в “Вольности” и в “Кинжала” заведомо первична и универсальна. История здесь вовсе не процесс, имеющий свои причины и следствия, свою логику и систематику, а своего рода набор более или менее общеизвестных событий, который автор используют по своему усмотрению. И этот принцип обращения к истории и обращения с историей особенно наглядны при сопоставлении роли исторических эпизодов в оде “Вольность” (1817) и в “Кинжале” (1821).

Пушкин в обоих случаях обращается к фактам, принадлежащим к истории разных времен и разных народов. В “Вольности” это казнь Людовика XVI и дворцовый переворот, завершившийся убийством Павла I. В “Кинжале” - заговор Брута против Цезаря, смерть Марата от руки Шарлотты Корде, убийство Коцебу, совершенное Карлом Зандом. Но принципы компоновки исторических иллюстраций в “Вольности” и в “Кинжале” разные.

В более раннем стихотворении Пушкин, увлеченный идеей свободы как равенства перед законом, знаменующим высшую справедливость в гражданской жизни и служащим универсальным регулятором отношений между народом и властителем, рассматривает два полярных случая отступления от закона, которые по видимости имеют целью установления свободы, а по сути оказываются торжеством вопиющего беззакония и попрания самой идеи свободы. В “Вольности” исторические эпизоды - прежде всего свидетельства верности идеи, которую возвещает поэт, и это непосредственно входит в текст стихотворения.

Тебя в свидетели зову,  
О мученик ошибок славных,\*

обращается поэт к Людовику XVI. Аналогично введен эпизод убийства Павла I, но на этот раз свидетелем выступает не историческое лицо, а сама муза истории - Клио, открывающая “задумчивому певцу” обстоятельства смерти русского императора. Свидетельства истории позволяют поэту создать впечатление универсальности его политического кредо. Жертвами беззакония в одном случае предстает “мученик ошибок славных”, который сложил голову “за предков”, в другом - “увенчанный злодей”, “Калигула”. Вершители беззакония тоже различны. В “шуме бурь недавних” народ Франции своей безучастностью (“народ молчит”) санкционировал преступление перед законом, и поэт бездействие приравнивает к злодеянию.

Во втором - преступление совершено “убийцами потаенными”, опирающимися на подкуп и предательство. Выбор и жертв, и палачей говорит о глубокой продуманности всех элементов аргументации, которая внешне выглядит почти случайной. События недавнего прошлого в России и Франции осмысляются поэтом сразу в нескольких плоскостях. Закон - категория, одновременно тяготеющая в силу универсализма к философии истории, а в силу фиксированного действия к сфере юриспруденции. Общим основанием для обеих функций закона остается идея справедливости; революционная стихия трактуется как отход, отказ от закона, но отказ неосознанный, пассивный, тогда как действия заговорщиков квалифицированы как умышленное, обдуманное преступление.

В обоих исторических эпизодах “Вольности” Пушкин как бы ступшевывает цель, во имя которой совершается беззаконие. Он говорит о том, почему французский король стал жертвой “преступной секиры” и о том, что в личности “увенчанного злодея” могло спровоцировать расправу, но поэт не касается того, ради чего казнен Людовик и убит в своем дворце Павел. У беззакония нет целей, хотя могут быть следствия.

И здесь в “Вольности” открывается некая асимметрия исторических иллюстраций. У французского эпизода есть историческое продолжение, у русского его нет. История Франции конца XVIII - первых десятилетий XIX века выявила свои тенденции.<sup>3</sup> Приход деспотии Наполеона расценивается Пушкиным как расплата за нарушение законов: новый деспот - отнюдь не “мученик ошибок славных”, а “самовластительный злодей”, одновременно - модификация венчанного тирана (другая модификация - Павел) и лицо, завершившее свой исторический путь. В 1817 году Пушкин говорит не только о “печа-

\* Пушкин А.С.

ти проклятия” на челе коронованного злодея, но и о его гибели. Но за погибелью “самовластительного злодея” история как бы обрывается, это справедливо и по отношению и к постнаполеоновской Франции, и к России после смерти Павла.

Действие беззакония рассмотрено Пушкиным в его дискретно-временных и идейно-универсальных проявлениях, действия закона - лишь мыслимая универсалия, представленная в стихотворении декларативно в IV - V строфах и в заключительном “уроке царям”.

В “Вольности” исторические уроки играют роль доказательства “от противного” и внешне говорят о многообразии способов и форм отступления от закона, предстающего как философская, политическая, юридическая и моральная ценность.

Роль исторических иллюстраций в “Кинжале” несколько иная. Все три примера (Брут, сразивший Кесаря, Шарлотта Корде, свершившая “внешний суд” над Маратом, и “юный праведник” Карл Занд, поразивший Коцебу,) оценены Пушкиным однозначно. Все трое - “свершители проклятий и надежд”. Разное время, разные страны должны лишь подчеркнуть единство цели тех, кто берется за кинжал, все они - орудия богини справедливости Немезиды.

В стихотворении 1821 года концепция оказывается более линейной, чем в “Вольности”. Там данности истории в ее относительной вариативности (многообразием беззакония) противостояла идея законности, идея, не имеющая позитивного воплощения. В “Кинжале” позитивная, согласно авторскому замыслу, идея тираноборчества иллюстрируется столь же позитивными в авторском осмыслении и оценке историческими свидетельствами-аргументами. Функция у всех тираноборцев одна. Более разнообразен облик и самих тиранов.

Цель “карающего кинжала”, охраняющего свободу (“свободы тайный страж”), - угроза и месть злодею:

Как адский луч, как молния богов,  
 Немое лезвие злодею в очи блещет,  
 И, озираясь, он трепещет  
 Среди своих пиров.

(II, 3, 173)

Злодей в “Кинжале” облечен полнотою власти, его окружает пир как символ могущества и преуспевания. Но атмосфера пира злодея непрочна, тягостно-тревожна, ибо тиран предощущает возмездие и “немое лезвие” неотступно следует за ним.

Пушкин выстраивает исторические эпизоды в прямой последовательности: древний Рим (эпоха Цезаря), Франция эпохи якобинского террора, наконец, современная Германия. Злодеи-жертвы обрисованы по-разному. Имя Коцебу даже не упомянуто: он воплощение “преступной силы”, угрозой для которой остается “вечная тень” Занда. Иначе - конкретней и масштабней очерчены образы Кесаря и Марата - личностей легендарно-исторических.

В “Кинжале” Кесарь - фигура по-своему величественная. Он - знамение перелома в истории могущественного государства (не случайно в первом стихе “римской” строфы упомянут Рубикон). В строфу как очень выразительный прием входит своего рода пластический “код”:

Державный Рим упал, главой поник Закон,  
 Но Брут восстал вольнолюбивый:  
 Ты Кесаря сразил - и мертв объемлет он  
 Помпея мрамор горделивый

(II, 3, 173)

Состояние Рима эпохи принцепса Цезаря Пушкин рисует, используя глаголы со значением нисходящего движения, в контрасте с которыми действие “вольнолюбивого” Брута воспринимается не только в семантике протеста, но и в семантике резкого восходящего движения, за которым следует поза мертвого Цезаря, сливающаяся в объятии с горделивым мрамором Помпея. Это почти мимодрама - с парадной декорацией, с торжественно картинными жестами и стилизованными “скульптурными” позами действующих лиц. Это классицистская реминисценция античной трагедии в романтическом контексте “Кинжала”.

Совершенно иначе Пушкин передает суть и облик Марата. “Римский” эпизод выдержан в холодно-благородном колорите античной драмы, преломленной видением французского классицизма, в “парижской” теме торжествует романтическая экспрессия. Тут тоже есть жест: “усталому Аиду Перстом он жертвы назначал”,<sup>5</sup> но этот презрительно указующий жест, влекущий за собой гибель тысяч и тысяч, принадлежит не человеку, пусть тирану, а чудовищу:

Исчадь мятежей подъемлет злобный крик  
 Презренный, мрачный и кровавый  
 Над трупом Вольности безглавой  
 Палач уродливый возник.

(II, 1, 174)

Перед читателями как бы снова театр, но на этот раз символично-романтический. Не парадная театральная декорация, а символическая скульптурная группа, где горизонталь - основание - безглавый труп вольности, а высящаяся над ним вертикаль - уродливый палач, указующий на свои жертвы. Третья составляющая этой многофигурной композиции - дева Эвменида с занесенным кинжалом - вершительница высшего суда.

Пластика как средство художественной выразительности была использована Пушкиным и в “Вольности”, но там она имела несколько иной колорит: безмолвный народ на площади, следя за падением “преступной секиры”, повторял характер гравюры, воспроизводившей сцену казни Людовика XVI. Статистике “французского эпизода в соседнем (“русском”) - была противопоставлена динамика прохода цареубийц, приближающихся к месту преступления. Характерно, что Пушкин использовал один и тот же глагол, воспроизводя гибель и Людовика XVI, и Павла I (“падет преступная секира” - “Падут бесславные удары”).

В “Вольности” жертвы лишь обозначались, они выступали в пассивной роли, в “Кинжале” (в “римском” и “парижском” эпизодах) они стали участниками действия, решенного как драматическая пантомима.

Основная идея и “Вольности” и “Кинжала” (идея справедливости в юношеской оде и идея возмездия в романтическом стихотворении) диктовала обращение к иному приему - приему образа-символа. В гражданской лирике первой четверти XIX века такой прием вовсе не был чем-то исключительным. Был накоплен и введен в достаточно широкое употребление целый словарь образов-символов, знаменующих деспотию (ярем, бичи, железа) и свободу

(звезда, заря и др.). Интересно другое: в “Вольности” закон в соответствии с двойственной охранительной и карающей функцией означает сочетание щита (в финале “сени”) и меча. Пушкин говорит о законе то в единственном числе (“Молчит закон - народ молчит”), то во множественном (“Где крепко с вольностью святой Законов мощных сочетанье, Где всем простерт их твердый щит”), в оде Пушкина не занимает происхождение образной сути двуединого символа закона(законности). Он пользуется ею как данностью. Иначе в “Кинжале”, произведении, которое начинается с “мифа” о возникновении и назначении кинжала. Кинжал, по Пушкину, орудие не тирании, а возмездия: “Лемносский бог тебя сковал Для рук бессмертной Немезиды”. Кинжал - “свершитель проклятий и надежд” там, “где дремлет меч закона”.

Концепция стихотворения 1821 года не перечеркивает, а развивает содержание и направленность “Вольности”, вводя в картину мира, осмысляемую с позицией альтернативы: вольность /благоденствие и беззаконие/ тирания, новую точку зрения. В “Вольности” осмысляемая реальность рассматривалась по отношению к законности/беззаконности, где законность мыслилась как внеисторический идеал, а беззаконие как вариации исторически данной реальности. В “Кинжале” беззаконие продолжало быть реальностью, законность, равная свободе, оставалась идеалом, но сфера реальности расширялась на счет обращения к историческим случаям борьбы с тиранией как возмездия тирану. Другое дело, что исторические следствия возмездия, чья цель - восстановление свободы, оказывались вне пределов поэтического текста. Пушкин в “Кинжале” обошел вопрос, чем исторически завершается расправа с тираном, приводит ли она к пробуждению “меча закона”, к легитимной и реальной свободе или нет.

Таким образом, в стихах и 1817 и 1821 года в пушкинском подходе к проблеме свободы есть определенного рода общность: речь идет о путях обретения или сохранения свободы как высшего проявления общественного блага и о формах отъятия, попрания свободы, но поэт избегает изображать свободу как реальность.

В вольнолюбивой лирике Пушкина вплоть до 1823 года свобода последовательно представляется как идеал или желанное, но не достигнутое состояние (Чаадаеву “Любви, надежды, тихой славы” 1818; “Узник” 1822).

В стихотворении 1821 года “Наполеон” Пушкин, обращаясь личности и судьбе развенчанного императора Франции, углубляется в поэтическое осмысление диалектики свободы и деспотии, рассматривая Наполеона - политического, военного и государственного деятеля - как порождение вольности, отменившей королевскую власть во Франции, и одновременно как губителя этой вольности.<sup>6</sup>

Пушкин говорит, что неволя, которую Наполеон навязал Европе и попытался навязать России, пробудила национальное самосознание русских, возвратившее мир и свободу поработанному континенту. В стихотворении “Наполеон” происходит своеобразное сращивание различных аспектов понятия “свобода” и различных подходов Пушкина к осмыслению этого понятия. В первых, поэт глубоко и доказательно развивает в “Наполеоне” мысль о смене одной деспотии другой, благодаря этому этап “вольности” получает освещение как нечто краткосрочное, неустойчивое, преходящее: народ Франции расстается с “новорожденной свободой”, меняя ее на цепи, обвитые лаврами.

Краткосрочность свободы не дала возможности укрепить “обновленному народу”, и Наполеон утверждает свое самовластие “среди рабов”. Во-вторых, в стихотворение входит проблема внешнего порабощения как отъятия национальной свободы (“Европа пала”). Продолжением этой темы становится освободительная миссия России, в результате - “Европа свой расторгла плен”. Наконец, в заключительных строфах “Наполеона” возникает тема искупления страданием и неволей, приходящимися на долю тирана, превратившегося в узника.

В “Наполеоне” поэт сочетает два подхода к проблеме свободы - один из них можно обозначить как общественно-политический, второй как личностно-этический. В первом случае альтернативой свободы оказывается тирания и национальное порабощение, во втором - личная неволя, узничество; в первом случае тиран расценен как заслуживающий кары злодей, во втором - покаранный деспот вызывает сострадание как человек, лишенный лучшего из благ - свободы.

В “Наполеоне” обнаружилось скрещение двух магистральных, характерных для пушкинского творчества конца 10-х - начала 20-х годов: свобода как высшее благо (социальный идеал) и свобода как воплощение личной независимости, как условие самоосуществления личности (в этом произведении самоосуществление индивида экстраполировано на личность Наполеона). Это свидетельствовало о мощном внутреннем развитии Пушкина - поэта и Пушкина - мыслителя и неизбежно вело его к новому этапу постижения категории свободы и в аспекте социально-политическом, и в аспекте этико-личностном, и в аспекте историко-философском.

- <sup>1</sup> Интересный и плодотворный опыт осмысления понятия “свобода” в соотношении с понятием “счастье” дан в статье С.Г. Бочарова (“Свобода” и “счастье” в поэзии Пушкина). // (Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки, М., 1974).
- <sup>2</sup> Эти тенденции найдут более полное и последовательное отражение в стихотворении “Наполеон” (1821).
- <sup>3</sup> Анализ поэтики стихотворения “Кинжал” дан А.Л. Слонимским в главе “Политические стихотворения” (Сломинский А. Мастерство Пушкина. Изд. 2-е, испр. М., 1963. С.32-32).
- <sup>4</sup> В известнейшей работе Р. Якобсона “Статуя в поэтической мифологии Пушкина” (Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С.145-180) исследуется миф Пушкина об оживающей статуе, но для мышления этого поэта характерно обращение к различным возможностям реализации некой исходной модели: если в “Каменном госте”, “Медном всаднике” и “Золотом петушке” статуя оживает, неся гибель человеку, то в “римской” строфе “Кинжала” гибнущий Кесарь, сливаясь с мрамором Помпея, как бы сам превращается в статую (переход от жизни к смерти, переход от динамики к статике, переход от естественного органичного в рукотворное и символическое). Контраналогию “римской” строфы к мифу об оживающей статуе можно продолжить. На с.149 ук. соч. Р. Якобсон пишет: *“После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение...”* (Курсив Якобсона). Смерть “каменеющего” Цезаря от руки бунтаря Брута означает конец тирании и намечает (исторически нереализованную в связи с наступлением эры империи) перспективу свободы как нового этапа высокой жизненной динамики.



- <sup>5</sup> Очень дальний отклик соотношения легчайшего движения, знаменующего и открывающего катастрофическое действо, можно найти в “Полтаве”:  
 Вдруг слабым манием руки  
 На русских двинул он полки.
- <sup>6</sup> В юношеском стихотворении “Лицинию” (1815) возникает слабая тень свободы, но тень, а не реальность:  
 О Ромулов народ, скажи, давно ль ты пал?  
 (Подчеркнуто мною. - Е.Т.)

## Послание А.С.Пушкина “К Чаадаеву” в литературном контексте первой четверти XIX века

А.В. Лужановский (Иваново)

Первая строфа послания Пушкина “К Чаадаеву” уже традиционно понимается как авторская характеристика настроений юности, а стихотворение в целом рассматривается в контексте общественной жизни второй половины 1810-х годов. Это значит, что учитывается биография Пушкина-человека, в частности, факт его духовного взросления, перехода от юности к поре зрелости. В недавно вышедшей работе, посвященной лирике Пушкина, автор констатирует, что в стихотворении “время течет еще в русле общечеловеческого закона, в пределах, так сказать, двух возрастов души, сообразно которым юный пыл любви, заслоняющий горизонты мира, должен смениться иной, всеобъемлющей страстью сохраняющей в себе все тот же жар сердца, но уже устремленной в область всеобщих ценностей, к идеалу “вольности святой”.<sup>1</sup> Сам же факт эволюции мировоззрения Пушкина, по мнению исследователей, - результат влияния старших современников, в первую очередь, - Н.И. Тургенева и П.Я. Чаадаева.<sup>2</sup> Если же и заходит речь в связи с первой строфой послания о Пушкине-поэте, то отмечается, что в ней он отсылает читателя к мотивам своих ранних посланий и элегий, заимствованным у Жуковского и Батюшкова. Аналитических выходов в литературный контекст практически нет. Сравнения главной части послания с гражданскими произведениями Н.И. Тургенева, В.Ф. Раевского, К.Ф. Рылеева, как следует из вышесказанного, ничего нового добавить не могут.

Молодой поэт Пушкин проявил исключительную стилистическую чуткость: он очень быстро и талантливо усвоил ведущие литературные стили времени - классицизма, элегического романтизма (Жуковский), эпикурейского романтизма (Батюшков). Суть восприятия чужого опыта, как верно подметил В.А. Грехнев, состояла не в цитировании и стилизации, а в создании аналога стиля, но аналога, схватывающего его доминанту.<sup>3</sup> Ранняя лирика поэта позволяет сделать еще одно наблюдение: зачастую в произведениях происходило такое органическое соединение разных стилей (имеется в виду стили литературных направлений, течений), что возникали оригинальный пушкинский “почерк” и пушкинское содержание. Например, в послании “К Батюшкову” (1814) Пушкин воспользовался стилем классицизма, той его разновидностью, которую Е.Г. Эткинд в спецкурсе поэзии называл цепочкой изящных перифраз. В самом деле, первые четыре строки послания (обращение к поэту)

Философ резвый и пиит,  
Парнасский счастливый ленивец,  
Харит изнеженный любимец,  
Наперсник милых аонид!<sup>4</sup>

содержат лишь перифразы к слову “поэт” (“философ резвый” - тоже перифраза; далее в тексте следуют другие цепочки перифраз).<sup>5</sup> Но одновременно в них есть слова, характерные для стиля Батюшкова: счастливый, ленивец, изнеженный (а в следующих строках - радость, мечтатель, юный, златых и т.д.). Стиль классицизма, лексика Батюшкова и пушкинский дух слились воедино, причем, пушкинское (настроение, интонация, ритмика) является в стихотворении определяющим. Иногда Пушкин “договаривал” за Батюшкова, вводил в произведение, в котором сначала имитировал стиль предшественника, строки с конкретным общественным содержанием. Стихотворение “N.N.(В.В. Энгельгардту)” насыщено батюшковской лексикой, но две последние его строки (“Насчет небесного царя, А иногда насчет земного” - 1,314) - пушкинская “добавка”.

Подобную картину можно наблюдать и в стихотворениях, написанных с использованием мотивов и лексики Жуковского. “Желание” (1816), например, содержит известные его “сквозные” слова и словосочетания (унылое сердце, не слышен ропот мой; душа, плененная тоской; мне слезы утешенье, жизни час, привидение), но последняя строка делает тональность элегии пушкинской, жизнеутверждающей - “Пускай умру, но пусть умру любя!” (1, 191). Г.А. Гуковский, анализирувавший связи начинающего поэта Пушкина с его учителями, отметил: “В конце концов чаще всего это не Жуковский и не Батюшков, а Пушкин, но Пушкин, близкий Жуковскому и Батюшкову”,<sup>6</sup> потому что “Пушкин скорее преобразовывал мир поэтической мечтой, чем совсем покидал его”.<sup>7</sup>

Приведенные примеры убеждают в том, что юный Пушкин не только усваивал, но и преодолевал стили своих предшественников. Его слова “Бреду своим путем” (“Батюшкову”, 1815) были не простой данью поэтическому ритуалу, а принципиальным заявлением.

Готовясь к разговору о послании “К Чаадаеву, в частности, о его первой строфе, необходимо учесть и своеобразие литературной жизни первых десятилетий XIX века. Это было время борьбы литературных мнений и обществ, бурного развития литературы, сосуществования и смены литературных стилей. Новые лексика и стиль возникли в конкретном литературном произведении и мгновенно усваивались современниками-единомышленниками. Вариации чужого стиля были нормой, но нормой же было и шутливое, ироническое и более резкое отношение к нему. Пародий писалось множество. Такая атмосфера создавала условие не только для осознания стиля как чужого, чуждого, но и для противопоставления ему своего.

Пушкин в середине 1810-х годов в большей мере ориентировался на поэзию Батюшкова, нежели Жуковского. Батюшков представляет в русской литературе эпикурейский романтизм (творчество поэта шире данного понятия, но суть значительной части его произведений оно отражает). В отличие от Жуковского, он видел свой идеал как бы воплощенным в земной жизни. Основное его желание, как и у всех романтиков,- желание духовной свободы, духовной независимости. Служба, жизнь при дворе, в свете ограничивают сво-

боду. “... *независимость* есть благо, по крайней мере для меня... Человек *в пустыне* свободен, человек *в обществе* раб”,<sup>8</sup> - сказано в “Разных замечаниях” Батюшкова. И герой его не хочет служить, избегает придворной и светской толпы. Он мечтает об уединении (в сельском имении, на даче, мызе), хочет вести простую жизнь в “хижине убогой”, заниматься творческим трудом (он поэт); ему хотелось бы, чтобы к нему собирались друзья, они бы свободно общались, беседовали, спорили, пили вино; возникала бы атмосфера открытости, радости, веселья, счастья. Беседы велись бы на серьезные темы (свобода, смысл жизни, поэзия), но говорили бы друзья весело, шутливо и, по возможности, остроумно. Это было бы для них забавой ума, смещением мудрости с шуткой. (ср. атмосферу “Зеленой лампы”).<sup>9</sup> В стихах Батюшкова много говорится о любви, но она считалась одним из условий полноты осуществления духовной жизни. А выпитое вино способствовало открытости общения (ср. у Пушкина в стихотворении “N.N.(В.В. Энгельгардту):” “С тобою пить мы будем снова, Открытым сердцем говоря...” - 1, 314). Герой Батюшкова призывает своих друзей оставить и даже отогнать славу и любить забавы (“Совет друзьям”, 1806; его более поздний вариант “Веселый час”, 1810; “К Гнедичу”, 1806). В переводе с поэтического языка на обычный это означало, что он противопоставляет славе, официальной известности остроумные беседы и веселый пир с друзьями.

Батюшковский герой так конкретно, отчетливо переживал свои мечты, что они казались ему реальностью, ощущение же реальности и полноты счастья перерастало в негу, духовное удовольствие, блаженство (“Совет друзьям”: “Мечтать во сладкой неге будем: Мечта прямая счастья мать!”). Что являлось его главной мечтой, желанием, залогом счастья, понять не сложно: нравственный императив романтика-эпикурейца - духовная свобода. Герой Батюшкова и его друзья мечтали о том времени, когда каждый обретет личную духовную свободу. Батюшков - романтик исповедовал именно индивидуальную свободу: ему казалось, что через индивидуальную свободу можно достигнуть и общей свободы.

Основу романтического стиля составляют слова-символы. Доминирующими словами в характеристике идеального мира у Батюшкова стали юность (юный), дружба, мечта (мечтать), радость, счастье, веселье, забава, наслаждение (наслаждаться), мудрость, нега, (нежный), лень, любовь, а мир реальной жизни изобличали слова: скука, заботы, суета, наемная душа, развратные счастливицы и т.п. Пушкин в своих ранних посланиях следует стилю предшественника, его основная лексика, в сущности, та же. Например, в “Послании Галичу” (1815): ленивец, наслаждение, мечтанье, дружба, веселый, шумные беседы, мудрость (мудрец), любовь; “Дельвигу” (1817): любовью, дружеством, ленью, счастлив, наслажденья (см. также приведенные ранее примеры из послания “К Батюшкову” 1814 года). Пушкин добавил только слова “уединение”, “уединенный”, уточняющие характеристику героя-эпикурейца и не противоречащие его философии.

“Эпикурейское” поведение было широко распространено с середины 1800-х годов и как разновидность игрового поведения соседствовало с армейским “гусарством”,<sup>10</sup> понималось в качестве своеобразной оппозиции официозу, в качестве проявления духа свободы, утверждения личности.

Война 1812 года и последовавшие за ней общественные события изменили настроение передовых людей. Изменилось и поведение. Об этом убедительно написал Ю.М.Лотман в статье “Декабрист в повседневной жизни”. Описанный выше тип поведения он определил как тип игрового поведения: “В реальную жизнь переносится ситуация игры, позволяющая стать в определенных позициях допустимой условную замену “правильного” поведения противоположным”.<sup>11</sup> Новое поведение, возникшее во второй половине 1810-х годов и обусловленное гражданским мировоззрением, Ю.М. Лотман назвал типом серьезного поведения. Правила этого поведения не допускали разъединения жизни на игровую и серьезную сферы. Поведение стало целостным. Свободолюбие заявлялось теперь не остроумным поступком, нарушающим принятую норму, не острой шуткой среди друзей, не уединением, а созданием тайных обществ с конкретными общественно-политическими целями. Новому поколению стало понятно, что путем индивидуальной свободы гражданской свободы не достичь, поскольку останется главный враг свободы - самодержавие и что путь к свободе для всех граждан проходит через уничтожение самодержавия и крепостничества, его следствия. Индивидуальное поведение по содержанию стало гражданским, вернее, гражданское поведение подчинило себе индивидуальное (особенно в декабристском варианте). Тем самым снималось противопоставление интимной и гражданской страсти. В литературе зазвучали мотивы отказа от любовной темы, от “эпикурейского” и игрового поведения вообще; их заменили призывы к борьбе с “самовластительным злодеем”, с самовластьем (напомним хотя бы известные прямолинейные строки Рылеева: “Любовь никак нейдет на ум: Увы! Моя отчизна страждет, Душа в волненьи тяжких дум Теперь одной свободы жаждет”. - “К N.N.”).<sup>12</sup>

Для выражения новых настроений в литературе сначала использовались средства еще сохранившего влияние классицизма и теряющих его элегического и эпикурейского романтизма. Например, Пушкин написал в жанре оды “Вольность” (1817). Первая строфа ее выдержана в стиле классицизма - в ней содержится аллегорическая картина, изображающая поэта, который прогоняет музу - “Цитеры слабую царицу” (т.е. Афродиту, богиню любви и красоты) и призывает новую музу - “свободы гордую певицу”.<sup>13</sup> В.Ф. Раевский пытался приспособить для выражения гражданского содержания элегию, любимый жанр элегического романтизма (“Элегия. I”, (1819)). Ранее упоминавшееся стихотворение Пушкина “N.N. (В.В. Энгельгардту)” - пример попытки придать стилю Батюшкова гражданское звучание.

Как видно из приведенной выше иллюстрации, Пушкин “искал союза” с новой музой, и такой союз состоялся в послании “К Чаадаеву”. Его начальная строфа свидетельствует, во-первых, о разочаровании в “эпикурейском” поведении, во-вторых, об отказе от батюшковской лексики, от батюшковского стиля.

Здесь необходимо сделать уточнение, ответить на вопрос, почему критика автора этого послания направлена против Батюшкова, а не Жуковского? Дело в том, что, как говорилось выше, поведение, восплаемое Батюшковым (и не только им), было широко распространено, имело, в сущности, практический общественный характер. Однако во второй половине 1810-х годов оно оценивалось уже как поведение пассивное, близкое к сибаритскому, а потому и противоположное гражданскому. Поэзия же Жуковского не имела

того общественного резонанса, какой был у поэзии Батюшкова, ее влияние с середины 1810-х годов заметно уменьшилось, и в марте 1820-го года Жуковский сам приветствовал победу Пушкина. Сложившаяся во второй половине 1810-х годов ситуация объясняет, почему требовалось нейтрализовать влияние поэзии и идеала именно Батюшкова, дискредитировать именно эпикурейский тип поведения.

В позднее написанном рассказе-новелле “Метель” (1830) Пушкин изображает поведение главного героя Бурмина до войны 1812 года и примерно в 1815-1816 году (русская армия уже возвратилась из заграничного похода). По дороге в Вильну в начале 1812 года, как хорошо помнят все, читавшие рассказ, Бурмин обвенчался с невестой Владимира Марьей Гавриловной. Он “молча” и “рассеянно” исполнил все, что требовалось при венчании, а потом спокойно повернулся, вышел из церкви, сел в кибитку и уехал. Совесть его после такого поступка осталась незатронутой: он, “отъехав от церкви, заснул и проснулся на другой день поутру, на третьей станции” (VI, 80). Это было типичное игровое поведение. Война 1812 года изменила Бурмина, поведение его стало серьезным, и в своем былом поступке он видит преступную проказу (“В то время, - говорит он Марье Гавриловне, - я так мало полагал важности в преступной моей проказе...” - VI, 80). В 1818 и в 1830 годах Пушкин фактически одинаково определил игровое поведение: забавы - проказа, но в 1818 году забавы названы юными (незрелыми), а в 1830 году проказа (детская, юношеская шалость) получила оценку преступной, т.к. изменившийся Бурмин свой прежний поступок понимает как надругательство над честью и достоинством другого человека, он должен отвечать за него перед своей совестью и перед богом; он считает себя женатым и не может жениться вторично. Серьезность могла проявляться как в бытовом общении (Бурмин), так и на более серьезном уровне - в общественном поведении (намек на гражданское поведение Сильвио в концовке “Выстрела”).

Осознать общественную суть перехода от игрового поведения к серьезному Пушкину помогло сравнение поведения людей разных поколений, в частности, Дельвига и Рылеева, о чем свидетельствует запись в “Table-Talk”: “Дельвиг звал однажды Рылеева к девкам. “Я женат, - отвечал Рылеев. “Так что же, - сказал Дельвиг, - разве ты не можешь отобедать в ресторации потому только, что у тебя дома есть кухня?” Знаковый смысл содержания разговора убедительно раскрыт Ю.М.Лотманом в упомянутой ранее работе.<sup>14</sup> Разумеется, осознание всей сути смены типов поведения пришло к Пушкину не в 1818 году, а позднее, но показательно, что она (смена) сделалась предметом его постоянных размышлений. В первой главе “Евгения Онегина”, написанной в 1823 году, игровое поведение героя мыслится уже как достойное иронического отношения (вспомним его “широкий болivar” и те маски, которыми он пользовался в общении с красавцами, на балах, в ресторане с друзьями. Кстати, в строфах XXIX и XXX той же главы содержится мотив отказа от юных забав: “Я это потому пишу, Что уж давно я не грешу... Увы, на разные забавы Я много жизни погубил!” - V, 19). В дальнейших главах романа намеки на подражательный характер поведения Онегина становятся прозрачнее (например: “Певцу Гюльнары подражал, Сей Геллеспонт переплывал...” - строфы XXXVI, XXXVII четвертой главы), и в конечном счете он назван “московичом в Гарольдовом плаще”, пародией. В заключительной же главе загово-

рила его собственная душа, и он, как и Бурмин, переоценивает свое прежнее поведение (любопытно, что “Письмо Онегина к Татьяне” написано через год после “Выстрела”). “Роман в письмах” (1829) пронизан сопоставлениями “века нынешнего” и “века минувшего” и, как следствие, типов поведения. Друг Владимира, сторонник строгих правил, сетует, что Владимир придает большое значение любви, и называет его человеком 1807 года. Владимир в ответном письме другу доказывает, что его умозрительные и важные рассуждения относятся к 1818 году. По мнению Владимира, в 1829 году можно органично сочетать важные рассуждения о крестьянах и помещиках, о русской дворянской аристократии, об особенностях русского народа с серьезностью в любовных отношениях. Человек должен жить не по правилам (как это понимали в 1818 году), а в согласии со своими убеждениями; к человеку возвращается свобода индивидуального поступка как проявление свободного индивидуального сознания, но уже связанного с отчетливым пониманием национально-исторических требований.

В факте перехода от игрового поведения к серьезному (по Пушкину - к поведению, подчиненному строгости правил) в 1818 году поэт, сам стремительно развивающийся, увидел, по всей вероятности, признак эволюции сознания двух поколений своих друзей. В послании “К Чаадаеву” противопоставлены, условно говоря, поколение Батюшкова и поколение Чаадаева. Батюшков и после 1812 года оставался в целом приверженцем своего идеала, сформировавшегося в середине 1800-х годов, Чаадаев же в веселом обществе друзей-гусаров был честолюбивым философом-трезвенником, мечтавшим стать русским Брутом, Периклом или маркизом Поза. (Ср. пушкинскую характеристику, отразившую впечатления от бесед с Чаадаевым: «Он в “Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, А здесь он - офицер гусарской” - (“К портрету Чаадаева”), условно датируется 1817-1829 годами).

Приобретенный опыт преодоления чужого стиля пригодился Пушкину в послании “К Чаадаеву”. Первая строфа стихотворения намеренно насыщена лексикой Батюшкова: любви, славы, нежил, юные, забавы. В трех первых строках дан концентрированный аналог стиля предшественника. Пушкин явно отсылает читателя к идеологии этого стиля. Требуют пояснения только сочетание “тихая слава” и замена батюшковского слова “мечта” на слово “надежда”.

Как сказано было ранее, слово “слава” у Батюшкова обозначало официальное признание за успех на государственном поприще. Герой его не хотел “бегать за дымом славы” и предпочитал дружеское общение, забавы ума, уединение. Но он - поэт, и друзья его - тоже поэты (см., например, послание “Мои пенаты”). От поэтической славы он не отказывался, не избегал и признания друзей-единомышленников, круг которых был все-таки довольно узким. Вот такую славу Пушкин и называет тихой в противоположность ее обычному определению громкой, т.е. широко распространенной, всеобщей. Эпитет “тихой” (славы) одновременно и описательный и оценочный, выражающий критическое отношение Пушкина к стремлению замкнуться в уединении или в узком кругу друзей. Для него теперь уже недостаточен культ “веселой” дружбы, индивидуальной и “игровой” свободы (в кругу собравшихся друзей, в их общении сознательно создавалась ситуация свободы, противопоставляемая ситуациям официального и светского общения). Замену слова “мечта” на слово “надежда” следует понимать в том же плане: Пушкин понял безрезультатно

татность мечтательного поведения, осознал, что пора не мечтать, не надеяться на достижение общей свободы через распространение идеи индивидуальной свободы, а действовать. Эпикурейским мечтам и надеждам он противопоставляет “серьезные”, гражданские призывы и устремления.

В первой строфе Пушкин констатирует, что любовь, надежды, тихая слава не жили (т.е. приводили в состояние духовного блаженства, духовного удовлетворения) в прошлом, не жили прежнее поколение; эта “нега” перед лицом истории оказалась обманом. Юные забавы исчезли. Но они исчезли, “как сон, как утренний туман”. Пушкин снимает с глагола категоричность (“исчезли” - глагол совершенного вида, буквально исчезнуть - перестать существовать, пропасть, скрыться) и говорит о том, что эпикурейское настроение перешло в новое качество - туман оседает росой на траву, а сон еще долго может будоражить душу и даже обуславливать поступки. Не случайно вторая строфа начинается с “но”: “Но в нас горит еще желанье...” Противительный союз “но” (в данном случае употреблен для ограничения в значении однако - исчезли, однако...), глагол несовершенного вида “горит” (обозначает продолжающееся состояние, действие), наречие “еще” (в значении до сих пор) трижды указывают на не исчезнувшее у героя желание. Какое именно желание, догадаться не сложно. Батюшков и его герой желали прежде всего свободы, следовательно, и у пушкинского героя осталось желание свободы. Батюшковский герой надеялся найти ее в уединении или в кругу друзей, пушкинский же герой слышит не только голоса своей души и друзей, но и (в первую очередь) голос родины. Логическое ударение в стихотворении дважды приходится на слово “отчизна”.

Под гнетом власти роковой  
 Нетерпеливою душой  
 Отчизны внемлем призыванье...

(I, 307)

и

Пока свободою горим,  
 Пока сердца для чести живы,  
 Мой друг, отчизне посвятим  
 Души прекрасные порывы!

(Попутно можно отметить повтор глагола “гореть”, причем, теперь автор связывает его непосредственно со словами “свобода” - “Пока свободою горим...” - и анафору “пока” (союз “пока” здесь означает в течение того времени, как), соотносящуюся с рассмотренной выше строкой “Но в нас горит еще желанье...”). Личная и гражданская страсти слились у героя стихотворения воедино, он стремится к свободе другого типа - свободе отчизны, свободе и равенству всех граждан.

В послании “К Чаадаеву” Пушкин создал ранее неизвестный литературе идеальный мир, основная особенность которого - гражданская свобода, и соответственно заменил “эпикурейскую” лексику новыми словами-символами с гражданским содержанием: нетерпеливая душа, отчизна, святая воля, свобода, честь. В отличие от Батюшкова, точно определен и мир действительный; его знаки - гнет власти роковой, самовластье. Послание - убедительный пример (возможно, и первый) лирики гражданского романтизма и не менее убедительное доказательство начавшегося процесса вытеснения эпикурейского (а также и элгического) романтизма гражданским романтизмом.

Лексика послания, принцип наполнения гражданским содержанием слов, словарное значение которых не имело прямой связи с гражданственностью (нетерпеливая душа, честь, души прекрасные порывы, пленительное счастье), стали использоваться и другими поэтами, авторами гражданской лирики. Наглядный пример тому - стихотворение Рылеева "Я ль буду в роковое время..." (1824). В нем тоже речь идет о смене настроения и поведения, о новом герое, но герое уже с декабристским мировоззрением, что обусловило появление в произведении слов, не имевшихся в пушкинском: гражданин, славянин, борьба, мятеж. Положительного героя и его идеальный мир Рылеев характеризует известными и новыми словами: гражданин, славянин, кипящая душа (у Пушкина - нетерпеливая), свобода, свободные права, народ, а отрицательного героя, в образе которого слились черты романтика-эпикурейца и сладострастного сибарита, по-прежнему словами, составляющими доминанту стиля Батюшкова: изнеженное, нега, сладострастье, праздность (у Батюшкова - лень). Рылеев, по сравнению с Пушкиным, герою предыдущего поколения дает более резкую характеристику. Батюшковскую лексику он без колебаний лишает ореола эпикурейского свободомыслия и даже присоединяет к словам Батюшкова "разоблачающие" слова: объятья сладострастья, праздность - постыдная, нега - праздная. В характеристику отрицательного героя Рылеев включил и батюшковское слово "хладный", относившееся к представителю чужого мира, наглядно показывая тем самым, что положительного героя и идеальный мир Батюшкова он воспринимает исключительно в отрицательном свете.

Однако в принципиальном плане Рылеев - лишь последователь Пушкина; нового идеального мира, нового принципа словоупотребления он не предложил.

Может возникнуть подозрение в завышении степени осознанности авторской (поэтической и гражданской) позиции в послании "К Чаадаеву".

Ю.М.Лотман склонен был воспринимать стихотворение "лишь в свете героических и честолюбивых планов"<sup>15</sup> юного поэта, находившегося под влиянием П.Я. Чаадаева. Странники другой точки зрения уверены в том, что в нем Пушкин выразил передовые, программные идеи и дал блестящий образец лирики гражданского романтизма.<sup>16</sup> Действительно, к моменту написания "К Чаадаеву" Пушкин был автором ряда произведений, в которых говорилось об увядании забав и высказывались резкие политические суждения ("От юности, от нег и сладострастья Останется уныние одно..." ("К \*\*\*", 1817); "В его "Истории" изящность, простота Доказывают нам, без всякого пристрастия, Необходимость самовластья И прелести кнута", ("Эпиграмма", 1817)). Не забудем также, что к 1817 году относятся и ода "Вольность", послужившая главной причиной ссылки автора, и две первые песни "Руслана и Людмилы".

Друзья-поэты предсказывали Пушкину славное будущее. Кюхельбекер в 1818 году предвидел на челе его "венец Арьоста и Парни, Петрарки и Баяна" ("Пушкину и Дельвигу (Из Царского Села)", 1818).<sup>17</sup> Еще значительно строки Ф. Глинки: "Судьбы и времени седого Не бойся, молодой певец! Следы исчезнут поколений, Но жив талант, бессмертен гений!.." ("К Пушкину", 1819).<sup>18</sup> Сам Жуковский в 1818 году признался: "Он (т.е. Пушкин - А.Л.) мучит меня своим даром, как привидение!" Поэтический авторитет автора стихотворения "К Чаадаеву" был в 1818 году достаточно высок.



Стихотворение осторожно датируется 1818 или 1820 годом. Сомнение в первой дате объясняется неуверенностью в зрелости Пушкина. В этой связи можно вспомнить героев его романа “Евгений Онегин”. Евгению (в начале романа) было восемнадцать лет, Татьяне - семнадцать, Ленский возвратился в деревню из Геттингена семнадцати лет поклонником Канта и поэтом. И, по мнению автора, их характеры способны были отражать русскую жизнь, историю русского общественного сознания. Вполне допустимо, что и девятнадцатилетний Пушкин мог в 1818 году сознавать себя участником литературной и общественной жизни.

Любопытны даты и датировки в пушкинских произведениях. В “Романе в письмах” 1818 год назван годом строгости правил, в “Евгении Онегине” отправная точка развития действий - 1819 год, в “Гробовщике” действие происходит в 1817 году, в “Выстреле” повторная дуэль состоялась в 1816 году, а погиб Сильвио в 1821 году, объяснение Бурмина с Марьей Гавриловной относится к 1815 году, Дуня (“Станционный смотритель”) уехала вскоре после 1816 года, в “Барышне-крестьянке” события приходятся примерно на 1816 год. Разумеется, все это не случайные совпадения. Основные события в произведениях сгруппированы вокруг 1818 года; они или происходят в 1818 году, или предшествуют ему, или следуют за ним.

Все приведенные выше данные побуждают признать правоту тех кто датирует “К Чаадаеву” 1818 годом и считает стихотворение литературным и общественным событием.

Анализ пушкинского послания “К Чаадаеву” на фоне литературного процесса первой четверти XIX века делает возможным не только понимание реального содержания его первой строфы, но и вывод о том, что в нем был создан новый идеальный мир (гражданской свободы), найден новый принцип словоупотребления (слово окружалось ореолом гражданских значений), предложена новая лексика для выражения нового идеала, а это, в свою очередь, означает, что в стихотворении состоялось оформление гражданского романтизма.

<sup>1</sup> Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С.77.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1981.С.37-40, 48-50.

<sup>3</sup> Грехнев В.А. Указ. соч. С.45-56.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т.1 Л., 1977. С.64. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>5</sup> Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М., 1970. С.138. Изящные перифразы у Пушкина отметил еще Г.А. Гуковский. См.: Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С.129. / Первое издание - 1946 /.

<sup>6</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. С.123.

<sup>7</sup> Там же. С.133.

<sup>8</sup> Батюшков К.Н. Избранная проза. М., 1988. С.243.

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С.45-46.

<sup>10</sup> О “гусарстве” см.: Михайлова Н.И. “На свете нравственным загадка...” (“Гусарство” в прозе Пушкина и Л. Толстого) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С.142-151.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С.165.

- <sup>12</sup> Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений. Л., 1971. С.101.  
<sup>13</sup> См.: Эткинд Е.Г. Указ. соч. С.140-141.  
<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни... С.165.  
<sup>15</sup> Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин... С.50.  
<sup>16</sup> См., например: Купреянова Е.Н. Пушкин // История русской литературы. В 4 т. Т.2 Л., 1981. С.247.  
<sup>17</sup> Кюхельбекер В.К. Избранные произведения. Л., 1959. С.68.  
<sup>18</sup> Поэты-декабристы. Сборник стихотворений. М., 1967. С.333.

## Государство без полномочного монарха – автомат (становление представлений Пушкина–поэта о монархе, власти и государстве)

В.И.Чулков (Ижевск)

Давно замечено, что в лирике собственное творчество часто выдается Пушкиным за “дефектное, недостаточно продуктивное, сходящее на нет”.<sup>1</sup> Коснулся этот процесс и ранней “гражданской” лирики поэта. Здесь манифестируется либо пассивность лирического субъекта (“Приди, сорви с меня венки, / Разбей изнеженную лиру... / <...> Открой мне благородный след / Того возвышенного галла...” - “Вольность”),<sup>2</sup> либо ущербность собственного дара, не позволяющая достичь избранной цели (“О, если б голос мой умел сердца тревожить! / Почто в груди моей горит бесплодный жар, / И не дан мне судьбой Витийства грозный дар?” - “Дервня”). В обоих случаях предполагается наличие иного, более продуктивного творческого пути, который лирическому субъекту недоступен. Можно в общем виде сформулировать его: этот путь либо одописца, либо сатирика XVIII века, поэта-просветителя, уверенного в существовании абсолютных надличных истин и безоглядно им служащего.

Насколько справедлива такая строгая самооценка? Четко сформулировав цель оды (“Хочу воспеть Свободу миру, / На тронах поразить порок”), Пушкин ее, практически, не достигает. Воспевание “Свободы” ограничивается декларированием ее преимуществ и средств, какими она может быть достигнута, а стремление “на тронах поразить порок” - утверждением мысли о том, что жизнь и статус “увенчанного злодея” неприкосновенны. Желая пройти путем “возвышенного галла”, “поэта революционной Франции”,<sup>3</sup> Пушкин реально движется в ином направлении.

С той же ситуацией мы сталкиваемся и в стихотворении “Дервня”: ни “протестующая” вторая, ни тем более “идиллическая” первая его части никак не ассоциируются с “грозным Витийством”.

В чем причина “неудачи”? Каков собственно пушкинский путь?

Большинство писавших о Пушкине игнорируют субъективный строй его лирики. Между тем к нему стоит присмотреться внимательнее. Ода “Вольность” - образ явно распадается на два соотносящихся между собой варианта. С одной стороны, перед нами “Я” - поэт, генетически связанный с широко понимаемой традицией XVIII века. Он сосредоточен на определенной (и весьма умеренной) политической программе, в соответствии с которой юридическое и моральное право властвовать, ориентируясь на “Закон”, принадле-

жит исключительно монарху, - программе, целесообразность и продуктивность которой очевидны, и на удручающих последствиях отклонений от нее. Он “парит” над изображением как бы внеположен ему, ибо обладает абсолютной истиной, с высоты которой взирает на мир (“куда ни брошу взгляд”, “лишь там над царскою главой”).

С другой стороны, перед нами вариант образа “Я” - поэта как частного человека, который стремится утвердить некие нравственно-этические нормы, в соответствии с которыми он живет и единства которых с политическими доктринами он ищет. В оде эта норма открыто заявлена в строках “Самовластительный Злодей! / Тебя, твой трон я ненавижу, / Твою погибель, смерть детей / С жестокой радостью вижу”. Норма эта, соединяясь с политической программой, дает удивительный результат: кто бы ни подразумевался под “самовластительным Злодеем” - Наполеон или Павел I - в 1817 году Пушкин допускает возможность открытого выражения личного резко негативного отношения к “самовластию” и “самовластительному злодею”, но при этом четко разграничивает отношение и поступок, нравственное осуждение и политическую практику. Можно и нужно ненавидеть “увенчанного Злодея”, но посягать на его жизнь и положение монарха нельзя.

“Я” - поэт в “Вольности” ищет единства гражданских и нравственных норм. Для высокой одической традиции носителем нормы в принципе не мог быть лирический субъект. Норма эта воплощалась в другом - идеальном монархе, полководце и т.д., бытие которых светилось отраженным светом вне- и надличных ценностей. “Я” - поэт в пушкинской оде выступает не только от имени разумного закона, но и от собственного имени. И “пушкинский элемент” в ней - не в политической программе, а в попытке создания образа лирического “Я”, “Я” - поэта, для которого важно нравственно-этическое содержание политической концепции, который призван не разжигать, а гасить страсти, указывая на общественное согласие как на идеальную, но возможную и необходимую форму бытия национально-государственного организма. В “Деревне” поиск единства гражданских и нравственно-этических начал, составляющего позицию “Я” - поэта, ведется не менее интенсивно.

В пушкиноведении устойчивая традиция противопоставления “элегической” и “протестующей” частей стихотворения. При этом остается открытым вопрос о его целостности. “Я” - поэт первой части - человек, впитавший в себя духовный опыт поэзии Батюшкова и Жуковского. Опыт, защищающий “Я” от разрушительного воздействия внешнего мира (“роптанию не внимать толпы непросвещенной”, “не завидовать судьбе / Злодея иль глупца”) и одновременно, позволяющий сохранить душевную чуткость, открытость этому миру (“участьем отвечать застенчивой Мольбе”). Однако опыт этот трансформирован за счет того, что в сознании “Я” резко ослаблен элемент двоемрия. Это еще и человек, превращающий внеличные ценности (“закон”, “истина”), безусловные в рамках классицистской традиции и игнорируемые романтической школой Батюшкова - Жуковского, в личные, ставшие неотъемлемой частью собственного духовного опыта. В итоге пушкинский “Я” - поэт открыто заявляет о возможности быть счастливым здесь и сейчас, жить в согласии с этим миром и с самим собой (“свободною душой Закон боготворить”).

С этой точки зрения позиция “друга человечества” второй части стихотворения (“Друг человечества печально замечает”) есть реализация той гра-

ни сознания “Я” - поэта, которая зафиксирована в строке “Участьем отвечать застенчивой Мольбе”. Этот аспект отличает пушкинского “друга человечества” от радищевского “любителя” человечества, готового “ускорить мах” вознесенной над тираном “косы”.<sup>4</sup> Да, картина, открывшаяся мне, “ужасна”, но вызывает она не столько гневное осуждение “барства дикого”, сколько “душу омрачает”, побуждает к “участию”, “сочувствию”, печали по поводу судьбы жертв. Все, что я могу - это рассказать о ней в надежде на восстановление “Закона” (“И Рабство, падшее по манию царя”). Мысль о необходимости “пробуждать” “чувства добрые” еще не сформулирована, но косвенно уже присутствует и в “сочувствии” к жертвам, и в надежде на добрую волю “царя”.

Позже Пушкин последовательно и открыто будет исходить из представлений о том, что мир - это сложное сплетение, пересечение позитивных и негативных начал, и позиция поэта будет достаточно определенной: зная, не забывая, не закрывая глаза на дурное, неприемлемое в мире и человеке, он всегда будет сосредоточен прежде всего на позитивных, добрых и светлых их сторонах.<sup>5</sup> В “Деревне” этот принцип окончательно не оформился, но его возможности уже намечены.

Перед нами вовсе не “грозное Витийство”, а состояние приятия мира, внутренней гармонии, которому не противоречит ни неприятие “Барства дикого”, ни чувства “печали” и “участия” по отношению к “земледельцу”, поскольку поддержаны они надеждой, верой в торжество “Свободы просвещенной” и “Закона”, восстановленного волей “царя”.

В этом смысле между первой и второй частями стихотворения нет контраста. Точнее, они контрастны лишь на объективном и формально-субъективном уровнях. Содержательно-субъектна перед нами единая, внутренне цельная позиция “Я” - поэта, который, в отличие от лирического субъекта “Вольности”, уже не ставит свою личную свободу в зависимость от внешних обстоятельств. Здесь иное: свобода уже обретена “Я” - поэтом как личная (и прежде всего духовная) свобода - результат личного “боготворения” нравственно оправданного “Закона”. Здесь источник гармонии с собой и миром, возможности видеть отклонения от нормы, не принимать их, принимая мир в целом. Здесь же - источник веры в добрую волю “царя”, который по определению является единственным, кто вправе и в силах восстановить “священный Закон”.

Замечу в скобках, что в “Деревне” восстановление “Свободы” никак не связано с карой “бесчувственных злодеев”. Вступая в силу, “Закон” упразднит саму причину, источник зла (“рабство”), не касаясь его следствий (“Барства дикого”). Зло исчезнет путем саморазрушения, а не в результате воздействия извне: “самовластие” превратится в “обломки” (“К Чаадаеву”), “оковы <...> падут, “темницы рухнут” (“В Сибирь”).

Несколько слов о “наиболее замечательном из посланий”<sup>6</sup> - “К Чаадаеву”. Объединяющей разных исследователей является попытка вычленивать в нем призыв к недействительному прямому революционному действию.<sup>7</sup> Так ли это?

Основным субъектом речи и сознания в послании является некое “мы” (“нежил нас”, “в нас горит”, “внемлем”, “мы ждем”). Лишь в заключительной части стихотворения (“Мой друг, отчизне посвятим / <...> Товарищ, верь...” ) это “мы” расщепляется на косвенно-грамматически выраженное “я” и “ты” (“вы”) - “мой друг”, “товарищ” (грамматические формы единственного числа, способные выступать в значении множественности). Таким образом, в сти-

хотворении речь идет не только об эпизодах личной биографии лирического субъекта, но - прежде всего - о судьбе, духовной биографии количественно неопределенного, но качественно четко локализованного сообщества “друзей”, “товарищей”, у которого есть прошлое, отличное от настоящего, и предполагаемое будущее. История как духовная биография сообщества “друзей” предстала в виде процесса качественных преобразований.

Итак, позиция “мы” - позиция сообщества “друзей”, открывших обманчивость, мнимость личного счастья, но сохранивших стремление к “свободе” и представление о “чести” (“свободой горим”, “сердца для чести живы”). Так это сообщество отделяется, с одной стороны, от тех, кто продолжает жить в атмосфере “сна”, “обмана”, а с другой - от тех, кто, страхнув “утренний туман” и столкнувшись с жестокой реальностью, утратил чуткость и подвижность души, способность к полноценному духовному бытию.

Первое четверостишие объединяет мысль о прелести, притягательности такого состояния, когда “любовь”, “надежда”, “тихая слава” есть составляющая счастья юности, воспринимающей жизнь как “забаву”, бесконечную цепь радостей; юности, исполненной веры в то, что любые надежды обязательно сбудутся, что любовь светла, счастье и слава легко достижимы. Состояние это “исчезает”, изживается, но не безостаточно. “Обман” здесь не есть “ложь”, скорее - невольное заблуждение. Более того: “Но в нас горит еще желанье...” Прощание с “юными забавами” - прощание с “забавами”, но не с “юностью”. “Юность” души как раз и наследуется, сохраняется: “Нетерпеливою душой / Отчизны внемлем призыванье”. Новое состояние “мы” - это преобразованное предыдущее: юношески неопределенные, туманные идеалы оформились, конкретизировались. Наследуется непосредственность, чистота и незамутненность душевных движений (“нетерпеливою душой”, “горит желанье”, “с томленьем упования”, “как любовник молодой”), обретается способность трезво оценивать ситуацию (“под гнетом власти роковой”), острота нравственного слуха (“отчизны внемлем призыванье”). Это состояние, не требующее жертвенного выбора между ценностями личного (интимного) и гражданского порядка, а утверждающее их взаимную обязательность, невозможность их раздельного существования.

Но и в эту, принципиально новую для лирики 1810-х годов, ситуацию Пушкин вносит дополнительные штрихи. Вернемся к отмеченному выше расщеплению “мы” на косвенно-грамматическое “я” и “ты” в значении “вы”. Оно совпадает с границей между настоящим и будущим: “Пока свободой горим, / Пока сердца для чести живы, / Мой друг, отчизне посвятим / Души прекрасные порывы! / Товарищ, верь: взойдет...” Это совпадение временной и субъективной границ знаменательно.

“Я” (“Я” - поэт), манифестируя близость своего духовного содержания духовному содержанию других, ограничивает эту общность временным отрезком, вбирающим в себя только прошлое и настоящее. Переход к повествованию о будущем связан с тем, что наступление “вольности святой” отодвигается на неопределенный срок, о чем знает лишь “Я” - поэт. И знание это дистанцирует его от “друзей”, продолжающих пребывать в состоянии “упования”, “томления”. Дважды повторенное “пока” (“Пока свободой горим, / Пока сердца для чести живы...”) свидетельствует: “Я” - поэт трезво осознает, что нетерпеливость, жажда близкого и быстрого достижения желаемого мо-

гут остыть, человек может устать ждать и - в итоге - разочароваться, сжиться с мыслью о несокрушимости “Власти роковой”. Поэтому “Я” - поэт и обращается к “друзьям” с призывом как можно дольше не растерять, не погасить в себе жажду “свободы” и представление о человеческой “чести”. “Я” - поэт знает о коварстве времени, его способности не только пробуждать, но и умерщвлять в человеке лучшее. “Звезда пленительного счастья”, скорее всего, взойдет без нас, после нас, но в этом нет ничего трагического, поскольку свой путь в этом мире мы прошли честно, поскольку на этом пути были счастливы, не сломались, не согласились, не растеряли представлений о подлинных ценностях. Если “под гнетом власти роковой” мы сохранили душу живой и благородной, то и “наши имена” достойны того, чтобы отпечатлеться на “обломках самовластья”.

Идущая от рационализма XVIII века мощная инерция растворения нравственности в идее государственной, политической и т.п. целесообразности, захватившая собой и декабристов, в “гражданской” лирике Пушкина 1810-х гг. гаснет благодаря формирующемуся в ней новому типу “Я” - поэта, способного соединить политическую целесообразность с нравственным императивом.

Отношения в системе “поэт - Самодержец” в этот период строятся по двум взаимосвязанным моделям:

- 1) поэт - Самодержец;
- 2) поэт - Самовластитель.

В первой из них поэт - союзник Самодержца, на самом (духовном, нравственно-этическом) уровне утверждающий то, что Самодержец утверждает политически. Право поэта стоять рядом с Самодержцем позже, в стихотворении “Друзьям”, будет сформулировано открыто: “Беда стране, где раб и льстец / Одни приближены к престолу, / А небом избранный певец / Молчит, потупя очи долу”. Ср: “Как умно определял Пушкин значение полномочного монарха! <...> “Зачем нужно, - говорил он, - чтобы один из нас стал выше всех и даже выше самого закона? Затем, что закон - дерево; в законе слышит человек что-то жестокое и небратское. <...> Государство без полномочного монарха - автомат... ”<sup>8</sup>

Во второй противостояние Самовластителю ограничено, с одной стороны, отказом от покушения на его жизнь и статус, а с другой - переводом этого противостояния из сферы политической практики, политически значимого поступка в сферу внутренней, духовной свободы, дающей возможность и “под гнетом власти роковой” жить полноценно и полнокровно, сохраняя веру в торжество позитивных начал.

<sup>1</sup> Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994 С.34.

<sup>2</sup>Здесь и далее стихотворения А.С.Пушкина цит. по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. Т. II, III. М.; Воскресение, 1994.

<sup>3</sup>Томашевский Б.В. Пушкин. Т.1 М., 1990. С.141.

<sup>4</sup> Путешествие из Петербурга в Москву А. Радищева // О повреждении нравов в России князя М. Щербатова и Путешествие А. Радищева. Факсимильное издание. М., 1984. С.234.

<sup>5</sup>Подробнее об этом см.: Корман Б.О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986.

<sup>6</sup>Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826). М.; Л., 1950. С.175.

<sup>7</sup> См., напр.: Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826). С.175; Томашевский Б.В. Пушкин, Т.1. С.172; Мейлах Б.С. Творчество А.С. Пушкина: Развитие художественной системы: М., 1984. С.22; Кулешов В.И. Жизнь и творчество А.С. Пушкина. М., 1987. С.66; Бонди С.М. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1983. С.17.

<sup>8</sup> Разговоры Пушкина: Репринт. Воспроизведение изд. 1929 г. М., 1991. С.174-175.

## Элегии Пушкина начала 1820-х годов как поэтическая система

В.И. Глухов (Иваново)

Попыток осмыслить лирику Пушкина, в том числе его элегии первых лет пребывания в южных краях, в их системе и внутренних закономерностях развития, пока еще в сущности не предпринималось. Между тем нельзя отрицать: это важнейший аспект исследования пушкинской лирики. Попытаемся сделать в этом направлении первые шаги.

Отправным моментом в исследовании лирики Пушкина, созданной в годы южной ссылки, как определенной художественной системы может стать анализ элегии “Погасло дневное светило” со вниманием к ее образной структуре и целостности: это первая из элегий поэта той поры, притом одна из наиболее выразительных и содержательных в поэтическом отношении. Поэтому ей должны быть присущи такие качества и черты, какие получают дальнейшее развитие в других стихотворениях тех лет.

Первое, что необходимо отметить, говоря о морской элегии Пушкина, - это наличие в ней лирической коллизии, какой в его поэзии еще не встречалось и которая обуславливает ведущий принцип ее внутреннего строения и ее неповторимое художественное своеобразие. В элегии воссоздается душевное состояние человека, который, с одной стороны, внутренне готов навсегда оставить родину и быть подалее от ее “берегов печальных”, но который, с другой стороны, чем сильнее этого жаждет, тем менее будет способным вырвать из своего сердца все то, что им было пережито на родине.

Доминантой стихотворения является зарождение и развитие в душе лирического “я” взаимоисключающих устремлений и чувств, и это его внутреннее раздвоение чем дальше, тем больше углубляется, что и предопределяет особенности композиции элегии. Элегия распадается на спокойное, певучее вступление и три примерно равновеликих части. Каждая из них открывается сходным мотивом, который в каждой следующей части выражается по-новому, но с нарастающей силой и более энергично, нежели в предыдущей. Первоначально этот мотив передается так:

Я вижу берег отдаленный,  
Земли полуденной волшебные края;  
С волненьем и тоской туда стремлюся я,  
Вспоминаю упоенный...

Вот как он выражается во второй части элегии:

Лети, корабль, носи меня к пределам дальним  
По грозной прихоти обманчивых морей,  
Но только не к берегам печальным  
Туманной родины моей.<sup>1</sup>

А вот начало третьей, заключительной части стихотворения:

Искатель новых впечатлений,  
Я вас бежал, отечески края;  
Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
Минутной младости минутные друзья.

(8)

Не менее примечательно другое: от части к части набирает в элегии силу и мотив, противоположный первому, подчеркивающий, что поэта связывает с родиной и чего он никак не может забыть, несмотря на уверения в обратном. Притом он выражается все более развернуто и проникновенно, с все более щемящей душу тоской. В первой части этот мотив только намечен: “Я вспомнил прежних лет безумную любовь. / И все, чем я страдал, и все что сердцу мило, / Желаний и надежд томительный обман...” Во второй части он углубляется, обнажая драматизм душевной жизни поэта в недавнем прошлом, от которого он не был свободен и в настоящем. Подчеркнутый неоднократным переходом от шестистопного ямба к четырехстопному и обратно, этот драматизм, казалось бы, мог быть размыт потоком новых впечатлений, какие создатель элегии надеялся найти в дальних краях, но напрасно. Словно сознавая невозможность уйти от самого себя и пережитых им сердечных страданий, он в заключительной части стихотворения полностью отдается воспоминаниям об этих страданиях, как бы притерпеваясь к ним. Обращение в этой части элегии к шестистопному ямбу с парной рифмой помогает запечатлеть это состояние души поэта. Хотя он и заявляет, что им забыты “наперсницы порочных заблуждений” и “изменницы младае”, однако тут же признает: “Но прежних сердца ран, / Глубоких ран любви, ничто не излечило...”. (147)

В связи с этим небезынтересно, как функционирует в элегии мелодичный, умиротворяющий душу рефрен: “Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной, угрюмый океан”. Им завершается вступительное четверостишие, являющееся чем-то вроде экспозиции стихотворения, и первая его часть, в которой внутреннее раздвоение лирического “я” лишь намечается. Казалось бы, рефрен должен был бы замкнуть и вторую часть элегии, но он там отсутствует. Почему же? Несомненно потому, что в этой части и начале третьей зародившееся в душе поэта противоречие достигает наибольшей остроты, с чем никак не согласуется эмоциональный настрой рефрена. Он прозвучит третий раз только в самом конце стихотворения - после того, как герой элегии, переживший душевный разлад, начинает успокаиваться.

Но не выдаем ли мы здесь за внутреннее противоречие элегии обычного для романтических произведений так называемое “двомерие”? Думается, что нет. Известно, что романтический поэт отвергает в своих созданиях, больших и малых, окружающий его реальный мир во имя утверждения мира идеального, в который он устремляется всеми своими помыслами и чувствами. Не с этим ли мы сталкиваемся и в морской элегии Пушкина? Отчасти это так. Ведь поэт как будто отвергает все, чем он совсем недавно жил на своей “печальной родине”, улетаая мысленно в неведомый ему идеальный мир. Однако очевидно и то, о чем только что говорилось: в отвергаемом им мире все же остается еще много дорогого ему, о чем он совсем недавно жил на своей “печальной родине”, улетаая мысленно в неведомый ему идеальный мир. Однако очевидно и то, о чем только что говорилось: в отвергаемом им мире все же



остаётся ещё много дорогого ему, о чем он никак не может забыть и тем более навсегда расстаться. Принцип романтического двоемерия реализуется здесь таким образом, что это выводит Пушкина на поэтический рубеж, позволяющий ему раскрыть в человеческой душе взаимоисключающие тенденции, а значит, и внутреннее противоречие.

Первая южная элегия Пушкина была новаторской в полном смысле этого слова. Никогда ещё ранее в русской поэзии душевное состояние лирического субъекта не представало в такой сложности и противоречивости, в его подлинном драматизме. Не отрицая высоких поэтических качеств этой элегии, исследователи, однако, не всегда сознают, в чем ее истинные достоинства. Один из исследователей, к примеру, заключает: “Основными мотивами и словами стихотворение похоже на другие романтические пьесы-признания? Признания Пушкина и лирические признания других романтических поэтов... Нечто подобное мы уже встречали в поэзии Жуковского и Рыльева”.<sup>2</sup> Отдельные сходные мотивы и выражения, по-видимому, действительно появлялись у русских поэтов и ранее, но такой сложной внутренней организации лирического произведения ещё не встречалось. Значит, не встречалось в элегиях прежде и столь богатого поэтического содержания. В элегиях Жуковского, Батюшкова и других поэтов лирический герой изображался обычно захваченным какой-либо одной всепоглощающей страстью. Подобным же образом в принципе строилась и прощальная песнь Чайльд Гарольда, с которой нередко сопоставляют пушкинскую элегию. Этот способ внутренней организации лирической миниатюры не менее осязаемо обозначается в ряде следующих элегий и посланий Пушкина. Так, содержание небольшой элегии (в ней три четверостишия), в начальной строке которой заявляется: “Мне вас не жаль, года весны моей” (1820), получает такое развитие, что она заканчивается утверждением прямо противоположного:

Но где же вы, минуты умиления,  
Младых надежд, сердечной тишины,  
Где прежний жар и слезы вдохновенья?  
Придите вновь, года моей весны.  
(145)

С точки зрения читателя, не посвященного в тайны пушкинской поэтики, эта элегия может показаться странной, нелогичной, бессмысленной, в какой поэт неизвестно что хотел сказать. Впрочем, подчас и известные исследователи русской поэзии допускают в истолковании этого стихотворения неожиданный и досадный промах. К примеру, В.И.Коровин доказывает, что приведенное четверостишие опровергает содержание первых двух. И опровергает потому, что “автор тяготится грустью, ему свойственна деятельная душа”.<sup>3</sup> Это едва ли так. Неужели деятельная душа поэта не может выразить себя в стихотворении, в котором ее элегическая настроенность преобладает? С такими стихотворениями мы встречаемся у Пушкина многократно, включая и южный период его творчества (“Я пережил свои желанья”, Умолкну скоро я!..”). Что же касается цитированной элегии, то центральным моментом ее, как и в элегии “Погасло дневное светило”, является воспроизведение противоборствующих душевных движений, а это предопределяет ее поэтическую оригинальность.

Вырабатываемый Пушкиным в его лирике творческий метод оказывается по своим художественным результатам весьма эффективным и впечатляющим. И потому, что он был новаторским и рожденным жизнью. Он дает себя знать в ряде других лирических творений поэта той поры, в первую очередь созданных в 1820 г. В их числе и такие, в каких вынашиваемый поэтом метод конкретно реализуется совсем иначе: в них он акцентирует противоречия уже не своих собственных переживаний, а наблюдаемые в жизни других людей. В лирической миниатюре “Увы, зачем она блистает” Пушкин выражает трогательное внимание к юной девушке, блистающей “нежной красотой” и веселой речью, но осужденной болезнью на раннее увядание и смерть. Констатируя в начальном четверостишии этот контраст между жизнью и близкой смертью, поэт затем в следующем восьмистишии стремится еще более осязаемо его запечатлеть, чтобы в заключительном восьмистишии сказать и о своих чувствах, вызванных общением с обреченной красавицей:

Спешу в волненье дум тяжелых,

Сокрыв уныние мое,

Наслушаться речей веселых

И наглядеться на нее.

Смотрю на все ее движенья,

Внимаю каждый звук речей,

И миг единый разлученья

Ужасен для души моей:

(9)

Наблюдаемое противоречие в бытии юного существа порождает, естественно, и противоречие в чувствах самого поэта, которое омрачает его. В другой лирической пьесе, обращенной к дочери Георгия Черного, одного из вождей национально-освободительной борьбы на Балканах против турок, рисуется обобщенный психологический портрет этого отважного человека, который выписывается опять-таки с опорой на его взаимоисключающие черты. Перед нами “преступник” и “герой”, достойный “и ужаса людей, и славы”. Это противоречие в облике героя конкретизируется далее изображением его склоненным над колыбелью невинной дочки: ее игрушкой в те минуты был “кинжал, братоубийством изощренный”. Обдумывая очередное убийство, он с умилением внимал детский лепет и “не был чужд веселью”. Завершается стихотворение также антитезой, имеющей широкий, обобщающий характер: Карагеоргий оставался “сумрачным, ужасным до конца”, между тем как жизнь его прекрасного чада была “смирненной”, так что она - уверен поэт - искупила “перед небом” “бурный век отца”. (14)

Принцип художественного видения мира, предполагающий обнаружение в человеческих характерах и душах взаимоисключающих начал, контрастов, был весьма перспективным и многообещающим. Последнее стало очевидным уже с написанием первых лирических пьес, в которых реализовался этот принцип. Характерно, что едва ли не в каждой из них он находит своеобразную, нестандартную поэтическую разработку. Пушкин не любил повторяться. И все же всех возможностей, открывавшихся перед ним с освоением новаторского подхода к постижению внутреннего мира личности, поэт пока не в состоянии реализовать. В частности, его мысль в первый “южный” год еще не дорабатывается до того, чтобы увидеть в противоречиях переживае-

мых лирическим субъектом чувств источник их саморазвития. Эти противоречия воспроизводятся поэтом вне их движения и словно бы застывшими. В лучшем случае они показываются со вниманием к их углублению, как это было в элегии “Погасло дневное светило”. Однако углубление это не порождает саморазвития изображаемого переживания.

Понятно, что до тех пор, пока поэт не овладеет изображением человеческой души в самодвижении наполняющих ее переживаний, он будет испытывать немалые затруднения на пути к поколению новых предчувствуемых им творческих рубежей. Пушкин вскоре стал ощущать тот порог, через который он еще мог перешагнуть. Не зная, как это сделать, он поначалу пытается его как бы обойти. Каким же образом? Взяв за отправной пункт первые южные элегии, запечатлевшие внутреннюю раздвоенность его души, поэт пишет ряд стихотворений, в которых он уже избегает изображения подобной раздвоенности. Новое здесь заключается в том, что в этих стихотворениях он выражает чувства, какие соответствуют лишь одной из сторон лирической коллизии, воссозданной в первых южных элегиях.

Одна из сторон этой коллизии - стремление перенестись в идеальный мир, навсегда порвав с печальным прошлым (“Неси меня, корабль, к пределам дальним...”). Другая ее сторона - поэтизация этого недавнего прошлого, хотя оно и принесло поэту много огорчений. Вот Пушкин и создает несколько стихотворений, в которых поэтизирует или свой душевный порыв в идеальный мир, освежающий душу, или же разочарование в минувшем. В ряду одних стихотворения: “Редеет облаков летучая гряда”, “Нереида” (обе - 1820), “Муза”, “Кто видел край, где роскошью природы” (1821). В ряду вторых элегии: “Я видел Азии бесплодные пределы” (1820), “Я пережил свои желанья”, “Умолкну скоро я!..”, “Гроб юноши” (все - 1821), “Таврида” (1822). К ним примыкает баллада “Черная шаль” (1820).

Таким образом, разные стороны противоречия, характеризующего лирическую ситуацию в элегиях “Погасло дневное светило” и “Мне вас не жаль, года весны моей”, получают теперь раздельное развитие в разных группах стихотворений. Поэтому в каждом из них уже нет воспроизведения ситуации, заключающей такое противоречие. В результате в пушкинской лирике начала 1820-х годов появляются взаимоисключающие тенденции и линии развития. Касаясь же их по отдельности, можно сказать: Пушкин в них в определенной степени сближается с зачинателями русского романтизма, Жуковским и Батюшковым, в чьих творениях лирический субъект был по преимуществу захвачен одним всепоглощающим чувством. Эта особенность присуща поэтическому строю обеих групп названных выше лирических пьес Пушкина. Однако тут же следует заметить, что поэт опережает в них своих учителей благодаря исключительному художественному такту, высокому артистизму, тщательности отделки.

Зарождение взаимоисключающих тенденций в лирике Пушкина начала 1820-х годов создает в ней ситуацию, способствующую интенсивным творческим исканиям поэта, в том числе и направленных в конечном счете на преодоление возникших ножниц. Поэтому неудивительно, что в его лирике уже с весны 1821 года обозначаются и другие линии ее развития. И в первую очередь та, какую составляют стихотворения, в которых лирический герой (им же является Пушкин) изображается в обстоятельствах, которые побуждают в

нем потребность освободиться от отягощающего его душу противоречия. А это в сущности все то же противоречие между страстным желанием перенестись в идеальный мир, навсегда распростившись с печальным прошлым, и невозможностью сделать ни того, ни другого. Выше мы видели: именно оно, будучи лишенным движения и неразрешенным, станет как бы своего рода стимулом и исходным моментом для зарождения взаимоисключающих тенденций в пушкинской лирике, о каких уже говорилось. Но вот в ней появляется еще одна тенденция развития, в основе которой лежит, как только что отмечалось, стремление лирического субъекта преодолеть парализующее его душу противоречие. Теперь, когда осложняющая роль последнего в душевной жизни поэта будет так или иначе осознана, оно станет ощущаться им намного болезненнее, чем прежде, что, естественно, не могло не отразиться на эмоциональном настрое его новых лирических пьес.

Вот одно из примечательных в этом отношении стихотворений - "Война" (1821), являющихся откликом на начавшееся греческое восстание, в котором Пушкин намеревался принять участие на стороне восставших. В ходе боев во имя высокой идеи, надеется он, ему удастся внутренне преобразиться. Поэтому оно начато с воодушевлением и надеждой:

Война! Подъяты наконец  
 Шумят знамена бранной чести!  
 Увижу кровь, увижу праздник мести;  
 Засвищет вокруг меня губительный свинец.  
 И сколько сильных впечатлений  
 Для жаждущей души моей...  
 Все ново будет мне...

(32)

Хотя герой стихотворения и сознает, что он может погибнуть, и с ним вместе умрут "надежды юных дней, священный сердца жар, к высокому стремленью, он все же жаждет сражения. Он готов рисковать жизнью ради своего душевного обновления. Но он и теперь не совсем уверен в том, что это с ним произойдет. О том свидетельствуют заключительные строки стихотворения:

Ужель ни бранный шум,  
 Ни ратные труды, ни ропот гордой славы,  
 Ничто не заглушит моих привычных дум?  
 Я таю, жертва злой отравы:  
 Покой бежит меня; нет власти над собой,  
 И тягостная лень душою овладела...  
 Что ж медлит ужас боевой?  
 Что ж битва первая еще не закипела?..

(32-33)

Как совершенно очевидно, в этой лирической пьесе воспроизводится противоборство между внутренней потребностью приобщиться к активной облагораживающей жизнедеятельности, к миру высокого и прекрасного, и размагничивающими душу унынием и тоской, порожденными нудной повседневностью. Поэт исходит из того, что участие в освободительной войне может создать условия, благодаря которым стремление к высокому, идеальному вытеснит удручающую душевную лень, и тогда начнется его нравственное возрождение. Раздвоение, расслаблявшее его душу, будет таким образом устранимо. Однако это пока остается лишь надеждой.

С этой точки зрения не менее интересна элегия “Мой друг, забыты мной следы минувших лет” (1821), где лирический субъект изображается уже в другой жизненной ситуации. Элегия обращена к девушке с чистой и невинной душой, в общении с которой герой стихотворения надеется забыть недавнее прошлое, отрешиться от него хотя бы на некоторое время и познать истинное блаженство. Поэтому он умоляет девушку не расспрашивать его о минувшем. Узнав о нем и ему ужаснувшись, девушка может отвернуться от героя, а сам он снова разбередит свои старые сердечные раны. В результате волевых усилий герою удастся на какой-то момент уйти от мучительных воспоминаний, и он наслаждается этими минутами, все делая для того, чтобы их ничто не омрачало:

Лишиться я боюсь последних наслаждений.

Не требуй от меня опасных откровений:

Сегодня я люблю, сегодня счастлив я.

Таким образом, и в этом стихотворении процесс преодоления противоречий, раздирающий душу лирического героя, не воспроизводится. Герой элегии показывается в те мгновенья, когда он сумеет как-то сдерживать их разрушительное действие, но он понимает, что ему вырваться из их тисков еще не дано. Предрасположенность Пушкина к тому, чтобы изображать лирического субъекта стихотворений в его попытках устранить свою внутреннюю раздвоенность, очевидна и говорит о повышенном интересе поэта к этому процессу. Однако поэт тогда еще не вполне отдавал себе отчет в том, какими могут быть подчас неожиданными в тех условиях, в каких он находился, последствия преодоления упомянутой раздвоенности для его героя и его самого. Подтверждение тому - некоторые стихотворения второй половины 1821 года.

Одно из них - послание “Алексееву”. Пушкин в нем рисует себя в обстоятельствах, отчасти напоминающих те, в каких изображаются Онегин и Ленский во второй главе романа в стихах. Подобно Онегину, он предстанет здесь перед читателями душевно охлажденным и вконец разочаровавшимся в радостях любви. Противоречия между стремлением к сердечному блаженству и всему высокому, с одной стороны, и невозможностью отрешиться от того, что в его душе оставило безрадостное прошлое, с другой, в нем уже нет. Но в нем с устранением душевного разлада возникает равнодушие к радостям “жизни и к ее наслаждениям”. Оставив “счастья призрак ложный”, поэт был уже не в состоянии любить как прежде и потому не может быть соперником своему приятелю, который вдруг безосновательно стал его ревновать. “Мой милый, как несправедливы / Твои ревнивые мечты”, - так начинается свое послание он. Тем не менее он безразличен к мечтам и надеждам своего одного друга, они все же волнуют и его: “Я льщу слепой его надежде, / Я молод юностью чужой”. (80)

Итак, внутренняя раздвоенность молодой ищущей души здесь уже снята. Если в элегии “Мой друг, забыты мной следы минувших лет” это было достигнуто на какой-то момент благодаря приобщению к миру высокого и прекрасного под впечатлением от близости девушки с чистой “младенческой совестью” и подавлению воспоминаний о прошлом, то в послании к “Алексееву”, наоборот, благодаря отказу от высокой мечты и признанию невозможности счастья и истинной любви. С такой же позиции были написаны Пушкиным и послания “Кокетке” (1821) и “Гречанке” (1822). От затронутой темы поэт не уходил и в своих больших посланиях элегического склада - “Чаадаеву” и “К Овидию” (оба - 1821). В них он уже тоже свободен от внутреннего разлада и способен теперь к сосредоточенному размышлению о своей судьбе.

Из всего сказанного вытекает: наряду с появлением в лирике Пушкина 1820-1821 годов двух взаимоисключающих тенденций развития в ней пробирует себе дорогу третья, генетически с ними связанная и имеющая общие с ними корни. Выявляя эти линии развития, мы видим, как они складываются в сложную, но единую поэтическую систему, позволяющую глубже понять внутреннюю логику пушкинского творчества. И не только в области лирики. Думается, нам станут яснее и некоторые существенные стороны его южных поэм, в первую очередь поэмы “Кавказский пленник” (1820-1821). Лирика и поэмы тех лет - разные стороны одного и того же творческого процесса.

Так, появление в пушкинской лирике двух взаимоисключающих тенденций находит себе соответствие в поэтическом содержании поэмы “Кавказский пленник”. Еще В.Г. Белинский тонко подметил, что пафос поэмы двойственный: “... поэт был явно увлечен двумя предметами - поэтической жизнью диких и вольных горцев, и потом - эгегическим идеалом души, разочарованной жизнью. Изображение того и другого слилось у него в одну роскошно-поэтическую картину”.

Наметившиеся в лирике Пушкина начала 1820-х годов линии творческого развития не всегда находят продолжение в рамках одного эпического произведения, как это было в первой южной поэме. Чаще - в разных поэмах замыслах. Так, тенденция, выражающая устремления поэта в мир высокого, идеального, подводит его к замыслу поэмы о гетеристах, воспевающей самоотверженных героев борьбы за освобождение Греции (1821-1822), а исключая ее тенденция, связанная с поэтизацией чувства разочарования, в том числе вследствие неразделенной любви - к замыслу поэмы “Бахчисарайский фонтан” (1821-1823). Промежуточная тенденция развития пушкинской лирики отразится в “Братьях-разбойниках” (1821-1822), где в рассказе героя поэмы вскрывается зарождение глубокого противоречия в его душе - противоречия между жадной свободой удалого разбойного существования и угрызения совести, вызываемыми последствиями разбоя.

Завершающим моментом в эволюции пушкинской эгегической поэзии южных лет станет создание элегии, в которой внутренняя раздвоенность лирического субъекта преодолевается, а переживаемые им эмоции воспроизводятся в их самодвижении. Едва ли не первым образцом подобного строения лирической композиции будет элегия “Надеждой сладостной младенчески дыша” (1823). Так же как в ряде стихотворения той поры, в нем изображается столкновение несовместимых друг с другом представлений и чувств, тревоживших воображение и душу поэта. Если бы поэт верил, плененный “сладостной” надеждой, что существует потусторонний мир - “страна свободы, наслаждений... где смерти нет, где нет предрассуждений, где мысль одна плывет в небесной чистоте”, - то он немедленно оставил бы этот свет. Но он этого не делает, так как склонен был думать: потустороннего мира нет, он - лишь мираж, создание наивной веры:

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;  
 Мой ум упорствует, надежду презирает...  
 Ничтожество меня за гробом ожидает...  
 Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!  
 Мне страшно!..  
 (156)

Как ни наивно представление об идеальном загробном мире, оно тем не менее отрадно человеческому сердцу, сомнение же в его существовании тягостно, ибо, по словам Пушкина, сказанным по другому поводу, оно убивает “навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души”. Так возникает в элегии коллизия, которая вносит в мироощущение лирического субъекта драматический элемент. Однако только воспроизведением этой коллизии поэт здесь уже не удовлетворяется и усматривает в ней фактор, способствующий движению от одного душевного состояния к другому. И он это движение изображает. Если нет запредельного идеального мира, то как это ни мучительно сознавать, из-за того сокрушаться не следует. Ведь остаются еще пусть немногие, но настоящие радости, какие дает человеку его реальное земное бытие:

И на жизнь гляжу печален вновь,  
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый  
Таился и пылал в душе моей унылой.  
(156)

За этой элегией последуют другие стихотворения, написанные на основе того же метода, но уже более значительные по содержанию - “Свободы сеятель пустынный” (1823): “Недвижный страж дремал...” (1824); “Коварность” (1824) и др. Овладевая принципом изображения лирического переживания в его саморазвитии, вызываемом его же противоречиями, Пушкин тем самым открывает себе путь к “поэзии действительности”.

- <sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. - Изд. 2-е. М.: Изд. АН СССР, 1956-1958. Т.П. С.7. Далее цитируется по этому тому с указанием страниц в скобках.  
<sup>2</sup> Маймин Е.А. О русском романтизме. М.: Просвещение, 1975. С.90-91.  
<sup>3</sup> Коровин В.И. Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX в. Пушкин. // История романтизма в русской литературе 1790-1825. М.: Наука, 1979. С.197.

## О двух “приложениях” к поэме “Бахчисарайский фонтан”

В.А. Кошелев (Новгород)

5 сентября 1820 г. Пушкин вместе с Н.Н. Раевским - старшим и Н.Н. Раевским - младшим верхами отправились из Гурзуфа в Симферополь. Путь был избран не прямой и весьма экзотический. Через Ай-Данильский лес до Никитского сада и далее до Ялты (тогда - маленькая деревушка на берегу моря); потом через Аутку, Ореанду, Кореиз, Мисхор до Алупки, где ночевали в татарском дворе. Из Алупки двинулись до Симеиза, обошли гору Кошка со стороны моря и поднялись через Кикинеизы по Чертовой лестнице в Байдарскую долину. Второй раз ночевали в Георгиевском монастыре, где, по преданию, находились развалины древнего храма Артемиды и памятника дружбы, храма Орестеонов. Оставив слева Севастополь, направились Балаклавской дорогой (мимо Черкес-Кериена) в Бахчисарай, где опять ночевали и осмотрели ханский дворец и в нем фонтан “Сельсибиль” (“Райский источник”). Из Бахчисарая поехали в Симферополь, куда прибыли 8 сентября...

Почти год спустя, в конце августа 1821 г., Пушкин начал работу над новой поэмой о наложницах ханского гарема,<sup>1</sup> - но лишь к марту 1822 г. отыскал для себя художественный символ, определивший название поэмы и ее содержание, - образ «плачущего фонтана».<sup>2</sup> К февралю 1823 г. поэма была вчерне написана. В апреле об ее существовании стало известно петербургским друзьям: П.А. Вяземский сообщил А.И. Тургеневу, что Пушкин «пишет новую поэму *Гарем* о Потоцкой, похищенной которым-то ханом, событие историческое...».<sup>3</sup> «Историческим событием» легенда о Марии Потоцкой могла быть названа с большой долей условности, - впрочем, Пушкин, как отметил Б.В. Томашевский, «и не придавал большого значения вопросу о достоверности легенды...».<sup>4</sup>

В задачу настоящей работы не входит ни уяснение степени историзма легенды, ни определение того, от кого именно услышал ее Пушкин, ни очередная версия «утаенной любви», с этой легендой связанная.<sup>5</sup> Для нашей темы важны три обстоятельства:

1. Первоначальные впечатления Пушкина от пребывания в Бахчисарае и в ханском дворце, затерянные в потоке экзотических впечатлений обратной поездки поэта из Крыма не были особенно яркими. Показательно, что в письме к брату от 24 сентября 1820 г., где подробно описываются крымские впечатления, Пушкин даже не упомянул о Бахчисарае. Эпизоды пребывания в нем были «восстановлены» поэтом через год, уже в ходе работы над поэмой.

2. Легенда о Потоцкой была достаточно известна в Петербурге: Вяземский, узнав о пушкинской поэме «по словам приезжего» и даже не зная ее названия (и соответственно, не подозревая ни о каком «фонтане»), сразу же соотнес ее со знакомым ему «событием историческим».

3. Эта легенда о Потоцкой, соответственно, никак первоначально не соотносилась с необычным фонтаном в Бахчисарае. Сам Пушкин в тексте поэмы связал название «мрачного памятника» с некими «младыми девами», своими ровесницами:

Младые девы в той стране  
Преданье старины узнали  
И мрачный памятник оне  
Фонтаном слез именовали.  
(IV, 169)<sup>6</sup>

4 ноября 1823 г. Пушкин послал свою «последнюю поэму» Вяземскому - для издания. При этом он попросил: «...припиши к Бахчисараю предисловие или послесловие» - и приложил в качестве материала для него какое-то «полицейское послание». И далее: «Посмотри также в Путешествии Апостола Муравьева статью Бахчи-сарай, выпиши из нее что поспоснее - да заворижи все это своею прозою, богатой наследницею твоей прелестной поэзии, по которой ношу траур». (XIII, 63). Цель планируемых Пушкиным «дополнений» к своим «бессвязным отрывкам» (XIII, 73) была очевидной: «Бахчисарайский фонтан» по объему «не тянул» на отдельную книжку: в первом издании сам текст поэмы занимает 35 страничек, а текст «дополнений» (предисловия Вяземского и отрывка из книги И.И. Муравьева-Апостола) - 36. «Дополнения» эти, в замысле, должны были иметь некий «объяснительный» характер и включить в себя описание ханского дворца, пересказ исходной «легенды» и т.д.

При этом Пушкин еще не читал книгу Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде в 1820 году» (вышедшую в Петербурге в конце мая 1823 г.),



а только лишь слышал о ней. Не читал ее и Вяземский. Получив пушкинский “заказ” на предисловие, он пишет к А.И. Тургеневу: “Есть ли в Петербурге “Путешествие в Тавриду” Апостола-Муравьева, о котором он говорит в “Ольвии”? Узнай и доставь тотчас. Да расспроси, не упоминается ли где-нибудь о предании похищенной Потоцкой татарским ханом и наведи меня на след. Спроси хоть у Сенатора Северина Потоцкого или у архивиста Булгарина”.<sup>7</sup> 29 ноября 1823 г. Тургенев выслал Вяземскому требуемую книгу, отметив при этом: “...происшествие, о котором пишешь, не графини Потоцкой, а другой, которой имя не пришло мне на память”.<sup>8</sup> Показательно, что Тургенев, знающий (как видно из этого письма) общий смысл “исходной” легенды, даже и не подозревает о том символе, который лег в основу пушкинской поэмы: еще не читавши ее, он в письмах к Вяземскому упорно именуется “Бахчисарайский ключ”. “Что за ключ? - уточняет Вяземский. - Во дворце - фонтан, а ключа быть не может, разве в замке”.<sup>9</sup>

“Путешествие по Тавриде...”, полученное Вяземским, содержало не пересказ легенды о Потоцкой, а, напротив, решительное сомнение в истинности этой легенды. Описав мавзолей жены хана Керим-Гирея, Муравьев-Апостол замечал: “Странно очень, что все здешние жители непременно хотят, чтобы эта красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Керим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними, сколько ни уверял их, что предание сие не имеет никакого исторического основания и что во второй половине XVIII века не так легко было татарам похищать полячек, все доводы мои остались бесполезными: они стоят в одном: красавица была Потоцкая; и я другой причины упорству сему не нахожу, как разве принятое и справедливое мнение, что красота женская есть, так сказать, принадлежность рода Потоцких”. (IV, 175)

В ноябре-декабре 1823 г. между Вяземским и Пушкиным завязалась переписка, касающаяся приложений к изданию поэмы. Из нее сохранилось лишь письмо Пушкина от 20 декабря: “Ты, кажется, собираешься сделать заочное описание Бахчисарая? Брось это. Мадригалы Софье Потоцкой, это дело другое. Впрочем, в моем эпилоге описание дворца в нынешнем его положении подробно и верно, и Зонтаг более моего не заметит”. (XIII, 83) В том же письме - примечательное указание: “Рисунок с фонтана оставим до другого издания” (XIII, 82). Пушкинские указания свидетельствуют, что Вяземский, не вполне довольный фрагментом из Муравьева-Апостола, предлагал его заменить либо своим “заочным описанием”, либо тем, которое хотел поручить Анне Петровне Зонтаг (проживавшей тогда в Одессе и имевшей в Крыму дачу). Пушкин отказался от этих предложений, как и от “рисунка с фонтана”, который, заметим, не появился и во втором издании поэмы (1827), хотя при нем были приложены 4 гравированные картины работы С. Галактионова...

Вяземскому ничего не оставалось, как сохранив фрагмент из книги Муравьева-Апостола, написать предисловие “общего”, “манифестного” характера - “Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова”. Здесь он, однако, не преминул предупредить читателя относительно фактической стороны поэмы: “Предание сие сомнительно, и г. Муравьев-Апостол в *Путешествии* своем по *Тавриде*, недавно изданном, восстает, и, кажется, довольно основательно, против вероятия сего рассказа. Как бы то ни было - сие предание есть достояние поэзии <...> История не должна

быть легковерна; поэзия - напротив. Она часто дорожит тем, что первая отвергает с презрением, и наш поэт очень хорошо сделал, присвоив поэзии бахчисарайское предание и обогатив его правдоподобными вымыслами..."<sup>10</sup>

10 марта 1824 г. "Бахчисарайский фонтан" вышел в свет. Пушкин получил книгу в начале апреля - и в письме к Вяземскому благожелательно, хотя и не без полемики отозвался о предисловии, охарактеризовав его как "чудо ловкости и дело партийное" (XIII, 91). Поэма скоро приобрела огромную популярность, принесла автору большие деньги, удостоилась полемики, участники которой единодушно признавали создание Пушкина "прелестным".<sup>11</sup> О приложении к поэм - отрывке из Путешествия по Тавриде - критика не упоминала, разве что в 1827 г. Кс. Полевой в рецензии на немецкий перевод "Бахчисарайского фонтана" посоветовал перенести его "вперед, перед самым стихотворением..."<sup>12</sup>

В ноябре 1824 г., будучи уже в Михайловском, Пушкин просит брата прислать ему "Путешествие по Тавриде Муравьева" (XIII, 119), а получив и прочтя его, в декабре, набрасывает в рабочей тетради ПД 835 ("второй мажорской"), после черновиков 4-й главы "Онегина", черновой вариант "Отрывка из письма", который через несколько лет станет вторым послетекстовым приложением к "Бахчисарайскому фонтану" (IV, 175-176).

С какой целью был написан этот "Отрывок из письма"? В пушкинских текстах он занимает "промежуточное" положение - и в академическом собрании сочинений печатается трижды - в разных редакциях. Оно входит в корпус писем Пушкина, - ибо это было и в самом деле письмо, отправленное Дельвигу (XIII, 250-252). Вместе с тем, это письмо является, как отметил Д.Д. Благой, "чисто литературным произведением, написанным с заведомой целью отдать его в печать" (XIII, 487 - комментарий). Оно и было напечатано Дельвигом в "Северных цветах на 1826 г." - и таким образом вошло в состав пушкинской прозы (VIII, 435-440). А ставши приложением к "Бахчисарайскому фонтану", оно естественно вошло в состав художественного текста поэмы...

Я.Л. Левкович предложила следующее истолкование целей этого произведения: "вначале оно несомненно имело утилитарный характер. Пушкин, недовольный предисловием Вяземского к первому изданию "Бахчисарайского фонтана" в 1824 г., решил вдогонку к этому изданию напечатать свое "послесловие" в альманахе Дельвига "Северные цветы" на 1825 г., но текст, очевидно, был утерян или не дошел до Дельвига, и Пушкин послал ему его второй раз. В качестве приложения к поэме оно попало во все издания после 1826 г."<sup>13</sup>

Это истолкование слишком уж усложнено и не вполне совпадает с фактами. Пушкин, как мы видели, познакомился с предисловием Вяземского еще в апреле, - почему же ждал до декабря? Он, как мы видели, был, в целом, доволен предисловием Вяземского, хотя и полемизировал с его эстетическими установками, - но в "Отрывке из письма" нет и упоминаний об этих установках! "Отрывок..." был благополучно напечатан в "Северных цветах на 1826 г.", но во второе издание "Бахчисарайского фонтана", предпринятое через полтора года (ценз. разр. 20 октября 1827 г.), он, вопреки утверждению Я.Л. Левкович, не вошел; более того: это издание, как и первое, открывалось "Разговором..." Вяземского...<sup>14</sup> Так что вряд ли "недовольство предисловием Вяземского" могло стать побудительной причиной создания "Отрывка из письма".

Да и “очевидная” история с двукратно предпринятой попыткой отослать этот текст Дельвигу представляется сомнительной и не подтверждается никакими фактами. Почему бы не предложить, например, что черновой вариант письма к Дельвигу перебеливался позднее и просто не успел быть напечатан в “Северных цветах на 1825 год”, а Дельвиг, решив, что торопиться некуда, отложил его публикацию на год?..

И.Л.Фейнберг предложил считать “Отрывок...” “автобиографическим письмом” и одновременно “готовой сохранившейся частью” автобиографических “Записок” Пушкина 1821-1826 гг., уничтоженных накануне отъезда в Москву с фельдъегерем.<sup>15</sup> Б.В. Томашевский, сославшись на историю текста “Отрывка...”, опроверг это утверждение;<sup>16</sup> Я.Л. Левкович поддержала эти сомнения.<sup>17</sup> Вкратце аргументы исследователей, отвергающих связь “Отрывка...” с “Записками” (основное время работы над которыми приходится как раз на осень 1824-го - осень 1825 гг.) сводятся к следующему: “Это описание поездки в Крым, состоявшейся в 1820 г, содержит элементы мистификации, не соответствующие реальным обстоятельствам и поэтому несовместимо с жанром подлинной “биографии”. Такое несоответствие особенно проявляется при сопоставлении “Отрывка” с описанием той же поездки в письме к брату от 24 сентября 1820 г., большая часть которого посвящена характеристике семейства Раевского, вместе с которым совершалась поездка. В “Отрывке” спутники Пушкина отсутствуют. Это противоречит тому, что мы знаем о сожженных “Записках”, где поэт, по его собственному признанию, собирался говорить о лицах, “достойных замечания”. К таким лицам несомненно относились и члены семьи Раевских”.<sup>18</sup>

Аргументы эти, к сожалению, не выглядят “безусловными”. Так, характер черновика (ПД 835, лл.42 об-44), в котором сравнительно немного исправлений и зачеркиваний, позволяет предположить, что Пушкин, работая над ним, уже имел какой-то “исходный” текст, подвергшийся смысловой, композиционной и стилистической обработке. Это вполне мог быть текст “крымской главы “Записок”, существование которого предположил И.Л.Фейнберг.<sup>19</sup> В этом черновом тексте зачеркнута, между прочим, отсылка к упомянутому письму 1820 года: “Кажется, я писал тебе из К<ишинева> о Кавказе и Тавриде - как говорится сгоряча - если письмо мое сохранилось дост<авь>...” (VIII, 998). Здесь были и упоминания о спутниках авторских путешествий: указание на их личности было “зашифровано” для печати (“Холодность моя посреди прелестей природы досаждала и смешила...” (VIII, 999). Очень показательна замена мужского рода на женский. Ср. в черновике: “К\*\*\* поэтически описал мне...” (VIII, 1000). В белой рукописи и в печатном тексте”: “К\*\*\* поэтически описывала мне...” (XIII, 252). Пушкин легко меняет исходные биографические данности (кто такой “К\*\*\* - мужчина или женщина?) именно вследствие изначальной “литературности” “Отрывка...”.

Вернемся однако к главному: что побудило Пушкина написать этот, по видимости странный, комментарий к своей нашумевшей поэме в самый разгар ее читательского успеха? Эту побудительную причину Пушкин назвал в самом начале произведения, однако это начало не попало ни в публикацию “Северных цветов”, ни в текст авторского приложения к поэме. Вот оно:

“Путешествие по Тавриде прочел я с чрезвычайным удовольствием. Я был на полуострове в тот же год и почти в то же время, как и И.М. <Муравьев-Апостол>. Очень жалею, что мы не встретились. Оставляю в стороне остроумные его изыскания; для проверки оных потребны обширные сведения самого автора. Но знаешь ли, что более всего поразило меня в этой книге? Различие наших впечатлений. Посуди сам” (XIII, 250). И лишь после этого “вступления” (которое еще более детально было проработано в черновике) начиналось то описание “путешествия”, которым открывается “Отрывок...” в его печатных вариантах: “Из Азии мы переехали в Европу...”

Именно “Путешествие по Тавриде” чем-то взволновало Пушкина: сначала он познакомился с фрагментом из него (*впервые* прочитав этот фрагмент *в уже вышедшей из печати* собственной книжке), а через полгода заказал ее целиком - вероятно, чтобы что-то перепроверить... Эта книга, построенная как свод исторических и археологических разысканий, как описание крымских “древностей”, стала исходной посылкой для пушкинских личных воспоминаний. В общем психологическом смысле эта ситуация вполне объяснима. Прочитав четыре года спустя рассказ о путешествии, предпринятом тогда же, когда сам Пушкин совершал путешествие по тем же самым местам, он удивился “различию впечатлений” и счел нужным откомментировать это различие, приведя комплекс собственных воспоминаний. Впечатления поэта как бы противостояли впечатлениям прозаика (каковым в глазах Пушкина был Муравьев-Апостол, прославленный публицист, автор цикла “Писем из Москвы в Нижний Новгород”) - и Пушкин в “Отрывке...” демонстрирует это “противостояние”.

Однако ради простой демонстрации подобного противостояния вряд ли стоило сочинять дополнительное “приложение” к поэме: Пушкина взволновала какая-то конкретная *деталь*, которую необходимо было, по крайней мере, оговорить... Обратимся к тексту “Отрывка...”

Жанровая принадлежность его обозначена уже заглавием “Отрывок из письма” (в публикации “Северных цветов”: “Отрывок из письма А.С. Пушкина к Д.”). Это был популярный жанр “журнальной словесности” 1810-20-х гг., ставший своеобразным “зерном”, из которого вырастали и русская критика, и публицистика, и новеллистика. “Отрывок” противостоял формам “большого” повествования (от “Писем русского путешественника” Карамзина до “Путешествия в Малороссию” Шаликова): не предполагавший воссоздания “целого”, он выводил в те пределы, в которых предмет, по излюбленной мысли Ф.Шлегеля, выражается ярче и полнее, чем в этом “целом”. При этом ценность личности определялась не системой деяний и воззрений, а фрагментами ее действительного и созерцательного облика. Будучи неустойчивыми и “текучими”, эти фрагменты глубже определяют человека, не сводя к одному знаменателю его противоречий и недоговоренности. Поэтому характер художественного биографизма, проявившийся в пределах “отрывка”, оказался глубоко своеобразен.

К.Н. Батюшков совершил следующий шаг, объединив ряд разнородных и разновременных “отрывков” в том “Опытов в прозе” (1817), представившем сложные душевные стороны человеческой личности и произведшем в свое время на читателя не меньшее впечатление, чем том стихотворный.<sup>20</sup> Эти отрывки явились результатом особого рода творческого “упражнения” - писать набело “improptu” о неких сиюминутных впечатлениях или о мыслях, вос-

поминаниях, пришедших в голову в данный момент.<sup>21</sup> Такого рода прозаическое “упражнение” соотносилось прежде всего с эпистолярной культурой – поэтому, например, аналогичные “отрывки”, напечатанные Батюшковым, были внешне ориентированы на жанр “письма” (ср. названия: “Отрывок из писем русского офицера о Финляндии”, “Прогулка в Академию Художеств”, “Письмо старого московского жителя к приятелю, в деревню его Н.”, “Письмо к И.М.М.-А. О сочинениях г. Муравьева”, “Путешествие в замок Сирей. Письмо из Франции к г. Д.” и т.д.). Однако их внешний “эпистолярный” характер осложнялся причудливой литературной “игрой”, оттенявшей скрытые смыслы видимой повествовательной непосредственности.

В этом смысле пушкинский “Отрывок...” показательно рассмотреть на фоне одного из признанных образцов жанра – “отрывка путешествия” Батюшкова “Путешествие в замок Сирей”.

Этот очерк Батюшкова, по тону и характеру повествования, несомненно, “воспоминания о прошедшем”. Он создавался во второй половине 1815 г. – полтора года спустя после описанного там “путешествия”. Однако датирован он временем посещения автором замка (“26 февраля 1814”).<sup>22</sup> При этом смысл хронологического переноса заключен не столько в подчеркивании внутренней близости характера повествования к реальному “письму”, сколько в том, что иллюзия теперешнего восприятия оказывается несовместимой с художественным “вымыслом”.

Пушкинский “Отрывок из письма” не датирован. Он писался через четыре с лишним года после события. Но показательно, что перебив “Отрывок...”, Пушкин зачеркнул в нем первый и последний абзацы: в первом (приведенном выше) содержалось “отправное” указание на “Путешествие по Тавриде” (вышедшее три года спустя); в последнем прямо указывалось на стихию “воспоминания”... Дельвиг в “Северных цветах”, выпустив первый абзац, оставил последний, но поместив “Отрывок...” приложением к третьему изданию “Бахчисарайского фонтана”, Пушкин этот абзац убрал. Он явно стремился в данном случае сохранить иллюзию *теперешнего* восприятия.

Начальные фразы обоих “отрывков” претендуют на документальность и абсолютную точность повествования. У Батюшкова: “Из деревни Болонь, лежащей близ города Шомона, я прискакал верхом в Сонкур...”<sup>23</sup> У Пушкина: “Из Азии переехали мы в Европу на корабле” (Тут же авторское примечание: “Из Тамани в Керчь” – IV, 175). И то, и другое путешествия расписаны весьма подробно, со множеством “избыточных” деталей. Так, Батюшков детально описывает путь к замку, его современных обитателей, хотя это вроде бы не нужно для основной темы (рассказать о мемориальном месте Вольтера). А Пушкин, желающий передать впечатления от ханского дворца в Бахчисарае, детально описывает свой предшествующий крымский маршрут. В то же время эта нарочитая детализация достаточно условна. Батюшков, указавший в начале очерка, что он был вместе со “спутниками” и даже назвавший их, в конце очерка почему-то остается один. Пушкин тоже создает иллюзию “уединенного” путешествия; лишь в самом конце появляется некий спутник, обозначенный инкогнитонимом NN...

Нарочитая документальность в обоих случаях прерывается намеренной же литературностью и внедрением неожиданных стихотворных “перебивов” и литературных аллюзий.

**У Батюшкова:** “На дворе ожидал меня казак с верховой лошадей. “По-здно мы пустились в путь!” - сказал он, как мертвец в балладе. - Что нужды? - отвечал я, - дорога известна. Притом же...

Вот и месяц величавой  
Встал над тихою дубравой”.<sup>24</sup>

**У Пушкина:** “NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище,

..... но не тем

В то время сердце полно было:  
лихорадка меня мучила” (IV, 176).

Введенные литературные перебивы становятся сигналами соответствующих аллюзий. Батюшков вслед за цитатой из баллады Жуковского рисует ряд неких “рыцарских походов”, включающих все атрибуты занимательного путешествия: “...избавь какую-нибудь красавицу от разбойников или заезжай в древний замок”. В повествовании являются и “зала Трубадууров, украшенная фамильными гербами, ржавыми панцирями, мечами и шлемами”, и “прелестная томная Агнесса”, и “древний романс о древнем рыцаре, который в бурную ночь нашел пристанище у неверных”... Но этот балладный мотив тут же снимается “документальным” замечанием: “Напрасно, милый друг! Со мной ничего подобного не случилось.<...> Не желая ночевать на дороге с волками, я пришпорил моего коня и благополучно возвратился в деревню Болонь...”.<sup>25</sup> Батюшков демонстрировал новые художественные возможности литературы, основанной на “правде факта”. Факт оказывается ярче “вымысла” именно потому, что он факт. С точки зрения поэтики сентиментальной повести само представленное в “отрывке” путешествие могло бы предстать лишь вводным эпизодом к основной, вымышленной, истории, которая так и просится (“*Бога ради*, сбейся с пути своего...”). Но обнажив условность этого приема, повествователь заканчивает с ироническим вздохом: “*Напрасно*, милый друг...”

На этом “пародическом” пути Пушкин делает следующий шаг: предметом “усмешки” он избирает... свою же собственную поэму “Бахчисарайский фонтан”, только что воспринятую читателем. Приведенный выше стихотворный перебив (перед упоминанием “лихорадки”) отправляет читателя к тексту поэмы, где стихотворная фраза тоже посвящена описанию ощущений автора при посещении бахчисарайского дворца, - но относилась она вовсе не к “лихорадке”, а к гораздо более возвышенным поэтическим предметам:

Где скрылись ханы? Где гарем?

Кругом все тихо, все уныло,

Все изменилось... *но не тем*

*В то время сердце полно было:*

Дыханье роз, фонтанов шум

Влекли к невольному забвенью,

Невольно предавался ум

Неизъяснимому волненью,

И по дворцу летучей тенью

Мелькала дева предо мной! (IV, 170, курсив наш - В.К.)

Обращаясь к “Отрывку из письма”, читатель ждал отыскать прежде всего

поэтическое описание Бахчисарая и ханского дворца, которое бы согласовалось с вдохновенным поэтическим описанием. И, естественно, описание “мраморного фонтана”:

Есть надпись: едкими годами  
 Еще не сгладилась она.  
 За чуждыми ее чертами  
 Журчит во мраморе вода  
 И каплет хладными слезами,  
 Не умолкая никогда. (IV, 169)

“Фонтан слез”, “фонтан любви” (так именовал его Пушкин в известном лирическом стихотворении) стал устойчивым символом и Бахчисарая, и пушкинского пребывания в Крыму, и пушкинской романтической поэзии. Читатель ожидает прозаического представления знаменитого фонтана, столь замечательно выписанного в поэме. Но Пушкин неожиданно краток и сдержан - и “самое главное” излагает в нескольких строках:

“В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слышал о странном памятнике влюбленного хана. К\*\* поэтически описывала мне его, называя la fontaine des larmes. Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям капала вода. Я обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевают, и на полуевропейские переделки некоторых комнат” (IV, 176).

Вода уже не “журчит во мраморе”, а просто каплет “из заржавой трубки”, не вызывая никаких ассоциаций со “слезами”... Но и этого Пушкину мало. Еще более затейливо “Отрывок...” соотносится с непосредственно предшествующей ему “Выпиской из Путешествия по Тавриде И.И. Муравьева-Апостола”.

“Выписка...” эта содержит подробное описание Бахчисарая, ханского дворца, остатков гарема, кладбища, сохранившихся памятников. Оно вовсе не оставляет ощущения “небрежения” (отмеченного Пушкиным) - и заключается обширным описанием “красивого здания с красным куполом”, которое является мавзолеем “жены хана Керим-Гирея” (IV, 174-175). Именно в связи с этим зданием, которое *на самом деле* является памятником ханской любовнице, Муравьев-Апостол и вспоминает ту самую легенду, которая легла в основу пушкинской поэмы: “Новая Заира, силою прелестей своих, она повелевала тому, кому все здесь повиновались; но не долго: увял райский цвет в самое утро жизни своей, и безотрадный Керим соорудил *любезной* памятник сей, дабы ежедневно входить в оный и утешаться слезами над прахом незабвенной. Я сам хотел поклониться гробу красавицы, но нет уже более входа к нему: дверь наглухо заложена”. Далее излагаются две версии, кто была эта красавица: “прекрасная грузинка” или “полячка”. Муравьев-Апостол склоняется к версии о “грузинке”. В пушкинской поэме, как известно, присутствуют обе: и “полячка”, и “грузинка”...

Но вот что показательно: в подробном описании Муравьева-Апостола не находится места для “самого главного” - для “того самого” фонтана! Упоминается некий “мраморный фонтан”, - но только потому, что возле него “есть прекрасный цветничок” (IV, 174). Прочитав эту выписку в первый раз (уже в составе напечатанной поэмы) Пушкин вдруг ощутил всю нелепость создавшейся ситуации: при прямом сопоставлении его, поэтического, описания с описанием документальным оказывалось, что для поэмы избран не тот сим-

вол - не тот памятник ханской любовнице! Именно потому реальная “привязка” на местности той детали, которая составила основу поэтической символики его поэмы (начиная с заглавия), оказывается недействительным: “заржавая железная трубка” не имеет к ханской любовнице никакого отношения.

“Выписка...”, таким образом, невольно дезавуировала не только историческую, но поэтическую основу его романтического создания. И Пушкину в “Отрывке...” остается только посмеяться над этим обстоятельством. Финальная фраза его отсылает к впечатлениям Муравьева-Апостола: “Что касается до памятника ханской любовницы, о котором говорит М., я о нем не вспомнил, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался” (IV, 176). В самом “ударном” месте книги - в финале - стоит ироническое самопризнание в том, что о самом *главном* из бахчисарайских впечатлений поэт как-то “не вспомнил”, - как тот любопытный из крыловской басни, который “не приметил” слона...

Пушкин в данном случае открыто “играет” с читателем, демонстрируя несовместимость факта литературного - факта реального. При этом он исходит из достаточно сложной ситуации.

Расхождение литературной и реальной данности Пушкин обнаружил тогда, когда исправить ничего уже было нельзя: поэма была напечатана “в связке” с приложением, имевшим форму документального “путешествия” и недвусмысленно доказавшим, что автор поспешил и воспел “не тот” памятник... Первым побуждением поэта было как-то объяснить свою “ошибку”, - поэтому, например, в “Отрывке...” появился мотив “лихорадки”, охватившей автора при посещении Бахчисарая. А ироническое самопризнание в финале в какой-то степени смягчило замеченную “ошибку”.

Но будучи напечатанным, “Отрывок...” не был особенно замечен читателями: разве лишь Н.М. Языков в письме к родным отметил: “Дельвиг сделал немалую глупость, напечатав письмо Пушкина о Бахчисарае”.<sup>26</sup> Языков и Дельвиг, общавшиеся с Пушкиным в 1825 г., могли знать его наблюдения и опасения.

Большинство же читателей никакой “ошибки” попросту не заметили: литературная “данность” в этом случае оказалась важнее реальных и документальных впечатлений. Поэтому Пушкин “намекнул” на эту ошибку лишь в третьем издании поэмы. К марту 1830 г., когда “третье тиснение” готовилось к печати, сама поэма уже отошла в область истории литературы, устарело и предисловие Вяземского, - а “Отрывок из письма”, включенный в состав издания, видимо, предназначался будущим читателям.

Но и будущие читатели тоже не пожелали расстаться со столь привлекательной литературной данностью. И те паломники в Бахчисарай, которые попадали туда после смерти Пушкина, искали прежде всего освященный им фонтан. Именно его прежде всего описал Н.И. Надеждин, посетивший Бахчисарай в июне 1839 года: “Слышится в нем ропот знакомого голоса. Слезящаяся влага кажется действительно горячею слезою, выкипающею со дна измученного сердца. Вокруг <...> возникает рой чудных призраков”.<sup>27</sup>



- <sup>1</sup> Винокур Г. Крымская поэма Пушкина. // Красная новь. 1936. № 3. С.230-231.
- <sup>2</sup> Фомичев С.А. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832 / Из текстологических наблюдений. // Пушкин. Исследования и материалы. Т.12. Л., 1986. С.236.
- <sup>3</sup> Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Переписка Александра Ивановича Тургенева с князем Петром Андреевичем Вяземским. Пг., 1821. С.16.
- <sup>4</sup> Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 1. М. Л., 1956.С.503.
- <sup>5</sup> См.: Гроссман Л.П. У истоков “Бахчисарайского фонтана”. // Пушкин. Исследования и материалы. Т.3. М; Л., 1960. С.49-100.
- <sup>6</sup> Ссылки на произведения А.С. Пушкина приводятся в тексте / указанием тома и страниц / по изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Тт. 1-16. АН СССР, 1937-1949.
- <sup>7</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т.2. С.367.
- <sup>8</sup> Там же. С.368.
- <sup>9</sup> Там же. С.371.
- <sup>10</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1820-1827. СПб., 1996. С.154-155.
- <sup>11</sup> См.: Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М; Л., 1959. С.201-213.
- <sup>12</sup> Пушкин в прижизненной критике. С.309.
- <sup>13</sup> Левкович Я.Л. Комментарии в кн.: Пушкин А.С. Дневники. Записки. СПб., 1995. С.304. См. также: Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С.252-255.
- <sup>14</sup> Бахчисарайский фонтан. Сочинение Александра Пушкина. СПб., 1827. С.1-XX.
- <sup>15</sup> Фейнберг И.Л. Автобиографические записки Пушкина. // Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С.234-236.
- <sup>16</sup> Томашевский Б.В. Пушкин. Кн.1. С.567, 482-484.
- <sup>17</sup> Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. С.252-255.
- <sup>18</sup> Левкович Я.Л. Комментарии в кн.: Пушкин А.С. Дневники. Записки. С.305.
- <sup>19</sup> Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. С.236.
- <sup>20</sup> См.: Кошелев В.А. Творческий путь К.Н. Батюшкова. Л., 1986. С.74-107.
- <sup>21</sup> См. подобную творческую декларацию в записной книжке Батюшкова “Чужое: мое сокровище!”: Батюшков К.Н. Соч. в 2-х тт. М., 1989. Т.2. С.35.
- <sup>22</sup> Там же. Т.1. С.108.
- <sup>23</sup> Там же. С.99.
- <sup>24</sup> Там же. С.106-107.
- <sup>25</sup> Там же. С.107-108.
- <sup>26</sup> Языковский архив. СПб., 1913. Вып.1. С.247.
- <sup>27</sup> Надеждин Н. Русская Алгамбра. // Одесский альманах на 1839 год. Одесса, 1839. С.384.

## Об одном стихотворении Веневитинова в связи с пушкинским "Пророком": к проблеме поэтического сюжета

С.Л. Константинова (Псков)

По времени написания стихотворение Д.В. Веневитинова "Утешение" исследователи относят к так называемому "ноябрьскому" циклу, куда включают еще пять стихотворений ("Моя молитва", "Жизнь", "Послание к Р/ожали/ну", "Жертвоприношение", "Поэт"), написанных в конце ноября - начале декабря 1826 года, связывая его замысел с записью из дневника М.П. Погодина, сделанной 14 марта 1824 года: "Написал бы кто стихотворение "Пигмалион". Чудесный предмет для поэзии /.../ сила искусства".<sup>1</sup> "Можно предположить, - пишут комментаторы, - что Погодин позднее поделился с Веневитиновым этими мыслями и что образ Пигмалиона в "Утешении" был откликом на них".<sup>2</sup>

Вместе с тем очевидно, что стихотворение Веневитинова далеко не исчерпывается только этим образом. Наряду с ним появляется и устойчивый образ поэта-оратора ("Блажен, кому судьба вложила / В уста высокий дар речей..."), и, далеко не случайный, образ Прометея ("Как Прометей похитил он / Творящий луч, небесный пламень..."). Основу же сюжетной сетки<sup>3</sup> стихотворения составляет традиционный для поэзии первой половины XIX века комплекс романтических мотивов, связанных с библейской темой пророка (в частности, с историей, изложенной в Книге пророка Исаи). В этом смысле "Утешение" можно отнести к разряду традиционных стихотворений, разрабатывающих "пророческую" тему (их примерами могут служить стихотворения Ф. Глинки, В. Кюхельбекера и т.п.).<sup>4</sup> Однако непосредственный анализ развертывания устойчивого сюжета у Веневитинова позволяет выявить более конкретные межтекстовые связи его стихотворения.

Одним из важнейших элементов, организующих сюжет лирического произведения, является лирический герой. "Это, - как отмечает Б.О. Корман, - и носитель речи и предмет изображения; он открыто стоит между читателем и изображаемым миром...".<sup>5</sup> Иначе говоря, в лирике субъект речи (носитель речи) и ее объект (предмет изображения) традиционно рассматриваются как изначально близкие, тождественные друг другу. Отсюда лирический герой - это герой, являющийся как бы в двух ипостасях: как субъект речи и ее объект одновременно. "В лирике главное - повествователь, а предмет - часть его внутреннего мира",<sup>6</sup> - пишет исследователь.

В тексте веневитиновского стихотворения ситуация несколько иная. Рассматривая его, можно заметить, что сюжетное движение его первой части связано не только с субъектом, носителем "эмоционального тона" (Б.О. Корман),<sup>7</sup> определяющего общее настроение, а отсюда и структуру дальнейшего текста ("Блажен, кому судьба вложила / В уста высокий дар речей..."), но и с неким, не названным прямо, но подразумеваемым героем - объектом свершившихся действий и совершающегося описания, существующим как бы самостоятельно, автономно: ему "судьба вложила / В уста высокий дар речей", ему "она сердца людей волшебной силой покорила". Он (условимся в дальнейшем определять его как "неназванного" героя) "похитил / Творящий луч, небесный пламень", он "одушевляет хладный камень" и так далее.

Естественно возникает вопрос о содержательной функции появления этого “неназванного” героя и в связи с этим о характере обусловленности субъектно-объектных отношений, возникающих в тексте “Утешения”.

Заметим, что объектная сфера (сфера “неназванного” героя) первой части стихотворения представляет собой особое, замкнутое пространство, не пересекающееся с пространством собственно субъекта и выступающее как пространство “чужое”, однако не с негативным значением, а, наоборот, как знак “избранного” пространства, влекущего к себе героя-носителя речи.

Субъект стремится из позиции наблюдателя, статичного героя, лишь оценивающего мир со стороны, к позиции героя подвижного, динамического, не столько расширяющего объем своего личного пространства, сколько стремящегося к смене его, иначе, к преодолению неполноты собственного бытия. Субъект вступает в обязательную или, скорее, желательную для него и уже заданную “эмоциональным тоном” стихотворения сопоставительную (конъюнктивную) связь с объектом и тем самым становится, пользуясь терминологией И.П. Смирнова, “со-объектом”:<sup>8</sup>

Но если в душу вложена  
Хоть искра страсти благородной, -  
Поверь, не даром в ней она;  
Не теплится она бесплодно;  
Не с тем судьба ее зажгла,  
Чтоб смерти хладная зола  
Ее навеки потушила:  
Нет! - что в душевной глубине,  
Того не унесет могила:  
Оно останется во мне.

“Искра страсти благородной” оказывается уже принадлежностью души собственно субъекта, который тем самым обретает некую цельность и высоту, присущую до этого момента только “неназванному” герою.

Очевидно, что для лирического героя стихотворения Веневитинова характерна некая “устремленность к самозабвению, к своего рода субъектно-объектному бытию”.<sup>9</sup> Чтобы стать полноправным лирическим субъектом, познание жизни которого и является, как правило, основным элементом эстетической структуры лирического произведения, ему необходимо пережить объектное состояние, отказаться от собственного субъектного “я”. Не случайно, в первой строке стихотворения (“Блажен, кому судьба вложила...”) акцентируется не только эмоциональное “блажен”, но и объектное “кому”. Он, его судьба (судьба “неназванного” героя) и определяет бытийное пространство субъекта, состояние его внутреннего мира.

Через свою соотнесенность с объектом лирический герой становится принадлежностью высшего, идеального мира, как бы занимает объектное пространство. Таким образом, самой структурой стиха конструируется центральная идея внутреннего преображения героя, обретения, осуществления своего “я” (он становится обладателем “дивного” пророческого дара). Субъект и объект (“неназванный” герой) “Утешения” движутся как бы в одном направлении. Необходимость их соединения, слияния, обнаруживающаяся прежде всего на уровне эмоциональном, - главная движущая сила лирического сюжета веневитиновского текста, его композиционный и идейный стержень.

Нельзя не заметить также, что сюжетное движение первой части стихотворения, всецело связанное с объектной сферой, как бы продолжает сюжет уже свершившийся: судьба уже “вложила / В уста высокий дар речей”, уже “покорила” и т.д.; он уже “похитил... творящий луч, небесный пламень” и уже “одушевляет хладный камень”. Другими словами, сюжет первой части становится указателем события уже произошедшего в некоем предшествующем веневитиновском тексте. Кроме того, описание самого процесса инициации, изменения сущности персонажа (темы центральной для культивируемого в “Утешении” “пророческого” сюжета) остается как бы за рамками стихотворения Веневитинова. Наоборот, о нем говорится как об известном, уже свершившемся. Сюжет первой части, таким образом, приобретает характер скрытого сюжета, вырастающего из перечисления отдельных мотивов, уже воплощенных в другом тексте. Повторяясь в некотором заданном порядке, они функционируют у Веневитинова в качестве своего рода мифологем, неких отрывков бытия, воскрешающих его во всей полноте. Выстраиваемая цепь этих мифологем - трансляция сакрального знания, анимация, преодоление смерти, инициация и т.д. - может сработать в любом эпизоде, и в равной мере любой эпизод подразумевает актуализацию всей цепи.<sup>10</sup> Так же и образы Пигмалиона и Прометея в “Утешении” призваны воскресить эти мифы целиком и будут функциональны при условии обратной проекции содержания мифов на текст стихотворения.

Как заметил Ю.М. Лотман, “...элементы текста - наименования предметов, действий, имена персонажей и пр. попадают в структуру данного сюжета, уже будучи отягощены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. Они не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции”.<sup>11</sup>

Ближайшим к стихотворению Веневитинова текстом такого рода является, как нам думается, пушкинский “Пророк”, который “...обрывается как раз в тот момент, когда герой его становится Пророком”.<sup>12</sup> В этом смысле финал пушкинской истории можно назвать своеобразной завязкой нового сюжета, “началом”, исходной точкой нового текста - в данном случае “Утешения” Веневитинова. Именно “Пророк” (а это его сюжет “скрывает” стихотворение Веневитинова) обуславливает появление в нем “неназванного”, объектного героя, позволившего в полной мере вывиться, реализоваться лирическому герою веневитиновского текста.

Наше сравнение тем более не кажется случайным, если сопоставить время и обстоятельства, при которых были написаны эти стихотворения. Своеобразное, как мы считаем, “продолжение” “Пророка” Веневитинов пишет между 22 и 28 ноября 1826 года, после встреч с приехавшим в Москву Пушкиным, вероятно, показывавшим стихотворение своим новым друзьям.<sup>13</sup>

Явную соотнесенность с пушкинским текстом сюжетная схема “Утешения” приобретает во второй части, где появляется тот самый “обновленный” герой, соединивший в себе и носителя речи и объект изображения и рассказывания, герой, перешедший в новое качество. Он как бы уже сам повторяет, проживает заново судьбу героя пушкинского стихотворения. Обращают на себя внимание сходные сюжетные элементы, “сцепления слов” (по Б.О. Корману)<sup>14</sup> двух текстов: “я страдал” - “мученье... растерзало грудь” - “тайный голос обещал” - “он говорил” - “чужую грудь зажжет” (ср. с пушкинским:

“жаждою томим” - “шестикрылый серафим на перепутье мне явился” - ... - “вырвал грешный мой язык” - “сердце трепетное вынул” - “бога глас ко мне воззвал” - “глаголом жги сердца людей”). С героем “Утешения” происходит тот же самый, что и у Пушкина, процесс преобразования, трансфигурация человека в пророка, и если в первой части процесс этот обозначен лишь схематически, то во второй (носящей характер репризы) второе проведение темы осуществляется уже от начала до конца как описание событий, произошедших с самим субъектом.

Подразумеваемый пушкинский текст, в котором, как пишет В.Э. Вацура, рассказывается “не о пророке, а о том, как суровый, патриархальный, бесхитростный, но взыскующий истины житель пустыни совершал свой мучительный путь, завоевывая право нести людям волю Божества”,<sup>15</sup> (исследователь переводит содержание стихотворения в особый мифологический план) уравнивает субъективно-поэтическое в стихотворении Веневитинова, подчеркивая действенный, конкретно-чувственный характер случившегося (в душу “вложена” “искра страсти благородной”, судьба “зажгла”, “мученье растерзало грудь”, “грудь зажжет”, подобные точным, зрительным деталям “Пророка”: “вырвал язык”, “жало... вложил”, “грудь рассек”, “сердце вынул”, “угль... водвинул” и т.д.). Реальность, вещественность происходящего создают ощущение сверхпоэтической мифической действительности.<sup>16</sup> Однако центром этой действительности в стихотворении Веневитинова становится уже не “древний человек, живущий среди природы, охотник и “стихийный натуралист”,<sup>17</sup> завоевывающий свое право стать Пророком, как у Пушкина, а поэт, определяющим качеством которого является дар словесного выражения сакрального знания.

Таким образом, мифологическая структура поэтического сюжета, реализующаяся в стихотворении Веневитинова посредством отсылок к пушкинскому тексту, утверждает важное для лирического героя “Утешения” ощущение слияния его - реального, земного поэта, подверженного всем человеческим слабостям, - и человека, прошедшего через муки и смерть и обретшего пророческий дар. Мир, представленный в первой части стихотворения как объектный, становится его собственным, внутренним, реальным миром. Веневитинов утверждает тождественность образов поэта и Пророка в особой, присущей его поэзии “интерсубъективной” реальности, выходящей “за пределы субъективно направленной воли писателя”.<sup>18</sup> Субъектный пласт “Утешения”, организованный по законам лирического построения - эмоциональное поле, связанное с субъектом речи, и пласт объектный (сфера “неназванного” героя) со своим сюжетом и пространственной организацией, ориентированной на предшествующий текст (в данном случае, как мы считаем, “Пророк” Пушкина), - обуславливает выявление его общего семантического поля, связанного с поэзией Веневитинова в целом, где тема поэта приобретает цельный и устойчивый характер “мифа о поэте” в прямом смысле этого слова.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Веневитинов Д.В. Стихотворения и проза. М.: Наука, 1980, С.487.

<sup>2</sup> Там же. С.487-488.

<sup>3</sup> “Сюжетная сетка - обозначение некоей условной схемы поэтического сюжета, понимаемого как “динамический срез текста”, равнопротяженный всему произведению от первого до последнего слова и определенный авторской интенцией и авторским целеполаганием”. См.: Таборисская Е.М. Сюжет и жанр *lib.pushkinskiydom.ru*

стихотворения Пушкина “Череп” // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков, 1996. С.57-58.

<sup>4</sup> Подробно об этом см.: Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995.

<sup>5</sup> Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж, 1964. С.80.

<sup>6</sup> Корман Б.О. Сходство и различие эпоса и лирики в реалистической литературе XIX века // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение. Ижевск, 1995. С.57.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. С.81.

<sup>8</sup> Этот термин использован исследователем в трактовке категорий субъекта и объекта, характерной для культуры раннего средневековья: “...” я “... реализует себя лишь в процессе сосуществования с “не - я”. См.: Смирнов И.П. Автор и авторство в древнерусской литературе // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов. Вып. 1. Эпическое произведение. - Ижевск, 1995. С.8.

<sup>9</sup> Там же. С.9.

<sup>10</sup> См. замечание Ю.М. Лотмана о специфике поэтического сюжета: “Поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии - главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману”. См. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С.103-104.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 329.

<sup>12</sup> Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб, 1994. С.16.

<sup>13</sup> Об истории пушкинского “Пророка” см. подробно: Фридман Н.В. О стихотворении “Пророк” // Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина. М., 1980.

<sup>14</sup> “В лирике единицей сюжета оказывается слово, и сюжет строится как сцепление слов”. См.: Корман Б.О. К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении // Вопросы сюжетосложения. Сб. статей, 5. Рига, 1978. С.24.

<sup>15</sup> Вацуро В.Э. Указ. соч. С.16.

<sup>16</sup> “Миф совмещает в себе черты как поэтической, так и реально-вещественной действительности. От первой он берет все наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От второй он берет все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, берет всю его неметафизичность”. См.: Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С.65-66.

<sup>17</sup> Вацуро В.Э. Указ. соч. С.12.

<sup>18</sup> Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С.49.

## Мифологические образы и мифотворчество в лирике Пушкина ("Рифма")

В.Г. Степанов (Псков)

Влияние античности на художественное сознание Пушкина велико и многосторонне. Современными исследователями выявляются все новые и новые примеры проявления в пушкинской лирике разнообразных реминисценций, поэтических аллюзий, искусной стилизации и подражания, парафраз и непосредственных заимствований вплоть до цитат, творческой переработки исторической или мифологической тематики, связанной с греко-римским культурным наследием, что в целом позволяет говорить о существовании отдельной отрасли научного пушкиноведения.<sup>1</sup>

Античность, усвоенная поэтом как некая эстетическая реальность, позволяла рассматривать ее неисчерпаемым источником формирования свежих поэтических образов, наиболее точно соответствующих своему смысловому содержанию. Как римлянин Лукреций при создании системы философской аргументации выдвигал принцип воспроизводства внутреннего смысла - *ratio reddunda est*, так и Пушкин через яркий, доступный для зримого восприятия образ художественной действительности выводил на поверхность квинтэссенцию его значения.

Пушкинские поэтические метонимии поражают точностью трактовки материала. Через мифологический образ он либо сообщает обстановке особую торжественность, либо наносит метку своего иронического отношения к существу раскрываемого им эпизода, либо формирует контекст особого уровня. Во всех случаях созданная мифопоэтическая фигура начинает функционировать при взаимодействии смысловых доминант двух интерферированных текстов - "родного", мифологического (откуда она заимствована) и "чужого", поэтического (куда она вставлена). Это приводит к тому, что все "Вакхи", "Киприды" и "лики Дианы" перестают быть только синонимами своих вербальных аналогий - "вина", "любви" и "луны", но и сигнализируют о чем-то большем, чем это кажется на первый взгляд, а потому требуют истолкования с точки зрения своего онтологического смысла.

Так, мифологический или вообще какой-либо иной античный персонаж нередко позволяет обнаружить в тексте внешне скрытую оппозицию. Когда, например, Пушкин называет литературного гонителя М. Каченовского именем печально знаменитого критика и хулителя Гомера - Зоила:

Охотник до журнальной драки,

Сей усыпительный Зоил...,

он кроме уничижительной характеристики своему противнику одновременно недвусмысленно возвышает самого себя: раз Каченовский - несправедливый и осужденный общественным мнением "Зоил", то Пушкин - Гомер своего времени. Таким образом, за счет привнесенного из "родного" текста смыслового содержания античный образ расширяет информативное поле поэтического текста.

Практически в каждом случае можно открыть новую грань мифопоэтического построения. Когда Пушкин в "Евгении Онегине" сообщает подробности переезда Татьяны Лариной в Петербург, он вскользь замечает о прелестьях зимней дороги, именуя лихих извозчиков "Автомедонами":

Автомедоны наши бойки,  
Неутомимы наши тройки...

(гл.7, XXXV)

Мифологический образ верного возницы Ахилла, героя Троянской войны, это не красивая оригинальная картинка и не просто авторская шутка. Перед нами ситуативно обусловленная антиномия, возникшая при асимметрии двух вариантов одного явления, на что указывают разные способы их художественного выражения: один как предпочтительный обладает и изобразительными находками, в которых высвечивается исключительность и преимущество, а другой просто описан в соответствии со своим содержанием:

И наша дева насладились  
Дорожной скукою вполне:  
Семь суток ехали оне.

Образ Автомедона усиливает восприятие быстроты и удобства от езды на почтовых лошадях, поскольку суггестивно за счет апелляции к первичному тексту воздействует на ассоциативное мышление читателя, который должен помнить, что античный персонаж обладал особой ловкостью и умением быстро реагировать на меняющуюся ситуацию, был надежным и искусным “возатаем”.<sup>2</sup> Благодаря таким, как он, “версты, теща праздный взор, / В глазах мелькают, как забор”. Более привлекательный характер подобного путешествия дополнительно оттеняет образ провинциалки Татьяна: “к несчастью, Ларина тащилась, боясь прогонов дорогих, не на почтовых, на своих”. Здесь отражена и деревенская боязнь дополнительных растрат и вообще страх перед казенными людьми. Мифологический образ отгалкивает читательское сознание от обыденно-реального и переносит в сферу необыкновенно-реального, где обыденность и исключительность - явления разных уровней оценки действительности. В подобной ситуации Онегин предпочел бы отличный от Татьяны способ передвижения. Поэтому Автомедонт, с одной стороны, словно подчеркивает всю разницу их жизненных установок, привычек и взглядов, а с другой, - усиливает комичность предшествующей картины сборов:

... бранятся бабы, кучера,  
На кляче тощей и косматой  
Сидит форейтор бородатый...

(гл.7, XXXII)

Знание мифологии, осмысление принципов мифотворчества и умелая комбинация атрибутики мифа делают Пушкина мастером антологического стиля. Стихотворения, написанные в подобном ключе, отличаются “своеобразным равновесием поэтических образов, особой пластичностью изображения”.<sup>3</sup> В целом ряде поэтических миниатюр, воспроизводя “античный дух”, Пушкин подкрепляет его мифологической символикой, позволяющей заключить вопросы, связанные с собственными раздумьями о сущности поэтического искусства и назначении поэта, в картины античной мифологической реальности, тем самым становясь на путь мифотворчества. Так возникает стихотворение “Муза” (“В младенчестве моем она меня любила...”, 1821), в котором мы наблюдаем признаки мифа о воспитании поэта,<sup>4</sup> созданного в близком соответствии с представлениями о мифологической структуре и ее особенностях. Здесь присутствует и основное рациональное ядро (поэт обязан искусством певца Музе - это содержательный центр). Наличествует и сюжет-



ная канва (рассказ о поэтических уроках). Воспроизводится и мифологическое пространство (“немая тень дубов”) и мифологическое время, причем, с одной стороны, как временная протяженность действия (“в младенчестве”, “с утра до вечера”), а с другой, - как историческая перспектива: действие мифа можно отнести к начальному периоду олимпийской, героической мифологии, когда культивируется образ певца, исполнителя гимнов, воспевающих богов и “богами внушенных”, что устанавливает некую видимость гармонических отношений между богами и людьми, присутствующими, в частности, в облике “фригийских пастухов”. Миф выполняет и этиологическую функцию, он объясняет происхождение поэтического дарования авторского “я”. Наконец, мы встречаемся с художественно-образительной системой мифа, заключенной в образности, создающейся за счет эпитетов, стойких в мифологической традиции и, конечно, известной Пушкину, возможно, по переводам из Гомера или Гесиода: “семиствольная цевница”, “звонкие скважины пустого тростника”, “локон милого чела”, “гимны важные”, “песни мирные” и пр. Сам сюжет может быть компиляцией мифологических эпизодов, повествующих о Пане, музе, Аполлоне, имеющих отношение к поэтическому искусству и воспетых в так называемых гомеровских гимнах.

Вместе с тем присутствие в мифе авторского начала (повествование ведется от первого лица) и, следовательно, привнесение в его содержание субъективного фактора, казалось бы, лишает его главного признака - обобщения.<sup>5</sup> Однако скрываемый под маской “я” персонаж концептуально обладает чертами собирательного характера и имеет касательство ко всем поэтам, поскольку и их поощряют к творчеству музы, которые наполняют сердца “святым очарованьем”. Таким образом частное растворяется во всеобщем, и миф приобретает универсальное свойство.

К мифотворчеству Пушкин обращается в тех случаях, когда ему нужно за счет необыкновенной емкости мифологического образа наиболее полно и точно решить (или хотя бы обозначить) терзаемую его проблему. В лирике конца 20-х - начала 30-х гг. мы встречаем целый ряд подобных примеров, среди которых оказывается стихотворение 1828 г. “Рифма, звучная подруга...”. Рассуждая об исторической судьбе новоевропейской поэзии, метонимическим обозначением которой оказывается рифма,<sup>6</sup> Пушкин придумывает ей своеобразную родословную в антологическом стиле, по образцу “Гезиода или Омира”, рождая фрагмент (небольшую мифологическую вставку) следующего содержания:

Феб однажды у Адмета  
Близ тенистого Тайгета  
Стадо пас, угрюм и сир.

Он бродил во мраке леса,  
И никто, страшась Зевеса,  
Из богинь иль из богов  
Навещать его не смели -  
Бога лиры и свирели,  
Бога света и стихов.

Помня первые свиданья,  
 Усладить его страданья  
 Мнемозина притекла.  
 И подруга Аполлона  
 В тихой роще Геликона  
 Плод восторгов родила.

Этот поэтический пассаж в общем контексте стихотворения приобретает самостоятельное и, может быть, даже центральное значение, в то время как предыдущие пять с половиной строф выполняют функцию творческого “разогревания”. Отличие античной поэзии от поэзии нового времени, естественно, не сводится только к наличию или отсутствию рифмы. В античности ее не было. Поэтому миф о Рифме - дочери Аполлона и Мнемозины - фантазия чистой воды, что признает и сам поэт: “О *когда бы ты явилась / В дни, как на небе толпилась / Олимпийская семья! / Ты бы с нею обитала...*”. В широком смысле речь идет о преемственности литератур, и непосредственная связь античности и нового времени устанавливается через символическое включение европейской поэзии в почетный ряд античной традиции.

Миф о происхождении Рифмы очень убедителен и не вызывает внешних подозрений, если принять предлагаемые автором правила игры. Реквизиты мифопостроения присутствуют в полной мере, и при желании их легко обнаружить. Повествование, хотя и стилизовано, защищается авторитетом самых знаменитых мифологов - Гомера и Гесиода. Они с изрядной долей иронии именуются “Гезиодом и Омиром”, возможно, пародируя стилистику Батюшкова в его переводе из Мильвуа “Гезиод и Омир соперники”. Пушкин тем самым словно намекает на то, что он де и не сочинитель, а только посредник, который слегка модернизирует античное жизнеощущение. Поэтому отсутствие гексаметрической строки как признака эпического жанра восполняется достоверным мифологическим фоном. Сюжет имеет правдоподобное обоснование и конкретных действующих лиц, но поступки их мотивируются не этиологически, а психологически, а следовательно, заключают глубинный подтекст.

Подтекст этот изумителен, поскольку не принадлежит мифологическому плану выражения и не является воплощением объективной реальности очень отдаленной эпохи. Подтекст предстает субъективным выражением взглядов на современные отношения в литературной сфере: Пушкин не только придумывает миф, но и тут же использует его в традиции аттической трагедии - на знакомом абстрактно-обобщенном сюжете обыграть злободневные проблемы.

Аполлон-Феб очеловечен до необычайности, совершенно в духе Овидия, столь обожаемого поэтом.<sup>7</sup> Отсюда он выглядит трагическим героем и вполне реалистичен.<sup>8</sup> Перед нами возникает глубоко страдающий изгой, жалкий и убогий (“угрюм и сир”) в своем печальном одиночестве (“никто... навещать его не смели”), вынужденный пребывать в замкнутом пространстве вне свойственной “богу света” обстановки. Ее мрачноватость трижды (что удивительно для столь сжатого стихотворными рамками объема) подчеркивается: “тенистым Тайгетом”, “мраком леса”<sup>9</sup> и этимологией имени Адмета.<sup>10</sup> В представленной цепочке необычным выглядит употребление “Тайгета”, который, по примечанию Д. Благого, является “горами, где Аполлон нас стада фессалийского царя Адмета”.<sup>11</sup> Мы ничего не имеем против определения Тайгета как горной цепи, но категорически возражаем против пребывания там

Аполлона в качестве пастуха Адмета. Что позволено Пушкину, не позволено комментаторам. Если мы возьмем карту Древнего мира, легко убедимся в том, что Фессалия находится на северо-востоке Греции, а Тайгет разделяет две области - Мессению и Лаконию, которые расположены соответственно в юго-западной и юго-восточной части Пелопоннеса и при всем желании не могут даже граничить с Фессалией, так как имеют перед собой всю центральную часть Греции. И хотя там, действительно, были густые леса, Адмет не мог послать туда Аполлона, поскольку, во-первых, в этой области не было его владений, во-вторых, не получилось бы "у Адмета". Кроме того в обширной литературе по мифологии Аполлона мы не встретили даже намека на его связь с Тайгетом.

Причину подобной неточности в деталях мы вряд ли установим, хотя известно, что Пушкин внимателен в тех случаях, когда подобная мелочь могла исказить историю. Так в переписке с К.Ф. Рылеевым он упрекал автора думы "Олег Вещий" в неточном описании российского герба: "...святой Георгий не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III. Не прежде".<sup>12</sup> По этому поводу исследователь В.Г. Базанов отмечал, что Пушкин никогда не гнался за деталями, но "не прощал общей неверности духа и тона в картинах национальной истории".<sup>13</sup>

Очевидно, в данном случае упомянутая горная цепь имеет функцию фона и не несет сколь-нибудь значимого смысла. Возможно, мы имеем дело с непроизвольным смещением двух городов - Феры в Фессалии, где царствовал Адмет, и Феры в Мессении, находящейся, действительно, недалеко от Тайгета.

Итак, глубоко несчастный Аполлон, обитающий в пределах очерченного ему художественного пространства, обращает на себя внимание по двум обстоятельствам. Во-первых, он олицетворяет идею преодоления первозданного, стихийного хаоса и перехода к космическому порядку в рамках своего мифологического текста. Во-вторых, его прогрессивная функция пресекается внешними силами, олицетворением которых оказывается "Зевес", и эта идея для художественного сознания Пушкина является преобладающей в данном контексте. Объяснением этому может служить то обстоятельство, что Пушкин не разрабатывает в своем стихотворении какой-то определенный вариант версии о наказании Аполлона. Один из них, более ранний, связан с убийством Пифона; другой вариант, возникший значительно позже, сообщает об истреблении Аполлоном зевсовых киклопов. Есть еще версия, менее распространенная, повествующая о восстании Аполлона против владыки богов. Так или иначе для поэта важным оказывается не причина наказания персонажа, а его страдание за свою цивилизаторскую миссию. Аполлон представлен творцом нового мира, поскольку борьба с Пифоном или киклопами - божествами хтоническими - есть символ наступления героического века.<sup>14</sup> Поэтому ему выпадает честь стать отцом Рифмы как олицетворения нового направления в истории литературного развития (если перенести мысль в русло художественного творчества).

Таким образом Зевс становится собирательным образом всех противодействующих сил, препятствующих творческому процессу, свободному волеизъявлению, поиску новых средств и выражения мысли. В этой атмосфере противостояния мифологических героев проецируется хорошо ощущаемая

поэтом современность с ее литературной борьбой, многоаспектными проблемами и происками цензуры. Как отмечают, для позднего Пушкина вообще характерно соединение личных и злободневных “временных” мотивов с “вечными” философско-историческими темами.<sup>15</sup> В условиях мифической оппозиции, намеренно усиленной, мы наблюдаем новое осмысление взаимоотношений Поэта и общества, которое стало возможным прежде всего после изменения взглядов на статус Поэта.

Поэт, предстающий в образе Аполлона-Феба (Феб - “освещающий”, “прорицающий”), уже не тот романтический герой, который добровольно покидает общество, не принявшее его и обрекающее на вынужденное изгнание. Такие герои в подобном случае не нуждаются в утешении какой-нибудь Мнемозины: они слишком горды. К концу 20-х гг. Пушкин преодолел этот романтический идеал, прощание с которым состоялось уже в “Разговоре книгопродавца с поэтом”.<sup>16</sup> И в нашем примере образ поэта качественно иной. Это не бросающаяся из крайности в крайность стихийная мятежная натура. Поэт - творец. Не ученик Музы, а сам Аполлон - предводитель муз, властитель и повелитель поэзии, бог “лиры и свирели”, “света и стихов”. В этом обобщающем все и вся образе, на первый взгляд, удивительным выглядит атрибут, не свойственный Аполлону - свирель. Основная мифология Аполлона повествует о негативном отношении его к свирели,<sup>17</sup> так как она была выражением музыки фригийской, стихийной и экстатичной, подобающей больше таким “представителям” дикой природы, как Пан или Дионис. В гомеровском гимне (III, 450-452), возможно, знакомом Пушкину, Аполлон прямо говорит о том, что “страстные флейт переливы” - удел муз. У Гесиода муза лирики Евтерпа изображается с флейтой в руке. Напротив же лира и ее варианты - кифара и форминга - была олицетворением национальной музыки,<sup>18</sup> которая считалась прогрессивней, чем фригийская, варварская.

Нам видится неслучайным, что мифологическая молодость поэта, представленная в упоминавшемся нами стихотворении “Муза”, и его становление как певца проходят в условиях освоения игры на “семиствольной цевнице” (свирели), что символически должно изображать стихийное, не устоявшееся начало в его поэтическом даровании, от чего в “репертуаре” исполнителя стилистическое смешение: “...и гимны важные,... и песни мирные фригийских пастухов”.

Поэт в облике Аполлона уже преодолел стадию возмужания, он Демург, подчинивший своему влиянию все направления (потому-то и назван богом свирели),<sup>19</sup> но изображен он в обстановке, чуждой его рационалистической натуре. Вырванный из привычной среды свободы, он лишен поддержки своего окружения, без которого ему грозит возвращение в состояние хаоса. Таково же эмоциональное ощущение атмосферы, созданной в прелюдии к мифу: автор, обращаясь к рифме, ищет ответ на вопросы: что случилось? Почему нарушена прежняя гармония?

Смешение мифологического и реального планов приводит к тому, что подтекст все время ощутимо дает о себе знать, затмевая подчас непосредственно главного героя, в котором переплелись черты античного Бога, Поэта, Автора.

Общество, которого лишен Поэт-Аполлон, и в котором он нуждается, не обычная толпа почитателей, не “бессмысленный народ, поденщик, раб нужды, забот” из стихотворения “Поэт и толпа” (1829 г.). Это существа эзотерические, посвященные и просвещенные - “боги и богини”. Но, будучи запу-

ганными внешней надвластной силой (“страшась Завеса”), выглядят аморфными и недееспособными и еще больше сгущают краски. Кроме Мнемосины. Как представляется, Пушкин не напрасно сообщает ей спасительные функции: Мнемосина - богиня памяти. “*Помня* первые свиданья” (прекрасная параллель к “Музе”, где она могла незримо присутствовать воплощенной в дочери), она не столько скрашивает одиночество Поэта, сколько является *плодородной* (“плод... родила”) почвой для его творчества. Поскольку Пушкин мыслит не мифологически, а метафорически, его метафора Рифмы основана на тождестве “восторга” (как эстетического осмысления) и “порядка, соразмерности”, чем по своей семантике является Рифма (rhythmos). В этом смысле соединение творческого начала и памяти представляет путь к гармонии. Так Память становится условием поэтического бессмертия, питающим источником славы, что впоследствии найдет более точное выражение в знаменитом “Памятнике”.

Как можно полагать, в толковании стихотворения на примере функционирования мифообразов мы определили основные мотивы стойкого тематического блока, связанного с проблемами коммуникации поэта и его аудитории. Дальнейшее их развитие будет все объемнее проявляться в стихотворении “Рифма” (1830 г.) и “Эхо” (1831 г.). Что же касается данного поэтического этюда, то налицо мифологическое построение, которое, возникнув, живет уже не по законам своего автора, а в соответствии с запросами его востребователей и служит их заданным целям, а это и означает, что перед нами миф настоящий, со своим мифологическим текстом.

<sup>1</sup> См.: Бориневич-Бабайцева З.А. Овидиев цикл в творчестве Пушкина // Пушкин на юге. М., 1958. С.164-178; Радциг С.И. О некоторых античных мотивах в поэзии А.С. Пушкина // Вопросы античной литературы и классической филологии. М.: Наука, 1966; Рабинович Е.Г. “Пир” Платона и “Пир во время чумы” Пушкина // Античность и современность. М.: Наука, 1972; Грехнев В.А. “Анфологические эпиграммы” А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1976; Григорьева А.Д. Язык лирики Пушкина 30-х годов: Опыт в антологическом роде // Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX в. Пушкин, Некрасов. М.: Наука, 1981; Мальчукова Т.Г. Память поэзии (О сравнительно-типологическом изучении классической лирики). Петрозаводск, 1985; Мальчукова Т.Г. Жанр послания в лирике А.С. Пушкина. Уч. пособие. Петрозаводск, 1987 (в этом издании приводится более подробный список литературы об отношении Пушкина к античности: С.42-43).

<sup>2</sup> См.:

“Сын Диореев на них Автомедон, возатый искусный  
Сильно и с быстрым бичом налегал, принуждающий к бегу...”  
 (“Илиада” пер. Н. Гнедича, XVII, 429-430).

<sup>3</sup> Томашевский Б.В. Пушкин. Т.2. М.: Худож. лит., 1990. С.141.

<sup>4</sup> См.: Мальчукова Т.Г. Античность и мы. Петрозаводск: Карелия, 1991. С.25.

<sup>5</sup> См.: Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С.9.

<sup>6</sup> См.: Мальчукова Т.Г. Античность и мы. С.24.

<sup>7</sup> Об “очеловечивании” Аполлона в “Метаморфозах” Овидия см.: Лосев А.Ф. Указ. соч., С.553 и сл.

- <sup>8</sup> Сходная эмоционально-окрашенная картина возникает у того же Овидия в “Ars amandi” (II, 239-240):  
 Synthius Admeti vaccas pavisse Pheraei  
 Fertur et in parva delituisse casa.  
 “Пас, говорят, Кинфиец коров Адмета из Феры,  
 В жалкой лачужке бедняк прятаться вынужден был”.  
 (перевод наш - В.С.).
- <sup>9</sup> “Мрак леса” вызывает в памяти “сумрачный лес” Данте, в котором тому суждено было заблудиться (Ср.: “Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу...” - “Божественная комедия. Ад.”). О восприятии Пушкиным Данте, объединившем одновременно “суровость”, “мрачность”, “гениальность” (Ср.: внешний облик Аполлона: “угрюмый - в диких лесах - бог”), см.: Вацура В.Э. Пушкин и Данте // Лотмановский сборник. Вып.1. М.: ИЦ - Гарант, 1995. С.375-377 и сл.
- <sup>10</sup> Адмет (admetos) - “неукротенный”, синоним Аида. Служение Аполлона у Адмета в мифологическом мышлении есть пребывание во мраке как периодическое чередование темных и светлых сторон жизни (См.: Лосев А.Ф. Указ. соч., С.364). Для метафорического мышления Пушкина это дополнительная оценка его состояния несвободы.
- <sup>11</sup> Пушкин А.С. Избранные сочинения в двух томах / Примечания Д. Благого. Т.1. М.: Худож. лит., 1978. С.706.
- <sup>12</sup> Пушкин - К.Ф. Рылееву, 2-я пол. мая, 1825 г.
- <sup>13</sup> Базанов В.Г. Поэты - декабристы. М.; Л., 1950. С.59-60.
- <sup>14</sup> См.: Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 369.
- <sup>15</sup> См.: Стихотворения Пушкина 1820-30-х гг.: История создания и идейно-художественная проблематика. Л.: Наука, 1974. С.301.
- <sup>16</sup> См.: Томашевский Б.В. Указ. Соч. С.273-277.
- <sup>17</sup> О том, что Аполлон является не только представителем кифаристики, но и игры на флейте - авлетики - повествуют практически лишь Аполлодор (III, 10, 2), Плутарх (De mus., 14) и Павсаний (V, 7, 10).
- <sup>18</sup> См.: Мифы в искусстве старом и новом / По Р. Менару. М.: Мол. гвардия, 1992. С.81.
- <sup>19</sup> Б.В. Томашевский усматривает объединяющее начало между стихотворениями первых поэтических опытов Пушкина через стилистические показатели, в качестве которых выступают “цевница” и “свирель” (Указ. соч., С.142).

## О композиционной структуре "Бесов"

Н.М. Фортунатов (Нижний Новгород)

*Невыразимое подвластно ль выраженью?  
 Жуковский В.А.*

Вольф Шмид заметил: “Пиковая дама” - это вызов “интерпретаторам”.<sup>1</sup> Но если так говорится о пушкинской прозе - и совершенно справедливо говорится, - то что же тогда сказать о стихах Пушкина? Разве только то, что это несравненно сильнейший вызов, потому что образная ткань поэтического произведения, в особенности у Пушкина - эмоциональнейшего, искреннейшего из русских мастеров, живет своими законами. Строго говоря, это даже не “язык

*lib.pushkinskijdom.ru*

слов”, а некая надъязыковая система, требующая своей техники анализов. Обратимся к одному из шедевров лирики Пушкина, не забывая об опасности, о которой напомнил известный пушкинист.

“Бесы” - стихотворение ключевое в болдинской лирике. Тревожное, смятенное состояние души поэта выразилось в нем с особенной силой. Не случайно же отсчет поэтического времени в болдинские осенние месяцы начинается именно с них, с “Бесов”!

Однако что такое - “состояние души” поэта, отраженное в литературном произведении, да еще в стихотворном произведении? Здесь требуются, по-видимому, какие-то более широкие, нежели строго литературоведческие подходы, где бы автор - лирический герой-персонаж, т.е. разные литературоведческие понятия, оказались бы слиты в некотором единстве. Лучше всего для этого подходит гегелевский метод.

“Феноменология духа” - ранняя крупная работа Гегеля. Но, как часто случается с работой гения, он сумел высказаться в ней вполне, с его идеями и с его методами исследования. В искусстве, утверждает Гегель, мастер становится духовным работником, потому что сам дух здесь становится художником.<sup>2</sup> Единичное самосознание проявляет себя в литературе как всеобщее выражение, с присущим ему свойством текучести.<sup>3</sup>

Стало быть, жизнь произведения искусства есть триединый акт, где сливаются: 1) творящее сознание, 2) произведение искусства и 3) сознание воспринимающее. То, что Гегель дальше говорит о гимне, есть по сути свойство всякого истинного произведения искусства, в том числе и литературного: “благоговение, воспламенившееся во всех, духовный поток”,<sup>4</sup> т.е. то, что увлекает (заражает) воспринимающего состоянием, пережитым мастером-художником.

Язык в этом случае не просто язык слов, а нечто большее: “язык есть душа, существующая как душа”.<sup>5</sup> Такой язык - сфера передачи особенного эмоционально-мыслительного содержания, т.е. содержательной субстанции, всецело принадлежащей искусству и являющейся категорией эстетической. “Произведение искусства, - добавляет Гегель в “Философской пропедевтике” (в разделе “Феноменология духа”), создававшейся почти одновременно с “Феноменологией духа”, - предназначено для созерцания и представления”. Представление же определяется Гегелем, как эмпирическое чувство, превращенное в “нечто почувствованное”.<sup>6</sup>

И наконец, еще одно важное положение: содержание произведения искусства (и литературного тоже), утверждает Гегель, может быть высказанным только всей целостностью вещи и никак иначе. Он устанавливает и общий методологический путь таких анализов. “Рассудок, распределяющий все по таблицам, - пишет он, - всегда просматривает (übersieht) целое и стоит над единичным наличным бытием, о котором он говорит, т.е. он его вовсе не видит (sieht es gar nicht). Научное познание, напротив, требует отдаться жизни предмета, или, что то же самое, иметь перед глазами и выражать внутреннюю необходимость его... Благодаря этому... целое само всплывает из того богатства, в котором его рефлексия оказалась утраченной”.<sup>7</sup>

Мы и пытаемся рассмотреть некоторые приемы выражения духовного состояния поэта, имея в виду текучесть этого состояния, его заразительность и его цельность, когда отдельные подробности несут в себе идею целого, а само это целое уже заключено в подробностях и вырастает из них. Обратим внимание на некоторые приемы в организации композиционной структуры

стихотворения. Она до такой степени ярко и энергично скомпонована, словно это о ней с чувством восхищения сказал один из героев болдинской поры: “Какая смелость и какая стройность!”

Прежде всего отметим тройственное членение всей композиционной системы, проходящей “три ступени” чувства, состояния, пережитого, испытываемого поэтом. Тройной ритмический узор - и в самом деле идеально простой, но и вместе с тем выразительнейший прием по силе своего воздействия на воспринимающего.

В “Бесах” этот прием подчеркнут еще и формально в инвариантном четверостишии, возникающем трижды, в 1, 4 и 7 строфах (напомню, что каждая строфа в “Бесах” - восьмистишие). Это знаменитый пейзаж-настроение: зловещая зимняя вьюга в ночной степи. Сам по себе этот неизменно повторяющийся текст уже представляет собой замкнутое, обособленное образное единство:

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.

Инвариантный повтор именно в силу своей неизменности особенно резко выделяет, акцентирует три стадии развития поэтической мысли. Однако, обратим внимание, что между этими вехами, появляющимися в 1, 4, 7 строфах, располагаются каждый раз по две строфы: 2 и 3; и после второго повтора: 5 и 6. Так возникает строго симметричная архитекtonика всего стихотворения, выражающая, однако, не статику ритмических повторов, а напротив, динамику движения мысли-чувства, переживаний автора и его героев, потому что эти вставки различны, хотя разрабатывают одну тематическую основу.

К тому же неизменную пейзажную тему трижды подхватывает вариантное четверостишие, т.е. меняющееся в своем образном содержании продолжение, следующее за константой-четверостишием в тех же 1, 4 и 7 строфах. Общее в вариантных частях состоит разве только в том, что всякий раз в них обнаруживается присутствие лирического героя и каждый раз сообщается энергичный импульс для дальнейшего движения художественной мысли и рисуемой картины.

А так как первая часть во всех трех опорных строфах неизменна, изменения в вариативных частях резко бросаются в глаза. Впрочем, эти изменения тоже имеют повторяющуюся образную основу. В 1 и 4 строфах эта общая тематическая основа состоит из двух частей, заметно варьируемых:

1-я строфа  
Еду, еду в чистом поле  
Колокольчик дин-дин-дин...  
Страшно, страшно поневоле  
Средь белеющих равнин.  
4-я строфа  
Сил нам нет кружиться доле;  
Колокольчик вдруг умолк;  
Кони стали. “Что там в поле?” -  
“Кто их знает, пень иль волк?”

Состояние лирического героя в заключении первой строфы: “Страшно, страшно поневоле Средь белеющих равнин” - конкретизируется затем в стро-



фах 2 и 3, переходя (в диалогическом эпизоде) к ямщику: это уже его страхи, его сознание безраздельно доминирует после краткой реплики лирического героя. Здесь же, в структуре вводных двух строф впервые появляется и получает дальнейшее свое развитие, тема бесовщины: “В поле бес нас водит, видно, Да кружит по сторонам”.

Концовка второй строфы получает свое развитие в речи ямщика: он уверен, что дело неладно, присутствие врага рода человеческого несомненно и очевидно для него. “Он”, как называют в народе нечистую силу в разных ее проявлениях и как называет беса ямщик, замечен в коварных “выходках” природной разбушевавшейся стихии. Это он старается зло посмеяться над людьми и сбить их с пути в ночную вьюжную круговерть, а может быть, и погубить в жестокую метель. Третью строфу целиком занимают видения испуганного ямщика, ему всюду мерещится присутствие нечистой силы.

Тождественная структура: подхвата-развития в последующей строфе концовки строфы предыдущей, - совершенно так же будет повторена в строфах 5-6, т.е. во втором проведении вариативных эпизодов после 4 строфы.

Таким образом, отмеченные структуры симметричны, во-первых, по своей соотнесенности друг с другом как аналогичные построения и, во-вторых, по отношению ко всей целостности стихотворения: строфы эти дважды вводятся после констант, что создает жесткий ритм общей композиционной структуры.

Сами же эти строфы (2-3, 5-6), представляющие тождество в качестве композиционных построений, в содержательном плане составляют резкий контраст друг с другом: в первом случае концовка 2 строфы и вся 3 строфа демонстрирует читателю сознание ямщика, конкретно-образное, подлинно народное мировосприятие нечистой силы, как встречается в фольклорных произведениях; во втором - концовка 5 строфы и вся 6 строфа - сознание лирического героя с его уже иным, обобщенным восприятием беснующейся природы. К тому же следует отметить, что в том и другом случае конкретные картины - в простонародном сознании и в восприятии лирического героя - совпадают в количественном отношении, их четыре “смены”.

#### Строфа 2

.....  
 В поле бес нас водит, видно,  
 Да кружит по сторонам.

#### Строфа 3

- 1) Посмотри: вон, вон играет,  
 Дует, плюет на меня
- 2) Вон - теперь в овраг толкает  
 Одичалого коня;
- 3) Там верстою небывалой  
 Он торчал передо мной;
- 4) Там свернул он искрой малой  
 И пропал во тьме пустой

## Строфа 5

.....  
 Вижу: духи собралися  
 Средь белеющих равнин

## Строфа 6

- 1) Бесконечны, безобразны,  
 В мутной месяца игре  
 Закружились бесы разны,  
 Будто листья в ноябре...
- 2) Сколько их! Куда их гонят?  
 Что так жалобно поют?
- 3) Домового ли хоронят,
- 4) Ведьму ль замуж выдают?

Итак, стихотворение отмечено поразительной строгостью формы. Это жесткий ритм структуры и такая же отчетливая симметрия общей конструкции произведения.

Троекратное повторение инвариантного четверостишия как бы выделяет, очеркивает стадии движения художественной мысли.

Сегменты текста, состоящие из двух смежных строф (строфы 2-3 и 5-6) между опорными константами, представляют собой, как уже было сказано, тождественные структуры вплоть до аналогичных по своим функциям связей-скреп. Две последних строки каждой предшествующей строфы “подтягивают” к себе целиком всю последующую строфу, определяют ее содержание, но в резких сдвигах, в трансформациях одного и того же тематического материала, появляющегося в разных восприятиях, т.е. в разном психологическом освещении, и с разной экспрессивной окраской: от сознания ямщика к сознанию лирического героя; от одной волны бесовщины к другой, еще более бурной и напряженной.

Наконец, инвариантное четверостишие в первой и заключительной строфах после двойного проведения промежуточных структур с резкими модификациями темы бесовских сил, создает эффект кольцевого обрамления, подержанного здесь еще и активным, динамическим повтором, повтором-развитием, а не статикой только инвариантного повторения. Я имею в виду перекличку двух последних строк в первой и седьмой строфах:

**Страшно, страшно поневоле**  
 Средь неведомых равнин

**Визгом жалобным и воем**  
**Надрывая сердце мне!**

Композиционное кольцо становится еще более ощутимо, так как именно обрамляющие строфы в своей концовке акцентируют состояние лирического героя. Вместе с тем последнее четверостишие и две последних строки в нем представляют собой не только высшую кульминационную точку переживаемого лирическим героем состояния, но и итог движения всей художественной системы: и мира персонажей, вступающих в диалогическое общение друг с другом, и конкретных картин бесовских наваждений, сначала увиденных ямщиком, а затем лирическим героем. Его сознанием, таким образом, открывается и завер-

шается стихотворение. Все мотивы, все линии тематического развития оказываются сведенными здесь воедино, сконцентрированными в фокусе последней строфы, создавая эффект сильнейшего эмоционального взрыва.

К тому же в последней строфе, увеличивая передаваемую ею экспрессию, возникают две волны нарастающей динамики чувства: вторая как бы подхватывает первую в момент некоторого ее спада, потому что это устойчивое положение, знакомое уже нам по предыдущим повторениям. Возникает новый, еще более высший интенсивный подъем переживаемого героями и автором состояния.

Должно быть ясным, что воздействие такой изоциренно построенной художественной структуры невозможно объяснить, исходя из “первоэлемента литературы”, из слова и словесных конструкций. Пушкин требует иных подходов, не только лингво-литературоведческих, а скорее методик искусствознания из области “чистых искусств”, так как такие понятия, как контраст и тождество, развитие и статика, инвариантность и динамизм, симметрия, ритм и т.п., являются категориями надязыкового плана. Здесь оказывается недостаточен тезис Романа Jakobsona, на который ссылаются современные философы при определении границ поэтики и литературного творчества: “Поэзия есть язык в его эстетической функции”.<sup>8</sup> Но это определение при всей его полифункциональности языка, “обладающего самосознанием” в качестве **наличного бытия**,<sup>9</sup> звучит так же, как если бы сказать: “Скульптура есть глина в ее эстетической функции”. Концепция ОПОЯЗа по-прежнему, как и десятки лет назад, диктует свою волю, но уже не только филологии и лингвистике, а эстетике и философии, подтверждая бессмертие диккенсовского мистера Фидера, почтенного бакалавра искусств, ученики которого, юные джентльмены, на всю жизнь сохранили твердое убеждение, что все грезы поэтов и поучения мудрецов-набор слов и грамматических правил, и никакого другого смысла не имеют.

<sup>1</sup> Schmid Volf. “Pique Dame” als poetologische Novelle // Die Welt der Slaven. Bd. 42.1997.S.I\_33.

<sup>2</sup> См.: Гегель. Сочинения. Т. IV. М., 1959. С.374.

<sup>3</sup> Там же. С. 379.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Гегель. Г.В.Ф. Работы разных лет в двух томах. Т.2. М. 1973. С. 205, 187.

<sup>7</sup> Гегель. Сочинения. Т. IV. С. 28-29.

<sup>8</sup> Женнет Ж. Вымысел и слог: Ficitio и dicitio // Вестник МГУ. Серия 9, Филология, 1996, №5. С. 143.

<sup>9</sup> Гегель. Сочинения. Т. IV. С.379.

## О “лирическом движении” в стихах Пушкина 30-х годов

Э.В. Слина (Санкт - Петербург)

В пушкинских статьях и письмах не однажды говорится о “лирическом движении” в поэзии, о стихах, “исполненных движения”, об их “энергической красоте”.<sup>1</sup> Понятие лирического движения представляется не вполне определенным, оно включает и единство движущегося живого мира, и подвижность самой мысли о реальности, и динамичность внутренней жизни поэта. По наблюдению Ю.М. Лотмана, у Пушкина “сама жизнь отождествляется с движением”.<sup>2</sup>

В поэтическом языке Пушкина заметно пристрастие к эпитету “живой”: живые сны, живая младость, живые слезы. Если же говорится о поэзии, то “живой” характер поэтической мысли, строки - одна из высших пушкинских оценок того же высокого ранга, как “энергическая красота” и “лирическое движение”.

Выражая движение живой жизни, поэт и сам меняется, так что внутренний ритм его души и ума непосредственно определяет восприятие и мира внешнего. Известно, что само творческое состояние осознавалось Пушкиным как быстрая смена картин, видений, образов, пронсящихся в воображении.

Отчетливого различия между движением внутренним и внешним в поэтическом сознании не может быть, их взаимосвязь очевидна. Поэтому освоение и преображение воспринятой жизни у поэта столь же живое, как и сама реальность.

Давно признано, что пушкинская поэтика характеризуется повышенной, экспрессивной динамичностью и в стихах, и в прозе. В.А. Жуковский находил, что гению дано постигать истину “быстрым и всеобъемлющим образом”,<sup>3</sup> - определение, непосредственно соотносимое с Пушкиным и его творчеству соответствующее.

Рисунок “лирического движения” в пушкинской лирике, отражающий способ мышления поэта и его “душевное пространство” анализируется в статье В.А. Грехнева на материале нескольких стихотворений.<sup>4</sup> В предлагаемой статье ставится иная задача - показать моменты в движении мысли чувства, отраженные в особом характере лирики 30-х годов.

Как апофеоз движения во всевозможных и разнохарактерных формах может быть увидена лирика Пушкина в целом: так Ю.М. Лотман определяет поэтику Пушкина как “контрастно-динамическую”.<sup>5</sup> Сравнительно легко заметить, что многие, в том числе и программные стихи поэта, содержат мотив перемещения в пространстве (“Кавказский” цикл, “Бесы”, “Зимняя дорога” и многие другие). Их объединяют образы пути, встречи, прощания. Казалось бы, перемещение в пространстве - не внутреннее явление. Но внешняя динамичность отражает сильную внутреннюю потребность, стремление к познанию себя и самоопределению. Известно, что мотивы дороги, пути в русской лирике до Пушкина и после него связаны с представлением о смысле жизни, о судьбе, о личной ценности. В стихах, рожденных впечатлениями “на пути”, осмысление реальности столь же подвижно, как и внешние впечатления, - это стремительный бег сознания. “Мысль по природе своей динамична, она есть вечное движение духа”, - замечает Н.А. Бердяев.<sup>6</sup>

Поэт и воплощает в слове движение духа с возможной очевидностью и естественностью, а у Пушкина - с единственно возможной очевидностью и абсолютной естественностью.

В нашем случае особый интерес представляют стихи, в которых лирическое “я” прямо не заявлено. В лирике Пушкина 30-х годов много стихотворений условно эпических, с элементами развитого сюжета. Это вольные переводы, подражания, стихи по мотивам известных сюжетов; в них внутренний мир поэта выражен сложно, через событие, в лирически окрашенном повествовательном тексте.

В “вольном подражании” 1828 года, переводе из Мицкевича, “Сто лет минуло, как тевтон...” центральный лирический мотив - контрастное сопоставление между завоевателями и независимым, свободным народом. Христианский “крест веры” предстает странно зловещим:

...Крест веры, в небо возносящий  
Свои объятия грозящи,  
Казалось, свыше захватить  
Хотел всю область Палемона  
И племя чуждого закона  
К своей подошве привлечь  
(III, 53).

Как бы взлетающим в высоту увиден этот “крест веры”, он олицетворенно значителен, и недвусмысленно выражена тевтонская агрессивность - через презрительный, унижающий, жестокий жест. Экспрессивностью слов в строке “К своей подошве привлечь” определено и существо возможного события, и нравственная оценка его. В стихах, которые кажутся эпическими, отчетливо зазвучал авторский голос, ненавязчиво, но очень ясно. Мыслимый, воображаемый жест и кинематографичен, и поэтически обобщен, в нем выражено авторское отрицание зла, отвращение к нему, и авторское же противостояние злу.

В так называемой сюжетной лирике 30-х годов события, перемены в поведении и образе мысли героя могут быть переданы и в форме еще более повествовательной, без драматизма, неспешно и спокойно, например, в “Страннике” (1835). Здесь уже во втором стихе произнесено слово “внезапно” (у Пушкина “незапно”), а затем внутреннюю драму героя передают движения и жесты в развернутых сравнениях. Внутренний порыв выражен через внешний, динамичный и зримый образ-сравнение:

...Как тот, кто на суде в убийстве уличен.  
Потупя голову, в тоске ломая руки...  
(III, 342).

...И взоры вкруг себя со страхом обращая,  
Как раб, замысливший отчаянный побег,  
Иль путник, до дождя спешащий на ночлег.  
Духовный труженик - влача свою веригу...  
(III, 343).

В первоисточнике, по мотивам которого написан “Странник”, романе Дж. Беньяна, подобных сравнений нет. Сравнение с рабом, замыслившим побег, и заостряет событие, и само по себе очень достоверно. В 1834 году, год назад, в послании глубоко личном и программном “Пора, мой друг, пора...” поэт говорил о своем мыслимом “побеге” почти теми же словами и в том же ритме александрийского стиха:

...Давно, усталый раб, замыслил я побег...

(III, 278).

М.М. Пришвину принадлежит определение эпоса как скрытой лирики. Во всяком случае, мотив “отчаянного побега” в “Страннике” мы воспринимаем и как очень личный, лирический.

Внешняя смена событий в таких стихах на самом деле не вполне внешняя. В развитии событий заметно движение внутреннего мира, а именно: внутреннее состояние определяющее. Впечатление от живописности, исключительности нескольких мгновений завладевает поэтическим (и читательским) сознанием, но тем не менее внутренняя жизнь поэта неизбежно просвечивает в стремительном движении вещей и событий, проявляется как бы помимо авторской воли.

В так называемой сюжетной лирике 30-х годов быстрая смена жестов, поступков, слов условно эпического героя, отделенного от автора, могут передавать не одно мгновение, но воссоздавать и характер этого героя, существо его личности. В этих случаях отношения поэта и героя определяют и внутреннее движение стихотворения. В послании Д. Давыдову (1836) отражен характер адресата, человека колоритного и оригинального: характер Д. Давыдова освещается дополнительным светом авторской любви, иронии и самоиронии. В слове, передающем движение событий, выражены авторское восхищение адресатом и некоторая досада на себя. Поэт и воин Д. Давыдов и поэт-автор сталкиваются в лирическом мотиве, где иронически противопоставлены “бешеный конь” и “смирный Пегас”:

...Не удалось мне за тобою  
При громе пушечном, в огне  
Скакать на бешеном коне.  
Наездник смирного Пегаса  
Носил я старого Парнаса  
Из моды вышедший мундир...  
(III, 364)

Нам ясен и лихой характер Давыдова, но не менее прояснен и автор, его стремительное воображение, его юмор, игра ума. И оба героя, поэт и адресат, в результате, в финале стихотворения, сближены с Пугачевым, который стал чуть ли не знакомцем, приятелем их обоих, что тоже - смелая игра ума и воображения:

Вот мой Пугач: при первом взгляде  
Он виден - плут, казак прямой;  
В передовом твоём отряде  
Урядник был бы он лихой  
(III, 364).

Ирония, юмор придают движению мысли свободу и непритязательность, и потому образ, живой и динамичный, одухотворен, лиричен.

Противоположным образом выражено авторское движение души в стихах библейского цикла 1836 года. Здесь главное не характер героя, а поступок и событие с изначально известным, универсальным и трагическим смыслом. Так в “Подражании итальянскому” бег событий необычайно сконцентрирован, но автор даже как будто не проявляет своего пристрастия к происходящему, максимально отстранен. Стихи внушают сознанию

неотвратимость страшной гибели Иуды и ужас перед увиденным зрелищем, которое не зависит от авторской воли. Динамическая патетика - так можно определить стилистическую основу этого стихотворения. Поэту изначально известна общечеловеческая и над - человеческая оценка "предателя-ученика"; интонационная, лексическая и ритмическая выразительность речи рождены нравственным чувством многих поколений, и авторский голос слит с голосом многих:

Как с древа сорвался предатель-ученик,  
 Дьявол прилетел, к лицу его приник,  
 Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
 И бросил труп живой в гортань геенны гладной...  
 (III, 367) .

Оценка авторская вытеснена самой стремительностью события, быстротой и неотвратимостью возмездия за предательство: действие развертывается как заранее известный жуткий спектакль. Но динамичный глагол "взвился" в сочетании с замедленным ритмом и тяжелой, стесняющей дыхание стиха аллитерацией все-таки передают и авторскую нравственную оценку, стихи звучат как авторский приговор:

...взвилСя С Своей добычей СмРадной  
 И бРосил тРуп живой в ГоРтань Геенны Гладной...

По-новому в лирике 30-х годов начинает восприниматься и природный мир. Созерцание природного мира ведет поэта к самонаблюдению, самопознанию и что важнее всего - к внутреннему очищению. Поэт "прислоняет" (термин А.Н. Веселовского) к умиротворенно-ритмичной природе человеческую драму. Самое показательное в этом отношении стихотворение "Осень". В "Осени" природная и человеческая жизнь воспринимаются как некое космическое единство, в котором контрасты и совмещаются, и сосуществуют. И внутренний мир, и внешние перемены предстают в напряженном и радостном преображающем движении: катарсис переживает и человек, и природа. О творческом состоянии в стихах "Осени" рассказано в такой форме, которая ассоциативно вызывает представление о природном потоке, прорывающемся на свободу, так что внутреннее состояние становится почти физически ощутимым:

Душа стесняется лирическим волненьем,  
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
 Излиться наконец свободным проявленьем...  
 (III, 265).

Образное видение ощутимо, но неотчетливо, неясно, переход от внутреннего к внешнему очень зыбкий: образ как бы пытается обрести материальность и снова тает, уходит внутрь, в духовную идеальность, в область незримых душевных движений. Рисунок внутренней жизни если и проясняется, то пунктирно; в такой образной неотчетливости и заключена поэтическая глубина "Осени": за нею стоит знание о безмерной сложности духовной жизни. Может быть, впервые именно в "Осени" у Пушкина так очевидно поэтическое слово стремится раскрыть состояние внутреннее в самый сложный момент высочайшего творческого подъема.

Но и во внешнем, природном мире Пушкина иногда привлекают мгновения исключительные, кульминационные. Состояние некоего преде-

ла в таких случаях переживается как момент естественного музыкального ритма в природе. Таким воспринимается отрывок 1830 года об олене, избегающем на вершину утеса:

Недвижим, строен он стоит  
И чутким ухом шевелит...

Но дрогнул он - незапный звук  
Его коснулся - боязливо  
Он шею вытянул и вдруг  
С вершины прянул...  
(III, 212).

Очевиден контраст неожиданного порыва и предшествующей тишины. И очевидно, что главное для поэта - не связь событий, а само мгновенное событие, его неожиданная красота, естественная разрядка контрастной кульминации. Б.Л. Пастернак говорил о порывистой изобретательности в пушкинской поэзии; порывистость - в природе пушкинского дарования, потому так близки ему и интересны проявления взрывчатой реальности.

По словам поэта Чеслава Милоша, любой поэт изначально "...стремится замкнуть (реальность) в круг своих слов, стараясь как можно меньше при этом упустить".<sup>7</sup> К пушкинскому творческому характеру как нельзя более относится стремление "замкнуть" впечатления "в круг своих слов". Замечательно, что у Пушкина замкнутая словом реальность получает свободу естественного саморазвития. Чем свободнее и естественнее мысль и чувство поэта, тем свободнее постигнутая реальность. Именно к 30-м годам в лирике Пушкина яснее проявлена свобода бытия без видимого, непосредственного авторского участия.

Очень показательны поэтому стихи, связанные с впечатлениями от других искусств или возникшие на основе известных литературных сюжетов. Вторичными у Пушкина такие стихи не воспринимаются, хотя первоисточник почти всегда ясен. "Чужое" пересоздается в соответствии с индивидуальным видением поэта, в соответствии с его темпераментом, подвижностью его ума. В воспоминаниях А.О. Смирновой-Россет говорится, что у Пушкина "была неистощимая *mobilité de l' esprit*".<sup>8</sup>

Обновленным прочтением чужого текста является, к примеру, вольный перевод из А. Шенье сюжета о смерти Геракла ("Покров, упитанный язвительною кровью..."). События в стихотворении сменяют друг друга со скоростью ураганной; герой мучается болью, которая вызывает яростные и отчаянные действия:

Се - ярый мученик, в ночи скитаясь, воет;  
Стопами тяжкими вершину Эты роет;

Гнет, ломит древеся; исторженные пни  
Высоко громоздит...  
(III, 324).

Александрейский певучий стих здесь прерывистый, ритмическая мелодия разрывается паузами, стремительно разворачивается драма: герой сам готовит себе костер и сгорает в нем. Кульминация события передана столкновением коротких (односложных и двусложных) слов:



...Дунул ветер, поднялся свист и рев:  
Трещит горит костер, и вскоре пламя, воя,  
Уносит к небесам бессмертный дух героя  
(III, 334).

В момент гибели герой уже неподвижен, но все, что его окружает, сохраняет инерцию яростного движения: ветер, свист, рев, костер, пламя; динамично и событие, и наше восприятие его; в нас самих происходит быстрая смена ужаса, сострадания, страха и восхищения, поэт внушает нам такую смену чувств и впечатлений. И такое восприятие возможно лишь потому, что динамично само мышление поэта, нас увлекает быстрота поэтической мысли, динамичность речи. Казалось бы, условно вторичная поэзия не создает прямых условий для самораскрытия и самопознания. Тем неожиданнее в этих условиях феномен авторской психологической выраженности, прозрачности, ясно воспринимаемого сострадания и восхищения.

Мы должны особо взглянуть и на те стихи 30-х годов, которые говорят непосредственно о внутреннем мире, стихи-признания. К 30-м годам внутренние драмы занимают Пушкина-лирика не меньше, чем мир внешний. В этом сказались и пушкинское рано возникшее пророческое предчувствие конца. В.А. Жуковский в 40-е годы увидел в итоговом обращении к внутреннему миру общечеловеческую закономерность: “Подходя к концу своей дороги, мы более обращаемся вовнутрь себя и смотрим на границу жизни: сама жизнь становится уже нечто второстепенно внешнее и уже нечто нам не принадлежащее”.<sup>9</sup>

Трагедийность бытия проявляет себя внутри глубоко поэтической яркой личности сильнее, чем в событиях исторических и социальных, а в поэтическом космосе Пушкина внутренние бури дают о себе знать постоянно. По наблюдению М.О. Гершензона, Пушкин “умел не только ловить на лету свои душевные состояния, он умел также подмечать их зарождение и развитие”.<sup>10</sup> Поэт редко допускает читателя к своему внутреннему миру, и это озадачивало всех, кто пытался понять и объяснить его личность. Что в сочинениях Пушкина нельзя уловить “его характер как человека” был убежден Гоголь, но столь же решительно он же утверждал: “А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого не зримо”.<sup>11</sup>

Внутреннее движение пушкинской личности выражено в 30 гг. чаще в слове, произнесенном как бы случайно, в интонации, неожиданно открывающей самое главное. Внутреннее движение трудно уловимо, оно сопротивляется закреплению в слове. В стихотворении 1835 года “Я думал, сердце позабыло...” лирическое признание кажется похожим на традиционно элегический романс:

Я думал, сердце позабыло  
Способность легкую страдать,  
Я говорил: тому, что было,  
Уж не бывать! Уж не бывать!  
Прошли восторги и печали,  
И легковёрные мечты...  
(III, 347).

Однако и романсовая мелодраматичность, и условность привычных поэтизмов оправданы последним двусишием:

Но вот опять затрепетали  
 Пред мощной властью красоты.

Волнение страстного человека выражено сдержанно; в ритмическом рисунке, в столкновении и смене согласных трепет чувств почти материализуется, но лишь настолько, чтобы не стать очевидно воспринимаемым, - сохраняется тающая полуреальность:

Но вот опять затрепетали...

В стихотворении “Красавица” лирическая композиция, как часто в поэзии, и особенно у Пушкина, строится на контрасте движения и покоя, поэт останавливает мгновение и сам застывает в удивлении:

Но встретясь с ней, смущенный, ты

Вдруг остановишься невольно...

И в следующем стихе передано ритмическое торможение, замедленность, через которые столь сильно выражен порыв внутренних:

Благоговея богомольно  
 Перед святыней красоты  
 (III, 239).

В этом случае, как и в предыдущем, стихи - мгновенный снимок психологического состояния, не статичного даже тогда, когда, казалось бы, слово замирает.

В лирическом мире Пушкина часты моменты осознанного торможения впечатлений. Кажутся неожиданными лирические мгновения, когда поэт (и читатель) замирают перед событием, картиной, сиюминутным состоянием внешнего или внутреннего мира. Это состояние на пределе, в момент кульминации. Мы останавливаемся перед видением красоты, как это происходит в стихотворении “Красавица”, останавливаемся перед событием, которое имеет свободную, не закрепленную символику.

В лирике 30-х годов таких примеров довольно много, особенно в вольных переводах и подражаниях, черновых набросках. Их объединяет нечто общее: события в таких стихах обычно не имеют логической завершенности, они прерваны на мгновении, глубоко значимом. И оно, это мгновение, словно стягивает к себе весь текст, ему подчинены все оттенки в развитии лирической темы. Таковым представляется видение города на вершине в отрывке “Когда владыка ассирийский...”; через него и как бы сквозь него, поверх чисто описательного впечатления, поэт говорит о свободе, независимости, о красоте мужества и о лирически переживаемом счастье независимости и свободы:

...Стеной, как поясом узорным,  
 Препоясалась высота.  
 И над тесниной торжествуя,  
 Как муж на страже, в тишине  
 Стоит, белеясь, Ветилуя  
 В недостижимой вышине.  
 (III, 359).

Символическое значение получает и момент движения корабля в переводе из Саути “Медок”. В этих случаях центром притяжения нашего внимания является состояние переходное, в котором угадываются скрытые драматические возможности незавершенных событий.

О высших свойствах поэзии с пушкинской ясностью и лаконизмом сказано в одном из последних стихотворений Д. Самойлова:

Вот что доступно только гениям:

Обдать нас, как волной и пеной,

Захватывающим движением

Реальности обыкновенной.<sup>12</sup>

Нельзя не признать, что к пушкинской лирике эта столь точно выраженная мысль современного поэта имеет самое прямое отношение.

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. 3-е. М.: Наука, 1962-1965. Т.7. С.266, 267, 422, 430.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. В мире пушкинской поэзии // Версии: Телевизионные сценарии. М.: Искусство, 1989. С.12.

<sup>3</sup> Жуковский В.А. Об изящном в искусстве // Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С.357.

<sup>4</sup> Грехнев В.А. Пушкин: “лирическое движение” // Болдинские чтения. Горький, 1987. С.27-41.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С.130.

<sup>6</sup> Бердяев Н. Судьба России: Репринтное воспроизведение издания 1918 г. М. 1990. С.87.

<sup>7</sup> Милош Чеслав. “Объять весь век...” Литературная газета, 1989, №9.

<sup>8</sup> (подвижность ума). А.О. Смирнова-Россет. Воспоминания о Жуковском и Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т.2. М. 1974. С.148.

<sup>9</sup> Жуковский В.А. Об изящном искусстве // Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С.357.

<sup>10</sup> Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С.93.

<sup>11</sup> Гоголь Н.В. В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность // Избранные статьи. М.: Современник, 1980. С.171.

<sup>12</sup> Самойлов Д. “Вот что доступно только гениям...” Огонек, 1989, №3. С.21.

## Тема дома в лирике А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.

О.В. Васильева (Петропавловск-Казахский)

*“Дом - корень...”*

*Русская пословица.*

“... Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти,” - скажет один из героев Ф. М. Достоевского. Действительно, страшно остаться один на один с жизнью, не имея почвы под ногами, убежища, в котором можно укрыться от ударов судьбы. Потому и возникла поговорка “дом- крепость”, что защитой от всех неприятностей становится дом.

Бытовое представление о доме базируется на культурологическом понятии дома как одного из ключевых символов культуры, поскольку способ

структурирования жилого пространства прямо связан с представлениями об устройстве мира. “Дом выступал как один из основных источников и трансляторов информации. Он являлся своеобразной книгой...”<sup>1</sup> Поэтому, говоря об образе дома в творчестве того или иного писателя, мы имеем дело с философской категорией, в которой сфокусировались его представления о мироздании.

Целью данной работы является попытка проследить, как реализуется тема дома в лирике А.С. Пушкина 30-х годов и в поздней лирике М. Ю. Лермонтова. Выбор именно этих периодов в творчестве поэтов объектом исследования обусловлен, во-первых, тем, что поздняя лирика является итогом их философских размышлений, а, во-вторых, Пушкина и Лермонтова последних лет жизни роднит одинаковое стремление к обретению гармоничного бытия. Тема дома является отражением важнейших аспектов их мироощущения.

Дом в творчестве позднего Пушкина становится одним из основных пространственных символов.<sup>2</sup> Поэта интересует не только дом, но и то, что связано с домашним, семейным. Тема эта параллельно разрабатывалась и в прозе (“Капитанская дочка”).

Нас интересуют особенности реализации этой темы в лирике 30-х годов.

Дом в лирике Пушкина 30-х годов появляется в двух ипостасях: отчий дом и Лицей-дом. Соединены эти образы в сознании А. С. Пушкина особой категорией, магистральной для его творчества- категорией памяти, которая в лирике 30-х годов воплощается в образе особого дома, возможно, самого крепкого и надежного в жизни поэта:

... есть память обо мне,

Есть в мире сердце, где живу я<sup>3</sup>... (III, 210)

Именно в этом доме тщательно хранятся имена лицейских друзей, многие из которых уже нет:

... Кто здесь, кто там на ратном поле,

Кто дома, кто в земле чужой,

Кого недуг, кого печали

Свели во мрак земли сырой,

И надо всеми мы рыдали. (III, 277)

Хранится в этом доме и образ особого “уголка земли”, “владений дедовских”, который хоть и не стал в конечном счете символом сбывшихся надежд “спокойствия, трудов и вдохновения”, но согревает душу воспоминаниями, связанными с ним.

Отчий дом для Пушкина- “покинутый кокон, дом, навеки пустой” (В.Тушнова), хранитель традиций, но “не- жильё”, “притворившийся домом”<sup>4</sup>. В доме должно ЖИТЬ, а отчий дом, к сожалению, эту функцию не выполнил. Полушутя, полусерьезно говорит об этом Пушкин в “Дорожных жалобах”:

Не в наследственной берлоге,

Не средь отеческих могил,

На большой мне, знать, дороге

Умереть господь сулил...( III, 177)

Но, не чувствуя отчий дом пространством любви и уюта, поэт, тем не менее, считает его той почвой, на которой зиждется род человеческий. “Дом-корень...” - гласит русская пословица. Этим корнем и был отчий дом для Пушкина, поскольку являлся хранителем традиций, дающих право на звание человека. “Человек без традиций- голый. Ровно как и общество. Общество,

порвавшее с традициями, обрубаёт якорную цепь, и корабль его болтается по воле волн или еще по чьей- то воле” (В. Токарева). Добавим, ровно как и человек. Пушкин эту якорную цепь сохранил, черпая жизненные силы в любви к отчому дому:

Два чувства дивно близки нам-  
В них обретает сердце пищу-  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

.....  
Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва.  
Как пустыня  
И как алтарь без божества.  
(III, 242)

Связь с традициями отчего дома воплотилась в образе сосен, стоящих “друг к дружке близко”, и потому глубоко пустивших корни:

... Но около корней их устарелых  
(Где некогда все было пусто, голо)  
Теперь младая роща разрослась,  
Зеленая семья; кусты теснятся  
Под сенью их как дети...  
(III, 400)

В противовес семье, выросшей из корней-  
...один угрюмый их товарищ,  
Как старый холостяк, и вокруг него  
По- прежнему всё пусто...  
(III, 400)

На таком мощном фундаменте можно строить самый настоящий дом, что и делает А. С. Пушкин, оставляя в лирике 30-х годов приметы того идеального жилища, которое хотелось бы обрести. Границы этого мыслимого дома размыты, но основные его черты можно воссоздать.

Идеальной моделью дома Пушкина является лицейское братство - образ “идеального бытия” и семьи. И вместе с воспоминанием о Лицее в осмысление пушкинского дома входит некий “круг”: “круг” и семья адекватны друг другу: “... тем робче старый круг друзей В семью стесняется едину”, “тесней наш верный круг составим”, появляется понятие “круг судьбы”. Символика “круга” неоднозначна. С одной стороны, он воспринимается как символ безысходности, обыденности, утомляющей своей замкнутостью и потому давящий на человека, делая его рабом этой замкнутости. С другой стороны, круг - символ стабильности, неизменности, самодостаточности. Именно круг должен отгородить Пушкина от “жизни мышья беготни”. Поэт стремится вырваться, наконец, из стремительного движения вечной дороги, которой не видно конца. Не случайно, размышления о домашней жизни в “Дорожных жалобах” прерываются восклицанием: “Ну, пошел же, погоняй!”. Впереди лишь “часы дорожной скуки, На дороге, в тьме ночной”, да “версты полосаты”. Понятна усталость Пушкина от “дней мельканья”, “бурь судьбы” и желание отгородиться от мира в тихом кругу друзей.<sup>5</sup> Этот порыв поэта был “рас-

шифрован” его близким другом А. Дельвигом в стихотворении “Домик”:

За далью туманной,  
 За дикой горой  
 Стоит над рекой  
 Мой домик простой;  
 Для знати жеманной  
 Он замкнут ключом,  
 Но горенку в нем  
 Отдал я веселью,  
 Мечтам и безделью.  
 Они берегут  
 Мой скромный приют...<sup>6</sup>

Стихотворения Дельвига 1821 года предваряют жизненную программу Пушкина 30-годов: тишина, природа, труд, чтение, творчество, дом (пены-ты), деревенский быт.<sup>7</sup> Такое замкнутое бытие он считал самодостаточным потому, что “неизменность - свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства.”<sup>8</sup> Так в доме Пушкина появляется тяга к границам, которые собственно и определяют статус дома, противопоставляя его окружающему миру. Интересным является тот факт, что у Пушкина обнаруживается тяготение к мифологическим формам структурирования пространства, отражённым в славянских обрядах и поверьях. Так, например, первому жилищу приписывалась круглая форма, это был шалаш (вспомним “свод шалаша” в стихотворении “Анчар”). Но не только границы (круг) “привязывают” дом Пушкина к славянскому праобразу, но и некоторые другие значимые элементы жилища, появляющиеся в лирике поэта.

Прежде всего, это образ очага, едва ли не самого главного места в доме, поскольку он является символом тепла, света. “Вокруг него собиралась семья, и он гнал прочь тьму ночи и жадных, хищных зверей. Он варил и пек пищу, и люди, садясь к трапезе, не забывали попотчевать свой Огонь. Всякий гость, обогрешившийся у очага, причастившийся еды, становился за своего, никто не смел обидеть его, прогнать из-под крова”.<sup>9</sup> К подобному очагу уносит и Пушкина его “утлый челнок” в самые трудные минуты жизни:

Когда порой воспоминанье  
 Грызет мне сердце в тишине  
 И отдаленное страданье  
 Как тень опять бежит ко мне...  
 Тогда забывшись я лечу  
 Не в светлый край, где небо блещет  
 Неизъяснимой синевою...  
 Стремлюсь привычную мечтою  
 К студеным северным волнам...  
 Открытый остров вижу там...  
 Сюда порою приплывает  
 Отважный северный рыбак,  
 Здесь рыбарь невод расстилает  
 и свой разводит он очаг... (III, 243–244)

Очаг, разводимый северным рыбаком, удивительно похожим на наше-

го сурового предка, избавляет Пушкина от душевных страданий. Обогрившись мысленно у этого очага, поэт навсегда становится причастным к этому северному островку.

Есть в доме Пушкина и другое место, свято чтимое нашими предками - красный угол, место под образами:

В простом углу моем, средь медленных трудов,  
Одной картины я желал быть вечно зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш божественный спаситель-

.....

Она - с величием, он с разумом в очах-  
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,  
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона... (III, 224)

А к иконе - молитва, чаще всего приходящая на память:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,  
Любоначалия, змеи сокрытой сей,  
И празднословия не дай душе моей.

Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,  
Да брат мой от меня не примет осужденья,  
И дух смирения, терпения, любви

И целомудрие мне в сердце оживи. (III, 421)

И наконец, образ стола как важнейшего элемента дома<sup>10</sup>, возвращающий нас вновь к лицейскому братству, вновь замыкая пушкинский дом в “круг”. Стол в лирике Пушкина, как правило, связан с образом пира, звоном “здравных чаш”, дружбы. “Пир - соединение людей в братский круг. Праздничный стол, веселье, братство устойчиво ассоциируются со свободой... добавочный признак - кольца, круга: круга друзей, братьев, товарищей...”<sup>11</sup> Таков уж Пушкин: даже стремясь в круг, он продолжает быть свободным.

“Разгульный праздник” с течением времени “перебесился”, “остепенился”, и вместе с ним “остепенился” и поэт. Теперь его утешают иные картины:

Забыв и рошу и свободу,  
Невольный чижик надо мной  
Зерно клюет и брызжет воду,  
И песнью тешится живой. (III, 438)

Вместе с тем, в его поэзии еще отчетливее зазвучало осознание тайн бытия:

...таков судьбы закон  
Вращается весь мир вокруг человека,-  
Ужель один недвижим будет он? (III, 431)

Мир - круговорот. Круг - Дом. Дом, где тепло и уютно от света очага, а душу согревает молитва перед образом, освещенным лампадой. И всегда накрыт стол для немногих оставшихся, но всегда верных друзей. Покой и воля...

... Но как же любо мне  
Осеннею порою, в вечерней тишине,  
В деревне посещать кладбище родовое,  
Где дремлют мертвые в торжественном покое... (III, 422)

И “стоит широко дуб над важными гробами”. Мифологическое дерево предков, “колеблясь и шумя”, соединяет Пушкина с прошлым и будущим.

Иной дом строит себе романтик Лермонтов. У него, в отличие от Пуш-

кина, о домашнем, семейном речь не идет: такие понятия для поэта довольно редки. В ранней лирике его дом - "пространство без границ", достигающий кровлей "до самых звезд", а расстояния измеримы лишь душой. Его "прекрасный дом"- вселенная, построенная всемогущим. Он - единственный в пору поэта, чье око "объемлет краткий миг", а душа измерит "далекий путь".

Мой дом везде, где есть небесный свод,  
Где только слышны звуки песен,  
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,  
Но для поэта он не тесен. (229)

Лермонтову не важно, что его дом не похож на тот, к которому все при-  
выкли.<sup>13</sup> Ему, как и всякому человеку, важно лишь то, что "в нем лишь буду я  
спокоен".

В поздней лирике поэта появляются у дома "знакомые приметы": сте-  
ны, окна, двери. Но они носят зловещий характер, лишая дом главного - сво-  
боды и покоя. В него можно войти, но выйти - невозможно: дверь - "тяжелая  
с замком", у двери "часовой", окно - "высоко" (31), мало того, на нем "двой-  
ная решетка". Но, если учесть, что "наличие входа и выхода - необходимое  
условие для сохранения домом своего статуса"<sup>14</sup>, то получается, что перед  
нами не-дом, не-жилье.

В каменный панцирь я ныне закован,  
Каменный шлем мою голову давит,  
Щит мой от стрел и меча заколдован,  
Конь мой бежит, и никто им не правит.

-----  
Быстрое время - мой конь неизменный,  
Шлема забрало - решетка бойницы,  
Каменный панцирь - высокие стены,  
Щит мой - чугунные стены темницы. (81)

Особенно важно отметить зарешеченные "двойной решеткой" окна,  
окна, считающиеся связующим звеном с космическим миром.<sup>15</sup> Понятной ста-  
новится тоска Лермонтова, полагавшего своей родиной небо. Его земной дом  
превратился в темницу души, символом которой является свет умирающей  
лампады. И рвется душа ввысь, туда, где можно обрести страну "покоя и  
забвенья". Возможно, этим обусловлен интерес Лермонтова к молитвам: они  
становятся духовным эквивалентом его физического стремления на волю. Ему  
более по душе стены - "громады гор", "полночная громада", пригвожденная  
к сводам. Но, стремясь разрушить прочные, замкнувшиеся кольцом границы  
земного бытия, поэт осознает невозможность достижения свободы и покоя в  
небесном доме:

Что мне сиянье божьей власти  
И рай земной?  
Я перенес земные страсти  
Туда с собой! (99)

Появляется желание "отстроить" новый, свой дом. В поисках единствен-  
ной, сакральной точки в пространстве, которая совпала бы с лермонтовским  
стремлением к гармонии, поэт делает несколько попыток обретения нового дома.

Категория памяти, воплотившаяся в лирике Пушкина в своеобразный дом,



у Лермонтова выполняет иную функцию- “немое кладбище”. У него нет уверенности и в том, что кто-то помнит о нем: тема памяти сменяется темой забвенья:

... Боюсь сказать! - душа дрожит!

Что, если я со дня изгнания

Совсем на родине забыт!

.....

Найду ль там прежние объятия?

Старинный встречу ли привет?

Узнают ли друзья и братья

Страдальца после многих лет? (37)

Лермонтов не имел и того круга единомышленников, каким обладал

Пушкин:

... и некому руку подать

В минуты душевной невзгоды... (67)

Поэтому идеальным бытием он избирает не круг людей, а просторы природы, переносясь туда “могучей волею мечты”. В этом доме нет “знакомых примет”, нет и времени быстрогобегущего, нет природной цикличности (одновременно желтеет нива, цветет ландыш, зреет слива) - все будто застывает во времени и пространстве.

Тогда смиряется души моей тревога,

Тогда расходятся морщины на челе, -

И счастье я могу постигнуть на земле,

И в небесах я вижу бога... (33)

Возникают ассоциации с библейским садом, единственным местом в мироздании, где возможно созерцать бога. Подобные ассоциации возникают и в стихотворении “Как часто пеструю толпою окружен...” Некоторые детали расширяют образ “сада с разрушенной теплицей” до уровня библейского. То же смешение временных пластов: зелень травы и шумящие желтые листья; вечерний луч, спящий пруд, встающие туманы. И в центре - девочка-ангел:

С глазами, полными лазурного огня,

С улыбкой розовой, как молодого дня

За рощей первое сиянье. (65)

Это - “царство дивное” своей гармонией, желанной свободой и покоем. Казалось бы, совпали мечта о доме и реально существующий дом. Но облегчения это не приносит, мысли о доме-тюрьме слышны все чаще:

Не дожидаться мне, видно, свободы,

А тюремные дни будто годы... (74)

Постепенно, к последним годам жизни Лермонтова образ дома-сада трансформируется в образ пустыни:

И вот в пустыне я живу... (126)

В конечном итоге, не обретя себя в мире, созданном Богом, поэт выстраивает дом “исключительно из собственного материала, ничего не заимствуя из мироздания”.<sup>16</sup> В нем жизнь и сон существуют одновременно. И есть любовь.

... Я ищу свободы и покоя!

Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,

Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь... (123)

Знаменателен образ дуба, завершающий стихотворение “Выхожу один я на дорогу”, и, в то же время, как бы начинающий отсчет нового бытия. Согласно славянским верованиям, строительство нового дома предварялось обрядом жертвоприношения: на месте будущего сруба устанавливалось дерево, безусловно связанное с той концептуальной схемой, которую принято называть “мировое дерево”.<sup>17</sup> Можно полагать, что Лермонтов нашел в мироздании свою точку, из которой развернется новый мир и новый дом, не имеющий аналогов.

Таким образом, сопоставляя образ дома в лирике Пушкина и Лермонтова, можно сделать следующие выводы. Дом Пушкина - “свернутый” в “круг”. Поэт тяготеет к воссозданию образа жилища в границах традиций своих предков. Поиски Лермонтова овеяны стремлением разорвать пределы замкнутости; его дом “развернут” в космос. И когда восстановить утраченную связь с космосом не удастся, Лермонтов создает образ особого дома.

<sup>1</sup> Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1985. С.12.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988. С.142.

<sup>3</sup> Здесь и далее сочинения А. С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1937- 1949. В скобках указаны том и страница.

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. С.287.

<sup>5</sup> Вспомним, что для раннего творчества Пушкина более характерным было стремление, наоборот, из замкнутости на простор (“Деревня”, лирика Юга).

<sup>6</sup> Дельвиг А. Сочинения. Л.: Художественная литература, 1986. С.52.

<sup>7</sup> Слинина Э.В. Лирика Пушкина 1820- 30-ых годов. Проблемы становления личности поэта. Псков, 1990. С.16.

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. С.16.

<sup>9</sup> Семенова М. Поединок со змеем. Мифологический роман. СПб., 1996. С.227.

<sup>10</sup> Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С.12.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова . С.132.

<sup>12</sup> Здесь и далее сочинения М. Ю. Лермонтова цитируются по изданию: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.1, М., 1975.- с указанием страницы в тексте.

<sup>13</sup> Дом - четыре стены...

Кто сказал, что четыре стены?

Кто придумал, что люди

на замок запираются должны?

Разве ты позабыл,

как еловые чащи темны

и какие высокие звезды

для нас зажжены...

Дом - четыре стены...

Ну, а если у нас их нет?

Если нету у нашего дома

Знакомых примет,

ни окна, ни крыльца,

ни печной трубы... (В. Тушнова)

<sup>14</sup> Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С.134.

<sup>15</sup> Там же. С.140.

<sup>16</sup> Ломинадзе С. “Холод тайный” // Вопросы литературы. 1977. №3. С.226.

<sup>17</sup> Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. С.59.

## Два “возращения” (Некрасовская транскрипция “Деревни” А. С. Пушкина).

Л. А. Капитанова (Псков)

Говорить о правомерности постановки и решения проблемы “пушкинское” у Некрасова” не приходится, поскольку эта проблема уже имеет на сегодняшний день свою научную историю, а также последовательное и плодотворное развитие. Подтверждением этому является недавняя работа авторитетного некрасоведа<sup>1</sup>, в которой, кстати сказать, обобщен исходный материал по вопросу “Некрасов и Пушкин”, убедительно свидетельствующий о пушкинском “элементе” в творчестве поэта как реальном историко - литературном факте.

Что касается “Родины” Некрасова и “Деревни” Пушкина, то в литературоведении неоднократно отмечалось прямое сходство основной посылки лирического сюжета названных стихотворений - “возращение в отеческие места” / Михайловское, Грехнево / и указывалось на полемическую направленность некрасовского текста по отношению к пушкинскому<sup>2</sup> и шире - к “романтическим произведениям жанра “возращения на родину”<sup>3</sup>.

Согласившись с однажды высказанным суждением о том, что автор “Родины” “полемизирует с первой частью пушкинской “Деревни”<sup>4</sup>, исследователи ограничились отсылками к первоисточнику - статье Н. М. Гайденкова - и больше к этой проблеме не возвращались<sup>5</sup>.

Между тем литературоведческий “сюжет” о внутренней полемике Некрасова с пушкинским стихотворением нуждается, на наш взгляд, в определенной корректировке.

Начнем с того, почему Некрасов выбрал ориентиром в создании своего стихотворения именно пушкинский текст, а не какой-либо другой?

Думается, причина кроется в самом существе поэтического гения Пушкина. Некрасов писал Боткину /16 сентября 1855 года /: “Дарования всегда разделялись и будут разделяться на два рода: одни колоссы, рисующие человека так, что рисунок делается понятен и удивителен каждому б е з о т н о ш е н и я к м е с т у и в р е м е н и / разрядка моя - Л. К. // таковы Шекспир, пожалуй отчасти наш Пушкин... /, другие: которые не могут иначе понять и изображать человека, как в данной обстановке...”<sup>6</sup>. Иначе, Пушкин был для него именно тем поэтом, который, по мнению Н. Н. Скатова, “снял противоречие между вечным и временным, современным и безусловным, проблему, самого Некрасова немало волновавшую”<sup>7</sup>. “Вневременность”, “абсолютность” мировидения Пушкина для Некрасова явились органичными, потому что он сам склонялся к восприятию мира как “единой системы”, “некоторого космоса”, вбирающего в себя “образ Родины- Природы- Народа”<sup>8</sup>.

Некрасовскому стремлению к всеохватности и всеобщности взгляда на окружающий мир соответствовал “угол зрения” на картину современности, реализованный в “Деревне” Пушкина.

Называя себя “другом человечества” / “Друг человечества печально замечает...”<sup>9</sup>, поэт в пушкинском стихотворении раздвигает границы своего видения, выходит за пределы конкретного пространственно-временного измерения, как-то: русской дворянской усадьбы, русской крепостной деревни, русской жизни в целом. Поэта ведет “мысль” / “Но мысль ужасная здесь душу омрачает...”<sup>10</sup>. Именно “мысли” поэта доступно мировое пространство, художественно обобщенной доминантой которого в “Деревне” выступает рабство. Заметим, что текстуальным синонимом последнего у Пушкина становится не вежество / “... Везде невежества убийственный позор” /

То же самое мы можем наблюдать и у Некрасова. Несмотря на то, что поэту свойственна “тесная, кровная связь... со всем тем, что является его страной, его родиной”<sup>11</sup>, он, подобно пушкинскому поэту- “другу человечества”, сознает себя не в пределах родового гнезда, не в общерусских пределах, а в масштабах общечеловеческих. В противном случае зачем ему необходима ориентация на текст “Деревни”, воплощающего образ мирового зла - рабства?! Логично также допустить мысль о том, что Некрасов не воспринимал стихотворение Пушкина как антикрепостническое произведение, поскольку видел в нем нечто большее, органичное пушкинскому дару, а именно: картину “без отношения к месту и времени” / вспомним письмо Некрасова к Боткину /

Позднее аналогичная картина повторится в “Элегии” (1874). Зрелый Некрасов вновь “обратится к стихотворению молодого Пушкина и прямо воспользуется пушкинскими образами”<sup>12</sup> все с той же целью - воссоздать образ мировой несправедливости- угнетение, порабощение человека человеком.

Обращаясь к исследованиям о “Родине” Некрасова, мы сталкиваемся со взаимоисключающими суждениями относительно знакомства поэта со второй частью “Деревни” к моменту публикации “Родины”.

Так, Н. М. Гайденков пишет о том, что Некрасов “развивает обличительные идеи второй части”<sup>13</sup>. Тем самым ученый как бы не ставит под сомнение факт ознакомления Некрасова с полным текстом пушкинского стихотворения. Эту позицию разделяет и Б. О. Корман.<sup>14</sup>

А. М. Гаркави, напротив, допускает мысль о возможном незнании Некрасовым содержания второй части стихотворения Пушкина, ибо “когда Некрасов писал “Родину”, в печати была известна только первая / идиллическая/ часть пушкинской “Деревни”, опубликованная (под заглавием “Уединение”) еще в первом издании “Стихотворений” (1826). Второй же, резко обличительной части “Деревни” Некрасов в ту пору, видимо, еще не знал: она была напечатана лишь в 1856 г.”<sup>15</sup>

Однако некрасовский персонифицированный образ рабства (отец - “угрюмый невежда”) свидетельствует об ином, а именно: вполне очевидно, что Некрасов не только знал полный текст “Деревни” (видимо, в списках), но и следовал непосредственно мысли Пушкина о мировом зле, художественно пресуществленной автором “Деревни” в образ “рабства- невежества”. Отсюда можно заключить, что, во- первых, создавая “Родину”, Некрасов держал в сознании обе части пушкинского текста, но что самое важное, выстраивал свой образ рабства в проекции этих двух частей. И во- вторых, сам факт следования

поэтической мысли “Деревни” исключал вероятность полемического отношения Некрасова к первой части пушкинского стихотворения. В данной ситуации, как нам представляется, имела место не полемика, а некрасовская транскрипция центрального образа стихотворения Пушкина - образа рабства.

Так, из всей цепи смысловых слагаемых образной картины рабства в “Деревне” Некрасовым за основу берутся три - роскошь, разврат, насилие. Первые два реализуются в “поле” третьего, который доминирует в структуре “Родины” на уровне речевого лейтмотива - глагола “давить”.

Рабство у Некрасова - это “глухой и вечный гул п о д а в л е н н ы х страданий”; “рой п о д а в л е н н ы х и трепетных рабов”; в доме детства поэта “что-то всех д а в и л о” и жил в нем “тот один, кто всех собой д а в и л”.

Таким образом, семантическим “полем” картины рабства в “Родине” становится мотив подавления. При этом следует подчеркнуть, что некрасовский лейтмотив “давить” сродственнен пушкинскому образу “насильственной лозы” ( по В. И. Далю - “насиловать” - означает - “нудить силой, неволить”, оказывать “действие стеснительное”). Тем самым Некрасов, вслед за Пушкиным, связывает понятие “рабство” с адекватными ему понятиями “насилия” и “подавления”.

В конечном же итоге, семантическим ореолом мыслимой поэтами картины мирового зла (порождающей многочисленные смысловые обертоны) выступает идея рабства как силы, подавляющей человека (“... присвоило себе насильственной лозой и труд, и собственность, и время земледельца” - “... здесь что-то всех давило”).

В полном смысле слова прямая ориентация Некрасова на пушкинский текст обнаруживает себя при соотнесенности финальной строфы “Родины” и первой - “идиллической”- части “Деревни” ( именуемые в дальнейшем “начало” и “конец”). При этом сама проблема оппозиции “начала” и “конца” (традиционно квалифицируемой в литературоведении как внутренняя полемика Некрасова с пушкинским стихотворением ) и ее решение могут быть представлены в ином свете, если за исходное принять тезис о том, что автор “Родины” выстраивает свой вариант образа рабства в проекции целого текста “Деревни”, а не только первой части.

В “конце” поэт (с известной долей корректировки) воспроизводит “элементы” пушкинского “начала”: “дубровы” ( у Некрасова - “бор”), “луг” (“нива”)<sup>16</sup>, “ручьи” (“ручей”), “стада” (“стадо”). Откровенная сориентированность “конца” на “чужой” текст недвусмысленна: Некрасов рассчитывал на его “угадывание” читателями. Но делается это не с целью подчеркнуть полемический характер “начала” и “конца”, а “продвинутся” в осмыслении и, главное, в углублении пушкинской картины современного мира.

Для Пушкина оказывается возможным в пределах последнего сосуществование двух состояний - идиллии и рабства. При этом рабство как бы погружено в идиллическое пространство (“... Среди цветущих нив и гор... везде невежества убийственный позор”).

Из двух пушкинских пространственных “точек” (“среди”- “езде”) Некрасов акцентирует вторую и, таким образом, исключает состояние идиллии в современном мире.

Заметим, что Некрасов не отрицает мирочувствования Пушкина (два мира в одном). Однако в его осмыслении он продвигается по направлению к

утверждению тотального воцарения рабства в окружающей действительности, художественно реализуя свою позицию на уровне антитезы “начала” и “конца”. По Некрасову, рабство исключает что-либо животворящее. Оно несёт разрушение и запустение. Авторская “точка зрения” обуславливает специфику некрасовских пейзажей с их сквозным мотивом “уничтожения всего жизненного” - лесов, полей, воды... То, что у Пушкина живет, у Некрасова приобретает значение “минус-жизнь”: “мирный шум дубров” - “срублен темный бор”; “луг, уставленный душистыми скирдами” - “нива выжжена”; “светлые ручьи в кустарниках шумят” - “высохший ручей”; “на влажных берегах бродящие стада” - “праздно дремлет стадо, понунив голову над высохшим ручьем”<sup>17</sup>.

Думается, что такая плотная опора на пушкинский текст, с одной стороны, и при этом самоочевидная попытка выразить собственную позицию, с другой, свидетельствуют в большей степени не о полемическом характере некрасовской “Родины”, но о стремлении ее автора по-своему “прочитать” пушкинское стихотворение о рабстве - “убийственном позоре” современного мира. Этим творческим решением Некрасов как бы осуществил высказанную в 1836 году Пушкиным мысль о “благородной надежде на собственные силы, надежде открывать новые миры, стремясь по следам гения” (XII, 82).

С “концом” стихотворения “Родина” связана еще одна проблема - автобиографического “элемента”, о которой писал А. М. Гаркави. Исследователь отмечал, что “концовка”, рисующая картину запустения помещицкой усадьбы, не имела ничего общего с грешневскими впечатлениями<sup>18</sup>. При этом в качестве основного аргумента он ссылается на помету самого Некрасова “против текста “Родины”: “Примечание нужно”, трактуя ее вслед за редактором первого посмертного издания сочинений Некрасова С. И. Пономаревым как предостережение поэта от попыток автобиографического толкования “конца” и подчеркивая широкий социальный смысл “Родины”.

Соглашаясь с позицией А. М. Гаркави, вместе с тем позволим себе заметить, что несмотря на всю концептуальность и широту некрасовской картины рабства, в “конце” “Родины” несомненно присутствует автобиографическое начало.

В отличие от обобщенного пушкинского лирического героя - “гражданина мира” (“друг человечества”) некрасовский лирический герой глубоко личностный. Тому подтверждением - присутствие в тексте “Родины” мотива воспоминания.

В исследованиях о “Родине” упоминание об “отраде”, с которой поэт всматривается в запустение “родового гнезда” и его окрестностей, является общим местом, равно как и трактовка этого состояния: “В истории и современности своей “унылой родины” Некрасов многое ненавидит, о многом скорбит, но сознает это как свое несчастье, свою боль... Отношение его к действительности едино, и в нем нераздельно слились счастье и боль, любовь и ненависть”<sup>19</sup>. В целом разделяя эту справедливую точку зрения, хотелось бы обратить внимание на отдельные нюансы некрасовской “отрады”, связанные, как нам представляется, прежде всего с мотивом воспоминания в стихотворении “Родина”.

Почему все же поэт так откровенно “приветствует” разрушение родового гнезда? Думается, его “отрада” не в последнюю очередь связана с уничтожением свидетельств “дней юности”, а следовательно, возможным уходом

из жизни поэта воспоминаний, ранивших, мучащих его (“отрадного душе воспоминанья нет”). Вместе с тем в картине всеобщего разрушения, угасания, умирания, в которую вовлечено все - бор, нива, дом..., - отсутствует еще один образ, являющийся непреложным атрибутом дворянского родового гнезда - сад. Почему он не тронут смертью, не поставлен в разряд некрасовских пейзажей “минус-жизнь”? Другими словами, почему в структуре “конца” отсутствует мотив “сада”?

Возвратимся к началу стихотворения “Родина”, с тем, чтобы задать себе еще один вопрос, позволяющий ответить на два предыдущие: почему именно сад хранит образ матери (“Вот темный, темный сад... Чей лик в аллее дальней Мелькает меж ветвей, болезненно- печальный?”)?

Функциональность некрасовского “сада” обусловлена архетипической основой этого образа - блаженного уголка, хранительного покоя, райского сада, осеняющего измученную душу (ср.: “За этот ад, За этот бред Пошли мне сад На старость лет”)<sup>20</sup>. Своей поэтической волей сын подарил матери вечную тишину божьего сада - рая, упокоил святую мученицу. Отсюда вполне логично нивелирование мотива сада в финале стихотворения. В противном случае, его присутствие здесь означало поставить “сад” в контекст некрасовских пейзажей “минус-жизнь” и тем самым лишить душу самого дорогого существа на свете лучшего пристанища на “том берегу”. Исходя из вышесказанного, трудно не признать правомочность мысли о том, что в финале “Родины” поэт явно ощущает себя в автобиографическом измерении.

Как видим, Некрасов по всему писал СВОЕ “возвращение на родину”. Однако несомненно и то, что ориентиром на пути этого поэтического “возвращения” для него был текст пушкинской “Деревни”

<sup>1</sup> Мостовская Н.Н. “Пушкинское” в творчестве Некрасова // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1991 С.117-185.

<sup>2</sup> Гайденков Н.М. Стихотворение Некрасова “Родина” // Литература в школе. 1961. №1. С.12-28; Гин М.М. От факта к образу и сюжету. М.: Сов. писатель, 1971. С.163, 165, 287; Гаркави А.М. Из разысканий о Некрасове // О Некрасове. Статьи и материалы. Вып.3 Ярославль, 1971. С.295-308.

<sup>3</sup> Гришунин А.Л. “Родина” Некрасова в ряду прочих произведений о “возвращении на родину” // Некрасов и его время. Вып.1. Калининград, 1975. С.91; Прозоров Ю.М. Стихотворение Некрасова “Родина” и поэтические традиции русских романтиков // Литература в школе. 1983. №6. С.17-20.

<sup>4</sup> Гайденков Н.М. Стихотворение Некрасова “Родина”. С.17.

<sup>5</sup> Гаркави А.М. Из разысканий о Некрасове. С.296; Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. Воронеж, 1964. С.12.

<sup>6</sup> Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений. Т.10. М., 1952. С.247.

<sup>7</sup> Скатов Н.Н. Некрасов и Пушкин // Ф.М. Достоевский. Н.А. Некрасов. Л., 1974. С.124.

<sup>8</sup> Савостин И.Г. Пространство народных героев Некрасова // Н.А. Некрасов и его время. Вып.3. Калининград, 1977. С.60,61.

<sup>9</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16-ти т. Т.2. М.-Л.: АН СССР, 1937-1949. С.89-90.

<sup>10</sup> Об этом писал Скатов Н.Н. в статье: “Пушкинское” стихотворение Некрасова // О Некрасове. Статьи и материалы. Вып.4. Ярославль, 1975. С.113.

- <sup>11</sup> Бойко М.Н. Лирика Некрасова. Л., 1977. С.45
- <sup>12</sup> Скатов Н.Н. "Пушкинское" стихотворение Некрасова. С.11.
- <sup>13</sup> Гайденков Н.М. Стихотворение Некрасова "Родина". С.17.
- <sup>14</sup> Корман Б.О. Лирика Н.А. Некрасова. С.12.
- <sup>15</sup> Гаркави А.М. Из разысканий о Некрасове. С.296-297.
- <sup>16</sup> Свидетельством тому, насколько осознанно Некрасов цитирует "чужой" (пушкинский) текст, является подбор коррелятов образам "Деревни", к примеру, "луг"- "нива". Словарь В.И. Даля среди прочих значений слова "нива" приводит следующее: "нива"- пск., твр., луг, пожня. Следовательно, употребив псковский коррелят "луга", Некрасов тем самым не нарушил собственно географическое пространство "Деревни"- стихотворения жанра "возращения на родину"- село Михайловское Псковской губернии.
- <sup>17</sup> Вышесказанное дает нам основание не согласиться с позицией Ю.М. Прозорова /см.: Прозоров Ю.М. Стихотворение Некрасова "Родина" и поэтические традиции русских романтиков // Литература в школе. 1983. №6. С.17-20 /, расценившего некрасовский пейзаж исключительно как полемику поэта-реалиста с "поэтической традицией" "пейзажно медитативных элегий русского романтизма", "ставшей штампом" / С.20. /. Кстати сказать, вне поля зрения исследователя остались элементы "чужого" (пушкинского) текста в структуре "конца" "Родины", а также соотнесенность пушкинского и некрасовского пейзажей.
- <sup>18</sup> См. комментарии к стихотворению "Родина"; Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений: В 15-ти т. Т.1 Л.: Наука, 1981. С.587.
- <sup>19</sup> Бойко М.Н. Лирика Некрасова. С.46,46-47.
- <sup>20</sup> Цветаева М.И. Сочинения: В 2-х т. Т.1. М.: Худ. лит-ра, 1988. С.302.

## "Язык Петрарки и любви"

М.В. Строганов (Тверь)

Перифрастическое описание итальянского языка, данное в "Евгении Онегине", - это одна из граней описания образа Италии в романе. И хотя тема Италии сама по себе не центральная в "Евгении Онегине", анализ ее содержания позволяет уточнить некоторые важные моменты в изображении русских героев. Именно поэтому и можно ставить вопрос о проблеме Россия/Италия в "Евгении Онегине"!

Итальянские образы сосредоточены, собственно, в двух частях романа: в 1-ой главе и в 8-ой главе и "Отрывках из путешествия Онегина", т. е. в начале и в конце текста. Остальные части либо вообще лишены итальянских образов, либо даны они очень приглушенно. Такова, например, цитата из Данте в 3-ей главе романа, в строфе XXII "Оставь надежду навсегда" (VI, 61), данная по-русски и потому уже как собственно итальянская и не воспринимаемая. А ссылка в главе 5-ой, строфа XI, на итальянского живописца Франческо Альбани:

В начале моего романа  
(Смотрите первую тетрадь)

Хотелось в роде мне Альбана

Бал петербургский описать (VI, 114) -

настолько темна, что просто не поддается удовлетворительному объясне-



нию. Альбани (Албана) Пушкин часто вспоминал в лицейской лирике, один раз - черновике стихотворения “К вельможе”, - и все это не помогает понять его появление в “Онегине”, а черновые рукописи этой главы утрачены. Впрочем, позволю себе небольшую догадку, основанную на том, что двумя строками раньше Пушкин упоминает “божественного Омира” (VI, 114), на которого можно “равняться” только в описании пиров (VI, 405), в описании же “боев” Омир победил автора “Евгения Онегина”. Оппозиция Омир /автор “Евгения Онегина” и порождает, очевидно, мысль об Альбани: истинное величие “седой древности”/ ложный классицизм. Но это только гипотезы<sup>2</sup>.

Трудности в толковании итальянских образов в центральных частях романа вполне объяснимы: они очень локальны и замкнуты сами на себя. Иное дело - итальянские образы начала и конца текста “Евгения Онегина”.

Нет особой нужды напоминать о целом ряде сходных мотивов в 1-ой и 8-ой главах, которые создают кольцевую композицию романа. В этой связи очевидно, что и повторы итальянизмов имеют ту же функцию. Но наша задача - просто прокомментировать их, не вдаваясь в их интерпретацию.

В первую очередь обращает на себя внимание то, что в тексте “Евгения Онегина” дважды итальянская тема возникает в оппозиции к русским образам:

... Лишь лодка, веслами махая,  
Плыла по дремлющей реке:  
И нас пленяли вдалеке  
Рожок<sup>3</sup> и песня удалая...  
Но слаще, средь ночных забав,  
Напев Торкватовых октав! (VI, 25)  
Финал гремит; пустеет зала;  
Шумя, торопится разъезд;  
Толпа на площадь побежала  
При блеске фонарей и звезд,  
Сыны Авзонии счастливой  
Слегка поют мотив игривый,  
Его невольно затвердив,  
А мы режем речетатив (Отрывки из путешествия: VI, 205).

Итак, мы можем сразу сказать, что оппозиция Россия / Италия должна быть истолкована как закрытость искусства / открытость им. “Рожок и песня удалая” хороши, но “напев Торкватовых октав” слаще, итальянцы сразу же запоминают оперные партии, даже очень замысловатые (“мотив игривый”), русские могут же запомнить и воспроизвести только речетатив (не говорю уже о качестве исполнения!).

Но в таком истолковании становится очевидным и происхождение пушкинского понимания итальянского национального характера, которое уводит нас к Жермене де Сталь. Для Пушкина Россия - страна Севера, Италия - страна Юга:

Но наше северное лето,  
Карикатура южных зим,  
Мелькнет и нет: известно это,  
Хоть мы признаться не хотим (VI, 89).

Ж. де Сталь в книге 1800 г. “О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями” писала об Италии, что “возрождение (ев-

ропейской) словесности началось именно на этой земле”, “здесь родились все науки”, объясняя это возвращением к традициям античного искусства<sup>4</sup>. Но итальянское искусство, находясь в зависимости от “деспотической власти священников”<sup>5</sup>, не могло продвинуться по пути глубокого освоения социальной проблематики, однако достигло совершенства художественной формы: “Лишите иные итальянские сочинения их изысканной формы, и от них ничего не останется”<sup>6</sup>.

Отсюда следует скептическая в целом оценка человеческой глубины в итальянской литературе (она, впрочем, вскоре - в романе 1807 г. “Коринна”- изменится). Де Сталь пишет: “Успехом в Италии пользуются только оперы- благодаря пленительной музыке, предмету гордости и любви итальянцев”<sup>7</sup>. Итак, пленительная красота, совершенство поэтических форм, изысканность (подчас чрезмерная)- вот, что отличает итальянскую литературу и дух этой нации. И всего этого не хватает народам Севера: “английский язык не так ласкает слух, как языки юга”, “немецкий язык еще не обрел свою окончательную форму”<sup>8</sup>. То же, конечно, можно было бы перенести и на русский язык<sup>9</sup>.

Совершенство итальянской оперы объясняется у де Сталь очень просто - музыкальностью самого итальянского языка: “Музыка итальянского языка не располагает ни писателя, ни читателя к размышлениям; игра созвучий так навязчива, что заставляет забыть не только о мыслях, но даже о чувствах <...> Язык этот настолько мелодичен, что фраза здесь может потрясти слух независимо от смысла. Действие итальянского языка подобно действию музыкального инструмента”<sup>10</sup>.

Эта яркая особенность итальянского языка постоянно подчеркивается в “Евгении Онегине”. В Одессе - говорится в “Отрывках из путешествия Онегина”-

Там все Европой дышит, веет,  
 Все блещет Югом и пестреет  
 Разнообразием живой.  
 Язык Италии златой  
 Звучит по улице веселой,  
 Где ходит гордый славянин,  
 Француз, испанец, армянин,  
 И грек, и молдаван тяжелый,  
 И сын египетской земли,  
 Корсар в отставке, Морали (VI, 201).

Здесь перечислены многие народы Юга (и только один народ Севера - “гордый славянин”), но среди их языков выделен только один - итальянский. Выделен он, конечно, и потому, что итальянцы составляли значительную часть населения Одессы и итальянские по своему происхождению слова и реалии многочисленны в дальнейшем тексте: Casino, балкон, Россини, prima dona, каватина, фора, “негоцианка молодая”; “сыны Авзонии счастливой” (VI, 203-205)<sup>11</sup>. Но была для такого обособления итальянского языка и другая причина.

Как писала де Сталь, “язык в свою очередь влияет на дух народа. Человеческого мыслящего итальянский язык утомляет; эти сладострастные звуки по-

нять много труднее, чем четкие слова, не отвлекающие ум от стоящих за ними понятий”<sup>12</sup>. Это суждение де Сталь вызвало полемику, о которой забыли мы, но которую хорошо знал Пушкин. Мнение его об итальянском языке эту полемику и отразило.

Каков же итальянский язык в суждениях Пушкина?

Ночей Италии златой  
 Я негой наслажусь на воле  
 С венецианкою младой,  
 То говорливой, то немой,  
 Плывя в таинственной гондоле;  
 С ней обретут уста мои  
 Язык Петрарки и любви (VI, 25).  
 Любви безумную тревогу  
 Я безотрадно испытал.  
 Блажен, кто с нею сочетал  
 Горячку рифм: он тем удвоил  
 Поэзии священный бред,  
 Петрарке шествуя вослед,  
 А муки сердца успокоил,  
 Поймал и славу между тем:  
 Но я, любя, был глуп и нем (VI, 29-30).

Итак, итальянский язык - это язык любви и певца ее Петрарки. Тот, кто следует за ним, - “блажен”.

Именно потому, что Овидий также писал о любви, его родиной названа Италия, а не - как исторически было бы более верно - Рим:

... Наука страсти нежной,  
 Которую воспел Назон,  
 За что страдальцем кончил он  
 Свой век блестящий и мятежный  
 В Молдавии, в глуши степей,  
 Вдали Италии своей (VI, 8).

Евгений Онегин, который в 1-ой главе романа “не мог <...> ямба от хорея, Как мы ни бились, отличить” (VI, 8), в 8-ой главе, полюбив Татьяну, чуть “не сделался поэтом”, - “силой магнетизма Стихов российских механизма Едва в то время не постиг Мой бестолковый ученик”. И действительно, продолжает автор, -

Как походил он на поэта,  
 Когда в углу сидел один,  
 И перед ним пылал камин,  
 И он мурлыкал *V e n e d e t t a*  
 Иль *I d o l m i o* и ронял  
 В огонь то туфлю, то журнал (VI, 184)<sup>13</sup>.

Конечно, Онегин просто напевает итальянские арии, но он делает это так, что теперь уж не скажешь “ревет речетатив”: “мурлыкал”- это “слегка поют”. Онегин поет - как итальянцы! Он полюбил - и для него открылся музыкальнейший итальянский язык.

Итак, язык Италии - язык в первую очередь любви и неги, язык Петрарки. Здесь Пушкин вступил в полемику с де Сталь, которая писала, что “в итальянской словесности каждая строфа дышит любовью, но чувствительности там не сыщешь. Любовные сцены у итальянских литераторов испокон веков слишком изысканны, чтобы стать по-настоящему трогательными”; “во всяком литературном роде слова, послужившие однажды для изъяснения ложных идей и холодных преувеличений, надолго лишаются жизни; целый язык может сделаться решительно непригодным для трогательного повествования о том или ином предмете, если говорящие на этом языке слишком часто поминают его всуе. Быть может, именно поэтому из всех европейских языков итальянский менее всего подходит для страстного объяснения в любви”<sup>14</sup>. И именно в творчестве Петрарки де Сталь находит все признаки этой пагубной манеры: “Петрарка, первый поэт, рожденный Италией, и один из кумиров итальянской публики, явился родоначальником той злосчастной манеры, основанной на анти-тезах и *кончетти*, от которой итальянская литература не освободилась и по сей день”; “Петрарка писал свои стихи, исполненные романтических преувеличений”<sup>15</sup>. И естественно, что говоря о Петрарке, де Сталь ни разу не упоминает о Лауре - это преувеличение, а не настоящая любовь.

Эти суждения де Сталь не могли не вызвать на спор. Какой-то отголосок его мы находим, очевидно, в заметке Пушкина 1829 г. “< “О Ромео и Джульетте” Шекспира>”: “В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздником, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *soncetti*. Так понял Шекспир драматическую местность” (XI, 83). Сонеты, “блеск и *soncetti*” явно указывают на Петрарку, оценка их - полемична по отношению к де Сталь.

Источником такой полемики с французской писательницей явилось, очевидно, творчество К.Н. Батюшкова, который в ряде своих сочинений скрыто оспаривал мысли де Сталь. В статье “Ариост и Тасс” Батюшков, следуя за де Сталь в разделении народов и их языков на северные и южные, писал: “Учение итальянского языка имеет особенную прелесть. Язык гибкий, звучный, сладостный, язык, воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя, и Сицилии, среди бурь политических и потом при блестящем дворе Медичисов, язык, образованный великими писателями, лучшими поэтами, мужами учеными, политиками глубокомысленными, - этот язык способен принимать все виды и все формы. Он имеет характер, отличный от других новейших наречий и коренных языков, в которых менее или более приметна суровость, глухие или дикие звуки, медленность в выговоре и нечто принадлежащее Северу”; “Так, один язык итальянский (из новейших, разумеется), столь обильный, столь живой и гибкий, столь свободный в словосочинении, в выговоре, в ходе своем, один он в состоянии был выражать все игривые мечты и вымыслы Ариоста, и как еще? в теснейших узах стихотворства (Ариост писал октавами). Но перенесите этого чародея в другой век, менее свободный в мыслях (Батюшков делает примечание: “Ариост писал, что хотел, против пап” - явный выпад против мнения о подчинении итальянской литературы духовенству. - М.С.), более порабощенный правилам сочинения, основанным на опытности и размышлении, дайте ему язык северного народа, какой заблагорассудите, - английский и немецкий, например, - и я твердо уверен, что певец “Орланда” не в силах будет изображать природу так, как он постигал ее и

как описал в своей поэме” и проч.<sup>16</sup> Но если мы еще можем покуда сомневаться в адресате полемики Батюшкова, то следующая реплика убеждает нас в справедливости нашего предположения: “Но счастливому языку Италии, богатейшему наследнику древнего латинского, упрекают в излишней изнеженности! Этот упрек совершенно несправедлив и доказывает одно невежество; знатоки могут указать на множество мест в Тассо, в Ариосте, в самом нежном поэте Валлакиузском (т.е. в Петрарке. - М.С) и в других писателях, менее или более славных, множество стихов, в которых сильные и величественные мысли выражены в звуках сильных и совершенно сообразных с оными; где язык есть прямое выражение души мужественной, исполненной любви к отечеству и свободе. Не одно “*Chiama gli abitator*” найдете в Тассе; множество других мест доказывает силу поэта и языка”<sup>17</sup>. Упоминание строфы, начинающейся словами “*Chiama gli abitator*”, неслучайно: именно ее приводит в пример и де Сталь: “*Всякий, кто читает у Тассо:*

*Chiama gli abitator dell'ombre eterne  
Il rauco suon della tartarea tromba:  
Treman le spaziose atre caverne,  
El'aer cieco a quel romor rimbomba.*

преисполняется восторга. Однако в смысле этой строфы нет ровно ничего величественного: она потрясает своей музыкой, как, наверное, потрясла бы нас прекрасная мелодия Йомелли. Вот преимущество итальянского языка...”<sup>18</sup>.

Батюшков, заканчивая свою статью “Ариост и Тасс”, писал: “Те, которые упрекают итальянцев в излишней изнеженности, конечно, забывают трех поэтов: Альфиери - душою римлянина, Данта - зиждителя языка итальянского и Петрарка, который нежность, сладость и постоянное согласие умел сочетать с силою и краткостью”<sup>19</sup>. Естественно поэтому, что Батюшков не мог не сказать о Петрарке - певце любви.

Де Сталь писала: “В отличие от англичан и французов итальянцы не сочиняют романов: им нечего сказать о любви, ибо они не считают ее сердечной страстью. Они слишком беспутны, чтобы вникать в оттенки чувств”<sup>20</sup>

Батюшков свою статью “Петрарка” начал цитатой из итальянского поэта: “*S'amor non e, che dunque e quel ch'io sento?*”, т.е.: “Что же я чувствую, если и это не любовь?” И продолжал: “Вот что говорит Петрарка, которого, одно имя напоминает Лауру, любовь и славу”.<sup>21</sup>

Де Сталь, как мы помним, вовсе не заметила Лауры и любви в творчестве Петрарки, - и конечно, специально: она посчитала все это “преувеличением”, вымыслом.

Батюшков писал: “Многие французские писатели утверждали, что Лаура никогда *не существовала*, что Петрарка воспевал один лишь призрак, красоту, созданную его воображением...” И далее: “Петрарка *не сочинял* свою страсть” и “стихи его были только слабым воспоминанием того, что он чувствовал”<sup>22</sup>. Очевидно, здесь имеется в виду не одна де Сталь, но и она тоже.

Не обошел Батюшков и упреков, которые де Сталь адресовала языку Петрарки: “игра слов, изысканные выражения, отвлеченные мысли и, наконец, излишнее употребление аллегории”; однако, замечает Батюшков, “сии самые недостатки дают какую-то особенную оригинальность его сонетам и прелесть чудесную его неподражаемым одам, которые ни на какой язык перевести невозможно”<sup>23</sup>.

Итак, вслед за Батюшковым и против де Сталь - таков путь пушкинской мысли в понимании итальянского языка, “языка Петрарки и любви”, овладеть которым русский человек может только под влиянием большого любовного чувства. В 1830 г. в “Сонете” Пушкин писал:

Суровый Дант не презирал сонета,  
В нем жар любви Петрарка изливал... (III, 214).

А эпиграфом к шестой главе романа Пушкин взял стихи из книги Петрарки “На жизнь мадонны Лауры”:

La sotto i giorni nubilosi e brevi  
Nasce una gente a cui l'morir non dole (VI, 117).

То есть: Там, где дни туманны и кратки, родится народ, которому не больно умирать. Как известно<sup>24</sup>, Пушкин пропустил один стих Петрарки, подлинный текст которого таков:

La sotto i giorni nubilosi e brevi.  
Nemica naturalmente di pace.  
Nasce una gente, a cui l'morir non dole.

Т.е.: Там, дни туманны и кратки - прирожденный враг мира - родится народ, которому не больно умирать.

Петрарка, конечно, имел в виду не русских, а неких гипербореев вообще, которым не больно умирать, потому уже, что они по рождению своему - враги этого мира (либо - не мирный, а боевой народ, не дорожающий своей жизнью). У Пушкина же речь о русских, которым не больно умирать за любовь. И этим своим “не больно” - они родня итальянцам. Таковы итоги анализа итальянской темы в “Евгении Онегине”...

<sup>1</sup> Розанов М.Н. Литература этого вопроса многочисленна, но однако, она не раскрыла еще того содержания, которое Пушкин вкладывал в слова “Язык Петрарки и любви”, почему мы и можем толковать на эту тему. Перечислим здесь основные работы, которые мы учитывали, но на которые в дальнейшем повествовании не ссылаемся:

1) Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып.37; 2) Пушкин и Петрарка // Московский пушкинист. М., 1930. Вып.2; 3) Об источниках стихотворения Пушкина “Из Пиндемонти” // Пушкин / Под ред. Н.К. Пиксанова. М., 1930. Сб.2; 4) Пушкин и Гольдони: К вопросу о прототипах “Скупого рыцаря” // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып.38-39; 5) Элегия Пушкина “Андрей Шенье” и стихотворение Пиндемонти из эпохи революции. // Памяти П.Н. Сакулина: Сб. статей. М., 1931; 6) Итальянский колорит в “Анджело” Пушкина // Сб. статей к сороколетию деятельности академика А.С. Орлова. Л., 1934; 7) Пушкин и Ариосто // Изв. АН СССР. Отделение общественных наук. 1937. №2-3; 8) Пушкин, Тассо, Аретино // Там же; 9) Пушкин и итальянские писатели XVIII - начала XIX века // Берков П.Н. Пушкин и итальянская культура // Берков П.Н. Проблемы исторического развития литературы. Л., 1981; Горохова Р.М. 1) Тассо в России конца XVIII в. // Русская культура XVIII века и западно-европейские литературы. Л., 1979; 2) Тассо в России начала XIX в. // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. Тексты А.С. Пушкина цитируются по Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: АН СССР., 1937-1949.

<sup>2</sup> Укажем здесь, что творчество Альбани было достаточно популярным в России на рубеже XVIII-XIX веков. В частности, его вспоминает М.Н. Муравьев в стихотворении “Сила гения” рядом с именем Т. Тассо (Муравьев М.Н. Стихотворения. Л., 1967. С.227). Пользуясь случаем, спешу отблагодарить Н.И. Михайлову, ознакомившую меня со своими комментариями к имени Альбани в “Евгении Онегине”, пока еще не опубликованными.

<sup>3</sup> Н.Л. Бродский (“Евгений Онегин”, роман А.С. Пушкина. М., 1950. С.112) полагал, что “здесь имеется в виду роговая музыка, оркестровая забава русского дворянства”. Ю.М. Лотман (Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”: Комментарий. Л., 1983. С.171), ссылаясь на М.И. Пыляева (Старый Петербург. СПб., 1903. С.74) ставит эту трактовку под сомнение и пишет, что здесь имеется в виду “хор песельников и игра духового оркестра”. Однако у современников Пушкина мы находим и иные свидетельства:

Когда с музыкой роговой  
Иль с песнями гребцов удалых  
Летят широкою Невой  
Суда с гурьбами запоздалых  
В большом пиру весельчаков,  
Ты не летишь им вслед мечтами...

(Плетнев П.А. К моей родине: Собрание стихотворений. Тверь, 1992. С.18). Стихотворение было опубликовано в 1820 г. Значительно ранее, в “Фелице” (1782) Г. Р. Державин писал:

... над Невскими берегами  
Я тешусь по ночам рогами  
И греблей удалых гребцов

(Державин Г.Р. Стихотворения. М., 1958. С.20). Сходство, почти полное единство контекстов убеждает нас в том, что у Державина, Плетнева и Пушкина речь идет об одном и том же явлении. О роговой музыке, “свойственной России”, см. также: Русские глазами знаменитой француженки: Русские главы из книги А.Л.Ж. де Сталь “Десятилетнее изгнание” // Война 1812 года и русская литература. Тверь, 1993. С.148.

<sup>4</sup> Сталь Жермена де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С.170.

<sup>5</sup> Там же. С.172.

<sup>6</sup> Там же. С.176. Мысль де Сталь о том, что “будь Италия свободна, все итальянцы, наделенные выдающимися способностями, добились бы, без сомнения, гораздо больших успехов. Но разве может нация, где мыслители так зависимы и имеют так мало возможностей для соперничества на поприще литературы, достичь полного расцвета?” (Там же. С.171), если не по закону родства, то уж во всяком случае по закону свойства близка Пушкину, который так писал в юношеском послании “К Лицинию”:

И путник, обратив на груды камней око,  
Речет задумавшись, в мечтаньях углублен:  
“Свободой Рим возрос - а рабством погублен” (I, 113)

<sup>7</sup> Сталь Жермена де. О литературе... С.183.

<sup>8</sup> Там же. С.216, 235.

<sup>9</sup> Впрочем, сама де Сталь, познакомившись с русским народом во время своего приезда в Россию, писала позднее, что он более похож на народы Юга, и

- нравы его, и его язык определены югом: "... мягкость и звучность их языка отмечают даже теми, кто его не понимает, он должен быть очень приспособлен к музыке и поэзии" (Русские глазами знаменитой француженки. С.137). Пушкин же, полагая русских народом Севера, прямо противоположно характеризуют их способность к музыкальным искусствам.
- <sup>10</sup> Там же. С.180. Сравн. также: "чарующая гармония их (итальянских поэтов. - М.С.) языка, близкого по звучанию небесным мелодиям итальянских композиторов" (там же. С.179).
- <sup>11</sup> К этому же ряду итальянских ассоциаций, очевидно, следует отнести и факты фонетических "зияний", отмеченные в статье: Кац Б.А. "Звуки италианские!" // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985.
- <sup>12</sup> Сталь Жермена де. О литературе... С.181.
- <sup>13</sup> Реальный комментарий см.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". С.368.
- <sup>14</sup> Сталь Жермена де. О литературе... С.178,179.
- <sup>15</sup> Там же. С.178, 179.
- <sup>16</sup> Батюшков К.Н. Сочинения: В 2т. М., 1989. Т1. С.122, 123-124.
- <sup>17</sup> Там же. С.124
- <sup>18</sup> Сталь Жермена де. О литературе... С.180.
- <sup>19</sup> Батюшков К.Н. Сочинения. Т1. С.129.
- <sup>20</sup> Сталь Жермена де. О литературе... С.182.
- <sup>21</sup> Батюшков К.Н. Сочинения. Т1. С.129.
- <sup>22</sup> Там же. С.130, 133.
- <sup>23</sup> Там же. С.136.
- <sup>24</sup> Розанов М.Н. Пушкин и Данте. С.16; Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". С.286.

## "С душою прямо геттингенской."

Е.Е. Дмитриева (Москва)

Стих VI строфы II главы "Евгения Онегина" возник в романе не сразу, и ему предшествовал целый ряд попыток определить само романтическое существо Владимира Ленского. В черновых рукописях последовательно появлялись варианты: "Душою школьник Геттингенский"; "Душой мечтатель Геттингенский"; "Кудрявый школьник геттингенский". В белой рукописи сохранилось как вариант "Душою школьник геттингенский", однако в окончательный текст отдельного издания второй главы романа (1826 год) Пушкин неожиданно помещает "Душой филистер Геттингенский". Восьмой стих строфы, также заключавший в себе "историко-культурное" осмысление Ленского ("Поклонник Канта и поэт") в свою очередь имел вариантами: "Крикун, мечтатель и поэт" и "Питомец Канта и Поэт".<sup>1</sup>

Очевидно, что из всей этой парадигмы определений единственно стих "Душой филистер Геттингенский" оказывается выполненным в ином смысле и эмоциональном регистре, в то время как все остальные являются собой, в сущности, стилистические вариации на тему "Ленский - романтик". При этом любопытно, что это определение, появившись в первом издании



II главы в 1826, сохраняется и в переиздании 1830 года. И лишь в 1833 году появляется известный нам вариант “с душою прямо геттингенской”.

Казалось бы, все в этом стихе понятно. Понятно, почему геттингенский университет, бывший одним из самых либеральных не только в Германии, но и в Европе<sup>2</sup>. Ведь именно в Геттингене учились знакомые Пушкина, принадлежавшие к числу русских либералов: его лицейский преподаватель А. Куницын, А.И. Тургенев, Н.И. Тургенев, а также Каверин, ставший одним из периферийных героев “Евгения Онегина”. Сюда же добавляется и коннотативное значение Геттингена как немецкого города, то есть города страны, которая на рубеже XVIII и XIX веков становится символом и синонимом романтизма. Чуть дальше это значение уже непосредственно всплывает в строках “Он из Германии туманной Привез учености плоды: Вольнолюбивые мечты, Дух пылкий и довольно странный, Всегда восторженную речь И кудри черные до плеч”. Наконец, Геттинген вызывал и вполне конкретную ассоциацию с поэтическим союзом “Hainbund” (“Союз дубравы”), объединившимся вокруг “Альманаха муз”, где публиковались стихи Гете, Бюргера, Гельти.<sup>3</sup> Иными словами, Геттинген в этом широком культурном поле воспринимался как квинтэссенция лирики, мечтательности, созерцательности (отсюда и одно из возможных определений Ленского, как мечтателя - “Душой мечтатель Геттингенской”).

Тем более загадочным во всей этой амальгаме смыслов является определение филистера, особенно если учесть, что оно не остается рабочим, черновым, но попадает, как мы уже видели, и в беловой текст. Первым на это внимание обратил Ф. Булгарин, отметивший смысловую неточность Пушкина: “Он (Ленский- Е.Д.) представлен немецким студентом, которые называются буршами и швермерами, а не филистерами. Филистером называется, напротив, того, спокойный гражданин, не принадлежащий к сословию студентов”<sup>4</sup> В. Набоков повторил эту версию, отметив, что на самом деле Пушкин имел в виду не филистера, но Bursch’a или Schwärmer’a.<sup>5</sup> Интересная попытка внести коррективы в эту версию была предпринята в статье Н. Телетовой “Душой филистер геттингенский”, в которой доказывалось, что употребление слова “филистер” в романе “Евгений Онегин”, равно как и в письме А.Н. Вульффу от 1824 года (“Я жду вас, любезный филистер”), было не ошибочным, а скорее диалектным, поскольку слово, кроме своего основного значения, имело и ряд побочных. Так, в южногерманских землях филистерами именовали опытных и пожилых людей, принадлежащих к одному союзу. В положительном смысле слово употреблялось и в Дерпте, где им обозначали студента, выписавшегося по тем или иным причинам из корпорации студентов (для дуэли, по окончании курса, как это было с Вульфмом и т.д.). В 1826 году Пушкин в Тригорском общался с Н.М. Языковым и А.Н. Вульфмом, и легко можно предположить, что они посвятили Пушкина в особенности дерптского употребления слова филистер, что вскоре и отразилось в его описании Владимира Ленского.<sup>6</sup>

В этой трактовке однако обращает на себя внимание следующее: встреча Языкова, Вульфа и Пушкина происходит летом 1826 года, тогда как письмо, в котором Пушкин обращается к Вульффу, именуя его филистером, относится к 7 мая 1826 года. Правда, можно было бы предположить, что Вульф познакомил Пушкина с другим значением слова ранее, в 1824 году, когда он приезжал в

Тригорское. Но при этом вызывает сомнение психологическая возможность для Пушкина, известного своим вниманием к точному лексическому значению слов, использовать провинциализм, в то время как у всех на слуху совершенно иное значение слова филистер - мещанин, обыватель, человек, не принадлежащий к студенческой корпорации. Тем более, что в другом месте Пушкин употребляет слово точно, в соответствии с его общепринятым значением: "Дорого бы я дал за мою комнату, вечно полную народу..., за наши латинские песни, студенческие поединки и ссоры с филистерами".<sup>7</sup>

Однако самый неопровержимый аргумент - свидетельство самого Вульфа, писавшего, что Пушкин "едва ли подумал, что значит это слово - иначе не окрестил бы меня им; я и Языков вовсе не принадлежали к тому роду людей, которых на студенческом языке называли филистерами".<sup>8</sup>

Думается, что загадка пушкинского текста заключена вовсе не в ошибочном употреблении слова филистер, и не в его диалектном звучании, но в том широком спектре возможностей истолкования феномена немецкой культуры, немецкой традиции, который существовал в России в первой трети XIX века. Еще Набоков в своем комментарии к "Евгению Онегину" обратил внимание на то, что за "образ Германии и немецкой литературы у Пушкина несет полную ответственность г-жа де Сталь"<sup>9</sup> (это же впоследствии отмечал и Ю.М. Лотман<sup>10</sup>). Причем само определение "из Германии туманной" являлось сознательной или бессознательной реминисценцией из книги Жермены де Сталь "О Германии", буквально переполненной высказываниями типа: "Немцы любят пребывать в тумане" ("Les allemands se plaisent dans les tenebres"), "они изображают чувства и идеи сквозь туманные облака" ("ils peignent les sentiments comme les idees a travers les nuages").

Иными словами, то представление о Германии и о русском поклоннике немецкой культуры, которое постулируется в окончательном тексте "Евгения Онегина", является во многом литературным, опосредованным, приблизительно также, как литературно и опосредовано восприятие Татьяной Онегина через призму литературных героев и литературных представлений.

Однако, помимо литературного, в пушкинском кругу несомненно присутствовало и иное, реальное восприятие Германии, ее культуры, литературы, традиции. Из всех европейских стран Германия всегда воспринималась Россией как самая близкая (в силу географических причин, а также некоторого сходства путей исторического развития), но одновременно, именно в силу своей близости, чужая и враждебная. Неслучайно среди славянофилов бытует мнение, что немецкий протестантизм был всего лишь неудачной попыткой католического мира Германии обратиться в православие. А с другой стороны, Бердяев, писавший о Хомякове и славянофильской идеологии, будет упрекать именно Хомякова за то, что он слишком опирался в своих расчетах на Германию, которая принципиально чужда России<sup>11</sup>. Для нас здесь важно то, что Германия очень часто привлекает русских сначала в качестве "прекрасного далека", а затем разочаровывает при более тесном с ней знакомстве. Эта тенденция прослеживается у молодых русских путешественников, сколь-либо долго живших в Германии, и покидавших ее затем, чтобы отправиться во Францию, Италию, куда угодно, лишь бы не оставаться в душной мещанской Германии.<sup>12</sup>

Таким образом, в русском образе Германии неразрывно присутствуют две стороны: представление о ней как стране романтизма, свободы творческого духа, стране философии - и одновременно стране чопорных педантов, колбасников, мещан и обывателей. Собственно с этим отношением мы встречаемся в “Невском проспекте” Гоголя, где есть Шиллер, но “не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Теля” и “Историю Тринадцатилетней войны”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице”.<sup>13</sup> Впрочем в повести есть и другой, тоже своего рода Шиллер, прекраснодушный художник Пискарев. Причем эти обе версии Шиллера не есть взаимоисключающие крайности, но два аспекта единой традиции восприятия.

Столь же амбивалентно предстает в русском сознании и Геттинген. Воспринимаемый литературно, через “Hainbund” Фосса, как город, исполненный поэзии, поэтических традиций, пользующийся репутацией свободного и независимого студенческого города, в реальности именно Геттинген нередко сопрягается с понятием филистерства. Возможно, в силу своей изначально высокой и идеальной репутации.

В этом смысле очень интересен анекдот о геттингенских студентах, появившийся в 1806 году на страницах “Вестника Европы”, следующего содержания: “На другой день Рождества Христова несколько студентов на бале поссорились с молодыми мещанами и педелями Университета; дошло до драки; последние победили первых. Студенты, принеся жалобу в Академический Сенат, просили удовлетворения, которого не получили. Быв раздражены отказом, они решились удалиться из города: 5 января отправились в дорогу... Число всех студентов простиралось до 500. У каждого висел чемодан за плечами и сабля на боку; на шляпе была пришта кокарда. Сие войско, вышедши за городские ворота, затянуло военную песню Шиллерову: Мы ведем жизнь свободную и проч... Академический Сенат, будучи в крайнем затруднительном положении, отправил курьера в Ганновер к главному правительству, которое немедленно издало прокламацию, обещающую всем студентам, кроме 3 начальников мятежа, прощение. Прощение не принято. Студенты объявили, что оставят Геттинген навсегда, если три начальника их не получают, наравне со всеми, прощения. Сенат вынужден был согласиться. Студенты возвратились в Геттинген”.

В этой красивой вольнолюбивой истории, освященной к тому же именем Шиллера, примечательна последняя часть. Причины, которыми объясняется свобода студентов Геттингена, есть причины прозаического и меркантильного порядка, вряд ли сводимые к содержанию шиллеровской поэзии. “Каждый студент, - читаем мы дальше, - ежегодно издерживает по 1000 фр., а многие от 3000 до 4000. Следовательно студенты приносят городу, каков Геттинген, около 2 миллионов. Вот причина, заставившая смотреть сквозь пальцы на их шалости и давать им привилегии, по которым освобождаются от подчиненности обыкновенной городской полиции, и состоят под ведомством только Академического Сената”.<sup>14</sup>

Столь же неоднозначны впечатления от Геттингена Н.И. Тургенева, бывшего геттингенским студентом, и, что вполне вероятно, впоследствии кое-что рассказывавшего Пушкину о немецком городе и его нравах. Дневник Тургенева тех лет отражает его постоянную неудовлетворенность несоответствием мыслимого идеала и реальности, а студенты университета, “бурши”,

или “швермеры” предстают в его описании более похожими на филистеров. Конечно, юный Тургенев, особенно на первых порах, преисполнен энтузиазма: он в Геттингене, он слушает лекции лучших немецких профессоров. И все же лейтмотив его записей - скука и раздражение именно обывательской стороной геттингенской жизни. По случаю торжеств в честь дня рождения Вестфальского короля, Тургенев идет в Ратхаус (ратушу): “Тут опять полюбывался просвещенными немцами. Танцевали, пели, ели, веселились. Некоторые студенты вестфальские франтили в своих мундирах *de la garde d'honneur*, которые носить право получили они за то, что под предводительством здешнего берейтора и какого-то фабриканта они встречали Короля и провожали. - О Немцы! - Понжерар говорил Данилевскому во вторник: “*Aujord'hui toute la canaille de Gottingen s'assemblera (...)*, и что немцы не хотели праздновать рождение Короля, *mais lorsqu'on leur promettent du brandwein et un tonneau de bierre*, то они...”.<sup>15</sup> В другой раз, наблюдая за гулянием, Тургенев записывает: “Все потомки славных Германцев, ужаса вселенной во время оно... Думал ли ты, Ариовист, что потомки твои будут на тебя столь мало похожи, в то время, когда ты пренебрегал самого Цезаря”.<sup>16</sup> На Пасху - еще одна запись подобного рода: “Презрение к бесчувственным сердцам немецким! Для них нет радости: Рок судил им быть немцами”.<sup>17</sup>

Но самое любопытное, что даже не столько обыватели города, сколько сами студенты университета вызывают активное неприятие молодого Тургенева. “Из концерта пошел в свой клуб. Тут опять сели в бостон. Студенты поорали и ушли. Я с Болдыревым и Раендом пошли гулять по улицам. Нам встретила толпа студентов... Мы подошли к ним, и узнали, что они хотели давать серенаду перед окошками одного *Briefträgera*. Они играли и пели. Шнурпы, или нынче уж солдаты, подходили к ним и говорили, что надобно перестать. Студенты не слушались Оттуда пошли давать серенаду к *Hüller*, оттуда к Ринк. (...) Пели очень изрядные песни и, к удивлению, не орала. Оттуда они пошли, кажется, на аллею, а я домой”.<sup>18</sup>

Собственно, эта запись служит прямым комментарием одного из определений Ленского как “крикуна” и “мятежника”, что имело (и это видно из процитированного текста) значительно более прямой и непосредственный смысл, чем это можно было бы предположить а priori.

Но приближается срок отъезда Тургенева из Геттингена, и образ города, университета, его студентов и профессоров постепенно идеализируется, мифологизируется, приближаясь, условно говоря, к тому смыслу, который прочитывается в пушкинских строках “С душою прямо геттингенской”. “С чем расстаюсь я?, пишет он, - с Геттингеном, (...) с покоем, с беспечностью, с независимостью. Я всегда чувствовал цену всего этого; но теперь чувствую ее еще более”.<sup>19</sup>

Однако, справедливости ради надо сказать, что такое совмещение обывательской стороны немецкой жизни со свободолобием, поэзией, идеализмом, со всем тем, что мы традиционно вкладываем в понятие “немецкий романтик”, не было исключительной принадлежностью русского сознания, хотя и имело свою специфику в России. Понятие филистера, принципиально важное для немецкой литературы 18-19 веков,<sup>20</sup> уже в самой немецкой литературе неразрывно оказывается связанным с представлением о романтике. Подобное совмещение романтического сознания с сознанием филистера стало темой немецкой литературы, и в первую очередь темой творчества Т.А. Гофмана, чьи герои в большинстве своем живут сразу в двух измерениях: измере-

нии обывателя и измерении высокого поэтического существования (как на пример, Тадеус Брокель, который с тоской вспоминает, что был когда-то знаком с Неизвестным Дитятею и летал с ним в царство поэзии).

Вместе с тем эта же двойственность видна и в литературных репутациях писателей-романтиков, складывающихся вокруг их имени. Яркий тому пример - Шиллер, надолго ставший синонимом идеализма, романтизма, прекраснотушия. Впрочем, это не помешало (а скорее даже способствовало) тому, что постепенно сложилась иная, филистерская легенда о Шиллере, изменившем идеалам своей юности. Легенда эта муссировалась в Германии в особенности после смерти поэта и широко была подхвачена русскими журналами, в частности "Вестником Европы".<sup>21</sup>

Собственно, эта же двойственность наглядно проявлялась и в Жуковском, первом русском поэте-романтике, пример которого у Пушкина был перед глазами. Его размеренная жизнь при дворе, казалось бы мало общего имеющая с поэзией, плохо увязывалась с образом "романтика из романтиков", русского шиллерианца.

Возможно, что здесь мы подходим к кардинальным проблемам романтизма как мировоззрения (*Weltanschauung*), где высокое и низкое неотделимы, и пошлость оказывается не только оборотной стороной идеала, но сам идеал в определенной степени не представим без пошлости. Но нам важнее другое: очевидно, что слово "филистер" появляется у Пушкина в романе не случайно, не как результат недосмотра или иного лексического употребления, но вполне оправданно и закономерно. И является оно не альтернативой всем другим определениям Ленского, но одной в ряду других возможных его характеристик как мечтателя, школьника, крикуна и т.д. Первоначальный вариант стиха, сохранившийся в первых двух изданиях, отражал по всей видимости более непосредственное, более сложное, ироническое и вместе с тем лишенное литературного флера отношение Пушкина к Геттингену и его обитателям. Однако впоследствии, в соответствии с глубинной поэтикой романа в стихах, Пушкину понадобился все же литературный миф, так и закрепленный впоследствии в сознании читателя фразой "С душою прямо Геттингенской". Однако следы этого колебания в романе между двумя сущностями героя, мечтателя и филистера, сохранились в шестой главе, где два возможных пути, ожидавшихся Ленского, были конечно же не альтернативой, но двумя оборотными сторонами медали, неразрывно связанными между собой.

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М., Л.: Изд. АН СССР, Т.6. С.33.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. // Лотман Ю.М. Пушкин. Спб., Искусство, 1975, с.593.

<sup>3</sup> Телетова Н.К. Душой филистер геттингенский. // Пушкин. Исследования и материалы. 14, Л., 1991, с.205-213.

<sup>4</sup> Цит. по: Nabokov V. Eugene Onegin: A novel in verse. In 4 vol. London, 1975. Vol.1, p.134.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> См. Телетова Н.К. Душою филистер геттингенский., с.207.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Русский Пелам. // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М.Л.,: Изд. АН СССР, 1948, т.8, с.417.

<sup>8</sup> Санктпетербургские ведомости. 1866, №155.

- <sup>9</sup> Nabokov V. Eugene Onegin.
- <sup>10</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина..., с.593.
- <sup>11</sup> Бердяев Н. Алексей Степанович Хомяков. М. Путь., 1912.
- <sup>12</sup> См. Печерин В.С. Оправдание моей жизни. // Наше наследие. 1989., №3.
- <sup>13</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений., Л., 1938, т.3, с.37.
- <sup>14</sup> Вестник Европы, 1806, ч.26, №7, с.213.
- <sup>15</sup> Тургенев Н.И. Архив братьев Тургеневых. Вып. 1, Спб, 1911, с.201.
- <sup>16</sup> Там же, с.221.
- <sup>17</sup> Там же, с.222.
- <sup>18</sup> Там же, с.205.
- <sup>19</sup> Там же, с.239.
- <sup>20</sup> См.: Westerkamp U. Beitrag zur Geschichte des literarischen Philistertypus. Munhen, 1941.
- <sup>21</sup> Данилевский Р.Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972.

## **К проблеме пушкинской рецепции беллетристических форм "рассказывания" в прозе рубежа 1820– 1830–х годов.**

Н.Л. Вершинина (Псков)

Нам уже приходилось обращаться к анализу "рассказовой" тенденции в прозе Пушкина 1830-х годов и "обрамляющей" ее беллетристике.<sup>1</sup>

Изучение вопроса выявило общую особенность беллетристической (в основе риторической) культуры сказа. Она состоит в структурировании двойственной природы литературного повествования: устремленности к традиционной словесной формульности и одновременно - к собственно "рассказыванию", нерегламентированному слову. Между "сказом" в его живом течении и риторическими постулатами возникает особого рода напряжение. В лучших из беллетристических сочинений внутри риторических структур, основанных на "ситуации рассказывания" (А.В. Лужановский), зарождается потребность неоткорректированного, непринужденного высказывания, в котором как бы растворяются и нивелируются ставшие привычными для автора и адресата- читателя "слова- сигналы".

Не подлежит сомнению, что диалог двух начал беллетристического "рассказа" мы видим в прозе Пушкина существенно переработанным. Пушкиным художественно стилизованы "подставные авторы" (В.Е. Хализев), обладающие беллетристическим "зрением" и беллетристическим типом писательской культуры. В его основе - сопряжение плодов фантазии с буквальностью "существенности" в самом слоге рассказа (сравним автопризнание И.П. Белкина: "<...> принялся я за повести, но, не умея с непривычки расположить вымышленное происшествие, я избрал замечательные анекдоты, некогда мною слышанные от разных особ, и старался украсить истину живос-

тию рассказа, а иногда и цветами собственного воображения. Составляя сии повести, мало- помалу, образовал я свой слог и приучился выражаться правильно, приятно и свободно”<sup>2</sup>).

Другое дело, что в авторском тексте “Повестей Белкина”, воспринятых современниками, что важно отметить, в русле “рассказовой” тенденции (показателен, например, отзыв В.Г. Белинского: “ <...> они не художественные создания, а просто сказки и побасенки; их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина”<sup>3</sup>), “вымысел” и “истина” не вычлениются автором риторически в составе целого - они сливаются уже в художественной целостности, заключающей в себе синтез повествовательных структур.

Читатель волен принять то прочтение “историй”, представленных И.П. Белкиным и рассказчиками его типа, которое ему ближе: их адаптированно -беллетризованный либо художественно- ценностный инвариант. Оставаясь узнаваемым, риторическое белкинское слово, оживленное уже эффектом “рассказывания”, в полной мере реализует себя в структуре авторской речи.

“Рассказовая” беллетристическая тенденция выступает в пушкинской прозе 1830-х годов как важное в этическом и эстетическом смыслах составляющая их художественного целого. Об этом, с одной стороны, свидетельствует та роль, которую Пушкин-прозаик придает беллетристическому компоненту в эти годы (“Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию <...>” - XI, 89), с другой же - то, что он неустанно подчеркивает и явную недостаточность, “долитературность” собственно беллетристического “рассказа”, не спроецированного на высшие художественные уровни.<sup>4</sup>

Посмотрим на отдельных примерах, как подтверждает данную закономерность структура пушкинских произведений рубежа 1820-1830-х годов.

Так, начала риторической беллетристической культуры ощутимы в “Записках молодого человека” (1829) - неоконченном пушкинском наброске, входящем, судя по рукописи “Станционного смотрителя”, в творческую предысторию этой повести.<sup>5</sup> Герой “Записок”, “юноша, едва покинувший стены Кадетского корпуса”, готов компенсировать “скуку” быта “цветами воображения” - историями всякого рода, лишь бы они облагораживали рутину жизни: будь то немецкие стихи к “истории блудного сына” (“Я прочел их с удовольствием и списал, чтоб на досуге перевести” - VIII, 1, 404) или те сочинения, которые извлечены “толстой работницей” из чулана и подобных ему мест в жилище станционного смотрителя.

В целом, молодой человек рассуждает и ведет себя как персонаж скорее “белкинского” мира, которому в немалой степени родствен “рассказчик” с соответствующим мироощущением - такой, как в “Монастырке” А. Погорельского. В том, как оба персонажа тщетно пытаются сделать разумно - осмысленными часы своего продвижения и пребывания на почтовых станциях, просматривается известная общность типологического свойства. У Пушкина: “Приехав на станцию, я отдал кривому смотрителю свою подорожную и потребовал скорее лошадей. Но с неизъяснимым неудовольствием услышал я, что лошадей нет...” (VIII, 1, 403); “Возвратясь, я попытался было завести речь с моим ямщиком, но он как будто избегая порядочного разговора, на вопросы мои отвечал одними: “не можем знать, В<аше> Бл<агородие>”,

“а бог знает, а не что...” (VIII, 1, 405). У Погорельского: “<...> я начал требовать лошадей неотступно, угрожая в противном случае жалобой, наказанием и - Бог знает кем! Но лишь только я повысил голос, как писарь мой притворился совсем глухим и, не обращая внимания на бесполезный крик мой, не отвечал ни слова. Чем громче я кричал, тем более он морщился, показывал пальцем на ухо и твердил только:

-Звините, ваше благородие, я ничего не чую”<sup>6</sup>.

Оба героя пытаются “подкупить... совесть” (VIII, 1, 403) зрителей, причем, герой “Монастырки” достигает в том успеха.

Примечательно, что и титулярный советник А. Г. Н. в “Станционном смотрителе” мог оказаться в подобном положении (“смотрители со мною не церемонились” - VIII, 1, 98), но Пушкин сразу же, пропуская данный эпизод (“общее место” жизни и литературы), уводит “рассказчика” из области быта в сферу воображения. Быт заслонен не только картинками, изображающими историю блудного сына, но и внезапным явлением Дуни, “красота” которой его “поразила” (VIII, 1, 98). Как справедливо замечает С.В. Шешунова, преобладающей становится внебытовая “идиллическая” тональность. “Дружелюбное общение персонажей” играет в ее создании “первостепенную роль. Именно оно определяет характер “первой встречи А.Г.Н. с Дуней и Выриным, во время которой все трое беседовали”, “как будто век были знакомы”<sup>7</sup>.

В “Станционном смотрителе” - как не важная в общем замысле - Пушкиным опущена сцена, наиболее часто воспроизводимая в произведениях беллетристов: сцена требования лошадей проезжающим и уклончивого (или грубого) отказа зрителя в этом требовании. Так, в претендующем на отчасти ироническое обобщение участи станционных зрителей сочинении Ф.В. Булгарина эта сцена отмечена как наиболее типическая: “Каждый проезжающий начинает речь со мной тремя вопросами:

1. Есть ли лошади? 2. Далеко ли до другой станции? 3. Какова дорога впереди?”<sup>8</sup>. В черновых вариантах пушкинской повести был означен соответствующий эпизод: “По приезде на станцию, первая забота была скорее переодеться... вторая спросить себе чаю третья поскорее поехать. *Нет лошадей*, сказал мне зритель и подал мне книгу в оправдании слов своих. [Как, нет лошадей! закричал с гневом отчасти притворным]” (VIII, 2, 642). Но поэзия быта, в итоге, оказалась весомее его “голой” прозы. А.Г.Н. “искренне” забывает свои дорожные жалобы на унижения, как бы полагающиеся ему по социальному статусу, “негодование” против “низости и малодушия” зрителей: “Кто не проклинал станционных зрителей, кто с ними не бранивался?” (VIII, 1, 97); даже “общедоступное правило: *чин чина почитай*” (VIII, 1, 98). Все эти стереотипно-типические формулы (не только словесные, но и сюжетные) - те же привычные рутинные и скука, которые были присущи эмпирическим нравоописаниям и которые оказались не у места в “Повестях Белкина”. Место подобных мотивов и сцен - в “Иване Выжигине” Ф.В. Булгарина, где они подробно и тщательно описаны как имеющие смыслообразующее самоценное значение.

Там, где персонаж буквально “слит” с прозой жизни, полагая ее нормой уровня посредственности, происходят “истинные”, но совсем не поэтические, бытовые типологические следствия. Таков, к примеру, тот эпизод в “Иване Выжигине”, где лихой поручик Миловидин вступает со станционным зри-



телем в обычный диалог: “- Лошадей! - закричал грозно Миловидин. - Нет лошадей, все в разгоне, - отвечал смотритель хладнокровно. - Если ты мне не дашь сию минуту лошадей, - сказал Миловидин, - то я запрягу тебя самого в коляску, с твоими чадами и домочадцами: слышь ли? - Шутить изволите, - возразил с прежним хладнокровием смотритель. - Не угодно ли отдохнуть немного и откушать моего кофе, а между тем лошади придут домой”<sup>9</sup>.

Холодная и пошловато-расчетливая любезность болгаринского зрителя (который все-таки нашел лошадей за двойную плату, предложенную Миловидиным: “Ведь жить надобно как-нибудь”<sup>10</sup>), не имеет ничего общего с идиллической (и не только по форме) первой встречей героев в “Станционном смотрителе” Пушкина. Наделенный, как и все рассказчики в “Повестях Белкина”, преобразующим действительность “воображением”, А.Г.Н. видит в простом жилище зрителя “смирную, но опрятную обитель”; он уезжает, сохраняя в душе “романтическое” впечатление чистого поцелуя: “ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания” (VIII, 1, 98).

Гуманистический смысл (в ряду других) может иметь и эпиграф из “Недоросля” - ко всем повестям цикла: “То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник”, представляя ориентир не только для “белкинской” интерпретации повестей, ассоциируемой с Митрофанушкой из пьесы Д.И. Фонвизина, но и для “Повестей Белкина” в целом. В упрощенной “стандартной” форме, в смешении проявлений продуктивной и эдуктивной риторики герои пушкинского повествовательного цикла воплощают в себе непреходящую человеческую потребность в духовном совершенстве. Эта же потребность в непрерывном развитии души является главной (хотя и не вполне осознанной) в герое “Записок молодого человека”: “... скуку вынужденной остановки героя в пути нарушают и действие движут люди и события, приходящие на маленькую станцию извне, и в этом - высшая правда душевного облика “молодого человека”, который “с восторгом” устремляется навстречу открывающейся жизни”<sup>11</sup>.

“Человеческий элемент” беллетристики, разветвленно представленный в “культурных” стилизациях и “разобнаженной” (по слову Ап. Григорьева) эмпирии факта, - в прозе Пушкина сливается в единую художественную реальность, сохраняющую полноправным (внутри себя) беллетристический эквивалент. Литературное сознание пушкинского времени не могло обойтись без риторического элемента и не могло не стремиться постичь его творческое - и в жизненном и в художественном смыслах - необходимое значение. По этому же пути идет и Пушкин, привлекая внутренний потенциал бытующих “рассказовых” структур. В “Повестях Белкина” и других произведениях рубежа 1820-1830-х годов жизнь проступает *сквозь* риторические трафареты и при их посредстве, узнаваемая и воспринимаемая как единая в своем неоднотонном и изменчивом бытии.

<sup>1</sup> Вершинина Н.Л. “Рассказовая” тенденция в беллетристике пушкинского времени и творчестве Пушкина 1830-х годов // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1997. С.21-35.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16-ти т. М; Л., 1937-1949. Т.8 // С.132. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

<sup>3</sup> Белинский В.Г. Собрание сочинений в 9-ти т. М.: Худож. лит., 1976-1982. Т.1. С.362.

- <sup>4</sup> Шешунова С.В. справедливо отмечает в “Повестях Белкина” “единый тип сознания героев, которые в основном чужды рефлексии и внутренней раздвоенности...” ( Шешунова С.В. Обыкновенная жизнь и ее ценности // Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина “Повести Белкина”. М.: Высшая школа, 1989. С.9). Представители “нерефлективного сознания” в болдинском цикле - это, в первую очередь, Белкин и по духу родственные ему рассказчики. Но это и Пушкин, который “посредством... Белкина и его авторства... отождествлялся, родился с прозаическим миром своих повестей” (Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974. С.151). Можно дополнить: с “прозаическим миром”, в котором существовала, претворяя себя в беллетризованных формах, собственная, в своем роде подлинно человеческая “поэзия”.
- <sup>5</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина: Пути эволюции. Л.: Наука, 1987. С.103.
- <sup>6</sup> Погорельский Антоний. Монастырка. Изд. 2-е. В 2-х частях. СПб., 1833. Ч.1. С.7-8.
- <sup>7</sup> Шешунова С.В. Обыкновенная жизнь и ее ценности // Хализев В.Е., Шешунова С.В. Указ. соч. С.10.
- <sup>8</sup> Булгарин Ф.В. Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на Петербургском тракте, или Картинная галерея нравственных портретов // Северная пчела. 1831. №79.
- <sup>9</sup> Булгарин Ф.В. Иван Выжигин. Нравственно- сатирический роман. Изд. 2-е, испр. Ч.1. СПб., 1829. С.87-88.
- <sup>10</sup> Там же. С.89.
- <sup>11</sup> Петрунина Н.Н. Указ. соч. С.103.

## **“Евгений Онегин” А.С. Пушкина в аспекте беллетристической рецепции (Татьяна и Ольга).**

Л.В. Грекова (Псков)

Употребленный в заглавии настоящей статьи термин “беллетристическая<sup>1</sup> рецепция” вводится с целью локализации одного из аспектов теории художественной рецепции на примере одной философско-эстетической оппозиции: “классическое - романтическое”, рассмотренной в связи с ориентацией писателей на образы пушкинского романа в стихах (Ольга - Татьяна).

По мнению теоретиков рецептивной эстетики, “литературное произведение является продуктом человеческой деятельности, в ходе которой автор неизбежно вступает в некие взаимоотношения (а) с действительностью, (б) со своим адресатом и (в) с литературным процессом.”<sup>2</sup> Учитывая значимость всех трех видов отношений, мы акцентируем внимание на рецептивно- эстетической активности читателя: “В читателе объединяются деятельное и воспринимающее начала; произведение в свою очередь является предметом деятельности читателя и вместе с тем направляет (посредством своего потенциала восприятия) эту его деятельность.”<sup>3</sup> В нашем случае читателем оказывается беллетрист, в рецепции которого уже заложено “узаконенное обращение” к “чужому слову”, неограниченное использование любых “источников

изобретения”, если воспользоваться термином риторики.”<sup>4</sup> Произведение, воздействующее на писателя “второго ряда”, - роман в стихах Пушкина “Евгений Онегин”.

Тип сознания “переходной” эпохи связан с “жизнью”, поэтому беллетристы в пушкинских образах Ольги - Татьяны видели не только удачную творческую находку автора, но и воспринимали их как “эмблемы”, отражающие философско-эстетическое сознание эпохи.

Споры о классической и романтической специфике искусства в двадцатые годы привели к созданию двух противоборствующих литературных лагерей: “Благонамеренный” в Петербурге и “Вестник Европы” в Москве стали глашатаями правого лагеря. Писатели левого лагеря своего органа не имели, печатались же преимущественно в “Сыне отечества”. Эти лагеря получили в 1823 г. наименование “классиков и романтиков”.<sup>5</sup>

Русская философская эстетика обозначила культурологический уровень оппозиции “классическое-романтическое”. Опираясь на работы Ф.В. Шеллинга, Д.В. Веневитинов, а позднее Н.И. Надеждин увидели главное отличие классицизма от романтизма в “... субъективности или объективности изображения... Характерный признак классической поэзии - стремление “вне себя”, внимание к объективной действительности, к натуре... Напротив, романтическую поэзию отличало стремление “внутри себя”, внимание к миру субъективных переживаний...”<sup>6</sup>

Спор о сущности классического и романтического типов искусства, осмысленный в эстетико-философских категориях, был перенесен в разные по степени художественности произведения, дневниковые записи, письма. Так, П.А. Вяземский в письме Пушкину от 26 апреля 1830 года называл красоту Алябьевой “классической” (в отличие от “романтической” красоты Н.Н. Гончаровой).<sup>7</sup>

Как было отмечено писателем, “... у нас... в литературе ... два главных образа женщин постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный - пушкинская Ольга и идеальный - его же Татьяна.”<sup>8</sup>

Беллетристическая рецепция осуществляется “подражанием” содержательно-формальной оппозиции двух героинь, созданных Пушкиным в романе “Евгений Онегин”. Особенно отчетливо это проявляется в повестях Е.А. Ган “Суд света”, Н.А. Дуровой “Угол”, М.С. Жуковой “Дача на Петергофской дороге”, А.Я. Панаевой “Степная барышня” и др.

Однако при как бы запрограммированном беллетристами внешнем совпадении образов, их воспроизведение отличается и оригинальностью, основанной на неповторимой человеческой индивидуальности писателей “второго ряда”. Наиболее интересной для анализа механизма беллетристической рецепции представляется повесть Н.А. Дуровой “Угол”.

Купеческая дочь Фетинья Федулова противопоставляется княжне Целестине Орделинской. Образы девушек коррелируют соответственно с Татьяной и Ольгой Лариными:

В чертах у Ольги жизни нет.  
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне.  
Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне.<sup>9</sup>

Глаза, как небо голубые;  
Улыбка, локоны льяные... [С.40]

“... Целестина... *полная луна*”<sup>10</sup>

“Это была колоссальная статуя, прекрасно отработанная; большие голубые глаза, красиво оправленные, не выражали никакой мысли; казалось, что это фарфор разрисованный; уста ее, румяные и хорошей формы, улыбались всегда очень бессмысленно...” (Н.А. Дурова) (С.71)

В характеристике Целестины беллетризуется онегинский взгляд на пушкинскую героиню, скептический и ироничный. Автор повести гиперболизирует особенности внешности Целестины (“колоссальная статуя”, “девица-гигант”) для создания сатирического эффекта, который позволяет усилить противопоставление двух героинь.

Фетинья по социальному положению ниже, чем княжна Целестина, но значительно превосходит ее по уму и красоте. (Отметим, что анализ роли социального контраста, подчеркнутого и выбором имен, не входит в задачу данной статьи). Фетинья - зеркальное отражение “светской” Татьяны:

Все тихо, просто было в ней,  
Она казалось верный снимок  
Du comme il faut... [С.147]

Беспечной прелестью мила... [С.148]

“... такая прелестная простота показывает тонкий вкус... В ней есть что-то благородное, гордое, величавое и вместе милое до очарования...” (С.66).

В повести А.Я. Панаевой, написанной в 1856 г., когда споры о “классическом” и “романтическом” типах искусства становятся уже несущественными, противопоставление двух девушек снимается.

Так, в образе Феклуши автор гармонически сочетает внешнюю и внутреннюю красоту:

“...голубые же глаза,... белокурые волосы, ... тот же здоровый цвет лица, и пышность плеч и простодушный взгляд...” (С.348);

“... я с каждым днем все более и более открывал в Феклуше богатства самородного ума и поэзии...” (С.406).

Таким образом, сущность механизма беллетристической рецепции заключается в том, что писатель-беллетрист “переводит” нехудожественную философско-эстетическую оппозицию “классическое - романтическое” в художественный ряд по уже известному образцу (данному Пушкиным в образах Ольги-Татьяны), и затем “низводит” далее в житейский ассоциативный план, за которым угадываются многочисленные типические ситуации...”<sup>11</sup>

“Вторичность” беллетристического типа творчества не только не исключает, но, напротив, предполагает подлинно всестороннюю, полноценную жизнь оригинала как на бытовом, так и на культурологическом уровне. Беллетристические вариации пушкинских Ольги и Татьяны расширяют формально-семантическое поле оригинала, тем самым обогащая его и продлевая ему жизнь.

Введение понятия “беллетристическая рецепция” поможет, на наш взгляд, прояснить недостаточно изученные стороны литературного процесса в его широких культурно-исторических проекциях.

- <sup>1</sup> Под беллетристикой мы вслед за И.А. Гурвичем понимаем “литературу за чертой классики как целостное явление”. См.: Гурвич И.А. Беллетристика в русской литературе XIX века / Учебное пособие. М., 1991. С.4.
- <sup>2</sup> Науман М. Введение в основные теоретические и методологические проблемы. // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте. / Пер. с немецкого. М., 1978. С.41.
- <sup>3</sup> Там же. С.73.
- <sup>4</sup> Вершинина Н.Л. Русская беллетристика 1830-1840-х годов (Проблемы жанра и стиля). Псков, 1997. С.10.
- <sup>5</sup> Томашевский Б.В. Пушкин.: В 2-х т. М., 1990. Т.2. С.131.
- <sup>6</sup> Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820-1830-е годы). М., 1969. С.54.
- <sup>7</sup> В письме П.А. Вяземского Пушкину читаем: “Я помню, что... сравнивал... Алябьеву *avec une beaute classique*, а невесту твою *avec une beaute romantique*.” См.: Переписка А.С. Пушкина: В 2-х т. М., 1982. Т.1. С.285.
- <sup>8</sup> Гончаров И.А. Очерки. Статьи. Письма. Воспоминания современников. М., 1986. С.303.
- <sup>9</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1978. Т.5. С.50. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в квадратных скобках.
- <sup>10</sup> Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц первой половины XIX века. М., 1986. С.69. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в круглых скобках.
- <sup>11</sup> Вершинина Н.Л. К проблеме беллетризации категорий немецкой идеалистической философии и эстетики в русской прозе 1830-х годов // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики). Материалы международной научной конференции. Гродно, 1996. С.15.

## Архетипический мотив леса в “Повестях Белкина”

### А.С. Пушкина.

Ю.В. Доманский (Тверь)

На протяжении полутора веков пушкинские “Повести Белкина” привлекают внимание читателей, критиков, ученых. К этому произведению обращались М. Погодин и В. Кюхельбекер, Ф. Булгарин и Н. Языков, Ап. Григорьев и Ф. Достоевский. Б. Эйхенбаум и Б. Томашевский... Каждый из них по-своему оценивал пушкинский цикл, предлагая, казалось бы, законченные интерпретации. Между тем, работы последнего времени<sup>1</sup> показывают, что в изучении “Повестей Белкина” не только рано ставить точку, но, можно сказать, открываются новые научные горизонты.

Одна из наиболее интересных интерпретаций цикла предложена Е.А. Майминым. Ученый полагает, что уже в эпиграфе и предисловии замечен “лукаво-ирониченый подтекст “Повестей Белкина””<sup>2</sup>: “Пушкин с самого начала позволяет себе посмеяться и над читателем, и над своим героем, и над

самим собой. Предисловие лишь стилизовано под серьезность, но не должно восприниматься как серьезное на самом деле. Странно было бы делать из предисловия те или иные глубокомысленные выводы или анализировать его строго логически. Главное здесь - пародийная стихия, свободная и веселая поэтическая игра, которая на большее едва ли претендует. Но поэтическая игра - это само по себе не так уж мало".<sup>3</sup> Таким образом, читатель оказывается "вполне подготовлен к живому и свободному восприятию тех занимательных историй, которые следуют за предисловием"<sup>4</sup>. Однако, как следует из дальнейших суждений Е.А. Маймина, только занимательным чтением "Повести Белкина" не являются.

Можно, таким образом, вести речь о тех смыслах пушкинского цикла, которые недоступны чисто интуитивному восприятию. Ведь "многозначность и потенциальная неисчерпаемость текста предопределяет потенциальную возможность существования бесконечного множества интерпретаций и относительную объективность каждого данного толкования. Таким образом, текст - это инвариант, в котором "заложено" бесконечное множество вариантов-интерпретаций".<sup>5</sup>

Одним из возможных подходов к "Повестям Белкина" является, на наш взгляд, их интерпретация с учетом архетипических значений некоторых мотивов цикла.

Как показал К.Г. Юнг, архетип - наиболее древняя и наиболее всеобщая форма представлений человечества, находящаяся в коллективном (или сверхличном) бессознательном.<sup>6</sup> Благодаря Юнгу термин "архетип" в XX веке был взят на вооружение целым рядом наук, в том числе и литературоведением. В частности, Е.М. Мелетинский, определив архетипы как "первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле"<sup>7</sup>, продемонстрировал присутствие этих первичных схем в некоторых произведениях русской литературы XIX века. Однако с учетом архетипического значения могут быть проанализированы и другие элементы текста, в частности - мотив. Связано это с тем, что архетипическое значение наиболее адекватно реализуется в мифологеме (т.е. мифологическом мотиве), следовательно и предметный мотив в литературе может быть рассмотрен как аналог мотива мифологического. Таким образом, литературный текст нового времени может быть проинтерпретирован с учетом архетипических значений тех или иных мотивов этого текста.

Архетип есть, по сути, некое изначальное представление о сущности того или иного предмета, явления, действия... Вместе с эволюцией человеческого сознания изменяются и представления человека, но изначальные архетипические значения сохраняются.

С учетом архетипического значения мы рассмотрим один из мотивов цикла "Повести Белкина" - мотив леса. Но прежде чем обратиться к этому мотиву непосредственно в пушкинском тексте, мы попытаемся реконструировать значение архетипа леса. На первый взгляд реконструировать находящийся в коллективном бессознательном архетип не представляется возможным, однако эта задача может быть решена путем привлечения систематизированного в последнее время мифологического материала.<sup>8</sup> Как уже отмечалось выше, наиболее адекватно первоначальное значение архетипа реализуется именно в мифе. Следовательно, сам механизм реконструкции архетипа может выглядеть следующим образом: берутся одинаковые мифологемы из разных национальных мифологий, устанавливаются значения этих мифоло-

гем, затем эти значения соотносятся друг с другом, в результате чего выявляется общий для всех этих мифологем смысл. Это и будет, по всей видимости, значение архетипа, находящегося в коллективном бессознательном и породившего ряд мифологических мотивов. Мотив литературного текста, несущий в себе помимо прямого значения (лексического значения слова) еще и значения архетипическое, мы будем именовать архетипическим мотивом.

В процессе реконструкции архетипа леса было рассмотрено 119 мифологем и 35 национальных мифологий. Основные значения этих мифологем могут быть сведены к следующим:

1. Место, несущее в себе губительные функции, опасность, угрозу для человека, вызывающее у него чувство страха, обиталище злых чудищ, нечисти (абхазская, грузинская, лезгинская, скандинавская, чувашская, греческая, литовская, русская, ингушская и чеченская, древнеиндийская, западно-славянская, таджикская, восточно-романская, кетская, киргизская, туркменская, казахская, мансийская, испанская, европейская, восточно-славянская, адыгейская, полинезийская, иранская, прусская, французская, английская, римская, шумеро-акадская, северно-русская мифологии, мифологии фон, кваки-утль, коми, кхмеров, руанды, обских угров - всего 47 мифологем).

2. Место, служащее укрытием, младенцу или другому гонимому существу ( греческая, италийская, римская, древнерусская, корейская, индуистская, осетинская, кетская мифологии, мифология ганда - всего 18 мифологем).

3. Амбивалентное пространство, которое, с одной стороны, богато пищей и обитатели которого помогают охотникам, а с другой - содержит в себе опасности для человека (древнеиндийская, якутская, башкирская, русская, ингушская и чеченская, монгольская, осетинская, полинезийская, мордовская, европейская, карельская и финская, греческая мифологии, мифологии гурунов, западносибирских татар, мегрельцев - всего 16 мифологем).

4. Мотивы, связанные с уничтожением (рубкой) леса людьми или культурными героями ради создания жизненного пространства (эстонская, осетинская, древнеиндийская, шумерско-акадская, литовская мифологии, мифологии майя, эдэ, фон - всего 8 мифологем).

5. Место изгнания (древнеиндийская, нанайская, кельтская, полинезийская мифологии - всего 6 мифологем).

Если эти значения соотнести друг с другом, то получится следующая картина: лес - это враждебное по отношению к человеку место (основное значение, учитывая частотность мифологем с этой семантикой), но в зависимости от поведения человека, от его положения в мире (например, беззащитность ребенка или девушки) лес может служить укрытием ( в тех случаях, когда злые силы сосредоточены на пространстве вне леса); однако пространство леса противоположно другим, более близким человеку, горизонтальным топосам ( полю, саду, дому); более того - в лесу (как своеобразном "крае" горизонтального пространства) бытие человека изменяется (порою - на полярно противоположное); и, самое важное, - человеческое бытие меняется помимо воли человека, часто по воле высших (злых или добрых, в зависимости от "характера" леса) сил. Итак, архетипическое значение мотива леса выглядит следующим образом: это место, где человек не способен что-либо предпринять и полностью вынужден положиться на высшее вмешательство в свою судьбу; при этом человек боится леса, ибо не знает его воли по отношению к себе.

Показательно в этой связи значение мифологемы леса в славянской мифологии - это "враждебная человеку часть пространства".<sup>9</sup> Такое значение в общей сути соответствует реконструированному архетипическому, что еще более подтверждает правомерность интерпретации текста русской литературы нового времени с учетом архетипических значений тех или иных его компонентов.

В пушкинском цикле мотив леса встречается в двух повестях из пяти ("Метель" и "Барышня-крестьянка"). В повести "Метель" Владимир спасается от вьюги в роще: "Наконец в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, увидел он рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко. Он поехал около рощи, надеясь тотчас попасть на знакомую дорогу или объехать рощу кругом: Жадрино находилось тотчас за нею. Скоро нашел он дорогу и въехал во мрак дерев, обнаженных зимою. Ветер не мог тут свирепствовать; дорога была гладкая; лошадь ободрилась, и Владимир успокоился".<sup>10</sup> Однако в сознании героя знакомая роща сменяется незнакомым лесом - не случайно следующий абзац начинается с противоположного союза "НО": "Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще не было конца. Владимир с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес. Отчаяние овладело им" (с.80).

Для того, чтобы разграничить значения слов "роща" и "лес" необходимо обратиться к Толковым словарям. В словаре Даля лес - "пространство, покрытое растущими и рослыми деревьями"<sup>11</sup>, а роща - "пуща, заповѣдной, лѣсь, заказникъ, ращенный или береженный лѣсь; чисто содержимый лѣсокъ, паркъ; вообще не большой, близкій къ жилью лиственный (нехвойный) лѣсокъ".<sup>12</sup> В словаре Ожегова лес - "множество деревьев, растущих на большом пространстве с сомкнутыми кронами"<sup>13</sup>, роща же - "небольшой, чаще лиственный лес".<sup>14</sup> Лес маркируется как пространство большее по размерам и более отдаленное от жилья по сравнению с рощей, т.е. пространство менее знакомое. Из этого можно заключить, что лес, в отличие от близкой к дому и знакомой рощи, маркирован в русском языке как нечто неизвестное и в своей неизвестности страшное для человека.

Такое значение своеобразной оппозиции лес/роща сохраняется и в повести "Метель" в сознании пушкинского персонажа (в рассматриваемом фрагменте доминирует именно точка зрения Владимира - на это указывает, в частности, способ передачи его речи): знакомая роща должна спасти его от разбушевавшейся метели и вывести на дорогу (здесь отчетливо прослеживается архетипическое значение леса как укрытия от злых сил, которыми населено поле, где свирепствуют вьюга, архетипически соотносимая с действием сил зла; и леса как спасения от внешних сил - спастись под кронами деревьев от воли неба). Но по мере "превращения" знакомой рощи в незнакомый лес изменяется и оценка происходящего персонажем - "Владимир с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес. Отчаяние овладело им" (с.80). В этом фрагменте лексико-семантический ряд к слову "лес" составляют слова "ужас", "отчаяние" и далее - "бедное животное" (о лошади), "несчастный" (о Владимире)... Таким образом, мотив леса в сознании героя сохраняет свою основную архетипическую функцию - пространство, несущее в себе губительные функции, вызывающие у человека чувство страха. Лесная дорога выводит Владимира в незнакомую деревню, где в жизнь героя вмешиваются архети-



пически добрые силы - старик с *седою бородою* и парень с *дубиною*; но вмешательство добрых сил ничего не меняет в судьбе несчастного: итогом его пути становится закрытая церковь.

Итак, мотив леса в повести “Метель”, сохраняя свои основные архетипические функции, демонстрирует наличие элементов архаического мышления в сознании персонажа или даже в мироощущении самого автора (девицы К.И.Т., Белкина, Издателя, А.С. Пушкина). Более того, присутствие в одном из мотивов архетипического значения позволяет предположить, что модель бытия повести тяготеет к картине мира носителя мифологического сознания, зафиксировавшей некие универсальные принципы человеческого бытия вне места и времени, некие общечеловеческие ценности; следовательно, и вся повесть может быть рассмотрена не как частный случай из жизни, а как универсальная концепция бытия человеческого вообще.

В “Барышне - крестьянке” намеченная в “Метели” оппозиция лес/роща отсутствует. “Роща” и “лес” выступают, по сути, как синонимы. Роща-лес - место встреч Лизы и Алексея - традиционное место свиданий влюбленных в романтической и сентиментальной литературе.<sup>15</sup> Но помимо этого значения мотив леса в “Барышне - крестьянке” несет в себе и архетипический смысл, связанный с изменением статуса человека в оппозиционном доме пространстве. Лиза, переодевшись крестьянкой (как бы изменив свой социальный статус по своей воле), идет на первую встречу с Владимиром; по мере приближения к роще и вхождения в нее состояние девушки меняется: “... ясное небо, утренняя свежесть, роса, ветерок и пение птичек наполняли сердце Лизы младенческой веселостию; боясь какой-нибудь знакомой встречи, она, казалось, не шла, а летела. Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения, Лиза пошла тише. Здесь она должна была ожидать Алексея. Сердце ее сильно билось, само не зная, почему; но боязнь, сопровождающая молодые наши проказы, составляет и главную их прелесть. Лиза вошла в сумрак рощи. Глухой перекатный шум ее приветствовал девушку. Веселость ее притихла... Мало-помалу предалась она сладкой мечтательности. Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра? Итак она шла, задумавшись, по дороге, осененной с обеих сторон высокими деревьями...” (с.113-114). Роща изменяет не только состояние героини, но и ее судьбу (знакомство с Алексеем, взаимная любовь молодых людей и их брак). Однако, изменив по собственной воле свой внешний облик (и социальный статус), Лиза, уже как бы по некоей высшей воле, меняет и всю свою жизнь. Игра превращается в реальность, а реальность в игру (достаточно вспомнить ее домашний маскарад в первый приезд Алексея к Григорию Ивановичу). Лес и дом, благодаря мотиву любви, как бы меняются местами, при этом граница между домом и лесом сохраняется. По мере исхода из леса и вхождения в дом Лиза принимает свой “общепринятый”, привычный облик: “Молодые люди расстались. Лиза вышла из лесу, перебралась *через поле*, прокралась *в сад* и опрометью пробежала *в ферму*, где Настя ожидала ее. Там она *переделась*, рассеянно отвечая на вопросы нетерпеливой наперсницы, и явилась *в гостиную*” (с.115) <курсив и выделение в цитате мои - Ю.Д.>. Однако этот облик уже не удовлетворяет потребностей Лизы - “лесное” обличье оказывается более “родным”: “...и она

решилась на другое утро опять явиться в рощу Акулиной” (с.115). Свидания с возлюбленными *в лесу* становятся неотъемлемой частью жизни девушки.

Примечательно и то, что встреча, с которой начинается дружба Берестова и Муромского, происходит на границе поля и леса, на границе двух пространств. Более того, причиной их дружбы становится выскочивший из лесу заяц - словно помогающие героям лесные силы посылают этого зайца для примирения отцов Алексея и Лизы, для последующего брака двух влюбленных.

Таким образом, в повести “Барышня-крестьянка” мотив леса, как и в повести “Метель”, сохраняет архетипическое значение: будучи пространством оппозиционным всему прочему горизонтальному пространству (полю, деревне, дому), лес несет в себе охранительные функции - он оберегает влюбленных от вмешательства внешнего мира, мира враждебного (достаточно вспомнить “вражду” Григория Ивановича и Ивана Петровича как бы предупреждающую невозможность легализации любви Алексея и Лизы на “обжитом” пространстве - почти как в трагедии Шекспира); более того - амбивалентный лес помогает влюбленным.

Несмотря на различные частные значения мотива леса в “Метели” и “Барышне-крестьянке”, лес и в том и в другом случаях сохраняет свое архетипическое значение пространства, которое противоположно всему остальному горизонтальному миру и в котором изменяется состояние и сознание человека на принципиально противоположное его обыденным состоянию и сознанию. Не исключено, что такая “архетипическая общность” является важным компонентом циклообразования в “Повестях Белкина”. Интересно и то, что в обоих случаях мотив леса возникает в повестях, рассказанных девицею К.И.Т.. Это позволяет говорить об особой значимости данного мотива для женского обыденного сознания, где и возможна его (этого мотива) архетипизация.<sup>16</sup>

Итак, рассмотрение одного из мотивов “Повестей Белкина” - мотива леса - с учетом его архетипического значения позволяет сделать следующие выводы: модель бытия, создаваемая в цикле, близка по многим параметрам к мифологической картине мира; эта близость способствует осмыслению повестей не только как “легкого чтения” или сентиментально-романтических историй (пародий на них), но и как произведений, в которых становятся (и отчасти решаются) сущностные проблемы бытия, раскрываются некие универсальные стороны жизни человека, показываются общечеловеческие универсальные ценности, зафиксированные мифом как основа человеческого существования, наконец, речь в “Повестях Белкина” идет о месте человека в мире, о смысле его жизни.

Эти выводы, однако, не могут быть признаны окончательными - один из многочисленных мотивов цикла это еще не повод для широкомасштабных и ко многому обязывающих заключений. Мотив, как известно, функционирует лишь в системе с другими мотивами; следовательно, нужно рассмотреть с учетом архетипических значений все прочие мотивы цикла. С учетом архетипических значений так же должны быть проинтерпретированы и другие компоненты “Повестей Белкина” - например, сюжет и система образов. И тем не менее уже сейчас можно сказать, что архетипические значения помогают увидеть те смысловые пласты текста, которые при других методологических подходах остаются вне поля зрения исследователя.

- <sup>1</sup> См., в частности: Кулешов В. Жизнь и творчество Пушкина. М., 1987; Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987; Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина "Повести Белкина". М., 1989.
- <sup>2</sup> Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981. С.140.
- <sup>3</sup> Там же. С.141.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Фоменко И.В. Интерпретация // Художественное восприятие: Основные термины и понятия. Тверь, 1991. С.22.
- <sup>6</sup> См.: Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. М., 1994 и др. работы.
- <sup>7</sup> Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С.11
- <sup>8</sup> См.: Предметный указатель к Мифологическому словарю (Мифологический словарь. М., 1991).
- <sup>9</sup> Славянская мифология. М., 1995. С.243.
- <sup>10</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М; Л.: АН СССР., 1937-1949. Т.8. С.80. Далее цит. по этому изданию с указанием страницы в тексте.
- <sup>11</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т.II. С.279.
- <sup>12</sup> Там же Т.IV. С.77.
- <sup>13</sup> Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1995. С.317.
- <sup>14</sup> Там же. С.675.
- <sup>15</sup> Ср. в повести "Метель": "Наши любовники были в переписке, и всякий день видались наедине в сосновой роще или у старой часовни" (с.77).
- <sup>16</sup> Важен и мотив отсутствия леса в повести "Станционный смотритель". Рассказчик в финале повести приходит на могилу Вырина: "Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцем. Отроду не видал я такого печального кладбища" (с.106). Лес отсутствует там, где он непременно должен быть - на кладбище. Благодаря отсутствию леса, кладбище - устойчиво противоположное остальному миру пространство - оказывается с этим остальным миром соединено. Леса нет. Нечему прикрыть кладбище от внешнего мира, равно как и внешний мир нечем прикрыть от кладбища. Кладбище становится миром, а весь мир - кладбищем; границы не существует. Уже в этом фрагменте можно увидеть философский смысл всей повести.

## **"Ходьба и езда", "слепота и дальновидность" в художественном мире "Станционного смотрителя" А.С. Пушкина.**

Г.В. Мосалева (Ижевск)

### **1. "Ходьба" и "езда".**

Свое повествование пушкинский рассказчик - "титularный советник А.Г.Н." начинает с воспоминания о мае 1816 г., когда он проезжал "через \*\*\*скую губернию, по тракту, ныне уничтоженному". В свой последний приезд он узнает о том, что станция, "над которой он (смотритель) начальствовал, уничтожена". Таким образом, вспоминаемые материальные объекты во

времени рассказывания уже не существуют: ни тракта, ни станции, над которыми и распространялось эфемерное начальствование зрителя, - нет.

Теневым, неперсонализированным героем новеллы, героем-фикцией является чин. Принадлежащий к IX классу, согласно петровской “Табели о рангах”, пушкинский “титулярный советник” рассматривает Самсона Вырина, занимающего на иерархической лестнице самую низшую ступень (коллежский регистратор принадлежал к лицам 14 класса), вначале именно с социальной точки зрения: “Что такое станционный зритель? Сущий мученик четырнадцатого класса...”. Далее рассказчик признается, что предпочитает беседу со станционным зрителем “речам какого-нибудь чиновника 6-го класса”. К таким из гражданских чинов относились коллежские и военные советники.

В зависимости от чиновности находится и род езды или передвижения. Так, рассказчик вспоминает, что он “негодвал на низость и малодушие зрителя, когда сей последний отдавал приготовленную ... тройку под коляску чиновного барина”.<sup>1</sup> Рассказчик-путешественник “ехал на перекладных и платил прогоны за две лошади”. Минский же приезжает в село Н. на тройке; в Петербурге мчится он к Дуне на щегольских дрожках.

Ходит один зритель. Так, он, “не сказав никому ни слова о своем намерении, пешком отправился за своею дочерью” (с.102). И ее он тоже хочет именно привести: << “Авось” думал зритель, “приведу я домой заблудшую овечку мою” >> (с.103). Минский “вбегает” на крыльцо трехэтажного петербургского дома, где живет Дуня, Вырин “идет” по лестнице. Вырин ходит по пространствам, которые чиновнику 14 класса недоступны. После первой встречи с Минским он, “сам не помня как, очутился на улице”, а при появлении зрителя у Дуни Минский, “схватив старика за ворот вытолкнул ... на лестницу”. Помимо других смыслов драмы Самсона Вырина все-таки нельзя недооценивать и положения “маленького человека”, “мученика четырнадцатого класса”.<sup>2</sup> Вырин случайно узнает о местопребывании своей дочери. Ему приходится хитрить потому, что он уже имел дело с военным лакеем Минского, который “грудью” вытеснил его из передней и хлопнул дверью ему под нос”, когда он хотел еще раз объясниться с Минским. Поэтому с его кучером он пытается вести себя уже по-другому. Когда Минский подступает к зрителю со словами: “Чего тебе надобно? <...> что ты за мною всюду крадешься, как разбойник? или хочешь меня зарезать?” (с.104), то и эти слова возвращают читателя к началу повести и представляют собой отношение “господ проезжающих” к станционному зрителю: “Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подъячим или, по крайней мере, муромским разбойникам”.

Обвинение зрителя в разбойничаньи звучит в устах Минского просто комично. Это общее место, взгляд несморящего человека. От такой точки зрения рассказчик предостерегал читателя в самом начале. Обратимся к способу передвижения Дуни в художественном пространстве повести. Вначале, как и зритель, она ходит: “Дуня, поставь самовар, да сходи за сливками”, - обращается к ней зритель. Ограниченное пространство не требует особых усилий, чтобы его преодолеть. Предложение Минского “доставить ее до церкви” меняет судьбу Дуни. В “езде до церкви”, особенно в деревенских или сельских условиях, уже нечто неестественное: до церкви обычно идут. Зритель вначале полагает, что Дуня, возможно, решила “прокатиться до

следующей станции, где жила ее крестная мать”, но ямщик сообщает ему, что Дуня отправляется “далее с гусаром”. При свидании с Минским она “сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле”. В данном случае сравнение заключает в себе явный сексуальный мотив и сообщает об особом роде езды. Образ “наездницы” здесь возможно связан еще и с мифом об амазонках. Что же еще совпадает в поведении Дуни с поведением амазонки? “В определенное время года А. вступают в браки с чужеземцами <...> сами изготавливают одежду”.<sup>3</sup> До встречи с Минским - чужеземцем Дуня шьет для себя одежду сама. В определенном смысле Дуня преуспевает в жизни: в село Н. она приезжает уже даже не на тройке, как Минский, а в “карете в шесть лошадей”. Если учесть числовую космогонию, то “три” - это уже “образ абсолютного совершенства, превосходства”.<sup>4</sup> Однако удвоенное число “три” - “шесть” выступает в значении дьявольского числа. С точки зрения деревенского мальчика “прекрасная барыня” - проезжающая и может остановиться здесь лишь на некоторое время. Как наблюдатель наблюдает за свиданием дочери Минского через дверную щель: “он подошел к растворенной двери и остановился”, так и мальчик смотрит на нее “издали”. Поэтому еще раз подчеркнем: Вырин не окликнул свою дочь как “добрый пастырь” заблудшую овечку не потому, что он ведет себя не в соответствии с этим статусом, а потому, что ему туда << “нельзя”, “нельзя” >>. Это драма близких людей, разведенных судьбою по разным социальным полюсам. Дуня “идет” только в конце повести, на кладбище, на могилу зрителя. Приходит туда и рассказчик. И хотя рассказчик смотрит на Дуню глазами мальчика из настоящего в прошлое, все трое объединяются одним пространством. Пораженный видом “печального кладбища” и могилы зрителя, “грудой песку”, на которую “вспрыгивает” мальчик, рассказчик спрашивает. “И барыня приходила сюда?”... “Приходила <...> Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала”.

Глаголы, так или иначе определяющие поступки Дуни, образуют особый метасюжет. Зритель думает, что его дочь - “заблудившаяся овечка”, совершившая нравственное падение. “Что с возу упало, то пропало”, - говорит он Минскому. Начиная свой рассказ о Дуне, он повествует о ней в прошедшем времени: “Что за девка-то была” и завершает его предположением, что Дуня в Петербурге “вместе с голью кабацкой” “тут же пропадет”.

Обратимся к комментированию путешественником манеры рассказывания Самсона Вырина: “Таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ неоднократно прерываемый слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева” (с.105). Первоначально стихотворение Дмитриева “Карикатура” появилось под заглавием “Отставной вахмистр. Баллада”. Баллада имеет пародийный характер: отставной вахмистр после двадцати лет службы возвращается домой и узнает от своего слуги Терентьича, что жена его держала “пристань недобрым молодцам”, один из которых “на нее донес”; и в результате “ее схватили и в город увезли”.<sup>5</sup> В примечании к “Карикатуре” сообщается о том, что в “основу стихотворения положена реальная история” из жизни вахмистра Прохора Николаевича Патрикеева, жена которого “была судима в притоносодержательстве и, вероятно, сослана”.<sup>6</sup> Сопоставляя Самсона Вырина с Терентьичем из баллады Дмитриева, В. Виноградов говорит о “при-

еме литературного освещения образа на фоне новой вариации сюжета”.<sup>7</sup> Жест Терентьича - “слезы утер своей полой” - повторяет Самсон Вырин. Как Пушкин заимствует этот жест для своего героя, так и Достоевский обязывает Девушкина вспомнить именно о том, как Самсон Вырин “плачет жалостно, грязной полою глаза утирая”.<sup>8</sup> Реминисценция удваивается, то есть становится реминисценцией реминисценции. Наряду с цитированием дмитриевской баллады в пушкинском тексте исследователи отмечали совпадения с ней на сюжетном уровне, в системе образов. Обратим лишь внимание на паронимичную сближенность названий пространств, в которых пребывают обе героини, в результате чего отдаленное сходство судеб двух “заблудших овечек” может прочитываться как еще один, но не реализованный вариант судьбы Дуни в основном тексте произведения. В балладе И.И. Дмитриева Терентьич, как мы помним, сообщает вахмистру, что его жена, Груняша, “держала пристань недобрым молодцам”, то есть притон или публичный дом. Дуня со своим отцом живут на почтовой станции. В Петербурге Вырин спрашивает “молодую служанку”: “Здесь стоит Авдотья Семеновна?”

Текст не дает основания полагать, что Дуня может разделить судьбу “молоденьких дур”: зритель сам отмечает в ней “проворность” и “разумность”, но он и не свидетельствует о том, что Дуня будет счастлива. Для Минского важно, что Дуня любит его. Нет нигде словесного знака того, что он ее любит. Так, Вырин видит, что Дуня смотрит на Минского “с нежностью”, тогда как он сидит “в задумчивости”. И если при первом петербургском разговоре со зрителем Минский обещает ему: “Не думай, чтоб я Дуню мог покинуть”, то при второй встрече с ним он фактически не сдерживает своего обещания, так как, увидев отца, она” с криком упала на ковер”, и “испуганный Минский кинулся ее поднимать, и ... оставил Дуню” (с.104). Минский прав в одном: “не воротишь” “бедной Дуни”. Ее история написана заново. Зритель же просит отдать ему именно “бедную Дуню”. Но другая, не бедная Дуня все-таки возвращается, и в отношении ее в итоге оказывается не прав ни Минский, ни зритель, отслуживший в Петербурге молебен у Всех Скорбящих.

Чужие сюжеты остаются чужими сюжетами. Автор отправляет рассказчика в путешествие по чужим литературным пространствам. Но когда в самом конце рассказчик говорит о том, что он “не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях”, то в этой оценке слышится ирония иного субъекта, истинного организатора путешествия. В результате меняется и рассказчик. Если его сравнить с “рассказчиком начала повести”, декларирующим идеалы справедливости, снисходительности и сострадания, “с рассказчиком конца”, навестившим могилу зрителя и узнавшим из ответов мальчика окончание истории, но никак ее не оценив соответственно этим идеалам, мы увидим их принципиальное различие. “Рассказчик конца” становится молчаливее, эмоционально скупее, он никого не обвиняет, не пытается доискаться до истины и не жалеет только “ни о поездке, ни о семи рублях”. “Сложное смысловое сплетение и взаимодействие контекста данного литературного произведения с соответствующими темами и символами предшествующей литературной традиции”<sup>9</sup> при использовании “приема символических отражений”<sup>10</sup> характерно не только для сюжетной организации произведения, но и организую-

щей ее субъектной структуры, что приводит к изменению архитектоники прежнего нарративного дискурса, но не к принципиальному ее слову, а надстраиванию над этажом прежней системы нового этажа символики, нависающего над старым. Чтобы было возможным отрицание, необходим вначале сам предмет для него. Как и в “Барышне-крестьянке”, в “Станционном смотрителе” явен мотив переодевания. Дождь вынуждает рассказчика-путешественника просить у станционного зрителя приюта: “По приезде на станцию, первая забота была поскорее переодеться, вторая спросить себе чаю”. Дождь, переодевание, чай опричинивают более подробное знакомство рассказчика-путешественника со своими героями. Переодевание же Минского связывается всякий раз с другим его “явлением”: “Сняв мокрую, косматую шапку, отпутав шаль и сдернув шинель, проезжий явился молодым, стройным гусаром с черными усиками” (с.101). “Переодевание” Дуни связывается с изменением ее судьбы, социального положения. Перед появлением Минского она “шила себе платье”, тогда как “смотритель разлинеивал новую книгу”, в которой вскоре Минский оставит свой почерк - и смотритель с его почтовой книгой перестанут существовать.

В облике Минского переплетаются проявления мужских и женских свойств. Во время его мнимой болезни Дуня обвязывает ему голову платком, подает ему кружку лимонада. В сцене визита Минского к Дуне смотритель видит, как дочь наматывала “черные его кудри на свои сверкающие пальцы”. Не Минский ухаживает за Дуней, а она за ним. В Петербургской гостинице Минский выходит к станционному зрителю “в халате, в красной скуфье”, тем самым одеждой почти уподобляется старику (“в колпаке и шлафорке”) на немецких картинках. Вечная история вследствие таких вещественных заимствований становится каламбурной. “Шлафор” или “шлафорок на вате” не однажды можно увидеть на героях Пушкина. Причем, как правило, в шлафорок на вате облачается “мать” героини. Как символ примирения с местной-усадебной жизнью выступает он в судьбе матери Татьяны Лариной:

Стишков чувствительных тетрадь

Она забыла; стала звать

Акулькой прежнюю Селину,

И обновила наконец

На вате шлафор и чепец (VI, 46).

В прозаическом отрывке “Участь моя решена. Я женюсь...”, датированном маем 1830 года рассказчик апеллирует к читателю:

“Жениться! Легко сказать- большая часть людей видят в женитьбе шали, взятые в долг, новую карету и розовый шлафорок” (VIII,406). Пушкин сделал этот прозаический набросок незадолго до своей свадьбы, для устройства которой пришлось немало похлопотать. Набросок заканчивается следующим образом: “Мне нравится обычай какого-то древнего народа: жених тайно похищал свою невесту. На другой день представлял уже он ее городским сплетницам, как свою супругу. У нас приготавливают к семейному счастью печатными объявлениями, подарками, известными всему городу, форменными письмами, визитами, словом сказать, соблазном всякого рода...” (VIII, 408). Подобное похищение осуществляет как раз Минский. В “Метели” родители Марьи Гавриловны, ничего не подозревающие о ночных страстях дочери, встречают ее: “Гаврила Гаврилович в колпаке и байковой куртке, Прасковья

Петровна в шлафорке на вате” (VIII, 81). Вещи эти одомашнивают их носителей, отводя им реальное (вещественное) пространство, чаще поместно-усадобной жизни. И если еще можно согласиться с утверждением, что колпак и шлафорк на старике с немецких картинок являются признаками “немецкого филистера”,<sup>11</sup> то Минского очень трудно в филистерстве заподозрить, даже если учесть ту деталь, что Минский переговаривается с лекарем - немцем по-немецки. Можно предположить, что эта притча одной своей содержательной стороной отзеркаливает в сюжете повести и таким образом, что Минскому отводится роль отца, а зрителю блудного сына. Пушкин, пародируя нужные сюжеты, часто меняет героев местами. Так, зритель уступает Минскому свою постель. Выздоровев, Минский выполняет служебные обязанности зрителя: “...разговаривал с проезжими, вписывал их подорожные в почтовую книгу”. При втором посещении зрителя рассказчик-путешественник “тотчас узнал картинку, изображающие историю блудного сына”. Но все остальное в жизненном пространстве зрителя изменилось и не уподобилось ни немецкому изобразительному варианту притчи о блудном сыне, ни самой притче о вине и покаянии.<sup>12</sup> Конец пушкинской повести не повторяет ни библейского, ни карамзинского, ни чьего-либо иного финала.

Отметим еще одно комическое уподобление Минского, связанное с “красной скуфьей” (“ермолка, тубетейка, фесь, еломокъ, шутч. наплѣшник, комнатная шапочка”).<sup>13</sup> В. Шмид указывает на то, что “успокаивающие слова отца (“... ведь его высокоблагородие не волк и тебя не съест”) должны были напоминать современному читателю “Лафертовскую маковницу” А.А. Погорельского-Перовского”<sup>14</sup> и далее поясняет: << Пушкин заменил бабушку волком, метаморфоза, известная в России из “Красной шапочки” Гриммов >>.<sup>15</sup> В данном случае, появляясь перед зрителем в красной скуфье, Минский выступает в роли “красной шапочки” и лишь позже, при второй встрече с ним “показывает” (стискивает) зубы, то есть вновь превращается в волка.

Лиза, по словам Вырина, “вся в покойницу мать” и, таким образом, замещает собой хозяйку дома. Глядя на участь дочери социальным зрением, Вырин (“поневоле”) желает ей “могилы”. Но умирает не она, а он, и хоронят зрителя “подле покойной хозяйки его”. Вспоминая о зрителе, мальчик Ванька по обычаю говорит: “Царство небесное!”. Фраза эта семантически и синтаксически маркируется. В переводе с древне-еврейского Самсон означает “солнечный” и образует в тексте в связи с этим определенную мотивировку. Рассказчик приезжает в первый раз к зрителю в мае, когда “день был жаркий”. И Дуня возвращается летом. В последний раз рассказчик прибывает в “село Н.” осенью, “при закате солнца”.

## 2. О слепоте и дальновидности.

Особым зрением наделен прежде всего рассказчик-путешественник, обладающий протяженной во времени точкой зрения. После 20 лет путешествий он сообщает о себе: “Редкого зрителя не знаю я в лицо”; “Вижу, как теперь, самого хозяина лет пятидесяти...”; “Я смотрел на его седину...” Рассуждая в самом начале повести о станционном зрителе, он заключает, что это сословие представлено “в самом ложном виде”.

Из всех персонажей повести самой приметливой оказывается Дуня. Она “со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею” на путешественника, который замечает, что она ведет себя как девушка, “видевшая свет”. Из-за Дуни “господа проезжающие” “нарочно останавливались... чтоб на нее



подолее поглядеть”. Еще на почтовой станции Дуню окружает атмосфера иного света: “Барыни дарили ее, та платочком, та сережками. <...>... курьеры, фельдегеря с нею по полчаса заговаривались”. В отличие от своего отца Дуна смотрит на “господ проезжающих” без робости, являясь своего рода громом отводом для него. Он же оказывается в состоянии на них посмотреть только в экстремальной ситуации. Так, он обращается к “военному лакею” “доложить его высокоблагородию”(Минскому), что старый солдат просит с ним **увидеться**. Но он не может на него смотреть: “слезы навернулись на глазах”. Почти постоянным для Вырина является эпитет “дрожащий”. “Дрожать” может и Минский. Но если первый дрожит от страха, то второй - от гнева. У бывшего солдата и нынешнего “мученика 14 класса” нет права видеть больше, чем ему определено чином. Эта первая (социальная) причина, объясняющая его вопрос к себе: “Как нашло на него ослепление?”

Вторая причина его ослепления - психологическая. Он наивен и добр. Гусар “полюбился доброму смотрителю”, так что он и не догадывался сразу “о его злобном намерении”. “Дальновидность” лекаря-немца, дипломатично разделяющего трапезу с Минским из боязни перед его нагайкой и лишь после сообщающего смотрителю о своей “догадке”, лишена ценности: она уже ничем не может помочь. Такая дальновидность получает в тексте ироническую оценку. Смотритель просто не мог распознать “оборотничества” гусара, который вначале возвышает “голос и нагайку”, затем начинает “весело разговаривать”, высокохудожественно имитирует болезнь. При встрече со смотрителем в петербургской гостинице он называет его “братом”. “Что, брат, тебе надобно?” Подобное название обязывает к великодушию.

Третья причина “ослепления” смотрителя - экзистенциальная. Слепы случай, судьба: “От беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать”. В зимний вечер перед появлением Минского смотритель “разлиневывал новую книгу, а дочь его за перегородкой шила платье” (в одном из вариантов “Станционного смотрителя” автор “даёт” ей в руки книгу и лишь затем платье). Более “книжен” в данном случае Самсон Вырин. Сопоставляя все причины “ослепления” смотрителя, можно сказать, что не так смотритель слеп, как автор зряч. После рассказа смотрителя о судьбе Дуни рассказчик-путешественник сообщает: “...долго думал я о бедной Дуне”, хотя эпитет этот к Дуне уже не подходит. В данном случае этот эпитет выступает в качестве интеллектуальной реминисценции, отраженного сентименталистского знака. Рассказывая о Дуне, смотритель спрашивает: “Так вы знали мою Дуню? <...> Кто же и не знал ее?”

“Проезжающие” - те же читатели, не случайно, на их совесть ссылается рассказчик. Они же участники жизни, они же читатели “историй” о ней. И они не только “знали” бедную Дуню, могли встретиться с ней на какой-нибудь почтовой станции, но и читали о ней. Так, в “Романе в письмах” Пушкина одна из героинь, Лиза, делится с другой, Сашей, мыслями о том, что можно было бы сделать со старыми романами: “Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки и вышел бы прекрасный, оригинальный роман” и просит свою подругу передать Р\*: “Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает” (с.50).

Автор “Станционного смотрителя” совершает таким образом своеобразную “литературную поездку” по уже написанным историям, но в ходе ее

им сочиняется история совсем иная, еще не ожидаемая читателем, но о которой автор убеждает рассказчика-путешественника не жалеть.

- <sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М.: АН СССР, 1937-1948. Т. VIII(1). С.98. Далее ссылка на это издание дается с указанием страницы в тексте.
- <sup>2</sup> В. Шмид развивает идею о том, что Вырин - "добрый пастырь выступает как вор и разбойник", мотивируя это тем, что он через записку узнает о местонахождении Дуни, не реагируя на слова служанки, идет дальше и тайно наблюдает за свиданием дочери с Минским, молчит в ответ на вопрос Дуни. См.: W. Schmid. Puschkins Proza in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. Munhen: Fink, 1991. S. 141-146.
- <sup>3</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980. Т. 1. С.63.
- <sup>4</sup> Там же. Т.2. С.630.
- <sup>5</sup> Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. С.227.
- <sup>6</sup> Дмитриев И.И. Цит. соч. С.445.
- <sup>7</sup> Виноградов В. Цит. соч. С.148.
- <sup>8</sup> Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1956. Т.1. С.141. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страницы в тексте.
- <sup>9</sup> Виноградов В. Цит. соч. С.148.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Берковский Н. О "Повестях Белкина". (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). См. в кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М; Л., 1960. С.179.
- <sup>12</sup> В. Шмид выстраивает следующую схему интертекстуальных эквивалентов пушкинской повести по отношению к "Бедной Лизе" Карамзина:

Бедная Лиза	Станционный смотритель	
	первичный эквивалент	вторичный эквивалент
1. Лиза	1. Дуня	1. Вырин
2. Эраст	2. Минский	2. Дуня
3. Мать	3. Вырин	_____
4. Вдова	_____	3. Минский

Цит. соч. С.126. Данная схема по отношению к конкретному претексту убедительна, она как раз доказывает, что Пушкин меняет при разыгрывании карамзинского сюжета своих героев местами. Но по отношению к каждому новому пародированному претексту схема будет порождать иные смыслы. К примеру, по отношению к притче о блудном сыне Минский в качестве вторичного эквивалента будет выступать в роли отца.

<sup>13</sup> Даль В.И. Толковый словарь. М., 1935. Т.4 С.219.

<sup>14</sup> Schmid W. Цит. соч. С.162.

<sup>15</sup> Там же С.163.

## Небеллетризованные тексты в сюжетном повествовании: функции и границы применения (Опыт А.С. Пушкина в романе “<Дубровский>”)

С.Ф. Дмитренко (Москва)

В наследии Пушкина роман о Владимире Дубровском занимает необычное место. С одной стороны, среди пушкинистов до сих пор нет единого мнения по многим вопросам, связанным с его текстологией и содержанием, начиная с заглавия произведения, которое, очевидно, было дано при первом издании<sup>1</sup>, и заканчивая жанровой формой<sup>2</sup>, проблемой завершенности-незавершенности книги.<sup>3</sup> Вместе с тем “<Дубровский>” давным-давно<sup>4</sup> вошел в круг хрестоматийных произведений, его изучают в школе, что, разумеется, не могло не вызвать тенденцию к канонизации текста. Точнее, безусловность заглавия “Дубровский” и последующего произведения в массовом сознании противостоит относительности и непроясненности многого, что исходит из этого пушкинского творения и связано с ним в сознании научном.

Это видимое противостояние разворачивается на фоне разнообразных, хотя и не безоговорочных суждений о художественных достоинствах “<Дубровского>”. Даже Белинский, не очень жаловавший прозу Пушкина и давший в своем пушкинском цикле, мягко говоря, вульгарное толкование “<Дубровского>” и, особенно, образа Маши, признавал, что в этой “повести” есть “дивные вещи”: “Старинный быт русского дворянства, в лице Троекурова, изображен с ужасающей верностью. Подъячие и судопроизводство того времени тоже принадлежат к блестящим сторонам повести.”<sup>5</sup> Знаменательно суждение П.В. Анненкова: “Вся повесть его и теперь поражает соединением истины и поэзии. <...> ... это живопись мастера”.<sup>6</sup>

Таким образом, “<Дубровский>” предстает в тройственном обличье: это общепризнанное классическое произведение, а наряду с этим необработанный<sup>7</sup> и, по мнению многих, незаконченный прозаический опыт гения, который удался лишь “в своей исторической сфере”, чего не скажешь о “лирической стороне”<sup>8</sup>. Правда, здесь нельзя упустить одну важную подробность. И критикуя “<Дубровского>”, тот же Е.А. Маймин отмечает, что “повесть” “в историко-литературном смысле оказалась живой и плодотворной”, повлияв, в частности, на развитие сюжета в “Униженных и оскорбленных” Достоевского.<sup>9</sup>

Все вышесказанное свидетельствует о необходимости установить именно характер художественного своеобразия, источник творческой полнокровности, залогом эстетической целостности “<Дубровского>”, что, собственно, обеспечивает этой, по внешности, действительно полумелодраматической<sup>10</sup> - полуромантической<sup>11</sup> истории бесконечно долгую жизнь в литературе.

Исследователи (И. Шляпкин, А. Еремин и др.) высказывали предположение, что толчком к развитию замысла “<Дубровского>” (как общепризнанно “внушенного” П.В. Нащокиным<sup>12</sup>) послужили реальные судебные дела<sup>13</sup> - помимо того дела, копия с которого с небольшой правкой была включена Пушкиным в текст.<sup>14</sup>

Но такие гипотезы имеют значение не столько научно-текстологическое, сколько относящееся к вопросам психологии творчества.

Думается, гораздо важнее обратить внимание на то, как реальные, документальные материалы влияют на формирование сюжетного, беллетризованного повествования. Это тем более необходимо, что литературный фон “<Дубровского>” изучен настолько подробно<sup>15</sup>, что при знакомстве с результатами многих разысканий возникает довольно двусмысленное чувство, которое вполне выражается в тезисе, взятом опять-таки из соответствующего исследования: замысел Пушкина “развивался и обогащался уже не за счет освоения новых пластов действительности, а за счет “подключения” исходного “истинного происшествия” к сложной литературной традиции, связанной с разработкой определенного идейного комплекса и с рядом сюжетных мотивов, которые давали возможность со всей полнотой выразить этот комплекс”<sup>16</sup>.

Однако литературный фон “<Дубровского>” начинает восприниматься совершенно по-иному, если возвратиться к тексту пушкинского творения в его целостности и, прежде всего, к тому фрагменту, источник которого стал не только, как признано, толчком для Пушкина в творческом процессе, но и становится важнейшим узлом фабульного развития<sup>17</sup> истории о сыне Андрея Дубровского.

Речь идет, конечно, о вышеупомянутой копии дела Козловского уездного суда, которую Пушкин, даже еще раз не переписывая в создаваемый текст, а лишь изменив фамилии и проведя правку в хронологии, сделал центральной частью Главы II Тома первого<sup>18</sup>. Соблазнительно было бы предположить, что это - всего лишь заготовка для будущей творческой редакции или даже стилистический промах, из тех, которые отыскал в свое время в “<Дубровском>”, например, Н.О. Лернер<sup>19</sup>, однако сам строй всего произведения опровергает подобные выводы или, во всяком случае, делает их достаточно односторонними. Определение, которое в “<Дубровском>” читает “звонким голосом” секретарь уездного суда, - отнюдь не единственный документ, выступающий пружиной фабульного развития повествования. И не первый.

Первым (во всяком случае, стилизацией под таковой) становится известное письмо Андрея Дубровского Кириле Петровичу Троекурову, отосланное вследствие оскорбления, ему нанесенного (Глава I). Оно также читается персонажем (писарем) вслух - и при этом приводится в тексте полностью, с обращением и подписью. В Главе III Пушкиным дано - и вновь полностью, включая по видимости отвлеченный от основного действия “пост-скрипtum”, - письмо (продиктованное) няньки Орины Егоровны Владимиру Дубровскому, что уже не может выглядеть простым совпадением, а должно быть возведено на уровень художественного принципа. Подтверждением этому - сюжетное значение каждого из трех названных документов.

Так, письмо Андрея Дубровского вызывает гнев Троекурова и становится толчком к дальнейшему развитию событий.

Далее, определение суда вызывает “внезапное сумасшествие” Дубровского - отца, что, в свою очередь, заставляет няньку диктовать “повару Храритону, единственному кистневскому грамотею”, письмо Дубровскому - сыну. Это письмо, в свою очередь, становится знаком, разделяющим надвое жизнь молодого человека. Он, уже подумывая об отставке, пишет для начала “просьбу об отпуске”. Отнесем ее к названным, хотя и не цитируемым документам в произведении - их тоже немало, и они также выступают как пружины действия.

Это подтверждается событиями следующей же, IV-й главы. Дубровский, разбирая “бумаги отца”, находит “только первое письмо заседателя и черновой ответ на оное (о них уже шла речь в Главе I. - С.Д.); из того не мог он получить ясное понятие о тяжбе и решился ожидать последствий, надеясь на правоту самого дела”. Однако это ожидание только усугубило положение, в котором они с отцом оказались - прошел срок подачи апелляции. Так вновь, обретая значение лейтмотива, звучит тема документа.

В Главе V документов как таковых нет, но появляется, как можно думать, главный творец рокового определения суда Шабашкин с исправником и приказными, которые приехали в Кистеневку “вводить во владение” ею Троекурова, что приводит к предельному обострению развивающегося конфликта.

В следующей главе (VI) Владимир вновь обращается к бумагам отца, и в них, среди “хозяйственных счетов и переписки по разным делам”, находит письма своей матери к отцу, писанные “во время турецкого похода” и адресованные “в армию из Кистеневки”. Эпизод чтения Владимиром этих писем имеет не только серьезное сюжетное значение (за это время приказные переписались, а у дворовых возникает стремление встать на сторону Дубровских). Но, кроме того, эффект от самого чтения, которое погрузило Владимира “душою в мир семейственного счастья”, связан с явственным переводом тональности в изображении Дубровского - сына из сословно-нравоописательной в психологическую сферу. Был легкомысленный барич - стал хранитель не только фамильной чести, но философии вечных ценностей, воплощенных в институте семьи. И вновь с очевидностью обнаруживается, что здесь бездушной, разрушающей силе казенных документов и подделкам под них, уже принесших героям страдания и беды, противостоят частные письма, душевно теплые, написанные в надеждах на радость и счастье.

В контексте сказанного нельзя не отметить, что в следующей главе (VII) сообщаются подробности следствия о пожаре в Кистеневке, которое “производил” сам Троекуров. Он и “послал губернатору подробное описание всему происшествию, и новое дело завязалось”.

Как всегда у Пушкина, за немногими словами скрывается многое (“бездна пространства”, по известному определению Гоголя). Очевидно, что троекуровское “расследование” подлинных причин пожара не откроет, не откроется и кривда в тяжбе Троекурова с Дубровским. Таким образом, одной фразой дано завершение социального конфликта произведения: он, в представлении Пушкина, не имеет счастливого финала, когда добродетель торжествует, а порок наказан. Лживая бумага рождает другую, но обе признаются властям: судебной, исполнительной (губернатор). Император как “бог из машины” не появляется<sup>20</sup>, а главный герой в конце концов выходит из родного социума: “Дубровский скрылся за границу”.

Коротко говоря, социальный конфликт романа получает под пером Пушкина парадоксальное завершение задолго до конца повествования, но психологический конфликт продолжает развиваться. И в его развитии, что важно, ключевое значение продолжают играть именно документы различного рода.

Дубровский входит в дом Троекурова в облике француза Дефоржа, представив необходимые “аттестаты и письмо от одного из родственников Троекурова” (Глава VIII). История приобретения им этих бумаг, включая свидетельство о рождении, рассказана в Главе XI.

В главе IX, рассказывающей о празднике Покрова Богородицы в троюкуровской усадьбе, один из важных эпизодов связан с чтением вслух официальной бумаги - описания "примет Владимира Дубровского, составленных по сказкам бывших его дворовых людей". По меньшей мере, это краткое и малосодержательное описание свидетельствует о верности крестьян своему барину. Кроме того, нельзя не прибавить, что в нем вновь налицо особое использование Пушкиным модели очередного официального документа. Только в начале повествования фальсификация судебных документов роковым образом сказалась на судьбе Дубровских, теперь же умолчания крестьян при составлении документа, несущего беду их барину, Дубровского и спасают. Любезные Пушкину герои вынужденно отвечают своим противникам теми же методами, которые привели к начальному конфликту.

Знаменательно, что когда исправник, по донесению Антона Пафнutyча, приезжает к Троекурову арестовать Дефоржа - Дубровского (Глава XII), он вновь потрясает уже известной читателю бумагой: "Все приметы, ваше превосходительство". И Кирила Петрович, прежде высмеивавший документ, начинает над ним задумываться. И тем вновь подчеркивается склонность этого персонажа к произвольному, выгодному для себя толкованию любого документа. Ведь, как ранее признавал Троекуров, под это описание подходит едва ли не любой молодой человек, а, значит, по нему и арестовать можно любого!

В связи с тем, что во второй половине произведения конфликт перешел в личностно-психологическую сферу, особый смысл приобретают проблемы понимания между людьми, и не только в сфере социально-экономических отношений. В частности, как ложь обрекает персонажа на катастрофу, во всяком случае, в тех нравственных координатах, в которых он живет. Лже-свидетель по делу Дубровского Антон Панфутыч Спицын избирает на время ночлега надежного, как ему кажется, соседа - Дефоржа, который и оказывается столь страшным для него Дубровским (Глава X). Но замечательная особенность этого события в том, что его достаточно открытая литературность совершенно снимается подробностями, а именно безуспешными попытками Спицына объяснить с Дефоржем.<sup>21</sup> Безуспешным - до того момента, когда оказывается, кто Дефорж в действительности. Любопытно, что, когда вскоре в тексте появляется очередной дословный документ - записка Дефоржа Маше Троекуровой (Глава XII), он дается на русском языке, хотя оригинал явно по-французски. Но, как уже известно читателю, Маша знает французский язык, следовательно никакого непонимания между героями быть не может, а для тех читателей, которые, предположительно, не владеют французским, оригинальный текст не означал бы ничего больше, как ложную коллизию, - таковая автору не нужна (вспомним вторую, последнюю записку Дубровского Маше - Глава XIV).

Учитывая все вышесказанное, можно объяснить и то, почему в решающий момент Дубровский отказывается от письменных сообщений и просит Машу дать ему знак посредством кольца. До этого момента история развивалась тем или иным образом, но в реальном социально-историческом пространстве. Решение героев соединить свои судьбы, хотя и в экстраординарных обстоятельствах, переводит действие в пространство метафизическое. Кольцо, надетое Дубровским на палец Маши, не только возможный знак-сигнал, это очевидный залог любви, брака, освященного под венцом.

Так на первый план выходит тема, которая присутствует в романе с первых глав, но доселе не имела прямых связей с основным сюжетом. Это тема Бога, Высшей Справедливости, покушаться на которую никто не может безнаказанно.<sup>22</sup> Причины, по которым Дубровский не смог спасти Машу от брака с князем Верейским, только на первый взгляд можно отнести к несчастному стечению обстоятельств. Непреложность, неразрушимость земными, светскими силами брачного союза, освященного церковью, очевидна как для Маши, так и для Дубровского. Здесь попросту нет возможностей для каких-либо ухищрений, здесь, фигурально говоря, попросту нет документа, который при случае можно подделать.<sup>23</sup>

Перед метафизическими началами отступает все остальное. Одно дело, когда Троекуров, который поначалу видел во Владимире Дубровском своего будущего зятя, вследствие собственного самодурства и интриг, вынужден выдать любимую единственную дочь замуж за старика. Здесь для него как натуры грубой, душевно неразвитой нет той глубины коллизии, которую переживает уже Маша. Поначалу довольно хладнокровно обдумывая пути, как избежать постылого союза: “Лучше умереть, лучше монастырь, лучше я пойду за Дубровского” (последнее и порешила; при этом отметим: о каком-то единственном выходе речи нет, Дубровский здесь лишь спаситель), она после венчания вверяет себя только судьбе, Промыслу, а не расчету или страсти (“- Я согласилась, я дала клятву, - возразила она / заметим, что в этой сцене Маша именуется Пушкиным только “княгиней” / с твердостью, - князь мой муж, прикажите освободить его и оставьте меня с ним. Я не обманывала...”).

Причем весомость этих слов подкрепляется и тем, что князь Верейский при нападении Дубровского вел себя отважно - как муж, как защитник своей супруги, защитник чести (“Князь, не теряя присутствия духа, вынул из бокового кармана дорожный пистолет и выстрелил в маскированного разбойника. Княгиня вскрикнула...”). Эту дуэль Дубровский проиграл - в отличие от единборства с медведем (сравним: “Француз не смутился <...>. Медведь приблизился, Дефорж вынул из кармана маленький пистолет, вложил его в ухо голлодному зверю и выстрелил”).

Жизненный урок, полученный Дубровским, и составляет подлинный финал всего произведения, он поднят на высочайшую степень того художественного дидактизма, который не постигается посредством прочтения словесно выраженного “нравственного замечания” (воспользуюсь словами Пушкина из “<Дубровского>” же (Глава IX). Молодой дворянин оказывается одним из первых в длинной череде “русских людей на rendez-vous”, излюбленной форме проверки моральной состоятельности героя в произведениях нашей словесности. Не только оскорбленные честь и достоинство, даже сердечное чувство не могут быть основанием, оправданием перехода за предначертанные границы между Добром и Злом. Осознав это, Дубровский, выражаясь уже не фигурально, и “скрылся за границу”.

Художественные уроки “<Дубровского>” многообразны, и в одной статье я попытался сосредоточиться лишь на одном из них: показать, как документ под пером Пушкина проходит ряд превращений, чтобы в итоге вернуться в живую жизнь отражением ее, жизни глубинных или, как любил говаривать Белинский, субстанциональных, начал и конфликтов. При этом, как всегда у Пушкина, сама ткань повествования плоть от плоти того мира литературы, в котором жил и развивался наш гений. В “<Дубровском>” реальна основа не только ключевого документа. Как показал М.Б. Рабинович,

правя копию дела Козловского уездного суда, и название для деревеньки, и фамилии для главных героев “поэт не придумывал, а заменял фамилии реальных, конкретных лиц другими, но также принадлежавшими действительно существующим людям, упоминавшимся в истории России”. Троекуров носит “фамилию старинного боярского рода”, не вымышлены и дворянские фамилии Дубровского и Верейского.<sup>24</sup>

Можно предположить, что в таком антропонимическом принципе, ответственном общему строю романа, есть и отражение пушкинской полемики с творческой концепцией Булгарина. Еще в известном памфлете “Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов” (1831) Пушкин язвительно замечал: “Г-н Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник - Взяткиным, дурак - Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной ...”.<sup>25</sup>

Однако фактическое утверждение естественных, а не условно-литературных форм разработки конфликта в произведении не ограничивается у Пушкина только ономастической сферой. В том же булгаринском романе “Иван Иванович Выжигин” тема, так сказать, делопроизводства достаточно заметна (судьи Дремотунов и Формин, канцелярский чиновник Законенко и т.д.). Так, Законенко замечает: главное уменье канцеляристов заключается в том, “чтоб искусно *переполоскать* бумагу, то есть, чтоб бумага, перешед чрез несколько столов, вышла из канцелярии в другом виде, но в том же самом существе, как и вошла”.<sup>26</sup> Собственно, Булгарин так и строит свое повествование: как бы оно ни *переполаскивалось* внешне, авторская концепция действительности в романе статична. В Предисловии сообщается: “... читатели увидят, что все дурное происходит от недостатков нравственного образования, а все доброе от истинного просвещения”. Об этом же автор не устает напоминать и в течение своего долгого рассказа.

Между тем, в отличие от Булгарина, Пушкин не питал просветительских иллюзий. Ему достаточно опыта французской революции, названной им “союзом ума и фурий”, чтобы не грезить о совершенном земном устройстве на основе “нравственного” воспитания. Взявшись за вполне традиционный по внешности роман<sup>27</sup>, Пушкин, как видим, исходил из предположения, что станет, если “бумагу” *переполощут* так, что смысл ее обратится в противоположный. Оказалось - то, что, видимо, (заглянем в сохранившиеся, уже сами по себе достаточно противоречивые планы трех томов истории Островского-Дубровского) не предполагал сам Пушкин. Не только Татьяне Лариной было суждено своим замужеством удивить автора. Удивил его и Дубровский.

А нас, читателей, настолько увлекла его история, что даже искушенные, мы не желаем поверить в завершенность книги. Что ж, профессионализм и доводы истории текста перед созданием гения отступают: мы становимся пленниками известного эффекта чтения психологического свойства - с полюбившимися героями всегда жалко расставаться, всегда хочется узнать продолжение их истории.

Но, к счастью, дописать “<Дубровского>”, в отличие от других шедевров Пушкина, кажется, пока никому не пришло в голову.



- <sup>1</sup> Как известно, существует “единственная черновая рукопись” “<Дубровско-го>”, “не имеющая заглавия” (Д. Якубович // Путеводитель по Пушкину. СПб, 1897 (переиздание книги 1931 г.). С.142). Заглавие было дано его первыми издателями (В.А. Жуковским, П.А. Вяземским, П.А. Плетневым) // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Т. VI. Л. 1978. С.574; Соболева Т.П. Повесть А.С. Пушкина “Дубровский”. М. 1963. С.3.
- <sup>2</sup> Сам автор именовал это свое произведение романом. В.Г. Белинский (Собр. соч. в 9 т. Т. VI. М. 1981 С.491), а чуть позже П.В. Анненков называют “<Дубровского>” - “повестью” (Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М. 1984. С.193, 329, 330).
- <sup>3</sup> В примечаниях к Полному собранию сочинений А.С.Пушкина, которые до сей поры остаются невольно каноническими, Б.В. Томашевский пишет: “Из сравнения текста романа с планами видно, что “Дубровский” остался неоконченным” // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е Т. VI. Л. 1978. С.528 (см. также: Лернер Н.О. Пушкинологические этюды // Звенья. Т. V. М.-Л. 1935. С. 182-186). Однако автор этих строк придерживается точки зрения, которая недавно с полной определенностью была выражена Г.Г. Краусухиним: “Да, в бумагах Пушкина сохранился план его (“<Дубровского>” - С.Д.) продолжения, но не потому ли поэт не стал его осуществлять, что почувствовал исчерпанность романного сюжета? <...> Сюжетная пружина раскручена полностью, что и зафиксировал Пушкин, заставив напоследок благородного атамана разбойников объявить своей шайке о роспуске, а самому исчезнуть, уехать за границу” (см. подробнее в изд.: Пушкин А.С. Драматические произведения. Романы. Повести. М.1997 (Серия “Школа классики”). С.485).
- <sup>4</sup> Несколько декларативно, без ссылок на источники, но в целом справедливо об этом пишет Т.П. Соболева: “С 1917 г. “Дубровский” входит во все школьные программы как один из замечательнейших художественных памятников прошлого, имеющих огромное познавательное и воспитательное значение” // Соболева Т.П. Ук. работа. С.4.
- <sup>5</sup> Белинский В.Г. Ук. изд. С.491.
- <sup>6</sup> Анненков П.В. Ук. изд. С.330.
- <sup>7</sup> Правда, и здесь П.В. Анненков имеет особое мнение, говоря о “почти совсем обделанных “Русалке” и “Дубровском” (Анненков П.В. Ук. изд. С.324).
- <sup>8</sup> Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1981. С.188. Это относительно недавняя оценка обобщенно выражает многочисленные, начиная от Белинского, суждения о “<Дубровском>”.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> См.: Томашевский Б.В. Пушкин. Кн.2. М.; Л. 1961. С.146.
- <sup>11</sup> См., например, об этом: Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. 1957. С.370-372.
- <sup>12</sup> См.: Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым в 1851-60 гг. Л. 1925. С.27.
- <sup>13</sup> См. обзор: Соболева Т.П. Ук. работа. С.8-11.
- <sup>14</sup> Полученная от П.В. Нащокина писарская копия дела Козловского уездного суда (октябрь 1832 г.) “О неправильном владении порутчиком Иваном Яковлевым сыном Муратовым именем, принадлежащим гвардии подполковнику Семену Петрову сыну Крюкову, состоящим Тамбовской губернии

Козловской округи сельце Новоспасском” // Шляпкин И.А. Из неизданных бумаг А.С. Пушкина. СПб, 1903. С.58-59.

- <sup>15</sup> См. аналитическую сводку работ по этой теме в статье В.Е. Багно “К литературным источникам “Дубровского” (драма Кальдерона “Поклонение кресту)” (Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л. 1982. С.124-131) и, особенно, в монографии Н.Н. Петруниной “Проза Пушкина (пути эволюции)” (Л. 1987. С.164-198).
- <sup>16</sup> Петрунина Н.Н. Пушкин на пути к роману в прозе. “Дубровский”. // Пушкин. Исследования и материалы. Т.IX. Л. 1979. С.150.
- <sup>17</sup> Предупреждая обычные вопросы, связанные с различием в толковании сюжета и фабулы разными литературоведами, укажу, что придерживаюсь тех воззрений на соотношение между названными категориями, по которым сюжет, обобщенно, - ход событий, как если бы они происходили в реальности, а фабула, соответственно, композиция сюжета, то есть последовательность событий в произведении.
- <sup>18</sup> “<Дубровский >” цитируется по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Т.VI. Л. 1978.
- <sup>19</sup> См. также: Лернер Н.О. Указ. раб. С.182-186
- <sup>20</sup> Естественно, здесь нельзя не вспомнить известную сцену с императрицей в “Капитанской дочке” (написанной позднее, чем “<Дубровский>”). Ее подробно рассмотрение выходит за рамки проблематики настоящей работы, но должен отметить, что и здесь Пушкин противопоставляет официозу силу частных отношений: как помним, Маша Миронова не догадывается, кто встреченная ею в саду дама, а ее “бумаги”, прошения на высочайшее имя оказывается недостаточно, к ней необходимо еще с “жаром” рассказать “все, что уже известно моему читателю”. Но можно ли представить перенос этого варианта разрешения конфликта в повествование о “разбойнике” Дубровском?!
- <sup>21</sup> Эстетический, и, в частности, трагикомический, эффект этой сцены, к сожалению, несколько снижается в большинстве современных изданий, где даны постраничные переводы французских фраз, произносимых Дефоржем и Спицыным. Правильнее было бы в этом, как, впрочем, и других случаях поступать так, как сделано в Полном собрании сочинений Пушкина: переводы иноязычных текстов даются в конце тома.
- <sup>22</sup> “... псаря вводят собак в Божию церковь! собаки бегают по церкви”, - после неправого суда в гневе бросает Троекурову старик Дубровский (Глава II). Религиозно-церковные мотивы и их воплощение в “<Дубровском>” не могут быть подробно исследованы в этой работе, хотя их значимость очевидна и замалчивалась в советское время лишь по конъюнктурно-политическим причинам.
- <sup>23</sup> Хотя, разумеется, в действительности, все случалось и случается. Трудно пройти мимо того факта, внесенного на страницы русской литературы, что, например, в Молдавии (Бессарабии), крае, хорошо знакомом Пушкину, православные священники могли обвенчать в нарушение церковных и гражданских установлений, в частности, лиц, уже состоящих в браке. “Неподалеку от Ясс, в Молдавии” героиня романа Лескова “На ножах” (1870-71) Лариса выходит замуж за Горданова - “от живого мужа” (Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. Т.9 М. 1989. С.255; ср. у него же об этом в “Мелочах архиерейской жизни” // Т.6 М. 1989. С.295). Разумеется, трудно сравнивать бесприн-

ципного уголовного авантюриста Горданова с “благородным разбойником” Дубровским, но в контексте всей проблематики статьи сюжеты такого рода, на мой взгляд, достаточно многозначительны.

<sup>24</sup> См.: Рабинович М.Б. Фамилии в романе “Дубровский”. // Временник Пушкинской комиссии. Выпуск 20. Л. 1986. С.172-174.

<sup>25</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е Т.VII. Л. 1978. С. 172.

<sup>26</sup> Булгарин Ф. Сочинения. М.1990. С. 362 (курсив автора).

<sup>27</sup> Не случайно его заведомое деление на “томы”, в соответствии с типографическими особенностями того времени. Так, первоиздания булгаринского “Выжигина” (1829) и “Дмитрия Самозванца” (1830) были в четырех томах (частях) каждое.

## **Квазимифология карточной игры в контексте фантастической прозы (А.С. Пушкин и В.Ф. Одоевский)**

Е.Г. Чернышева (Москва)

Известна мысль Ю.М. Лотмана о том, что карты и карточная игра, приобретая в конце XVIII - начале XIX века черты универсальной модели, становятся центром мифообразования своего времени.<sup>1</sup> Представляется актуальным связать этот историко-психологический и культурно-художественный феномен с проблемой квазимифологии эпохи романтизма (в частности - квазимифологической фантастики), обозначенной в исследовании Е.М. Метелинского.<sup>2</sup> Есть основания полагать, что наполнившая сферу художественной литературы конфигурация мотивов карточной игры формируется как своего рода мифопоэтическая структура главным образом в фантастическом дискурсе русской прозы 30-х годов. Конструктивно-содержательные образы карточной игры в “Выстреле” А.С. Пушкина, “Маскараде” и “Фаталисте” М.Ю. Лермонтова, “Игроках” Н.В. Гоголя хотя и заключали в себе по-разному истолкованную идею трансцендентного, надличностного начала<sup>3</sup>, но не могли претендовать на выражение целостной онтологии и поэтики, сходной с мифопоэтической. И лишь в фантастической прозе оказалось возможным синтезировать и одновременно “разъять” синкретическую мирообъясняющую природу Игры, игры азартной, карточной. Имеются в виду “Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником”. В.Ф. Одоевского (1833 г.), “Пиковая дама” А.С. Пушкина (1834 г.) и незаконченная повесть М.Ю. Лермонтова “Штосс” (1841 г.)

Вершиной “игрового” айсберга фантастической прозы по праву считается “Пиковая дама”. В литературоведении предпринимались попытки выявить долитературные пра-структуры в поэтике этой повести.<sup>4</sup> Но они не исчерпали собою вопроса об универсальных, часто архаических, категориях сознания, общих мифопоэтических схемах, актуализировавшихся и кардинально трансформировавшихся в художественном сознании Пушкина и поэтике его повести. Тем более не прояснена сущность “новой” мифологии в литературно-художественном миромоделировании фантастической прозы 20-40-х гг.

XIX века. Эта перспективная задача предполагает в пределах данной статьи на материале двух повестей выяснить:

как благодаря фантастическому контексту образ игры принимает на себя функцию художественного воплощения трансцендентного символа, а сама игра “оборачивается” сакральной субстанцией, по определению амбивалентно сочетающей в себе священные (светлые) и хтонические (темные) начала;

какие характерные для фантастики механизмы сюжетосложения, композиции, характерологии и т.д. соотносятся с мифологическими механизмами мифической персонификации, фетишизации, метаморфоз, формирования ирреального времени и пространства и т.д.

Принципиальной в данной работе является гностическая установка, вытекающая из семантики приставки интересующего нас терминологического сочетания (“квази -”): держать в поле постоянного исследовательского внимания, какие реальные социально-исторические и этические детерминанты и психологические мотивы проявляются авторами в ходе художественного жизнемоделирования, “прозаизируются” или, напротив, “поэтизируются” (мифологизируются); какие кажущиеся сверхъестественными, надличностными силы дезавуируются.

Очевидно, что в пределах исследуемых текстов игра как репрезентативный образ “новой” мифологии вписывается в традиционные христианские мотивы и соотносится с православным религиозным сознанием авторов (чем, конечно, не исчерпывается бытийный уровень смысла повестей). В силу ограниченного объема статьи сопоставляется поэтика повестей В.Ф. Одоевского и А.С. Пушкина; преэминентность фантастико-игровой образности лермонтовского “Штосса” относительно “Сказки...” и “Пиковой дамы” лишь обозначается.<sup>5</sup>

Обычное поведение главного героя повести В.Ф. Одоевского подчинено строгой норме, упорядочено и механистично. Чиновный мир некоей Временной комиссии функционирует, как правило, без сбоев, в рамках четкой служебной иерархии, имея свои писанные и неписанные законы (ср. мифологическую стратификацию и иерархию богов - героев - людей).

Однако существует внутренний алогизм в этой деловой и аккуратной чиновничьей действительности, определяется первый уровень конфликта - экзистенциально-бытовой, выраженный в соотносительных парах: нормально-ненормальное, реальное-исключительное. Так, временная комиссия существует уже, по крайней мере, 40 лет под председательством Ивана Богдановича. Возникает мифомотив до - и собственно исторического времени. Временное грозит обернуться вечным, вечное же коррелирует с безжизненным: не случайно развернутое сравнение комиссии с трапезой молчаливников. Но если человек редуцируется до уровня неживого механизма, то свойствами органического, способного к репродуцированию, наделяются предметы канцелярского обихода - бумаги (налицо рудименты мифологического фетишизма).

Нормальное, обыденное приобретает свойства исключительного, ненормального, странного. Обозначенный конфликт углубляется специфическим сюжетным ходом: “... однажды случилось в комиссии какое-то экстренное дело... в самую страстную субботу”.<sup>6</sup>

Однако экстренное дело остается в границах канцелярской обыденности: это по-прежнему переписывание бумаг; страстная же суббота - исключительное, напрямую связанное с сакральным. Подключаются аллюзии леген-

дарно-исторического плана (евангельские мотивы смерти и воскресения Христа), возникает глубокая смысловая ретроспектива, позволяющая провести образную параллель: герой “фантазмагории” В.Ф. Одоевского - Понтий Пилат. Текст выводит на новый уровень конфликта: сакральное входит в диссонанс с профанным в целом ряде смысловых оппозиций (исключительно-обиденное, общенародный праздник- чиновничьи заботы, истинные страдания Христа - мнимые страдания (усталость чиновников)).

Онтологический конфликт тесно сплетается с аксиологическим. Внутренний мир Председателя Комиссии отмечен определенной системой ценностей. Сакральное, которому нельзя пожертвовать даже “одной точкой к недоконченной бумаге” (с ним коррелируют такие значимые сигналы текста, как “любимые чиновники, таинственные слова”), связано с игрой. Сокровенные слои психики героя, отмеченные выраженной игровой модальностью, обнаруживают себя в своеобразной форме душевной деятельности - страсти к бостону.

В повести А.С. Пушкина, вышедшей уже через год, будет разработан тот же мотив “до конца не осознанной страсти”, захватившей душу расчетливого “немца” инженера Германна. Оба героя близки друг другу по типу психологического склада. Это тип личности раздвоенной: холодной и страстной одновременно. Но у Германна азарт к карточной игре - лишь отголосок рискованной игры с судьбою, эгоистической игры с чужими судьбами. “Смысл жутких притязаний Германна - повелевать людьми, не предоставляя им выбора и заранее обрекая на слепое подчинение якобы избранному судьбой герою. Идеал Германна основан на исключительности преимуществ, получаемых им, и абсолютном лишении свободной воли всех остальных”.<sup>8</sup>

Характер идеала Ивана Богдановича - проще и “одномернее”. Его влечет к себе игра не как возможность прорыва к абсолютной власти или анархистски понятой свободе, а игра в ее непосредственном и достаточно приземленном облике - как “маленькие наслаждения” послеобеденного досуга. Духовные запросы героя предельно заужены: “Минуты за бостоном были сильными минутами в жизни Ивана Богдановича; в эти минуты сосредоточивалась вся его душевная деятельность” (83).

Многие общечеловеческие ценности подавлены в сознании героев. Ценности христианские цинично игнорируются ими. Так, Иван Богданович отказывается прекратить игру во время пасхальной заутрени, вольно или невольно противопоставляя себя божественному Промыслу. В повести Пушкина есть прямое указание на внутреннюю готовность Германна к вероотступничеству, к сделке с дьяволом: “Откройте мне вашу тайну... Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... я готов взять грех ваш на свою душу”<sup>9</sup>. В этом же монологе содержатся приметы языческого по сути сознания Германна. Имеется в виду отнесение к области священного реальной женщины, наделение ее функциями сотера (спасителя) и идея служения рода антропоморфному идолу (см.: “...дети мои, внуки и правнуки... /222/ ). Само суеверное представление о необычных свойствах трех карт - элемент языческого фетишизма в сознании героя.

Свобода воли, являющаяся обязательным качеством развитого христианского сознания, в условиях его внутреннего изживания парализуется хотя бы на мгновение, как в “Пиковой даме”, когда Германн обдернулся за карточным столом, или полностью, как в повести В. Одоевского, причем у всех игроков, включая хозяина карточного “салона”.

В основе сюжетных перипетий повестей лежит одна и та же изоморфная для мифопоэтической и литературной традиции ситуация искушения. Отказ от общепринятых религиозно- нравственных устоев, духовное отчуждение ведут к деформации личности и, как следствие, к вторжению в мир героев иррациональных сил, точнее, сил инфернальных, испытывающих чиновника, инженера, аристократа (см. “Штосс”) и одолевающих их. Основная арена проявления иррационального - карточная игра.

Рассмотрим детально пути реализации фантастики в сфере игры. Для придания анализу большей структурности обозначим цифрами этапы движения фантастико-игровых мотивов в сопоставляемых текстах и дифференцируем их с помощью специальных индексов (у Одоевского №-О, у Пушкина №-П).

В “Сказке...” В.Ф. Одоевского игровое начало в его театральной разновидности (1-О) заявлено в экспозиции, но не доминирует и не слито с фантастическим. Нестандартные явления в канцелярском быту накапливаются (2-О) и переходят определенный предел, обозначенный символическим “однажды” (3-О). Однако даже в пределах условно обозначенного “однажды” фантастика обнаруживает себя не сразу. Небывалое стечение обстоятельств в субботнее утро провоцирует сначала экстатическое состояние, отклонение от нормы во внутреннем психологическом строе героя (4-О) - Иван Богданович “обеспамятовал” - а затем находит развитие в необычайных поворотах игры (5-О). Причем “игры небывалые” оказываются в противостоянии “эдакому дню” (пасхе) как профанное сакральному. Стихия игры подавляет индивидуальность персонажа (Иван Богданович перестает выступать как самодостаточный объект повествования еще в начале ее), выводит игроков за границы общепринятого религиозного этикета / “- Ах, что может сравниться с удовольствием играть в бостон в страстную субботу!” (114) /.

На этом этапе определяется мотив изолированности игроков от внешнего мира. Игровое художественное пространство приобретает замкнутый характер.<sup>10</sup> Здесь начинают действовать свои иррационально-игровые временные циклы, подобные мифопоэтическим. Эта черта поэтики определенно дублируется в “Штоссе” М.Ю. Лермонтова; хронотоп же “Пиковой дамы” сложнее.

Игровая стихия лишает участников действия свободы волеизъявления (6-О), мотив этот в “Сказке...” несколько навязчив (см. стр. 114-115). Допускается двойная мотивировка происходящего: намерения ни разу не приводят к ожидаемому результату вследствие крайней физической усталости, безумия азарта (см. № 4-О) или вследствие вмешательства неопределенных иррациональных сил (7-О). Однако до поры изображаемое не выходит за границы художественного преувеличения, гиперболы.

Прямое волевое усилие (8-О): “Наконец догадался один из игроков и, собрав силы, задул свечки...”, - вызывает парадоксальный эффект.

Традиционная метаморфоза, основанная на инвариантной оппозиции “оживление-омертвление”, совершает подмену объекта и предмета игры и вводит в повествование явную фантастику гротескного плана (9-О): “... карты выскочили у них из рук; дамы столкнули игроков со стульев...” (115). Участники игры - сверхъестественные существа; свойства трансцендентного приобретает фетиш (карта), что свойственно мифологическому мышлению. Еще одна онтологическая оппозиция (уже христианского плана!) “провиденциальное-инфернальное” обозначена прямым указанием на “адскую игру” (10-О).

Структура гротескной картины имеет, по всей видимости, западноевропейские корни. Игровая фантастика наполнена карнавальными символами, натурализмом деталей: "... дамы хлопали об стол несчастных Иванов Богдановичей, загибали на них углы, гнули в пароль, в досаде кусали зубами и бросали на пол..." (115). Прочитывается и иной смысловой план этого образа, совпадающего с аналогичным планом семантики самой пиковой дамы у Пушкина. Его можно соотнести с юнговским архетипом анимы. Тип женского начала, к которому, вероятно, тяготеют герои, - это тип "роковой", доминирующий, а не "кроткий", воплощением которого являются в "Сказке..." Одоевского матушка Ивана Богдановича, а в "Пиковой даме" - Лиза<sup>11</sup> (анима лермонтовского героя воплощает в себе оба указанных женских начала).

Карнавальное начало в повести В. Одоевского акцентирует inferнальную суть происходящего. Тем контрастнее переход повествования в иной культурно-смысловой план: в плоскость обыденного сознания русского православного человека ("Когда матушка Ивана Богдановича, тщетно ожидавшая его к обеду...") и смежную с ней сферу российских канцелярско-бюрократических представлений ("И по канцеляриям долго дивились: отчего Ивану Богдановичу не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником?" (115)).

Фантастика отчасти снимается мотивом пост-игрового сна чиновников (11-О) (автор, прибегнув к гротеску в кульминационной части сюжета, в момент развязки уменьшает условность, обращаясь к карикатурности или шаржу). Однако сон как прием завуалированной фантастики ограничен здесь лишь сюжетным финалом. Читателю неочевидно, что все описанное было только сном. Семантика "мертвого сна" амбивалентна и несет в себе идею победы темных сил над силами светлыми в фантазмагорическом игровом состязании за человека (12-О). Укрепляет этот вывод финальная фраза, дублирующая название повести: "Отчего Ивану Богдановичу не удалось...". Такова развязка онтологического конфликта.

Игровая фантастика обнаруживает специфику "демонизма" в тексте В.Ф. Одоевского: демоническое начало - в мертвящей сути канцелярского официоза и бездуховности частной жизни чиновников. В обеих жизненных сферах герой подчиняется надличностным силам, проявленным в виде некоего фетиша: бездумное служение Бумаге сродни обожествлению игральных карт. Процесс этот воссоздан в гротесково-представимом образе. В "Пиковой даме" А.С. Пушкина, где герой также испытывает на себе аналогичное воздействие трансцендентного начала, этот процесс сложнее, многозначнее и прячется за формами фантастики многократно завуалированной, неявной, фантастики психологических "видений".

Одинаково присущий сказочному и новеллистическому нарративу принцип выделенности однократного события, ничем внешне не мотивированного и несущего с собой завязку сюжета, имеет, вероятно, глубинную связь с таким принципом мифопоэтического повествования, как игнорирование причинно-следственных и временных связей. В "Пиковой даме" он выражен в предельной форме: "Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова" (3-О, I-П). Тема игры, причем игры карточной, входит в повествование мощным лейтмотивом (5-О, 2-П) и аккомпанируется темой иррационального (7-О, 3-П) - историй небывалого выигрыша графини (оппозиция "старость- мо-

лодность” инвариантна противопоставлению живого -мертвого у В. Одоевского). Появляющееся в предыстории иррациональное на время теряется в перипетиях сюжета Однако бытовые исключения (2-О, 4-П): сон о “фантастическом богатстве”, появление благодаря “неведомой силе” перед домом графини - поддерживают у читателя чувство отстранения.

Между тем, игровая тема неоднократно появляется в тексте: будь то разыгрывание влюбленности Германном, бал с его иерархией главных и второстепенных ролей, сцена карнавального по природе “разоблачения” графини после бала (1-О,5-П). Иррациональное, основанное в данном случае на мифопоэтическом представлении о связи мертвого и живого, вновь обнаруживает себя в эпизоде отпевания:” Мертвая насмешливо взглянула на него...” (227). Возникает мысль о разыгрывании адского представления, видимо, это и было причиной обморока Германна (своего рода катарсиса). Но возникает и иная мотивировка иррационального; скрытая за словами «показалось ему..», она лишь результат ненормального состояния героя (4-О,6-П). С этого момента иррационально-фантастическое врывается в жизнь Германна ночным видением умершей, подмигивающей картой - деталью, безусловно, гротескной по художественной природе (9-О,7-П)- и, наконец, овладевает им (имеется в виду сумасшествие героя).

Приход сверхъестественной «белой женщины» предваряется мотивом сна (11-О,9-П), который существенным образом гасит прямое вторжение фантастики (ночное видение прочитывается как результат ложного пробуждения в границах сна), но не снимает ее. Мерцание кажущегося и сверхъестественного, соприкосновение реального и фантастического, заставляющее «почти поверить ему»,<sup>12</sup> - замечательная примета повести.

Фантастическая картина - ночное видение Германна - несет в себе выраженную идею inferнальности происходящего (10-О,10-П), Сакраментальная фраза призрака : “Мне велено исполнить твою просьбу...” (227) свидетельствует о том, что “графиня” выполняет роль посредника между человеком, готовым пожертвовать душой ради своекорыстной цели, и сатаной. В игровой модальности фантастической прозы архетип медиатора был неоднократно реализован в том же семантическом ключе; см. образ Вельского в “Странном бале” В.Олина, капельмейстера в новелле того же В.Одоевского “Бал” (редакция 1862 г. усиливает этот смысл).

Но монолог графини содержит и иные смысловые оттенки: “Я пришла к тебе против своей воли”(227). Мотив несвободного волеизъявления (6-О,11-П) свидетельствует о более сложной, не сводимой к архетипической функции медиатора семантике образа. В потустороннем мире графиня остается такой же значительной и самодостаточной “личностью”, что и в жизни, и наделена правом ставить свои, не расходящиеся с идеями моральной ответственности и гуманизма условия “маленькому человеку” Германну: “Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтобы ты...”. Не выполнив их, Германн еще раз ставит себя в условия моральной зависимости, если уже не от самой графини, то от памяти о ней. Идея нравственного детерминизма осуществляется именно в карточной игре. Представляется, что inferнальный смысл ее значительно урезан по сравнению с текстом В. Одоевского, при том, что сакральное начало все же проявлено здесь в обличье Случая-Закономерности. Роковой игрой становится для Германна, лишь когда намерение и поступок (“Гер-



манн снял и поставил свою карту...”) приводят к обратному результату (8-О,12-П): “Туз выиграл! - сказал Германн и открыл свою карту. “Дама ваша убита”, - сказал ласково Чекалинский”.

В заключительных эпизодах содержится решение онтологического конфликта повести. Игра по сути своей несет в себе некоторые необъявленные возможности. Под влиянием ее стихийного начала Германн на секунду теряет контроль над ситуацией и обдергивается. Игровое начало, сводящее Удачу и Судьбу, Явное и Тайное в очевидной, “чистой” диалектике, становится здесь тождественно самой жизни. “...В ней есть закономерность, но есть и случайность, и как они пересекутся в данный момент, нельзя, предугадать. В конечном же счете исторические закономерности сопряжены с глубоко нравственными и простыми истинами... Именно с коренными, державными устоями жизни вступил Германн в роковой спор и пал их справедливой жертвой”.<sup>13</sup>

Таким образом, игра соотносится здесь с идеей божественного Провидения, всемогущего, благостного и справедливого. Художественный парадокс заключается в том, что орудием божественной воли, воздающей по заслугам, оказывается Пиковая дама, традиционно ассоциирующаяся с силами зла (см. эпиграф повести). Игровой предмет в результате гротескного одушевления (подмигивающая карта) превращается в символическую ипостась графини, которая в последний миг подтолкнула руку Германна и “заставила проиграть все”<sup>14</sup>, осуществив и свое право на возмездие.<sup>15</sup>

Итак, семантика фантастико-игрового образа “Пиковой дамы” по сравнению со “Сказкой...” В. Одоевского расширена. Игра соотносится с разрушительным началом постольку, поскольку вступает в нее человек, способный прибегнуть к любым средствам ради достижения жизненного успеха. Демоническое дает о себе знать в связи с победой эгоистических тенденций в сознании субъекта “новой” буржуазной эпохи. Но игра здесь - еще и арена самореализации позитивных трансцендентных сил, организующих жизнь на началах нравственного детерминизма и относительной справедливости.

В повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» дублируются практически все выделенные нами конструктивные узлы схождения и самореализации игровых и фантастических мотивов, но о тождестве семантики говорить следует с осторожностью. Игра со сверхъестественным манит к себе романтическим эффектом красоты, оборачивающейся злом, призраком единственного Шанса, вырванного Человеком у надличностной безымянной силы. Смысл названия повести можно трактовать как относящееся к человеку провоцирующее вопрошание «трансценденции» на предмет крепости его духа и свободы воли.

Представляется, что во всех проанализированных текстах фантастика подключает игровое действие в план символического обобщения, а поэтика фантастико-игровых мотивов соотносится с механизмами мифотворчества.

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С.136.

<sup>2</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.,1995. С.286.

<sup>3</sup> См.: Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе XIX века // Учен. зап. Тартусского ун-та. Тарту, 1975. С.136.

<sup>4</sup> См.: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С.199-240; Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С.31 -55. и др.

<sup>5</sup> Подробнее о типологии фантастико-игрового образа и поэтике карточной игры в “Штоссе” М.Ю. Лермонтова и повестях В.Ф. Одоевского и А.С. Пушкина

- кина и др. см.: Чернышева Е.Г. “Мир преображенья...”: Мифологические и игровые мотивы в русской фантастической прозе 20-40-х годов XIX века. Москва-Благовещенск, 1996.
- <sup>6</sup> Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. Спб., 1833. С.81. Далее ссылки на текст повести приводятся по этому изданию; в скобках - страницы.
- <sup>7</sup> Коровин В.И. Увлекательный жанр // Нежданные гости. М., 1994. С.17
- <sup>8</sup> Коровин В.И. Указ. соч. С.17.
- <sup>9</sup> Пушкин А.С. Собр.соч.: В 10 т. Т.5 М.,1981. С.222. Далее ссылки на повесть приводятся по этому изданию с указанием в скобках страниц.
- <sup>10</sup> Е.М. Неелов ставит проблему принципиальной закрытости мира в фантастических жанрах; см.: Неелов Е.М. Фантастический мир как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики: Художественные и научные категории. Вып.2. Петрозаводск, 1992. С.58-66.
- <sup>11</sup> Об инцестуальных мотивах в “Пиковой даме” см.: Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С.40-44.
- <sup>12</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч. М., 1957. Т.8. С.151.
- <sup>13</sup> Коровин В.И. Указ. соч. С.18.
- <sup>14</sup> Ходасевич В.Ф. Петербургские повести Пушкина // Статьи о русской поэзии. Пг., 1992. С.90.
- <sup>15</sup> В “Шинели” Гоголя этот мотив будет зеркально трансформирован: “маленький человек”, восстав из мертвых, “мстит” значительному лицу. Спустя сто лет идею воздаяния воплотит Воланд М. Булгакова - образ карнавально-игровой по генетической природе и inferнальный по корневой мифологеме.

## Пугачев “Капитанской дочки”: проблема интерпретации.

И.А. Аминева (Коломна)

“Капитанская дочка” - произведение, к которому пушкинисты особенно часто обращаются в последние годы.<sup>1</sup> Много интересных наблюдений сделано о значении семейного начала, о мощном христианском векторе в произведении; есть попытка как разделить систему персонажей на две противоположные группы, два противостоящих “сверхтипа”<sup>2</sup> - “авантюрно-героический” и “житийно-идиллический, так и объединить их всех, руководствуясь христианским принципом соборности.<sup>3</sup> При этом исследователей последних лет интересуют преимущественно образы Гринева<sup>4</sup>, Маши, их родителей и близкого окружения (при анализе именно этих образов явственно просматриваются христианские мотивы в произведении). В то же время “контрфигура” Пугачева, которая, по мнению Марины Цветаевой, “покрывает, подавляет, затмевает - все”<sup>5</sup>, рассматривается только в связи (с кем-то, чем-то).

Но это произведение, созданное, будто на заказ императора Николая II, в духе Вальтера Скотта<sup>6</sup>, появилось уже после «Истории пугачевского бунта» в том числе и ради желанья реализовать образ по-своему понятого исторического лица.

Образ Емельяна Пугачева, по мнению К.В. Чистова, выведен «на сцену с ... удивительной осторожностью».<sup>7</sup> Колоритный, чарующий, остроумный, пронизательный человек, взяв на себя роль покровителя, спасителя, защит-

ника народа - народного царя, он (сам из народа) во многих своих поступках руководствуется народной мудростью. Речь его изобилует поговорками, пословицами, иносказаниями, присказками: «Кто не поп, тот батька», «Долг платежом красен», «Казнить так казнить, миловать так миловать», «Утро вечера мудренее». В разговорах по поводу отношений Маши и Гринева постоянно присутствуют элементы свадебной обрядовой поэзии: Машу самозванец называет «красной девицей», «заснобой сердцу молодецкому»; благословляет их брак словами «дай вам Бог любовь да совет!», призывая отпраздновать свадьбу, восклицает: «закутим, запьем - и ворота запрем!». Пугачев вместе с другими бунтовщиками - носитель и более крупных жанров устного народного поэтического творчества - песни, которая в произведении определяется как «бурлацкая», «простонародная» («Не шуми, мати зеленая дубровушка...»), сказки об орле и вороне.

Более того, читатель становится свидетелем формирования и бытования Пугачевской легенды о Петре III. К.В. Чистов в работе «Русские народные социально-утопические легенды» отмечает: «Не подлежит сомнению, что Пугачев не только знал легенду, но и слышал о деятельности некоторых самозванцев. Известно, например, что он отождествлял себя с Ф. Богомолковым, утверждал, что его арестовывали в Царицыне отправляли в Сибирь, но ему удалось и на этот раз убежать... он присваивал себе не только имя, уже использовавшееся его крупнейшим предшественником, но и его успех, слухи, порожденные его деятельностью, распространившиеся, видимо, довольно широко».<sup>8</sup> Н.Н. Страхов, сравнивая образы реальных исторических лиц у Толстого в «Войне и мире» и у Пушкина в «Капитанской дочке», пишет: «Пушкин, очевидно, считал делом легкомысленным и недостойным поэтического труда малейшее уклонение от строгой исторической истины».<sup>9</sup> Поэтому и Пугачев в повести рассказывает Гриневу о том, что «принужден... был скрываться от своих недругов» и надеется «получить свое государство», называет себя «государем Петром Федоровичем». И в «Капитанской дочке» мы видим легенду о лжецаре не только как результат усвоения и воспроизведения Е.И. Пугачевым «бытовавшей до него легенды, к которой он вынужден был пристраиваться»<sup>10</sup>, но и дальнейший ход ее в крестьянско-бунтарские массы. Так проявляется в повести мотив «царских знаков на грудях: на одной - двуглавый орел величиною с пятак, а на другой - персона его», которые самозванец «слышно, показывал» в бане, удостоверяя этим свое царское происхождение. Эта информация вливается в повествование путем, наглядно демонстрирующим, как жила и укреплялась в сознании мятежников легенда о «великом государе» Петре III, а именно: из рассказа случайного казака о «важных приемах» царя-батюшки. В этом рассказе царские знаки по своей доказательной силе «знатности персоны» равны недожинному аппетиту («за обедом скушать изволил двух жаренных поросят») и крепости закаленного организма («парится так жарко, что и Тарас Курочкин не вытерпел, отдал веник Фомке Бикбаеву да насилу холодной водой откачался»). Нельзя оставить без внимания и тот факт, замеченный еще В.Б. Шкловским, что «в придуманном Пушкиным эпиграфе из Сумарокова Пугачев сближен со львом. В сказке, рассказанной самим Пугачевым, он сравнивает себя с орлом. Львы и орлы - символы царственной силы, - так это воспринималось...»<sup>11</sup>. То есть создаваемую самим Пугачевым, его приближенными и современниками легенду Пушкин подкреп-

ляет и на уровне мифопоэтики - используя устойчивые образы-символы, одинаково трактуемые и мифологическим, и всеобщим культурным сознанием.

Но наиболее интересной оказывается "калмыцкая сказка", составляющая вместе с ответной репликой Гринева "кульминацию идейного спора"<sup>12</sup> повести. М.И. Гиллельсон и И.Б. Мушина в своем комментарии склоняются вслед за В. Шкловским<sup>13</sup> и М. Я. Цявловским к тому, что эта "сказка" не фольклорного происхождения, а создана самим Пушкиным (тем больше ее идейная нагрузка). Многие исследователи (в их числе Г.П. Макогоненко, Н.Н. Петрунина, В.А. Касатонов) подчеркивают символичность и реалистичность этого фрагмента, что свойственно другому жанру-притче, именно так зачастую называют исследователи "калмыцкую сказку". Но определение самим автором жанра этого отрывка как "сказки" более демократично: народный герой Пугачев, не выбиваясь из взятой на себя роли отца народа и отражая свою подлинную, народную сущность, и оперирует именно тем же жанром, который ближе, роднее, понятнее народу. Хотя в данном случае он, скорее, пытается показать себя народным царем (но где мог царский отпрыск встретить «в ребячестве» старую калмычку?), чем утвердить в этой мысли Гринева.

Разговор, во время которого Пугачев рассказывает Гриневу сказку об орле и вороне происходит в дороге. Первая встреча их (Гринева и Пугачева) тоже произошла в дороге и стала залогом исключительных с социально-исторической точки зрения, но соответствующих норме в христианском континенте отношений, которые и являются нервом всего повествования. И уже при этой встрече Пугачев впервые прибегает к иносказанию, отождествляет себя с птицей, отвечая на вопрос хозяина умета: «В огород летал, конопли клевал; швырнула бабушка камушком - да мимо» (гл. «Вожатый»). Но что это за птица, пока не ясно, в тексте нет прямых указаний на родо-видовую принадлежность. Вполне логично предположить, что это ворон, особенно если вспомнить фразу, произнесенную в пушкинской «Истории Пугачева» уже пленным мятежным атаманом: «Я не ворон, я вороненок, а ворон-то еще летает»<sup>14</sup>. В контексте работы Пушкина-историка эта фраза подразумевает, что Пугачев и Петр III не одно и то же лицо. Такой слух намеренно после поражения пугачевского восстания был распространен яицкими казаками<sup>15</sup>. То есть получается, что Пугачев-атаман главы «Мятежная слобода» на словах противоречит Пугачеву-вожатому главы «Вожатый». Но молчание и удивление его в ответ на реплику Гринева дают понять, что на деле все иначе.

Беседа в кибитке по дороге в Белогорскую крепость обнажает всю трагичность, безвыходность положения Пугачева. Тут он и «коварный искуситель» многих сотен людей, ставших его сподвижниками, «забавно» хвастающийся своими победами над правительственными войсками, и сам искушен примером Григория Отрепьева («Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою»), то есть одновременно и демон, и жертва. О демоническом потенциале Пугачева говорит не только род его занятий, но и его портрет: черная борода и постоянный авторский акцент на взгляде, на глазах то «сверкающих» (гл. «Вожатый»), то «живых, больших, так и бегающих» (гл. «Вожатый») у вожатого, то «засверкавших от гнева» у атамана, когда он узнает, что обижают сироту. На эту же деталь портрета обращает внимание Пушкин и у Онегина-атамана. Кроме того, Пугачев и Онегин из Татьяниного «чудного» сна возглавляют шайки разбойников (правда, несоизме-

римые по величине и масштабности действия); пируют со своими товарищами по лихому делу: Пугачев в избе-дворце, в одной из степных крепостей; Онегин - в лесной избушке; и тот, и другой появляются в пророческом сне своего протагониста, с которым в произведении их связывает роковое чувство привязанности и понятности друг другу на иррациональном уровне. Эти параллели с Онегиным, безусловно, высвечивают некую демоническую сущность Пугачева, если припомнить все сказанное пушкинистами о демонизме Онегина. Через цепь своих ассоциаций видит демона в Пугачеве и М. Цветаева: «Вожатый во мне рифмовался с жар. Пугачев - с черт и еще с чумаками... Чумаки оказались бесами...»<sup>16</sup> И портрет Пугачева у нее вырастает на адовом «огневом фоне...пожаров, грабежей, метелей, кибиток, пиров».<sup>17</sup> Из откровенного разговора между Пугачевым и Гриневым, в котором первый «довольно трезво оценивает свою ситуацию, несмотря на весь кураж своего самозванства»<sup>18</sup>, становится ясно, что атаман уже более жертва, заложник ставшей теперь неуправляемой жестокой машины убийства, которой он сам дал ход, что неизбежен провал авантюры: «Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо остро; при первой неудаче они свою шею выкупят мою голову» (гл. «Мятежная слобода»). Проявив в этом признании слабость, сняв окончательно маску перед Гриневым, он спохватывается, и, как бы «желая оправдаться - перед Гриневым, перед самим собой и, может быть, еще перед чем-то, более высоким, - Пугачев пускает в ход свой «козырь», калмыцкую притчу»<sup>19</sup>. В.А. Касатонов считает, «что эта притча как бы символ веры Пугачева», «направляющий и питающий всю динамику «самовыражения» пугачевской авантюры»<sup>20</sup>, а Пугачев лишь образ этой притчи. Рассказанная «с диким вдохновением» калмыцкая сказка «в духе язычества разумеет свободу (волю) как разбойное кровопролитие»<sup>21</sup> и становится тем единственным щитом, которым самозванец пытается отгородиться от неизбежной реальности. Однако на том уровне доверительного общения, на котором происходит контакт между мятежным атаманом и молодым офицером, названном В.А. Касатоновым по аналогии с евангельским образом «хождением по водам»<sup>22</sup>, а М. Цветаевой по аналогии с пушкинским же «хождением бездны на краю», Гринев не мог и не должен был лгать своему благодетелю. И поэтому короткой фразой «жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину» (гл. «Мятежная слобода») -Петр Андреевич «перетолковывает языческую сказку на христианский лад ( в свете заповеди «Не убий!»)»<sup>23</sup>, чем наносит смертельный удар «философии» Пугачева, потому что высказывает то, в чем сам предводитель бунтовщиков боялся себе признаться. И теперь перед нами уже не удалой отчаянный язычник, а заблудшая христианская душа, нуждающаяся в покаянии и помиловании. Попытавшись построить для себя и других жизнь по закону природы, по праву сильного и бесстрашного, он, многожды согрешив, перед лицом единого благородного своего деяния осознает всю пагубность взятой на себя роли возмутителя и невозможность искупления вины перед Богом за погубленные души вовлеченных в кровавое месиво людей, за безвинно казненных, за собственную душу, испившую полную чашу искушений. Но вся повесть, а особенно заключительные слова сожаления и сочувствия Гринева о Пугачеве в главе «Арест», пронизана ощущением возможности покаяния, потому что кровавый злодей для всех, самозванец милосерден к честному офицеру и его возлюбленной. И поэтому образ

Пугачева в повести вызывает ассоциации не с апокалиптическим Антихристом<sup>24</sup>, а с евангельским Благоразумным разбойником<sup>25</sup>. И в его словах «нет, поздно мне каяться. Для меня не будет прощения» уже звучит усталость, осознание невозможности хотя и не Божьего, но монаршего прощения, что не позволяет ему стать на путь покаяния.

И все-таки, несмотря на пушкинский акцент, выразившийся в организации эпизода таким образом, что за Гриневым остается последнее слово, нужно помнить, что своя правда есть у каждого собеседника. Аргумент Гринева, христианская мораль. Но нравственные основания лежат и в истоках кровавого бунта, идеологию которого нельзя сводить исключительно к проявлению “хищного типа” (Н.Н. Страхов), к языческому началу. Не надо забывать, что поднялась эта буря народного негодования ради того, чтобы восстановить на троне “справедливого царя”, сместив жестокую немку-императрицу и всю систему, которой она руководила. Причем- согласно легенде - царь этот, как и весь народ, страдалец, и его законные права на престол попорчены. И, значит, он как никто поймет свой страдающий, безмерно угнетаемый народ. Следовательно, основная цель мятежа - восстановив на троне законного царя-страдальца, избавить народ от мучений и страданий- самая что ни на есть христианская. Но вкусив безмерно дикой свободы, народ бесчинствует. А лжецарь в полной мере испытывает добровольно взятую на себя тяжесть ответственности за “свой народ”. И здесь синтез языческого и христианского, столь характерный для русского менталитета, проявляется не только на уровне личности, но и на уровне идеи.

На сегодняшний день в литературоведении существует несколько прочтений образа Пугачева “Капитанской дочки”. На их формирование влияли нравственные нормы и идеологические установки соответствующего времени. Политически ангажированное советское литературоведение преимущественно искало в Пугачеве черты народного вождя, постсоветское - черты христианина или антихриста. Набирающая силу мифологическая интерпретация находит в этом пушкинском образе синтез разнородных традиций, вообще говоря, свойственный национальной культуре. В этом смысле Пугачев оказывается в ряду любимых пушкинских героев, понимание которых обретает все новые аспекты.

<sup>1</sup> Есаулов И.А. Соборное начало в поэтике Пушкина // Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С.45-61; Малинин Иоанн, священник. Читая «Капитанскую дочку» I, II // Пушкинская эпоха и Христианская культура. По материалам традиционных христианских пушкинских чтений. Вып. I. СПб., 1993. С.48-58; Новикова М.А. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995; Пяткин С.Н. Символика «метели» в творчестве Пушкина 30-х годов // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1995. С.120-133; Хализев В.Е. Персонажи «Капитанской дочки» в историко-литературном контексте // Пушкин и русская культура. НГУ им. Ярослава Мудрого / Доклады на международной конференции. СПб., Новгород, 1996. С. 85-88.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Указ. соч. С. 86-87.

Есаулов И.А. Указ. соч. С 45-61.

Чайковская О. Гринев // Новый мир, 1987, №8. С.226-245.

- <sup>5</sup> Цветаева М.И. Пушкин и Пугачев // Мой Пушкин. Баку. 1988. С.53.
- <sup>6</sup> Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С.81.
- <sup>7</sup> Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. М.: Наука, 1967. С.147.
- <sup>8</sup> Там же. С.147.
- <sup>9</sup> Страхов Н.Н. «Война и мир». Сочинение графа Л.Н. Толстого. Томы I, II, III и VI. Статья вторая и последняя // Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике. Л., 1989. С.225.
- <sup>10</sup> Чистов К.В. Указ. соч. С.148.
- <sup>11</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С.75.
- <sup>12</sup> Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Повесть Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Пособие для учителя. Л., 1977. С.150.
- <sup>13</sup> Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С.75-76.
- <sup>14</sup> Гиллельсон М.И., Мушина И.Б. Указ. соч. С.93-94.
- <sup>15</sup> Там же. С.92-94.
- <sup>16</sup> М. Цветаева. Указ. соч. С.42.
- <sup>17</sup> Там же. С.51.
- <sup>18</sup> Касатонов В.А. «Хождение по водам» (Религиозно-нравственный смысл «Капитанской дочки» А.С. Пушкина // Наш современник. 1994. №1. С.161.)
- <sup>19</sup> Там же. С.161.
- <sup>20</sup> Там же. С.161.
- <sup>21</sup> Хализев В.Е. Указ. соч. С.86.
- <sup>22</sup> Касатонов В.А. Указ. соч. С. 160.
- <sup>23</sup> Хализев В. Е. Указ. соч. С.86.
- <sup>24</sup> Пяткин С.Н. Символика «метели» в творчестве А.С. Пушкина 30-х годов // Болдинские чтения. Нижний Новгород. 1995. С.128.
- <sup>25</sup> Касатонов В.А. Указ. соч. С.164.

## **“Татьяна Пушкина скоро будет нашим идеалом” (к проблеме символизации основных идей и мотивов в антинигилистической романтике 1860–1870–х годов)**

Н.Н. Старыгина (Москва).

Художественное осмысление мира и человека в антинигилистических произведениях обусловлено типологизацией, присущей реализму; ориентацией на общественное сознание и формированием общественного мнения; христианским видением мира и человека; тенденциозностью и полемичностью.

Следствием этого стало нормативное изображение действительности, выразившееся в символизации и метафоризации идей, противопоставленных нигилистическому видению мира и человека. Один из способов символизации - введение в художественный мир романов литературных прообразов как образов - символов, воплощающих идеал человека, концентрирующих нравственно-эстетический опыт человечества. Диапазон использования традиционных образов в антинигилистических произведениях достаточно широк: сказочные, библейские, литературные. Среди литературных образов-символов наиболее часто встречается, пожалуй, образ пушкинской героини.

В ироническом высказывании (вынесенном в качестве заглавия нашей статьи) героя романа Н.С. Лескова Павла Горданова, нигилиста поколения второй половины 1860-х годов, содержится достаточно серьезное указание на актуальность образа Татьяны Лариной для русских писателей и читателей, бывших участниками и свидетелями бурного философско-религиозного спора о человеке между нигилистами и антинигилистами в 1860-х годах. Одним из активно обсуждаемых в это время был вопрос о женской эмансипации: об общественном и экономическом положении женщины, взаимоотношении полов, любви и браке, семье, о “детском вопросе”, о нравственной природе женщины и т.д. “Вопрос о женщине сделался <...> вопросом роковым”<sup>1</sup>, поскольку в зависимости от предлагаемого решения высказывавшиеся делились в общественном мнении на “прогрессистов” (нигилистов) и “ретроградов” (антинигилистов).

“Ретрограды” решали “женский вопрос” традиционно. Они полагали, что женщина создана, чтобы любить и быть матерью. “Требования, налагаемые этим назначением, так обширны, что все настоящие стремления в женщине к образованию и общественной деятельности, - суть только начатки к разумному выполнению своей задачи, - задачи как члена общества, подруги и сотрудницы мужчины, родильницы и первой воспитательницы матерей и граждан”<sup>2</sup>, - писал М.В. Авдеев, автор антинигилистического романа “Меж двух огней”. Ему же принадлежит высказывание о том, что женщина - “мать и воспитательница грядущих поколений” - “держит в руках дальнейшие судьбы своей родины”<sup>3</sup>.

С женщиной “ретрограды” связывали веру в духовное возрождение и нравственное совершенствование общества. Н.С. Лесков был убежден, что нравы <...> образуются женщиною”<sup>4</sup>. В романе “На ножах” Лесков намекает словами своего героя на библейское пророчество о женщине-спасительнице: “а другая женщина все поправит, поправит” (Т.8 С.399).<sup>5</sup> Высказывание Водопьянова соотносится с библейским сюжетом: Бог произносил приговор над падшими Адамом и Евой и предрекал, что Семя женщины сотрет главу змея (Бытие, 3:15)

В литературной критике антинигилистической направленности в этот период была сформулирована и одна из задач литературы: “Восстановление образа и подобия Божия в современной женщине должно стать главной обязанностью современного искусства” (Н.И. Соловьев).<sup>6</sup> Решая ее, русские писатели ориентировались на национальную традицию, органично вобравшую христианские этические и эстетические представления о человеке, его духовной красоте.

Закономерно поэтому, что образ Татьяны Лариной, созданный Пушкиным в русле национальной этико-эстетической традиции, постоянно присутствовал в художественном мире произведений как символ женской красоты и идеал русской женщины для авторов и героев, не принимавших “нового учения”, нигилистической модели человека.

В 1869 году Н.И. Соловьев писал: Татьяна “есть цельная, женственная натура <...> самая чистая, нетронутая, сохранившаяся женщина, какую только может представить себе воображение поэта. <...> только верность, неизменность в любви равняется в женщине ее девственности, ее женственности, ее материнству”<sup>7</sup>. Герой романа Писемского “Люди сороковых годов” убежден в том, что выше Татьяны - в нравственном отношении - русской женщины не выдумать”<sup>8</sup>.



Прием введения и функции образа пушкинской героини в антинигилистических романах разнообразны. Выделим некоторые из них.

Образ Татьяны может открыто использоваться героями произведений, как *аргумент в споре о человеке*.

Одной из сквозных тем в романе А.И. Писемского “*В водовороте*” является тема “сердечной” и “разумной” любви. Она заявлена в диалоге Анны Юрьевны с другими героями, когда героиня высказывает мнение о *Наталье Долгорукой* как идеале русской женщины: “Не правда ли, que c’est un etre tres poetique?... L’ideal des femmes russes!” (“что это очень поэтическое существо?... Идеал русских женщин!”) (В водовороте. С.69).

Французский язык, на который переходит в речи героиня, указывает на то, что для нее сказанное о Наталье Долгорукой - общепринятое, устоявшееся мнение, которая она и воспроизводит, ориентируясь на всех слушателей.

Героиня - нигилистка Елена Жиглинская вступает в полемику не столько с Анной Юрьевной, сколько с восприятием образа Натальи Долгорукой, как образа идеально русской женщины в общественном сознании: “По-моему, она очень, должно быть, недалеко была <...> Потому что <...> каким же образом можно было до такой степени полюбить господина Долгорукова, человека весьма дурных качеств и свойств, как говорит нам история, да и вообще кого из русских князей стоит так полюбить?” (В водовороте. С.69).

В этом, казалось бы, частном диалоге двух героинь выражаются разные точки зрения на любовь и женскую природу, основанием которых являются противоположные антропологические представления.

Условно их можно обозначить следующим образом: “сердечная” любовь и “разумная” любовь. Эти позиции раскрываются в романе как полемические по отношению друг к другу.

*Идея “сердечной” любви* становится главной в содержании образа княгини Григоровой, которую окружающие воспринимают “святой женщиной” (В водовороте. С.382), которая любит бескорыстно, преданно и жертвенно, понимая свою обязанность быть женой как “самую естественную, непридуманную” (В водовороте. С.193).

*Идея “разумной любви”* доминирует в содержании образа Елены Жиглинской, хотя не исчерпывает его. Елена, по мнению героя произведения Миклакова, была «единственной женщиной из всех им знаемых, которая говорила и поступала так, как думала и чувствовала» (В водовороте. С.452). Он же говорит о ней: “она очень умная и честная девушка!” (В водовороте. С.233). Не случайно на первое место вынесено суждение об уме героини: рационалистичность определяет поведение Елены.

В русле этой проблематики существует в романе образ *Татьяны Лариной*. Он является непосредственным объектом полемики в диалоге Миклакова и Елены Жиглинской: “я не то, чтоб был посторонний ей (Григоровой. - Н.С.) человек: она говорила, что любит меня, но что все-таки желает остаться верна своему долгу. - Какому это долгу? - Да такому, как и Татьяна пушкинская, что вот-де: другому отдана и буду век ему верна! - Меня, знаете, эта Татьяна всегда в бешенство приводит! - воскликнула Елена. - Если действительно Пушкин встретил в жизни такую женщину, то я голову мою готова прозакладывать, что ее удерживали от падения ее генеральство и ее положение в свете: ах, боже мой, как бы не потерять всех этих сокровищ! - Может

быть! - согласился Миклаков. - Но мою госпожу (Григорову. -Н.С.) другое останавливало... - присовокупил он с усмешкой. - Другое? - спросила Елена. - Да!... Она боялась в этом случае Бога, греха и наказания за него в будущей жизни. -После этого она просто-напросто дура! - проговорила она (Елена. - Н.С.)” (В водовороте. С.398).

В диалоге выявлены а) противоположные взгляды на любовь и брак Елены и Григоровой; б) вера одной и безверие другой; в) содержательные доминанты национального идеала женщины (“Бог, грех и наказание за него”), воплотившиеся в образе Татьяны Лариной.

Образ - символ Татьяны Лариной, как и Натальи Долгорукой, формирует *символический план* в романе Писемского, воплощает *авторский идеал человека*, в содержании которого важнейшей является *идея добра и красоты* в христианском понимании.

Другой способ “указания” на образ пушкинской Татьяны - *наделение ее именем идеально-положительных героинь*. Например, в романе “Дым” И.С. Тургенева и “Кровавый пух” Вс. Крестовского.

Этот факт вне контекста произведений и вне содержания полемики между нигилистами может восприниматься случайностью, поскольку имя Татьяна входит в группу имен, постоянно существующих в словаре имен собственных. Но в художественных произведениях первоначальное значение имени героини расширяется и вызывает у читателя смысловые толкования, приводящие к необходимости расшифровки имени. Имя героини входит в знаково-символическую систему произведения, поскольку неизменно вызывает в памяти читателя образ пушкинской героини.

В романах Тургенева и Крестовского первоначальные ассоциации читателя подтверждаются, а затем закрепляются благодаря продуманным *приемам женских образов*.

В описании внешности Татьяны Шестовой (“Дым”) преобладают светлые тона: “Невеста Литвинова была девушка великорусской крови, русая, немного полная и с чертами лица немного тяжелыми, но с удивительным выражением доброты и кротости в умных, светло-карих глазах, с нежным белым лбом, на котором, казалось, постоянно лежал луч света” (Дым. С.112). Она улыбается “светло” (“Дым. С.124), смотрит “ясно и доверчиво” (Дым. С.125). У нее “большие и ясные” (Дым. С.130) глаза.

В портрете тургеневской героини христианская символика проявляется в соотношении добра и света. Этический и эстетический смысл сопрягаются в описании: доброта, кротость, сердечный ум - свет, ясность. Общее впечатление от внешности героини соотносится с ощущением покоя: она осматривается со “спокойным любопытством” (Дым. С.127), у нее “спокойная, легкая” (Дым. С.155) походка.

О красоте духовного мира Татьяны свидетельствует эмоционально-нравственные характеристики: “милая, добрая, святая” (Дым. С.136), “золотое сердце, истинно ангельская душа” (Дым. С.155).

Для Литвинова Татьяна - символ высоких душевных качеств женщины и жертвенной любви: “Татьяна показала ему выше, стройнее; просиявшее небывалою красотой лицо величаво окаменело, как у статуи” (Дым. С.158). Сравнение со статуей - прием символизации образа героини. Определение “просиявшее” указывает на христианскую традицию, в русле которой осуществляется процесс символизации.

Символична роль героини в жизни Литвинова: она воскрешает его к жизни (Дым. С.180, 183-185). Таково значение идеально-положительных героинь в жизни героев антинигилистических романов: Татьяны Стрешневой ("Кровавый пух"), Александры Синтяниной ("На ножах") и др.

Образу Татьяны в романе "Дым" противопоставлен образ Ирины Ратмировой. Создавая его, автор пользуется цветовой гаммой, в которой преобладает черный цвет (Дым. С.112, 113, 116, 123 и др.). Причем насыщенность черного цвета в описаниях внешности героини подчеркивается контрастом с белым и золотистым цветами. Черный цвет символизирует в романе безысходность и безотрадность жизни Ирины.

Вместе с тем использование черного цвета может быть осмыслена в контексте христианской символики. На наш взгляд, такой подход имеет основание: в героине развиты гордыня, лицемерие, злобность (Дым. С.90, 99, 150, 152, 153, 163) - качества, несовместимые с христианским образом человека. Поставленная перед выбором между любовью и привычной светской жизнью Ирина выбирает последнее и утешается "озлобленным умом" (Дым. С.185-186).

Н.И. Соловьев заметил, анализируя образ Ирины: "инстинкт добра все еще был в ней силен", но необходимо иметь "хоть след убеждения в чем-нибудь".<sup>9</sup> "Верований, убеждений нет в женщине. Верования приобретаются религией, убеждения - серьезным образованием".<sup>10</sup> Не имея ни того, ни другого, Ирина "остается без всяких принципов".<sup>11</sup>

Противопоставление героинь романа вскрывает глубинные несоответствия в их мироощущении, характерах, поведении.<sup>12</sup> Образ Татьяны Шестовой воспринимается благодаря этому сравнению в соотнесенности с образом пушкинской героини, который введен в художественный мир произведения через литературную традицию, вошедшую в сознание читателя, и функционирует на уровне сверхтекста.

Подобная *расшифровка имени и символики ассоциативных смыслов, связанных с ним*, возможна в диалогии Вс. Крестовского "Кровавый пух".

Создавая образ идеально-положительной героини Татьяны Стрешневой, автор также передает чувства покоя и радости, которые испытывают окружающие от общения с героиней; использует цветосимволику; эмоционально-оценочные характеристики.

"Стояла эта девушка, облитая весенним солнцем, которое удивительно золотило ее светло-русые волосы" (Панургово стадо Ч.1. Гл.7. С.59). У нее - "ясная, безмятежная улыбка" (Панургово стадо Ч.1. Гл.9. С.99), "задумчиво ясная улыбка", которая "светло блуждала по лицу", "светлая улыбка" (Панургово стадо Ч.1. Гл.35. С.290), "лицо ее улыбалось и радовалось" (Панургово стадо Ч.2. Гл.8. С.58). Хвалынцеву "стало хорошо и весело при ее появлении" (Панургово стадо Ч.1. Гл.9. С.93). После прогулки с нею герой чувствовал себя "легко и светло" (Панургово стадо Ч.1. Гл.9. С.104). Другой персонаж романа, Устинов, называет Татьяну "мой ангел" (Панургово стадо Ч.1. Гл.7. С.65).

Традиционно для антинигилистических произведений образ идеальной героини противопоставляется образу героини, (Панургово стадо. Ч.2. Гл.12. С.90), «с черными четками, на шее чернел вороненый браслет в виде каторжной цепи» воплотившей в себе злое и темное начало: Татьяна - польская заговорщица Цезарина.

Черный цвет - основной в портрете Цезарины: “вся в черном” (Панургово стадо. Ч.2. Гл.12. С.90), “с черными четками, на шее чернел вороненый браслет в виде каторжной цепи” (Панургово стадо. Ч.2. Гл.17. С.119) и др.

С Цезариной связаны в дилогии Крестовского мотивы бесовства и бездны. Приведем один пример: «царственный образ графини Цезарины <...> магнетически зачаровывал и рабски притягивал к себе <...> этим страшным обаянием красоты и силы, прелестью таинственности, атмосферой <...> заговора и какою-то захватывающе дух прелестью ощущений человека, которого подхватили сзади под локти и держат в воздухе, над глубокою, зияющей бездной... Этот образ приковывал к себе чем-то загадочно-демоническим <...> Это было какое-то могущественное и злобное обаяние царицы - Клеопатры, заговорщицы-польки, демона-баядерки, и очковой змеи вместе <...> прекрасный дьявол-женщина» (Две силы. Ч.2. Гл.10. С.314-315).

Для автора героев романной дилогии образы Татьяны и Цезарины вырастают в национальные символы: “одна вставала перед ним (Хвалынцевым. - Н.С) со всем эффектным обаянием своей патриотической миссии, пламенного энтузиазма, фантастической ненависти и коварства <...> И рядом с нею это строгое платье сестры милосердия, эта скромная, не бьющая ни на какой эффект нравственная чистота, любовь и христианское самоотвержение простой бесхитростной русской женщины” (Две силы. Ч.4. Гл.16. С.353-354).

Национальное в Татьяне “совпадает” с христианским идеалом человека и понимания красоты. “Живая душа в нем (лице Татьяны. - Н.С.) сказывалась, честная мысль сквозилась, хороший человек чувствовался - человек, который не продаст, не выдаст, который если полюбит, так уж хорошо полюбит - всею волею, всею мыслью, всем желанием своим; человек, который смотрит прямо в глаза людям, не задумывается отрезать им горькую правду и сам способен столь же твердо выслушать от людей истину еще горчайшую. Знакомы ли вам тонкие, нежные черты белокурых женских лиц, в которых, несмотря на эту тонкость и высшей степени женственную нежность, чувствуется здоровая мысль, характер твердый, настойчивый и сила воли энергическая” (Панургово стадо. Ч.1. Гл.7. С.59).

Имя и приемы создания образа героини ориентируют читателя на восприятие его на фоне образа Татьяны Лариной. Как и в романе “Дым” Тургенева, в произведении Крестовского *образ пушкинской героини присутствует как образ-символ на уровне сверхтекста, сформированного русской культурной и литературной традициями, воспринятыми читателем.*

Типизируя женские образы, писатели продолжают пушкинскую традицию: *сопоставление женских типов в образах Татьяны и Ольги.*

Пушкинская “схема” реализована в дилогии В. Авенариуса “Бродящие силы” (Надя - Моничка), в романах “Обрыв” Гончарова (Вера - Марфенька) (41), “Меж двух огней” Авдеева (Ольга - Анна) и др.

В некоторых случаях автор подсказывает читателю, в каком направлении могут развиваться его ассоциации (так, увлекающаяся Надя, героиня дилогии “Бродящие силы”, “считала себя Татьяной Пушкина” - Бродящие силы. С.65).

В других, напротив, как будто “запутывает”. Герой романа “Меж двух огней” Камышлинцев сравнивает Ольгу Мытищеву с Татьяной Пушкина (меж двух огней. С.73). Но героиня носит имя сестры Татьяны - Ольги. Двойная ориентация на пушкинские образы выявляет неоднозначность мировидения и характера героини: с одной стороны, ей присущи душевность, настроен-

ность на возвышенное, способность искренне любить; с другой, безволие, легкомысленность, поверхностность восприятия (“Но кроме мужа, любовника и света было еще нечто, смущавшее ее, нечто смутно понимаемое ею, полунравственное, полурелигиозное, полусветское - это долг” - *Меж двух огней*, С.171).

Одной из стереотипных сюжетных ситуаций в антинигилистических романах является “*ситуация Татьяны*”: неравный (в социальном и возрастном плане) брак. Она воспроизводится в романах “*Меж двух огней*” Авдеева, “*На ножах*” Лескова (в нем - неоднократно: Александра Синтянина - Синтянин, Бодростин - Глафира, браки нигилистов) и др. В романе Б. Маркевича эта ситуация не развернута, но намечена (Марина- граф Завалевский).

Авторы произведений обращают внимание на нравственный выбор и поведение героинь, сохраняющих верность или изменяющих супругу. То есть “ситуация Татьяны” способствует выявлению нравственной доминанты в содержании женских образов, а своеобразным критерием оценки их личности является пушкинская Татьяна.

Образ-символ Татьяны выражает абсолютные для автора и героев произведений нравственно- эстетические ценности. Благодаря ему в содержании романов акцентируются вневременные этические координаты, бытовое проецируется на бытийное, сегодняшнее на вечное.

В этом заключается основная идейно- эстетическая функция образа Татьяны в антинигилистической беллетристике. Не менее важная функция образа Татьяны определяется полемической природой произведений. Он помогает автору обосновать свою этико-эстетическую позицию в философско-религиозном споре о человеке, выразить национально-христианские представления о человеке как концептуальные в его творчестве.

<sup>1</sup> Соловьев Н.И. Милль, Конт и Бокль о женском вопросе. М., 1870. С.6.

<sup>2</sup> Авдеев М.А. Наше общество (1820-1870) в героях и героинях литературы. СПб., 1874. С.146.

<sup>3</sup> Женщины русских писателей. Галерея русских типов, заимствованных из лучших произведений новой русской беллетристики. Литературные характеры М.В. Авдеева. СПб., 1878. С.1.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С.72.

<sup>5</sup> Произведения цитирую, указывая в скобках после цитаты по образцу: Авдеев М.В. *Меж двух огней*. Роман. В 3 ч. Пг., 1869. (*Меж двух огней* С.34); Авенариус В.П. *Бродящие силы*. 1. Современная идиллия. 2. Поветрие. Изд. испр. СПб., 1867 (*Бродящие силы*. С.55); Крестовский В.В. *Кровавый пух*. Хроника о новом смутном времени государства российского. В 4 т. СПб., 1975. (Панургово стадо. Ч.4. Гл.2. С.22); Лесков Н.С. *На ножах* // Лесков Н.С. Собр. соч. В 12 т. М., 1989. Т.8, 9. (Т.8. С.56); Писемский А.Ф. *В водовороте* // Писемский А.Ф. Собр. соч. В 9 т. Т.6. (В водовороте. С.360); Тургенев И.С. *Дым* // Тургенев И.С. Собр. соч. В 12 т. М., 1954. Т.4. (Дым. С.12).

<sup>6</sup> Соловьев Н.И. *Женщина и дети*. М., 1869. С.50-51.

<sup>7</sup> Там же. С.49-50.

<sup>8</sup> Писемский А.Ф. *Люди сороковых годов* // Писемский А.Ф. Собр. соч. В 9 т. М., 1959. Т.4. С.240.

<sup>9</sup> Соловьев Н.И. *Искусство и жизнь*. Критические сочинения. В 3 т. М., 1869. Т.3 С.162. .

<sup>10</sup> Там же. С.164.

<sup>11</sup> Там же. С.164.

<sup>12</sup> Интересные наблюдения сделаны Ю.В. Манном о способах и приемах соотнесения женских образов в романе “Дым”. См.: Манн Ю.В. Новые тенденции романной поэтики // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С.133-155. Ученый отмечает, что в ракурсе описания Ирины входят “образы закрытости, окутанности”, тогда как “сопровождающие Татьяну образы - это образы ясности, открытости, солнца” (С.146). Оба образа располагаются как бы по разные стороны образа- метафоры дыма: Ирина (тьма) - дым, Татьяна - (свет).

## Пушкин глазами Лескова.

Тадеуш Шишко (Польша)

Ровно сто десять лет тому назад в петербургском духовном журнале «Православное обозрение» была напечатана *Беседа Преосвященного Никанора, Архиепископа Одесского и Херсонского, в неделю блудного сына, при поминовении раба Божия Александра (поэта Пушкина), по истечении пятидесятилетия по смерти его.*<sup>1</sup> В этой беседе, произнесенной первоначально в сокращенном виде 1 февраля 1887 года в церкви Новороссийского (Одесского) университета, архиепископ Никанор<sup>2</sup> сопоставил Пушкина с евангельским блудным сыном, изобразив молодого поэта «совратившимся в язычество» поклонником Киприде, Вакху и «всем языческим божествам», воспевающим «соловьинными песнями» якобы «все страсти в самом диком их проявлении: половую ревность, убийство, самоубийство, игру чужою и своею жизнью...» «Любимейший сын неба, высокоодаренный поэт, - писал Никанор, - не только нечисто мыслил и чувствовал, но и поступал и высказывал свои мысли и чувства, стремления и поступки прелестными стихами».<sup>3</sup> И только на одре смерти понял свои ошибки и раскаялся во всех своих заблуждениях, исповедуясь и принимая святые дары.

Прочитав в мартовском номере «Православного обозрения» эту обширную, пресыщенную елейными словами, но в сущности неблагожелательную речь Одесского и Херсонского архиепископа, Николай Лесков, который как никто другой из российских литераторов испытал горечь ложных обвинений, с прискорбием писал: «Как грустно, что жизнь дала повод Пушкину в 1830 г. написать; “к доброжелательству досель я не привык”.<sup>4</sup> Но еще печальнее, что его неблагоприятные потомки не сумели проявить доброжелательства к великому поэту и после его кончины. Чего не вытерпело его имя от необузданного пера Писарева? Но того можно еще слегка оправдать юностью: наверно, проживи он подольше, он сам бы первый со стыдом отрекся от тех односторонностей, на которые его толкнул господствовавший тогда в близких к нему кружках “дух времени”, а что подумать о многочисленной семье профессоров Одесского (Новороссийского) университета, молча допустивших, чтобы на их празднике памяти пятидесятилетия смерти поэта местный архиерей произнес речь [...], полную самого бесстыжего фарисейства и наглого искажения мыслей и чувств поэта. Есть же среди них умные и честные люди. Как же они могли молча снести безобразие, учиненное в их

среде над тем, чья память для каждого русского так беспредельно дорога?»<sup>5</sup>

Эти гневные слова Лескова продиктованы были не только тем, что архиепископ Никанор представлял Пушкина поклонником Киприде, Вахсу и «всем языческим божествам», что обвинял поэта в пропаганде разнузданности, но и тем, что Одесский архиепископ старался развенчать в глазах читателей любимых пушкинских героев - прежде всего Онегина, которого называл «безнравственным» субъектом и Татьяну, которую представил как «полудобродетельную» жену, далекую от «идеала нравственной женщины и супруги».<sup>6</sup>

Сам Лесков, о чем ниже, не считал Пушкина «ангелом во плоти», но созданный им образ Татьяны, этот, по его выражению «светлый облик женщины», был для него почти святостью, и любую критику этого образа он считал кощунством. Татьяна, - писал Лесков еще в 1867 году, - это тип «нежный, но крепкий, как мрамор, от которого светлые рефлексы падают одинаково на мураву и на мусор, не отнимая свежести у муравы и не пачкаясь низменной перстью, ибо вся эта персть ниже лучезарного света души, произнесшей: я буду верна тому, в чем я поставлена».<sup>7</sup> И, процитировав известные слова замужней Татьяны в ответ на любовные излияния Онегина, Лесков не без присущей ему иронии противопоставил «преисполненную совершенств» пушкинскую героиню надоевшим ему современным «философствующим резонеркам».

Образ пушкинской Татьяны, если можно так выразиться, вездесущ у Лескова. Не только он сам многократно при разных случаях ссылался на этот образ в своей частной переписке и литературно-публицистических статьях, но и заставлял к этому образу часто прибегать и своих литературных героев. И не только положительных. Так, например, одна из не пользующихся симпатией автора героинь его раннего романа «Обойденные», Юлия Азовцева, не пренебрегающая никакими средствами, чтобы только заставить положительного героя, Нестора Долинского, сделать ей предложение, читает ему, после обдуманно разыгранной интимной «сцены наедине», из заранее припасенной книги:

Вообрази: я здесь одна,  
 Меня никто не понимает;  
 Рассудок мой изнемогает,  
 И молча гибнуть я должна.

А после благополучного для нее исхода этого *tete-à-tete*, она вскрикивает: «Ты - мое божество, мой *гений-хранитель*».<sup>8</sup> К словам Татьяны прибегает в романе «На ножах» и нигилистка Глафира Водростина, когда, услышав от своего бывшего любовника, афериста Павла Горданова, что она «всегда и во всем хороша», говорит: «А я тебе могу ведь, как Татьяна, сказать, что «прежде лучше я была и вас, Онегин, я любила»».<sup>10</sup> А и сам Горданов, - этот «волк в овечьей шкуре», чтобы заявить о себе с хорошей стороны в собравшемся благонаравном обществе в доме генеральши Синтяниной, старается представить себя врагом модной женской эмансипации, заявляя: «Разве не ощутительны новые тяготения к старому: Татьяна Пушкина опять скоро будет нашим идеалом».<sup>11</sup> К словам из письма Татьяны к Онегину прибегает и Висленев, герой того же романа «На ножах», когда, после совершения ночью неблаговидного поступка, видит в противоположном окне девочку с зажженной свечой в руках, и, преисполненный страха, спрашивает: «Кто ты? Мой ангел ли спаситель иль темный демон искуситель?»<sup>9</sup>

К сожалению, жесткие рамки регламента не позволяют хотя бы бегло упомянуть всех произведений Лескова, в которых он сам или его герои ссылаются на образ Татьяны, не говоря уже о многих упоминаниях, реминисценциях и цитатах из “Евгения Онегина”. Скажем только, что из пушкинского романа в стихах Лесков часто любил цитировать или вводить в свой текст без указаний на источники такие выражения, как «воспитанием, слава Богу, у нас немудрено блеснуть», «наш век и современный человек», «одних уж нет, а те далече», «как вы и я, как целый свет», «мы все учились понемногу», «постылая свобода» и др. Иногда приводил Лесков целые строфы из пушкинской поэмы для вящей характеристики описываемого героя, и даже прибегал к онегинским стихам, когда приходилось ему характеризовать и реальных лиц, как, например, архиепископа Иннокентия Таврического или графа Михаила Милорадовича.<sup>14</sup>

Конечно, Евгений Онегин не был единственным произведением Пушкина, на которое ссылался Лесков. В орбите его заинтересованности был весь Пушкин. И трудно найти произведение автора “Захудалого рода”, начиная уже с его дебютных статей<sup>15</sup>, в котором не мелькало бы в разных контекстах имя творца “Медного всадника” или не встречалась бы какая-нибудь цитата, реминисценция, вводная фраза или же прямая ссылка на его стихи. Трудно найти также сколь-нибудь значительного героя бесчисленных произведений Лескова, который не прибегал бы по воле автора к творениям Пушкина. Вот только несколько примеров. Герой ранней повести “Овцебык”, Василий Богословский, заядлый холостяк, декламирует стих из “Полтавы”: «Стой один перед грозою, не призывай к себе жены».<sup>16</sup> Демонический злодей, купец фирс Князев, герой пьесы “Расточитель”, издеваясь над смирившимся молодым купцом Молчановым, иронизирует: «Ведь вот теперь смирился пылкий Шлиппенбах - стоишь передо мною на коленях. . .».<sup>17</sup> В романе “Некуда” ультралиберал Арапов, ведя доктора Розанова в кружок польских и русских революционеров, напевает из “Руслана и Людмилы”: «Поле, поле! Кто тебя усеял мертвыми костями?»<sup>18</sup> Упомянутая уже героиня “На ножах” Глафира Бодростина, добивающаяся любви Подозерова, восклицает: «Неужто же так будет вечно? Нет, еще одно последнее сказание, и я начну новую летопись. Я хочу и я буду любима!»<sup>19</sup> А добивающийся в свою очередь любви Глафиры секретарь ее мужа, Ропшин, после вечерней с ней встречи взял «сочинения Пушкина и долго ходил по своей комнате, тихо скандируя переложение сербской песни: не косись пугливым оком; ног на воздух не мечи; в поле гладком и широком своенравно не скачи, а поздней уже ночью «еще повторил особенно ему понравившуюся строфу: “В мерный круг твой бег направлю укороченной уздой”».<sup>20</sup> Ропшину недаром нравится это стихотворение Пушкина, он именно стремится «обуздать» Глафиру, и ему это в конце концов удается.

Примеров подобного рода использования Лесковым стихотворений Пушкина<sup>21</sup> можно приводить десятки, не говоря уже о многочисленных примерах использования им текстов поэта в форме иллюстративных цитат, литературных реминисценций, эпиграфов,<sup>22</sup> оглавлений разделов.<sup>23</sup>

Поэтическая стихия Пушкина пронизала не только художественное творчество, но и, можно сказать, личную жизнь Лескова. Он любил в обще-



стве, в семейном кругу, в частной переписке ссылаться на восхитившие его стихи поэта, а некоторыми его выражениями документировал даже свои слова. Особенно часто в своих письмах к родным и знакомым ссылался он на "Памятник" Пушкина, варьируя на все лады, "по потребности", стих о пробуждении "добрых чувств".<sup>24</sup> Не менее часто прибегал Лесков к словам Пушкина из "Гусара": "Здесь человека берегут, как на турецкой перестрелке". Это пушкинское изречение цитировал он почти всегда, когда описывал предвзятое отношение к себе или братьям по перу. Вот только один пример. Уже под конец жизни, защищая от несправедливых "направленческих" нападок критические статьи Михаила Меньшикова, Лесков писал своему будущему биографу, Анатолию Фаресову: «А вообще модно и должно держаться такого правила, что умных и даровитых людей надо беречь, а не швыряться ими как попало. О нас Пушкин сказал:

Здесь человека берегут  
Как на турецкой перестрелке.

Оттого их так и много! Меня однако литература больше терзает, чем занимает. Мне по ней всегда видно, что мы народ дикий и ни с чем не можем обращаться бережно: "гнем- не парим, сломим- не тужим"».<sup>25</sup>

Эту выписку мы привели не без умысла, ибо в какой-то степени она относиться и к самому Пушкину. Ненавидя всякие идеологические направления, Лесков, испытывавший в своей жизни немало гонений как от радикалов, так и от консерваторов, сочувствовал всем преследуемым и гонимым за свои убеждения и порицал всех, выступающих с лозунгом: "кто не с нами, тот подлец!" И Лесков даже своему литературному кумиру, Александру Пушкину, бросил упрек, что он во имя "направленческого деспотизма" преследовал своего собрата - Полевого. "Полевой заводит журнал, - пишет Лесков- Пушкин на него накидывается именно с той стороны, к которой должен бы отнестись совершенно иначе. Пушкин говорит:

"Журнала нового издатель:  
Второй он гильдии купец,  
Последней гильдии писатель  
И первой гильдии подлец..."

Как всякий более или менее меткий экспромт Пушкина разносился по столице и придавливал того, кого касался, так разнесся и преследовал этот экспромт Полевого и отравлял ему жизнь". И вот, повествует далее Лесков, Полевой написал статью по поводу пьесы Кукольников "Рука Всевышнего Отечество спасла". Статья эта не была чужда убеждениям Пушкина, но что делает поэт? "В дополнение к первому брошенному им в Полевого камню поэт наваливает его бревном, которого уже совсем, кажется, невозможно было ожидать от чуткого поэта, прозревавшего даже, что значит "мысль" в "Слове о полку Игоре". Пушкин по поводу несчастий Полевого пишет:

"Рука Всевышнего три чуда совершила:  
Россию от врагов спасла,  
Поэту ход дала  
И Полевого уводила".

Ревность по направлению так отуманивала великий, жизнь обнажавший до дна ум поэта, что он даже не прозрел, что злое слово его о Полевом

всего более потешит именно тех, кого сам Пушкин мог и должен был считать неисправимейшими врагами лучших своих симпатий”<sup>26</sup>.

Любовь Лескова к Пушкину не удерживала его, как видим, от критики “человеческих изъянов” поэта. Мало того, Лесков, для которого прежде всего важна была в литературе, кроме художественности, нравственно- учительская и воспитательная сила, такой силы не видел во многих произведениях автора “Графа Нулина”, в которых тот позволял себе с легкомыслием относиться даже к некоторым моральным законам. Так в 1883 году, рассматривая по очереди в своей брошюре “Еврей в России” соблюдение заповедей декалога, при рассмотрении девятой Лесков пишет: “Все повинны этому греху, и русские тоже. Самый возвышенный в своих помыслах поэт русский, Пушкин, не счел себя совершенно свободным от этого греха. В поэтической перифразе этой заповеди о неприкосновенности “всего елико суть ближнего” Пушкин говорит: “Не надо мне его вола”, и действительно, - вола, которого ему “не надо”, Пушкин отнимать у ближнего не хочет, но если есть “подруга”, которая “мила, как ангел во плоти”... тогда “о Боже праведный, прости!”- поэт сознается, что он воспользуется ее милостью... Его не стесняло, что потеря милой подруги будет для ближнего, конечно, тяжелее потери вола. Еврейские экстазы и поэты в этом случае были скромнее: их Суламита сама “стережет свой виноград” и сама снимает свои “одежды легкотканые” перед тем, к кому “влекли ее желанья знойные”. Нафан приходит обличать самого царя Давида за соблазн чужой жены, и царь надевает рубище и посыпает голову пеплом. Таков жидовский дух. Игривая поэтическая шутка русского народа, столь легко извивающая соблазн чужой жены, показалась бы преступною в глазах религиозного еврея. Но у нас, русских, это, к сожалению, даже не ставится в грех, а считается молодечеством и нередко составляет своего рода признак хорошего тона”.<sup>27</sup>

Итак, восхищаясь “бессмертной поэзией” певца Татьяны, Лесков далек был от восхищения моральной, а точнее, религиозно- моральной стороной этой поэзии. И это неоднократно давал понять своим читателям. Уже в 1877 году, в обширной статье под заглавием “Карикатурный идеал”, посвященной оценке книги Федора Ливанова “Жизнь сельского священника”, Лесков, иронизируя над героиней романа, которая “взявшись за развитие молодого богослова, не нашла ничего другого сделать, как только предложить ему чтение Пушкина, Лермонтова и Тургенева”, писал: “Такое чтение может служить в известной мере к облагораживанию вкуса - и только, от пастыря же церкви требуется еще многое другое, чего чтение Пушкина, Лермонтова Тургенева раскрыть и развить не может”.<sup>28</sup> А в частном, до сих пор неопубликованном, письме к Алексею Суворину от 13 декабря 1890 года Лесков писал: “Я всегда бываю удивлен, когда слышу, что такой-то “воспитан на Пушкине”. Разве можно *воспитываться* на таком человеке, каков был Пушкин? Он великий поэт, им можно наслаждаться и порою восторгаться, но на нем воспитывать свои понятия навек нельзя. Можно воспитывать себя на Бичер-Стоу, на Викторе Гюго, на Тургеневе, на Л. Толстом (все в известном роде), но на Пушкине можно художественно вертеться, а не воспитываться”.<sup>29</sup>

Однако Пушкин для Лескова, несмотря на все выдвигаемые к нему “претензии”, был олицетворением русской литературы, началом всех начал. Творец “Некуда” с ранней юности зачитывался произведениями Пушкина и досконально знал не только его творчество, но и его биографию. Он даже по

просьбе Ивана Аксакова, будучи летом 1875 года в Париже, специально сблизился с известным эмигрантом, князем Иваном Гагариным, от которого, по его словам, “веяло еще атмосферой пушкинского кружка”<sup>30</sup>, чтобы выяснить, кто был автором посланного Пушкину пресловутого “диплома”, ставшего причиной трагической гибели поэта. Многие подозревали, что был им именно Гагарин, но Лесков, в опубликованной в 1886 году своей статье “Иезуит Гагарин в деле Пушкина”, старался снять с Гагарина эти подозрения.<sup>31</sup>

Лесков, подобно Достоевскому, много и часто размышлял о Пушкине, но, в отличие от Достоевского, который в своей сенсационной речи, произнесенной 8 июня 1880 года в зале московского Благородного собрания, поставил Пушкина на недостижимый пьедестал *всечеловека*, Лесков ставил Пушкина на недостижимый пьедестал *русского поэта*, поэта “бессмертного, доколе звучит русское слово”.<sup>32</sup> И если для Достоевского Пушкин был “возвышенным идеалом”, играющим в его духовной жизни первостепенную роль, то для Лескова Пушкин был “величайшим творцом”, без знания которого он не мыслил себе знания родной литературы. Отсюда даже герои его произведений, пропагандируют Пушкина, и то не только ссылками на него, но и покупают его сочинения или берут из библиотек, чтобы потом вслух читать полюбившиеся стихи.<sup>33</sup> Без знания Пушкина не мыслил себе Лесков и образованного соотечественника. И поэтому советовал всем, и прежде всего молодым писателям, почаще “заглядывать в Пушкина”.<sup>34</sup> Советовал он это делать и своим близким. Так, узнав о недостаточной начитанности своей знакомой, молодой художницы Зинаиды Ахочинской, он писал ей 17 февраля 1891 года: “Посылаю рябчика и “Сочинения Пушкина”, все в одном томе. Рябчика кушайте, а книгу положите себе прочесть от доски до доски. Это приятно, и полезно, и необходимо, так как женщине, желающей занять художественное амплуа, нельзя щеголять всестороннею беспечностью насчет литературы - особенно *родной*, и в лице ее самого главного и действительно великого представителя и поэта с мировую известностью”.<sup>35</sup>

Перечитывать Пушкина “от доски до доски” было и для Лескова “приятно и полезно” на протяжении всей его жизни.

<sup>1</sup> Православное обозрение. - 1887, - март. С.531-561.

<sup>2</sup> Никанор - до пострижения Александр Иванович Бровкович (1827-1890) - архиепископ, профессор Новороссийского университета.

<sup>3</sup> Православное обозрение, - 1887, - март. - С.534, 536.

<sup>4</sup> Из стихотворения Пушкина “ответ Анониму”.

<sup>5</sup> Лесков Н.С., Лорд Уронцов // Литературное наследство.- Т.87. - Москва, 1977, - С.121.

<sup>6</sup> “Не говорите, - писал Никанор, - о высокой нравственности даже известного Пушкинского идеала женщины: бедная, жалости сердца достойная! Состоя в супружестве, она всею душою, сердцем и помыслами принадлежит предмету своей страсти, сохраняя до сей минуты для мужа верность только внешнюю, о которой сама отзывается с очень малым уважением, чуть не с пренебрежением. Где же тут высоконравственный христианский брак, слияние двух существ в единую плоть и душу, в единого человека? И за это она идеал нравственной женщины и супруги!” (Православное обозрение, - 1887, - март. С.535).

<sup>7</sup> Лесков Н. Специалисты по женской части // Литературная библиотека, - 1867,

- сентябрь, - кн.2. - С.226. Интересно отметить, что, рисуя в “Загадочном человеке” неблагоприятные поступки связанного с революционными демократами Андрея Ничипоренко, Лесков описывает, как Елизавета Салиас де Турнемир прогнала его из своего московского салона за то, что он позволил себе насмеяться над умершими “господами Грановскими”, которые по его словам, “беседуют теперь на том свете с Пушкиным и целуют его ручку за Таню, которая раз “другому отдана и будет век ему верна” (Лесков Н.С. Собр. соч. В 11 т. Т.III. - Москва, 1957. -С.326).
- <sup>8</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 3.- Москва, 1989. - С. 35, 37. Подч. мною. - Т.Ш.
- <sup>9</sup> Там же. -Т.8. -С.159. Цитата неточная. У Пушкина: “Кто ты, мой ангел ли хранитель, или коварный искуситель”.
- <sup>10</sup> Там же. -С. 165.
- <sup>11</sup> Там же. -С. 147.
- <sup>12</sup> Лесков, рассказывая в романе “Обойденные”, как в гостеприимный дом Долинских являлись разные странники- богомольцы, пишет: “... А иногда [являлся] и этакой простой, чистый и поэтически вдохновенный русский экземпляр, который не помнит, как и почему еще с самого раннего детства -  
Им овладело беспокойство,  
Охота к перемене мест,  
(Весьма мучительное свойство  
И многих добровольный крест).  
(Лесков Н.С. Собрание сочинений в двенадцати томах. -Т. 3. -С.22).
- <sup>13</sup> См. “Мелочи архиерейской жизни”.
- <sup>14</sup> “Михаил Милорадович, - писал Лесков в посвященном ему биографическом очерке, - имел большой успех в обществе в качестве красивого, ловкого танцора и веселого и остроумного собеседника. Общество наше тогда (конец XVIII века) было очень нетребовательно. Да если припомним Онегина, то и в позднейшие времена у нас  
Кто по-французски совершенно  
Мог изъясняться и писать,  
Слегка мазурку танцевать  
И кланяться непринужденно,  
То про такого свет решил,  
Что он умен и очень мил -  
следовательно, понятно, что милое невежество молодого графа нисколько не помешало ему в свете” (Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. -Т. X. -С.152). Пушкинская строфа чуть изменена.
- <sup>15</sup> Уже в одной из своих дебютных статей, озаглавленной “О наемной зависимости” (1861), Лесков, рассматривая жгучий вопрос притязаний безнравственных мужчин к наемным женщинам, пишет, что притязания этих мужчин может остановить только “толчок ухватом в кухне или нулинская пощечина в классной комнате” (Лесков Н. Честное слово. -Москва, 1988. -С.45). Лесков ссылается здесь на поэму Пушкина “Граф Нулин”, в которой заезжий молодой граф получает пощечину от хозяйки, когда ночью он вошел в ее комнату).
- <sup>16</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. - Т.1. -С.50. В “Овцебыке” есть также вкомпонирующая цитата из “Демона”: “Когда мне были

- новы все впечатления бытия” (Там же. -С.65).
- <sup>17</sup> Там же. С.448. Лесков заменил в стихе из “Полтавы” слово “сдается” словом “смирился”.
- <sup>18</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. -Т.II. -С.262.
- <sup>19</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т.8. -С.345. Реминисценция первых строк из “Бориса Годунова”.
- <sup>20</sup> Там же. -С.225. Цитируемое стихотворение, начинающееся словами “Кобылица молодая”, не является “переложением сербской песни”, а “подражанием Анакреону”.
- <sup>21</sup> Попутно следует заметить, что произведения Лескова щедро насыщены цитатами и реминисценциями из многих других поэтов и писателей, прежде всего из Шекспира, Гейне, Лермонтова, Гоголя, Мицкевича, Сырокомли.
- <sup>22</sup> Так, например, в качестве эпиграфа к легенде “Гора” предпослана цитата из “Египетских ночей”: “Этот анекдот совершенно древний. Такой случай нынче несбыточен, как сооружение пирамид, как римские зрелища - игры гладиаторов и зверей”. Эпиграфом к “Полунощникам” послужила цитата из “Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы”: “Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье, Жизни мышья беготня...”.
- <sup>23</sup> См., напр., название третьей главы шестой части “На ножах”: “Превыше мира и страстей”. Название является неточной цитатой из “Красавицы”. У Пушкина: “Все выше мира и страстей”. Выражение это вкомпонировал Лесков также в рассказ “Дух госпожи Жанлис” и привел в форме цитаты в статье “Русские общественные заметки” (Биржевые ведомости, -1869, -№236).
- <sup>24</sup> См., напр., письма Лескова адресатам: П.К. Щебальскому - от 16 апреля 1871 года; В.П. Буренину - от 14 мая 1883 года; А.С. Лескову - от 7 апреля 1887; Н.К. Крохину - от 27 ноября 1889 года; А.К. Чертковой - от 2 марта 1891 года; А.П. Кандибе - от 28 февраля 1892 года.
- <sup>25</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. - Т.ХI. - С.560. См. в том же томе письмо Лескова к Виктору Гольцеву от 10 мая 1894 года, а также: Лесков А. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. -Т.1 - Москва, 1984. - С.254.
- <sup>26</sup> Лесков Н. Русские общественные заметки // Биржевые ведомости, -1869, - №289. Подч. Лесковым.
- <sup>27</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в шести томах. -Т.1, -Москва, 1993. - С.242-243.
- <sup>28</sup> Лесков. Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. -Т.Х. - С.221, 222. Подч. Лесковым.
- <sup>29</sup> СПб, Архив ИРЛИ, Ф.268, №131.
- <sup>30</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. -Т.Х -С.407.
- <sup>31</sup> В заключение статьи “Иезуит Гагарин в деле Пушкина” Лесков писал: “Из встреч и бесед с ним у меня сложилось такое убеждение : 1) что дело смерти Пушкина тяготило и мучило Гагарина ужасно; 2) что он почитал себя жестоко оклеветанным; 3) что опровержений своих он не почитал достаточно сильными для ниспровержения всей этой клеветы и 4) что он был убежден в существовании более сильного и неопровержимого доказательства его правоты, каковое доказательство и есть во Франции” (Исторический вестник, - 1886, -№8. С.273). Подч. Лесковым.
- <sup>32</sup> Литературная библиотека, -1867, -сентябрь, - кн.2. - С.225. К самой речи Достоевского Лесков отнесся с добродушным снисхождением. Лесков во-

обще не одобрял юбилейных торжеств и не любил произносимых на них выпретенных фраз. Без одобрения отнесся он и к организованным в Петербурге в 1887 году чествованиям памяти Пушкина в связи с пятидесятилетием его смерти. Как свидетельствует его письмо к Владимиру Черткову от 28 января 1887 года, он был даже рад, что в торжественные дни заболел “мучительным судорожным кашлем”. “В беде этой, - писал, - усматриваю нечто и утешительное: я могу не идти не только на обеденное бахвальство по Пушкине, но и на молитвенную комедию о нем со стороны людей, допускающих религию только “как стимул политического объединения” (Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. Т.ХІ. - С.327-328).

<sup>33</sup> См. между прочим романы Лескова - “Островитяне”, “Обойденные”, “На ножах”.

<sup>34</sup> Лесков А. Жизнь Николая Лескова. -Т.ІІ. -С.252.

<sup>35</sup> Лесков Н.С. Собрание сочинений в одиннадцати томах. Т.ХІ. - С.480. Подч. Лесковым.

## Об одной «пушкинской цитате» в повествовательной структуре Н.С. Лескова

Е.Л.Куранда (Псков)

Во второй главе II-й книги романа Н.С. Лескова «Некуда» один из персонажей - Арапов, пророчествуя «грозный час кровавого расчета!» поет «из «Руслана» :

Поле, поле! кто тебя усеял мертвыми костями?»

Задача данной статьи - установить смыслообразующую функцию «пушкинской цитаты» в дискурсивном поведении персонажа и в тексте романа в целом. Мы предполагаем, что анализ повествовательной структуры произведения поможет выявить способ существования и функционирования составляющих ее элементов.

Отправной точкой наших размышлений стал тот факт, что нарративный механизм «Некуда» во многом опосредован жанровой спецификой романа (традиционно определяемой как антинигилистическая), состоящей, в частности, в нравственно-ценностной акцентированности создаваемой автором картины мира. Это позволяет считать все смылосодержащие и структурообразующие элементы повествования прямыми или косвенными проявлениями авторской точки зрения. Рассматриваемая нами «пушкинская цитата» принадлежит повествованию II-й книги романа, что и обусловило ее восприятие и смысловую нагрузку, так как, следуя логике жанра, автор представляет в «Некуда» две антагонистические сферы бытия, соотносимые с первой и второй книгами романа. Одна из них включает в себе представления об истинном, добром, ценностном для писателя, другая содержит изображение ложного, злого, призрачного, относящегося к сфере нигилизма. Такая композиционная детерминированность подчеркнута названиями соответствующих частей романа: «Книга первая. В провинции» и «Книга вторая. В Москве».<sup>2</sup> Таким образом, у Лескова художественно организована ситуация, когда при переходе героев и читателя из первой книги во вторую не просто меняется

место действия, но и смещается аксиоматика бытия. При такой аксиологической противоположенности художественных пространств двух книг «главным двигателем»<sup>3</sup> в развертывании повествовательной структуры выступает мотив.

Интенциональный объект Лескова во второй книге «Некуда» - сфера бытия нигилизма как феномена российской реальности 1860-х годов. Этим обусловлено функционирование в ее повествовании сакрально-эсхатологических мотивов, которые группируются в мотивный комплекс, концентрирующий в себе смысловые нагрузки распада, конца, пустоты, а также эсхатологические коннотации всеобщности, всеохватности, неминуемости этих процессов.<sup>4</sup> Получая развитие в повествовательной структуре второй книги, означенные мотивы помогают понять мировоззренческую установку автора.

Смысловым организующим центром эсхатологического комплекса становится у Лескова образ Москвы, поскольку, благодаря актуализации в нем темы «вечного города», дается импульс для его соотнесения с моделями Рима и Вавилона как «городов обреченных», подлежащих разрушению согласно архетипической библейской парадигме. Мотив «разрушения города» у Лескова представлен наиболее очевидно в дискурсивной практике нигилистов, содержащей формулы: «разрушение», «пожар», «пустынное поле», «час кровавого расчета», - соотносимых одновременно с устоявшимися речевыми клише русских радикалов и с канонической топикой Апокалипсиса.

Нигилист же Арапов, в чьи уста вложена «пушкинская цитата», является смысловым центром топоса разрушения на персонажном уровне организации текста. Не случайна при этом экспликативная авторская характеристика его разрушительных планов как «нероновских желаний полюбоваться пылающей Москвой» (2,301), так как она стимулирует восприятие образа нигилиста по архетипической парадигме Нерона - Антихриста. В этой связи «нероновскую» смысловую окраску приобретают многие, на первый взгляд, случайные черты персонажа, в частности, его способность «воодушевляться» и в состоянии некоей одержимости пророчествовать о пожарах и разрушениях: «...Арапов ругался яростно, с пеною у рта... ; то он ходит по целым дням понунив голову, и только по временам у него вырываются бессвязные, но грозные слова, за которыми слышатся таинственные планы мировых переворотов...» (2,257) «Нероновский» ореол образа Арапова дополняет ряд деталей, характеризующих время и место его нигилистических пророчеств. Он «вдохновляется» обычно ночью или вечером: «в одну лунную ночь» (2,258), «вечер стоял тихий» (2,262); его «нероновским желанием» предпослан пейзаж, визуальное восприятие которого актуализирует тему «поля», «пустого пространства», «широкого вида», все это и надлежит, по Арапову, «залить огнем» (2,258) и «усеять мертвыми костями».

Помимо того, что «ночь» и «огонь» в «нероновском» контексте образа Арапова могут быть восприняты как компоненты подтекста римского пожара, совокупность тех же элементов и неразрывного с ними мотива «поля» являются устоявшимися апокалиптическими топосами. А видение пустынного поля на месте города - почти дословная переключка с Книгой пророка Иезекииля, одной из корпуса апокалиптических писаний. Ср: «... и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, - И обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи» (Иез.:37, 1 и 2).

В этом контексте пушкинская строка о «поле с мертвыми костями» в устах нигилиста, жаждущего разрушения, уподобляется широко известной

формуле, сниженно-клишированному аналогу библейско-апокалиптической.<sup>5</sup> Таким образом, «пушкинская цитата» опосредует связь описываемых событий с библейским подтекстом повествования. Но ее роль этим не исчерпывается. В повествовательной структуре второй книги Лескова фрагмент «пушкинского» текста акцентирует, кроме того, дискурсивные противоречия носителя нигилистической доктрины. Здесь, как и на протяжении всего романа, писатель склонен подчеркивать книжность, фальшь, манипуляторство словесными формулами в речевой и действительной практике нигилистов. Тактикой словесного манипуляторства в совершенстве владеет лесковский Арапов, который импровизирует о разрушении, используя строку из «Руслана и Людмилы» в качестве субститута своих пророчеств. А поскольку профанация любого, самого священного смысла, игра со словом и пустота, стоящая за этой игрой, становятся в тексте второй книги «Некуда» неотъемлемыми качествами нигилистов, то и «пушкинская цитата», отсылающая нас к Книге Иезекииля, вложенная в уста Арапова, становится еще одним звеном в цепочке передергиваний, безответственных манипуляций со словом и смыслом русских радикалов. Это первый и самый очевидный смысл наличия «пушкинской» строки в тексте Лескова.

«Пушкинская» цитата имеет еще одну функциональную роль в повествовательной структуре Лескова. Она становится одним из компонентов, моделирующих особое художественное пространство второй книги. Это пространство функционирования закрытого, самодостаточного феномена нигилизма, пространство, которое мы, вслед за Г.В. Мосалевой<sup>6</sup> склонны считать неким инвариантом комического хронотопа, со свойственной последнему амбивалентностью всех подлежащих его сфере объектов. Мир нигилистов в романе Лескова - профанический вариант реального мира. И с этой точки зрения, функционирование цитаты: «Поле, поле! Кто тебя усеял мертвыми костями?» - предопределяется ее традиционным восприятием в качестве не столько строки из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», сколько как начала известного музыкального номера из оперы М.И. Глинки. Таким образом, «поле с мертвыми костями» становится деталью театрализованно-сниженного, оперного оформления апокалиптического, в своем роде, пророчества Арапова. В этом своем качестве она призвана обнажить буффонадную, симулятивную суть радикальных проектов разрушения города. Явная, музыкальная цитатность ключевой фразы Арапова создает амбивалентный план восприятия его «таинственных планов мировых переворотов». А амбивалентная реализация в повествовательной структуре романа топоса разрушения города с лейтмотивом «поля с мертвыми костями» заостряет еще один текстовой аспект его антинигилистической тематики - свойственное шестидесятникам-радикалам театрализованное восприятие жизни и способ самореализации.<sup>7</sup>

В свете вышеизложенного пение «из «Руслана» предстает сюжетной кульминацией театральной игры Арапова в революцию. Одновременно мотив пения является связующим звеном двух повествовательных плоскостей второй книги романа, в нем соединяются эсхатологические смыслы мотивов «города» и «разрушения» и тема профанически-симулятивной игры нигилистов в «Апокалипсис». Подобное соединение апокалиптических топосов и театральности происходящего дает сложное амбивалентное переплетение смыслов: Москва предстает, с одной стороны, городом, «обреченным» на разру-



шение, с другой, - сценической площадкой театрального действия нигилистов, их декорацией «конца света». «Пушкинская» же цитата в данном случае становится нарративным «катализатором», обнажающим механизм подобной профанации. Причем, «пушкинская» мы берем в кавычки, поскольку в контексте нигилистического «комедианства» она становится своеобразным музыкальным сопровождением театральной мизансцены и является, по существу, цитатой из Глинки.

Важно и то, что для изъявления своих «нероновских желаний» Арапов использует материал готового сценического, а главное, широко известного произведения. Таким образом читателю и доктору Розанову (адресату речи) задается авторский критерий оценки и самого нигилиста, и его апокалиптических пророчеств. И критерий этот подчеркнуто театральный: оценить предстоит не столько смысл произносимых им слов (они заранее известны как слова популярной оперы), сколько мастерство их сценического воплощения, а также соответствие актера его роли. Тем самым актуализируется мотив «актера», который благодаря уже означенному нами «нероновскому» подтексту образа Арапова выстраивается в законченную модель авторского мировосприятия «феномена нигилизма».

Лесковский нигилист ведет себя подчеркнуто театрально. Это выражается в его мелодраматических жестах («крепко сжимая руку Розанова»), утрированной мимике («страшное выражение лица Арапова»), актерском жаргоне («нравится вам этот видик?»), спекуляции сценическими эффектами («держался как-то трагически»). Для амбивалентного смыслообразования в тексте второй книги «Некуда» важно, что Нечай и его жена предостерегают доктора от соблазна быть вовлеченным в «комедию» Арапова, определяя действия последнего именно как актерство:

«- За что же вы его не любите-то?

-Так, - актер он большой. Все только комедии из себя представляет» (2,260).

В этом ряду *пение* героем Лескова строки из «Руслана» является важным смыслообразующим элементом в уподоблении нигилиста Нерону-Антихристу.

«Нероновский» аспект актерства Арапова, все элементы которого помогает связать воедино цитата о «поле с мертвыми костями», содержит авторскую оценочную рефлексию на природу нигилистического комедианства. Она дает о себе знать в жутком по своему результату подтекстовом смысле: нигилист поет, созерцая разрушение города, пусть и воображаемое (ведь, с точки зрения христианской аксиологии, задающей библейски-апокалиптической плоскостью текста, профанация слова и помысла тоже является делом рук Антихристовых). Благодаря «пушкинской» цитате в тексте романа Н.С. Лескова оказывается осуществленной проекция «царства зверя» на Москву 1860-х годов, избранную нигилистами местом осуществления своих планов.

В качестве иллюстрации осуществленной писателем посредством «пушкинской» цитаты проекции представляем два отрывка. Ср.: «... Рим был объят пламенем, Нерон поднялся на дворцовую сцену и стал петь о гибели Трои, сравнивая постигшее Рим несчастье с бедствиями давних времен...»<sup>8</sup> и - «... пошли за Лефортовский дворец (...) Арапов запел из «Руслана»: Поле, поле! кто тебя усеял мертвыми костями?» (2,262).

<sup>1</sup> Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 т. Т.2. М., 1956-1958. С.262. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи: первая цифра обозначает том,

- вторая - страницу.
- <sup>2</sup> В этом смысле для нас актуально наблюдение Г.В. Мосалева о неслучайности жанрового определения, предпринятого самим Лесковым: «роман в трех книжках» (а не частях): Часть, по-видимому, не могла отразить идею Лескова о сферическом характере изображаемых миров: Провинции. Москвы. Петербурга. Мосалева Г.В. Поэтика Лескова. Ижевск, 1993. С.97.
- <sup>3</sup> Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: РГТУ, 1995. С.204.
- <sup>4</sup> Здесь релевантной Н.С. Лескову оказывается более поздняя формула, инкриминирующая представителям данного общественного движения «самое худшее и низкое духовное рабство, поскольку социализм работает на Антихриста». - Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С.163.
- <sup>5</sup> Сошлемся на работу И. Паперно о Чернышевском, где она делает вывод о «десакрализации сакрального» в повседневной жизни нигилистов и замечает: «Атмосфера религиозной истовости окружает все, что было связано с новым миром социалистических устремлений.(..) Христианский символизм пронизывал жизнь молодых радикалов» - Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма, М., 1996. С.173,175.
- <sup>6</sup> Мосалева Г.В. Ук. соч. С.16.
- <sup>7</sup> Ср. с функционированием мотива «актера» в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?», где Лопухов также оказывается актером, «сходящим со сцены» ( см.: Чернышевский Н.Г. Что делать? Л.: Наука, 1975, С.217). Отметим при этом отсутствие нравственной оценки актерства Лопухова: Вера Павловна и Рахметов дискутируют лишь о том, насколько удачно, «основательно» этот «уход со сцены» был сделан, постулируя своим подходом к ситуации ценностные принципы «новых» людей. Авторская установка Н.С. Лескова, как видим, обнаруживает принципиальное расхождение с идеологией Чернышевского.
- <sup>8</sup> Тацит. Анналы. Л.: Наука. 1969. С.296.

## Лирическая драматургия: Пушкин и Блок

Л.А. Казакова (Псков)

Драматический род, как известно, занимает промежуточное положение между лирикой и эпосом. В нем могут сочетаться субъективное и объективное начала. Как говорил Гегель, «драматическая речь сосредоточивает в себе и выставляет как лирические, так и эпические элементы».<sup>1</sup>

В определенные эпохи литературного развития, когда творческая мысль обнаруживает стремление к изучению человеческой души, тончайших переживаний личности, при изначальном равновесии элементов ощущается значительный сдвиг в сторону лирического. В этом - один из пунктов сходства литературы эпохи романтизма начала XIX века и символизма начала XX века. В такие эпохи субъективация разрушает драматическую (в родовом смысле) устойчивость пьесы, порождая переходные жанровые явления. В.М. Жирмунский отмечал, что «если классический поэт подчиняется условиям отдельных поэтических жанров», то в эпоху романтизма «мы наблюдаем новый синкретизм поэтических жанров, ...обыкновенно с преобладанием лирического элемента: лирическую поэму, лирическую драму, лирический роман, поэмы и романы в драматической форме».<sup>2</sup>

В пушкинскую эпоху в театре наблюдалось подобное явление. Афиши пестрели приглашениями на лирическую трагедию, лирическую оперу, героико-лирическую оперу и т.п. Своего рода жанровым экспериментом в области драматургии стали для Пушкина четыре небольшие по объему пьесы, написанные им в Болдине в 1830 году, «маленькие трагедии», как назвал их поэт в письме П.А. Плетневу от 9 декабря 1830 года. Как известно, это не единственное определение Пушкиным жанра новых произведений. В том же письме они названы «драматическими сценами».<sup>3</sup> Это же обозначение фигурирует в пушкинском рукописном плане (1831) четырехтомного собрания сочинений<sup>4</sup> и на обложке рукописи 1830 года (ср.: «драматические сцены» Б. Корнуолла), кроме того, на обложке рукописи пьесы названы «драматическими изучениями» и «Опытами драматических изучений». Очевидно, поэт колебался в обозначении жанра.

Начало XX века тоже отмечено поисками в области драматургии, расшатыванием жанровых границ. Только в рамках драматургии А. Блока можно отметить разнообразие жанровых форм: лирические драмы, диалог, драматическая поэма, драма, сцены из жизни древнего Египта. «Лирические драмы» (так Блок определил жанр «Балаганчика», «Короля на площади» и «Незнакомки» в предисловии к ним<sup>5</sup>) в «Автобиографии» поэт называл также «драматическими опытами» и «лирическими сценами»<sup>6</sup> (ср. у Пушкина: «опыты драматических изучений» и «драматические сцены»). Отмечая в них глубокое личное начало, в предисловии к сборнику «Лирические драмы» поэт говорил: «В современной литературе лирический элемент, кажется, самый могущественный; он преобладает не только в чистой поэзии, где ему и подобает преобладать, но и в рассказе, и в теоретическом рассуждении, и, наконец, в драме».<sup>7</sup>

Нетрудно заметить, что А.С. Пушкин нигде не называл свои «маленькие трагедии» лирическими, возможно, боясь Аллюзий. Между тем «лирический подтекст весьма характерен для пушкинских драматургических опытов, которые в совокупности не только воссоздают картины объективной действительности, но и выражают личный мир автора».<sup>8</sup> Герои болдинских пьес имеют отчетливое сходство с героями пушкинской поэзии. Происходит объективация лирического персонажа, драматургическое оформление тем, характерных для лирики поэта. Так, в кругу «Скупого рыцаря» могут быть прочитаны стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), «Золото и булат» (1827). В трагедии отразились размышления Пушкина о своей эпохе.

В образе Моцарта поэт претворил самые глубокие и близкие ему представления об истинном художнике, жизнь и искусство которого неразрывны. В лирике этому предшествовали стихотворения «Поэт» (1827), «Поэт и толпа», «Предчувствие» (1828), «Бесы», «Поэту» (1830). Отметив, что в болдинских пьесах обнаруживается все возрастающее стремление Пушкина к лиризму в драматургии, Вл. Соловьев писал: «Пушкин написал пьесу о Сальери, хотя художественная необходимость равновесия между двумя героями им в процессе работы ощущалась, по-видимому, настолько остро, что в объективную и бесстрастную драматургическую форму Пушкиным был введен глубоко личный мотив - и тем самым пьеса была возведена на новую высоту».<sup>9</sup>

Острейший лиризм «Каменного гостя» отмечен еще А. Ахматовой: «Перед нами - драматическое воплощение личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта».<sup>10</sup> Заглавие пьесы и ее содержание притягивают многие стихотворения Пушкина, порой даже ранние: «К молодой вдо-

ве» (1817), «Предчувствие», «Воспоминание» (1823), «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...» (1830). Возможны и более интимные параллели - с письмами Пушкина.<sup>11</sup> Сам факт введения в трагедию образа Лауры, которого не было ни в одной из предшествовавших обработок легенды, говорит о связи трагедии с юношеской лирикой поэта, где вечно влюбленному и ветреному лирическому герою неизменно сопутствовала во всем подобная ему героиня.

«Пир во время чумы» Пушкина, хотя и является в большей своей части почти подстрочным переводом «Чумного города» Вильсона (за исключением песни Мери и гимна Председателя), тоже имеет выход в пушкинскую лирику. Это стихотворения «О, дева-роза, я в оковах...» (1824), «Герой» (1830) и некоторые лицейские стихотворения («К студентам», «На всякий случай изберем скорее президента», «К Пушину»). Исследователи не раз отмечали, что постепенное усиление драматических элементов в лирике было общим принципом творческого развития Пушкина.<sup>12</sup>

Болдинские трагедии Пушкина и «лирические драмы» Блока отмечены общностью литературной эволюции их героев: превращение лирического героя в героя драматического произведения характерно и для блоковского творчества. Блоковский театр - естественное развитие, продолжение его лирики. Поэт сам не раз подчеркивал эту связь, не меняя порой даже названий: стихотворение «Балаганчик» (1905) было «развито» в пьесу с тем же названием; отдельные сюжетные мотивы пьесы были разработаны в целом ряде стихотворений Блока: «Говорили короткие речи...», «Все кричали у круглых столов...», «Явился он на стройном бале...», «Двойник» и др. Стихотворение «Незнакомка» (1906) дало название другой лирической драме. По разъяснению Блока, в ней дано «развитие темы» нескольких его стихотворений 1906 года: «Незнакомка», «Твое лицо бледней, чем было...», «Шлейф, забрызганный звездами...», «Там, в ночной завывающей стуже...». Пьеса «Король на площади» связана со стихотворениями «Вися над городом всемирным...», «Еще прекрасно серое небо...». Сам поэт связывал ее с неоконченной поэмой «Ее прибытие» (1904): «то же трепетное ожидание решающих событий и то же горькое сознание несбывшихся надежд».<sup>13</sup>

Нам представляется, что и пушкинские «маленькие трагедии», и блоковские «лирические драмы», тесно связанные с комплексом переживаний поэтов того времени, в которое они были созданы, росли из лирики и сохраняют в себе заметные черты лирического происхождения.

При этом лиризм в «маленьких трагедиях» и в «лирических драмах» не ограничивает сферу своего проявления лишь тематическим уровнем, но осуществляется и на сюжетном уровне, и на композиционном, то есть является не атрибутом уровня, а общим принципом структуры.

Ведущее значение в общем строе «маленьких трагедий» и «лирических драм» имеет наличие вертикальных связей, характерных для лирических жанров. Это выражается, главным образом, в актуализации композиционного ритма (сложная система лейтмотивов, повторов, рифмовок отдельных эпизодов, выражений, системных контрастных сопоставлений и т.п.). Так, для художественной системы «маленьких трагедий» характерно использование повторов, что является приметой лирической композиции. Речь может идти о простых словесных повторениях, например: «Зачем с него не снял я шлема тут же! // А снял бы я, когда б...», «Я ныне // Завистник. Я завидую, глубоко, // мучительно

завидую...»). Но гораздо чаще встречаются синтаксические повторения, связанные с ритмико-синтаксическим параллелизмом и анафорой и определяющие строение отдельных отрывков. Эти повторения более всего встречаются в монологах действующих лиц. Вот несколько примеров:

В словах Барона:

*И музы дань свою мне принесут,  
И вольный гений мне поработится,  
И добродетель и бессонный труд  
Смирненно будут ждать моей награды.*

В словах Сальери:

*Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.*

По справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, в этом отрывке «общность между частями текста столь велика, что вторая из них может показаться избыточной».<sup>14</sup>

Взволнованные восклицания и вопросы усиливают лирическую ответственность повторения, повышают эмоциональную выразительность слов:

*Что? что недостойный  
Отшельник я? что грешный голос мой  
Не должен здесь так громко раздаваться?*

В общем строении болдинских пьес можно обнаружить тот же лирический принцип повторения и параллелизма. Так, в «Каменном госте» две половины пьесы (1, 2 и 3, 4 сцены) связаны внутри себя одинаковым ходом времени: дважды повторяется движение от вечера к ночи. Кроме того, сцены «рифмуются» и перекрестно: в первой и третьей место действия - Антоньев монастырь, во второй и четвертой - комната (Лауры или Доны Анны). Кроме пространственных и временных существуют еще и ситуативные повторы<sup>15</sup>, и сложная система лейтмотивов.

Тот же принцип действует в «Скупом рыцаре». Здесь вторая сцена - монолог барона - подчеркнута совершенно симметричным построением сцен ее обрамляющих. Чередование сцен создает движение от разомкнутого времени и пространства в первой сцене к замкнутому во второй и вновь разомкнутому в третьей.<sup>16</sup>

Принцип повторения и параллелизма, который создает лирическую композицию в маленьких трагедиях, имеет важнейшее значение в лирических драмах Блока. Дело здесь даже не столько в повторе отдельных слов и синтаксических конструкций, сколько в проявлении этого принципа на уровне более широких композиционных заданий. У Блока повторяется строение целых частей. Показательна в этом отношении «Незнакомка», где, как вершинное проявление этого принципа, третье видение в своей первой половине почти полностью повторяет первое, а большинство реплик строятся на повторе, например:

1-е видение:

Девушка. Дай двугривенный. (Мужчина хмуро вынимает двугривенный)

Тебе не что жалко?

Мужчина. Пей, да помалкивай. (Молчат. Пьют)

3-е видение:

Дама. У тебя мой платок? (Жених угрюмо вытаскивает платок) Тебе жалко, что ли?

Рыжий господин. Пей, да помалкивай. (Молчат. Пьют)

От пьесы к пьесе повторяется ситуация “невстречи”. Общее движение событий во всех трех пьесах и отдельных в них эпизодов тот же, что и в лирической “трилогии вочеловечивания”, но лишь до момента написания пьес (1906-1907), до “Нечаянной радости”. Блок определяет это так в предисловии к сборнику “Земля в снегу”: «от момента слишком яркого света - через необходимый болотистый лес... к отчаянию, проклятиям». От идеалов мистического порядка - к утрате абсолюта, к пустоте и отчаянию. В лирических драмах эта формула повторяется в разных вариантах: в мечтах Семинариста и Молодого человека Миши, в судьбе Поэта и Звездочета (“Незнакомка”), в поисках своей невесты Пьеро (“Балаганчик”), в истории другого Поэта из “Короля на площади”.

Немаловажно также отметить, “что маленькие трагедии” и “лирические драмы” представляют собой циклы, в которых вертикальные связи внутри отдельных пьес поддерживаются наличием вертикальных связей между всеми пьесами цикла.

Все эти явления повтора создают совершенно особый композиционный ритм произведений, позволяют говорить об актуализации композиционного ритма в «маленьких трагедиях» и в «лирических драмах». Многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма, дают возможность достижения той сжатости, которая является внутренним законом поэзии, в отличие от прозы, где ведущими являются логические формы взаимозависимости элементов текста (причинно-следственные связи и т.д.).

Следует отметить, однако, одно важное отличие художественных систем Пушкина и Блока. Если ведущим принципом композиции «маленьких трагедий» является диалог, то блоковские «лирические драмы» в значительной степени монологичны. Речь при этом идет не о преобладании монологической формы речи, а о монологичности многих диалогов «лирических драм». Часто запись диалогически расчлененного Блоком текста без расчленения, как монологического, не меняет почти ничего в отношении содержания, так как часто важно не кто, а в какой тональности произнес ту или иную реплику. Собственно, тема задана уже в эпиграфе, а три видения представляют многочисленные ее вариации (как музыкальная тема с вариациями). Выпишем отрывок из «Балаганчика» без обозначения действующих лиц:

... Коломбина! Приди!

... Тише! Слышишь шаги!

... Слышу шелест и вздохи.

... О, кто среди нас?

... Кто в окне?

... Кто за дверью?

... Не видно ни зги.

... Посвети. Не она ли пришла в этот час?

Далее буквально:

- Прибыла!
- Как бела ее одежда!
- Пустота в глазах ее!
- Черты бледны, как мрамор!
- За плечами коса!
- Это - смерть!

Неслучайно во второй половине приведенного отрывка Блок сам снимает обозначение говорящих.

Рассмотрение “маленьких трагедий” Пушкина и “Лирических драм” Блока позволяет сделать вывод об их внутреннем сходстве. Непосредственная связь драматургии с лирикой, осязаемые приметы лирической композиции говорят о том, что специфика жанровой организации этих произведений заключается в соединении лирического и драматического начал и сохранении этого единства на протяжении всего цикла. При этом речь идет о лирической драматургии. Понятие это не устоялось в теории и истории литературы. Наиболее определенно термин употребляется при упоминании о стихотворной драматургии Блока. Попытка дать развернутую характеристику понятия «лирическая драматургия» в теоретическом плане и в историко-литературной перспективе содержится в кандидатской диссертации О.Ю. Невוליной. «Лирической драмой» исследователь называет «особую жанровую разновидность драматического рода, являющуюся результатом синкретизма художественного мышления». «В основе «механизма» лирической драмы, - пишет О.Ю. Неволина, - лежит использование разнообразных изобразительно-выразительных возможностей лирического рода и лирических жанров с целью эстетического оформления событий, явлений, движений, представленных в драматической форме, но по сути своей (пафосу) являющихся лирическими».<sup>17</sup> Исследователь сосредоточивает свое внимание на лирической драматургии Блока. Но почти одновременно с ним создал три лиро-драматические миниатюры Н.Гумилев («Дон Жуан в Египте», «Актеон», «Игра»). Чуть позднее написала лиро-драматический шестичлен «Романтика» М. Цветаева. Еще до Блока появились лирические мифо-драмы И. Анненского («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», «Фамира-кифарэд»). А еще раньше в жанре лирической драматургии написал свои болдинские пьесы А.С.-Пушкин. Оригинальные формы лирической драмы требуют еще пристального изучения, в ходе которого скорее всего будет оспорено сложившееся в литературоведении мнение о том, что «драмы Пушкина не имели прямого продолжения в русской драматургии».<sup>18</sup>

<sup>1</sup> Гегель. Сочинения. Т.14., 1958. С.341.

<sup>2</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С.136.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 14. М., Л., 1941, С.133.

<sup>4</sup> Там же. Т.7. М., Л., 1935. С.377.

<sup>5</sup> Блок А. Собр. соч. в 6-ти т.. Т.3. Л.: Худож. лит., 1981. С.383.

<sup>6</sup> Там же. Т.5. Л.: Худож. лит., 1982. С.73.

<sup>7</sup> Там же. Т.3. С.383.

<sup>8</sup> Городецкий Б.П. Драматургия Пушкина. М., Л., 1953. С.269.

- <sup>9</sup> Соловьев Вл. «Опыт драматических изучений» // Вопросы литературы - 1974, № 5. С.149-150.
- <sup>10</sup> Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т.2. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С.195.
- <sup>11</sup> Чумаков Ю.Н. Дон Жуан Пушкина // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. трудов. Л., 1975. С.10-11.
- <sup>12</sup> См., напр.: Слина Э.В. Лирический цикл А.С. Пушкина «Стихи, сочиненные во время путешествия» в ее кн.: Лирика Пушкина 1820-1830-х годов. Псков, 1990. С.38-49; Гукасова А.Б. Болдинский период в творчестве Пушкина. М., 1973. С.36-38.
- <sup>13</sup> Орлов В. Гамаюн. Л., 1978. С.254.
- <sup>14</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещ., 1972. С.41.
- <sup>15</sup> См. об этом: Чумаков Ю.Н. Дон Жуан Пушкина // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. трудов. Л., 1975. С.3-27.
- <sup>16</sup> На различные проявления этого принципа в «Скупом рыцаре» мною уже было указано в статье «О композиции «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина» // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1996. С.133-143.
- <sup>17</sup> Неволлина О.Ю. Театр А.А. Блока и традиции русской классической драматургии: Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Иваново, 1993. С.9.
- <sup>18</sup> Кулешов В. Жизнь и творчество Пушкина. М.: Худож. лит., 1987. С.286.

## ПУШКИНСКИЙ ЭПИГРАФ КАК МОТИВ В ЦИКЛЕ А.ТАРКОВСКОГО «ПУШКИНСКИЕ ЭПИГРАФЫ»

Т.Г. Ивлева (Тверь)

Поздний поэтический дебют, совершенно особое место в русском литературном процессе XX века, верность традициям классической литературы - таковы основные положения большинства работ, написанных об Арсении Тарковском.<sup>1</sup> Уникальность его художественного мира, неповторимость его поэтики еще должны стать предметом специального исследования.

Задача данной статьи - определить внутритекстовую роль эпиграфа в цикле Тарковского «Пушкинские эпиграфы», вошедшем в сборник «Зимний день» (1980 г.).<sup>2</sup>

Цикл включает четыре стихотворения, каждому из которых предпослан эпиграф из произведений Пушкина: три - «лирических» и один - «драматический». Каждый эпиграф выполняет определенную роль по отношению к «своему» стихотворению; взаимодействие их друг с другом становится главным «скрепляющим» звеном цикла.

В качестве цитируемых Тарковский выбирает хорошо известные пушкинские тексты. В первом стихотворении - это «Зимний вечер» (1825 г.):

Спой мне песню, как синица

Тихо за морем жила...

Эпиграф, с одной стороны, закрепляет мотив тоски, общий для стихотворных текстов обоих авторов, и, с другой стороны, содержит образ, развернутый в стихотворении Тарковского и этот мотив усложняющий.<sup>3</sup>



У Пушкина образ синицы, восходящий к народной песенной культуре, не воспринимается вполне дискретно. Сама песня о ней оценивается как попытка лирического субъекта выйти за пределы «скучного» мира («горя»); мотив тоски оказывается здесь как бы вторичным, имплицитным.

В стихотворении Тарковского осуществляется эмблематизация образа (синица - душа) и, как следствие этого процесса, - эксплицирование мотива:

Но когда ты отзывалась  
На призывы бытия,  
Непосильной мне казалась  
Ноша бедная моя.

Автор как бы «продолжает» Пушкина, рефлектирует на тему «тоски», определяет ее причины, синтезируя при этом огромный духовный опыт, приобретенный человечеством: двойственность человеческой природы и ее противоречивость (в развитии этой темы, восходящей к христианской идеологии, несомненен учет философско-художественного опыта Е. Баратынского и Ф. Тютчева):

Человеческое тело  
Ненадежное жилье,  
Ты влетела слишком смело  
В сердце тесное мое;

диссонанс идеальных устремлений человека и его конкретной жизненной практики («краеугольный камень» романтического мироощущения):

Пой, как саваном ложится  
Снег на яблоневый цвет,  
Как возвысилась пшеница,  
Да побил пшеницу град;

сомнение в «успокоении» души после физической смерти человека («отголоски» философии экзистенциализма):

Будешь биться, биться, биться -  
И не отомкнут ворот.

Таким образом, в первом стихотворении цикла происходит углубление, развитие пушкинского мотива, зафиксированного в эпиграфе.

Второй эпиграф выбран Тарковским из пушкинского стихотворения «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...», 1825г.) - своего рода «визитной карточки» поэта для читателя XX века:

...Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты...

Этот эпиграф вводит в цикл мотив **преображения, прояснения души**, сопряженный у Пушкина с образом - олицетворением женской красоты, прелести и очарования, который примиряет поэта с миром, гармонизирует их отношения.

В тексте Тарковского мотив **преображения** получает иную интерпретацию: это освобождение души через акцентирование, пробуждение творческого начала - «вдохновения». Отсюда закономерно появление образа Кавказского Пленника - персонификации данного мотива, главного участника (персонажа) условного «лирического сюжета». Сама «сюжетная ситуация» восходит к повести Л.Н. Толстого «Кавказский пленник» и моделируется в первой части стихотворения благодаря определенным (легко узнаваемым)

словам - «сигналам»: «яма», «чуждый лепет», «лестница». Во второй части стихотворения «сюжет» метафоризируется: это «смутная жизнь» («полусон»), которая преодолевается под влиянием музыки. Образ музыки при этом не только «не соотносится с реальным прототипом, как у Пушкина»<sup>4</sup>, но и вообще не ассоциируется с образом женщины, употребляясь, скорее, в традиционном-аллегорическом смысле.

Следовательно, во втором стихотворении цикла Тарковского речь должна идти о существенной трансформации мотива и, как следствие этого, об изменении смысловой концепции всего текста. Если у Пушкина вдохновение оказывается следствием пробуждения души к полноценной, яркой жизни:

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь,

то у Тарковского причина и следствие меняются местами.

Эпиграф из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830 г.) вводит в третье стихотворение цикла мотив сомнения, столь характерный для лирики Пушкина рубежа 1820-х - 1830-х г.г.:

Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь...

Пушкинский текст реализует данный мотив прежде всего через ряд «акустических» образов, создающих ощущение неясного, едва уловимого, звука - эквивалента непонятного языка бытия:

Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня,  
...Скучный шепот.

Система риторических вопросов, следующих за ними, вербализирует мотив сомнения; финальные строки стихотворения фиксируют стремление лирического субъекта к его разрешению:

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу.

В стихотворении Тарковского происходит «перевод» мотива в идеологическую систему (язык) конца XX века. В процессе «перекодировки» Пушкин (лицо конкретно-биографическое) становится «знаковой» реализацией мотива, носителем и выразителем его, в принципиально ином времени («подскажи хоть ты потомку») и масштабе («я не стою ни полслова из его черновика»). Художественный образ Пушкина при этом символизируется: становится, с одной стороны, воплощением цикличности жизни каждого человека, неизбежности возникновения перед ним одних и тех же - «вечных» - вопросов:

Будто мне в ответ он пишет:  
«Что тревожишь ты меня?»

и, с другой стороны, через свою трагическую судьбу, известную человеку следующего столетия, - воплощением ответа ненайденного. Отсюда - пессимистическая реализация мотива сомнения в стихотворении Тарковского.

Эпиграф к заключительному стихотворению цикла достаточно неожиданен. Он выбран не из лирических текстов Пушкина, а из его «маленькой

трагедии» «Скупой рыцарь» (1830 г.). Выбор этот, однако, не нарушает привычной логики организации «взаимоотношений» между двумя текстами. Эпиграф по-прежнему фиксирует общий для них мотив - в данном случае - **обретения**, и образ, этот мотив реализующий - в данном случае - образ Скупого рыцаря. Однако общим для обоих текстов оказывается лишь само ощущение обладания тайной бытия:

Я каждый раз, когда хочу сундук,  
 Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.  
 Не страх...  
 ... но сердце мне теснит  
 Какое-то неведомое чувство...  
 ... приятно  
 И страшно вместе.  
 («Скупой рыцарь»)

Смысловая наполненность мотива (причины возникновения ощущения) оказывается принципиально отличной.

Монолог Барона, рассмотренный в данном случае как самостоятельный текст, сконцентрирован вокруг оксюморонного по своей сути образа - золота, добытого несправедливым путем - «печального» золота:

А скольких человеческих забот,  
 Обманов, слез, молений и проклятий  
 Оно тяжеловесный представитель!,

дающего его обладателю ощущение абсолютной власти над окружающей действительностью: « Я царствую!».

В стихотворении Тарковского образ - носитель мотива **обретения** (Скупой рыцарь) - остается прежним; атрибутика же его создается по принципу «зеркального отражения» пушкинского текста. Образ «печального» золота трансформируется в образ «несравнимых (золотых) печалей» человеческой жизни (обман, клевета, предательство, ложь), соответственно, не **отнятых**, а **подаренных** судьбой (оксюморонность образа при этом сохраняется):

Клевета расстилала мне сети,  
 Голубевшие, как бирюза,  
 Наилучшие люди на свете

С царской щедростью лгали в глаза.

«Зеркальной» оказывается и «концепция» двух текстов: отнятое золото дает лишь иллюзию обладания миром, «подаренные» печали - действительное обладание миром иллюзий (слов), т.е. «право на прямую свободную речь» - полную свободу самовыражения художника.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые обобщения. Первое касается роли пушкинского эпиграфа по отношению к отдельным стихотворениям цикла. В каждом рассмотренном случае эпиграф является носителем основного мотива, реализованного в лирическом тексте Тарковского; кроме того он может указывать на конкретный образ, этот мотив материализующий (синица, Скупой рыцарь). Важно отметить, что в цикле Тарковского пушкинские мотивы получают принципиально иную интерпретацию, вплоть до полного (антитетичного) переосмысления, что связано прежде всего с их «включением» в принципиально иную систему идеологических ценностей, в которой опыт XIX столетия, в том числе пушкинский, оказывается лишь од-

ной из составляющих.

Сведенные вместе, рассмотренные как система, пушкинские эпитафии становятся основными вехами «истории души» лирического героя Пушкина:

- I. - «тоска»,
- II. - «просветление»,
- III. - «сомнение»,
- IV. - «обретение».

Спроецированные на духовный опыт другого поэта, «эпитафии - мотивы» превращаются в рубежи развития творческой личности.

Выбор Тарковским легко узнаваемых (атрибутированных) цитат, ставших неотъемлемой частью национально-культурного сознания, позволяет говорить о создании им в цикле «Пушкинские эпитафии» модели духовной биографии человека вообще.

<sup>1</sup> Замечание касается, главным образом, вступительных статей к различным собраниям сочинений поэта, поскольку именно в этом жанре и написано большинство работ об А. Тарковском см., например: Кублановский Ю. Предисловие // Тарковский А.А. Благословенный свет: Избранные стихотворения. СПб, 1993. С.5-12. Ковальджи К. «Загореться посмертно, как слово» // Тарковский А. Собрание сочинений М., 1991. Т.1. С.5-24.

<sup>2</sup> Термин «цикл» употребляется в статье с учетом работ Л.Е. Ляпиной, В.А. Сапогова, И.В. Фоменко и предполагает систему определенным образом организованных стихотворений, которая благодаря особым отношениям, возникающим между каждым отдельным стихотворением и контекстом, позволяет выразить авторское отношение к определенной проблеме бытия. См.: Ляпина Л.Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов: Автореф. дисс... канд. фил. наук. Л., 1977. Сапогов В.А. Цикл // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. Фоменко И.В. О поэтике лирического цикла, Калинин, 1987. Фоменко И.В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика. Тверь, 1992.

<sup>3</sup> «Мотив - устойчивый смысловой элемент литературного текста». В основе его - «устойчивый словообраз, закрепленный самим поэтом как идеологически акцентированное ключевое слово» (Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.290 -312.).

<sup>4</sup> Кузьмина Н.А. «Как мимолетное виденье»: О пушкинском эпитафии и вариациях Арсения Тарковского // Русская речь. 1987. №3. С.51.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

А.Тарковский

### ПУШКИНСКИЕ ЭПИГРАФЫ

I

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила...  
«Зимний вечер»

Почему, скажи, сестрица,  
 Не из Божьего ковша.  
 А из нашего напиться  
 Захотела ты, душа?

Человеческое тело  
 Ненадежное жильё,  
 Ты влетела слишком смело  
 В сердце тесное мое.

Тело может истомиться,  
 Яду невзначай глотнуть,  
 И потянешься, как птица,  
 От меня в обратный путь.

Но когда ты отзывалась  
 На призывы бытия  
 Непосильной мне казалась  
 Ноша бедная моя, -

Может быть, и так случится,  
 Что, закончив перелет,  
 Будешь биться, биться, биться  
 И не отомкнут ворот.

Пой о том, как ты земную  
 Боль, и соль, и желчь пила,  
 Как входила в плоть живую  
 Смертоносная игла,

Пой, бродяжка, пой, синица,  
 Для которой корма нет,  
 Пой, как саваном ложится  
 Снег на яблоневый цвет,

Как возвысилась пшеница,  
 Да побил пшеницу град...  
 Пой, хоть время прекратится,  
 Пой, на то ты и певица,  
 Пой, душа, тебя простят.

1976

II

...Как мимолетное виденье,  
 Как гений чистой красоты... «К\*\*\*»

Как тот Кавказский Пленник в яме,  
 Из глины нищеты моей  
 И я неловкими руками  
 Лепил свистульки для детей.

Не испытав закала в печке,  
Должно быть, вскоре на куски  
Ломались козлики, овечки,  
Верблюдики и петушки.

Бросали дети мне объедки,  
Искусство жалкое ценя,  
И в яму, как на зверя в клетке,  
Смотрели сверху на меня.

Прислав сердечную тревогу,  
Я забывал, что пела мать,  
И научился понемногу  
Мне чуждый лепет понимать.

Я смутно жил, но во спасенье  
Души, изнывшей в полусне,  
Как мимолетное виденье,  
Опять явилась муза мне,

И лестницу мне опустила,  
И вывела на белый свет,  
И леньность сердца мне простила,  
Пусть хоть теперь, на склоне лет.  
1976

### III

Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь...

«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»

Разобрал головоломку -  
Не могу ее сложить.  
Подскажи хоть ты потомку,  
Как на свете надо жить -

Ради неба, или ради  
Хлеба и тщеты земной,  
Ради сказанных в тетради  
Слов идущему за мной?

Под окном - река забвенья.  
Испарения болот.  
Хмель чужого поколенья  
И тревожит, и влечет.

Я кричу, а он не слышит,  
Жжет свечу до бела дня,

Будто мне в ответ он пишет:  
«Что тревожишь ты меня?»

Я не стою ни полслова  
Из его черновика,  
Что ни слово - для другого,  
Через годы и века.

Боже правый, неужели  
Вслед за ним пройду и я  
В жизнь из жизни мимо цели,  
Мимо смысла бытия?  
1976

IV  
Я каждый раз, когда хочу сундук,  
Мой отпереть...  
«Скупой рыцарь»

В магазине меня обсчитали:  
Мой целковый кассирше нужней.  
Но каких несравнимых печалей  
Ни дарили мне в жизни моей:

В снежном, полном веселости мире.  
Где алмазная светится высь.  
Прямо в грудь мне стреляли, как в тире.  
За душой, как за призом, гнались;

Хорошо мне изранили тело  
И не взяли за то ни копыя,  
Безвозмездно мне сердце изъела  
Драгоценная ревность моя;

Клевета расстилала мне сети,  
Голубевшие, как бирюза,  
Наилучшие люди на свете  
С царской щедростью лгали в глаза.

Был бы хлеб. Ни богатства, ни славы  
Мне в моих сундуках не беречь.  
Не гадал мой даритель лукавый,  
Что вручил мне с подарками право  
На прямую свободную речь.  
1977

## Пушкинские стихотворные цитаты в критических статьях Н.Н. Стрхова

Н.В. Цветкова (Псков)

Проблема цитаты в критической статье<sup>1</sup> малоизученная, а цитаты в критических статьях Н.Н. Стрхова до настоящего времени вообще не являлись предметом исследования. Хотя стихотворные цитаты из Пушкина - характерная черта его самых значительных сочинений: книги «Заметки о Пушкине и других поэтах», статей о современной ему литературе.

Обращаясь к вопросу пушкинской цитаты в критических статьях Стрхова, мы несомненно сталкиваемся с двумя проблемами - «чужого слова»<sup>2</sup> и прозиметрии.<sup>3</sup>

По замечанию современного исследователя, «стихотворные цитаты как бы концентрируют в себе специфические свойства художественного текста, обладая повышенной эстетической «напряженностью», эмоциональной выразительностью и экспрессией, максимальной «теснотой» образного ряда, большим количеством формально-содержательных уровней. Все это делает, с одной стороны, принципиально невозможной без ущерба для художественного смысла малейшую (даже фонетическую) трансформацию цитаты, с другой - выявляет принципиальную значимость такого искажения для эстетической позиции критика».<sup>4</sup>

В «Заметках о Пушкине и других поэтах» нет следов вмешательства критика в цитируемый пушкинский текст. Эта книга Стрхова, составленная из статей разных лет, в широком смысле посвящена истории русской литературы.

Стихотворные цитаты в книге многочисленны, окружены интересными размышлениями критика о специфике поэтического творчества и теории поэзии. Одна из функций цитаты в книге Стрхова - за ее текстом выявить самое сокровенное в жизни и мире души Пушкина. Не случайно в самой первой главе книги «Несколько запоздалых слов» критик использует в эпиграфе, в цитатах основного текста отрывки их пушкинской лирики 30-х годов, а также из стихов на тему о поэте и поэзии.

Цитатный монтаж из стихотворений «Пророк», «Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» воссоздает трагический конфликт Пушкина со своими современниками. Анализируя пушкинские цитаты, Стрхов приобщает читателя не столько к эстетическому впечатлению, сколько к трагическим обстоятельствам жизни Пушкина. «Какая грустная история! - пишет критик. - Прочтите эти стихи, вы не найдете в них ни одного намека на какие-нибудь личные несчастья поэта, на его положение в обществе просто как человека, на притеснения и гонения, которые претерпел он; нет - здесь выступает только одно отношение между поэтом и его читателями, между писателем и публикою»<sup>5</sup>... Мысль о разладе Пушкина со своими современниками проецируется Стрховым на его современность, оставаясь злободневной. А пушкинские цитаты первой главы выявляют идейный замысел всей книги, ее пафос, состоящий в утверждении значения Пушкина в обращении к изучению поэтики его творчества.

Стихотворная цитата в главах книги Стрхова «Заметки о Пушкине и других поэтах», посвященных художественному миру поэта, становится



объемной, прослеживается тот принцип цитирования Пушкина, который был свойственен Белинскому. Подобно Белинскому Страхов комментирует цитату с глубоким проникновением в текст, звукопись, эмоциональный строй, при этом как у Белинского, так и у Страхова возникает диалог художника и критика, раскрывающий личность каждого .

Страхов приходит к выводам о поэтике Пушкина, в главном близким с выводами Белинского (протеизм, связь с предшествующей поэзией XVIII и XIX веков, чистота нравственного чувства в стихах о любви и дружбе, их воспитательное значение и т.д.)

В статьях о современной Страхову литературе функции пушкинской цитаты иные. Необходимо заметить, что в них стихотворные цитаты попадают не только в поле прозаического текста, принадлежащего Страхову, но и соседствуют с цитатами из статей других критиков: Ап. Григорьева, М. Антоновича, Писарева. Такое совмещение можно наблюдать в статьях о романе Тургенева «Отцы и дети», о раннем творчестве Л. Толстого, его романе «Война и мир».

В статьях о современной ему литературе Страхов достаточно часто либо неточно цитирует Пушкина, либо по-своему трансформирует поэтический текст, что никогда не было свойственно Белинскому, но стало приметной чертой статей Добролюбова и особенно Писарева.

Например, в статье о романе «Отцы и дети» Страхов цитирует стихотворение «Поэт и толпа» таким образом:

Мы малодушны, мы коварны,  
Бесстыдны, злы, неблагодарны,  
Мы сердцем хладные скопцы,  
Клеветники, рабы, глупцы;  
Гнездятся клубом в нас пороки...

.....  
Давай нам смелые уроки (181).

Как видно, критик пропускает один стих и перефразирует следующие за ним три. Вместо стихов: «Ты можешь, ближнего любя, / Давать нам смелые уроки, / А мы послушаем тебя» он монтирует одну стихотворную строку: «Давай нам смелые уроки!».

Это сокращение и изменение пушкинского текста не разрушает его смысла и необходимо Страхову для того, чтобы подчеркнуть идейный замысел вступления - выявить характерную черту современности, требующей, по мнению критика, «нравственного обновления... обличения...» (181). Измененная цитата из Пушкина, воссоздающая атмосферу общественной жизни 60-х годов, выступает смысловым эквивалентом всему вступлению.

Ряд неточных цитат из «Евгения Онегина» присутствует в статье «Сочинения гр. Л.Н. Толстого». Все они характеризуют толстовских героев. Например, критик цитирует текст «Казаков» об Оленине: «Оленин был юноша, нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе»(242). Затем в статье Страхова следует такое продолжение:

«Всякий заметит, что это старая история. Это тот же Онегин, который,

Дожив без цели, без трудов  
 До двадцати пяти годов,  
 Без службы, без жены, без дел,  
 Ничем заняться не умел.»(242)

Сравним с Пушкиным:

До двадцати шести годов  
 Томясь в бездействии досуга,  
 Без службы, без жены, без дел...

Неточность цитаты обусловлена возрастом Оленина, отличного от онегинского, быть может, влиянием либретто оперы Чайковского, текст которого почти точно соответствует фактам жизни толстовского героя.

Пушкинская цитата в данном случае фиксирует литературную традицию образа, а также определяет место его создателя в истории русской литературы.

Изменение пушкинской цитаты найдем при разборе не только «Казак», но и «Отрочества». Комментируя сцену урока по истории, во время которого Николенька проявляет полное незнание предмета, Страхов от частных наблюдений переходит к общему выводу: «При этом рассказе невольно чувствуешь, что из чужеземной истории, как она у нас до сих пор преподается, нам всего доступнее

Лишь дней минувших анекдоты»(243).

Неточность в цитировании здесь самая незначительная: вместо союза «но» Страхов использует усилительную частицу «лишь», которая стилистически соответствует всему строю предложения, не разрушая его смысла. Введение пушкинской цитаты придает страховскому рассуждению более общий характер, выявляя то в русской жизни, что остается неизменным с пушкинского времени.

Итак, несмотря на замеченные изменения в цитируемых пушкинских текстах, отношение Страхова к цитате из Пушкина проникновенно уважительное, что глубоко отличает его, например, от Писарева. Анализируя приемы деформации текста стихотворения «19 октября» в статье последнего, современный исследователь замечает их главные функции: «разрушение цельности произведения», а также «включение стихотворной строки в пошлую бытовую ситуацию», которое «убивает художественную мысль». <sup>6</sup> Подобный эксперимент прослежен исследователем при обращении Писарева к тексту пушкинского «Поэта».

Характер диалога Писарева с творчеством Пушкина - борьба, Страхова - гармония, пиетет. Для Страхова, ученика и последователя «органической» критики Ап. Григорьева, Пушкин - «наше все», величина абсолютная и вечная, обновляющаяся в творчестве современных ему поэтов и писателей. А пушкинская цитата - знак вечной истины и литературной традиции.

Значение стихотворной цитаты из Пушкина в статьях Ап. Григорьева и Страхова можно сравнить со значением «авторитарного слова», о котором в применении к роману писал М.М. Бахтин: «Авторитарное слово - в далекой зоне, органически связано с иерархическим прошлым. Это, так сказать, слово отцов. Оно уже признано в прошлом». <sup>7</sup> Но в статьях этих критиков «авторитарное слово» является одновременно «внутренне убедительным», потому что «ему принадлежит определяющее значение в процессе идеологического ста-

новления индивидуального сознания: для самостоятельной идеологической жизни сознание пробуждается в окружающем его мире чужих слов».<sup>8</sup>

Благодаря пушкинской стихотворной цитате в эпоху «разрушения эстетики» цикл страховских статей о романе «Война и мир» обретает тот же пафос утверждения литературных традиций Пушкина, который был свойственным статьям Ап. Григорьева. Не случайно в них рядом с пушкинской цитатой обширные выписки из его статей.

Традиции Пушкина в романе Толстого обозначены в самом начале первой статьи: «Простые предметы занимают в «Войне и мире» также много места, как, например, в «Евгении Онегине» бессмертное описание жизни Лариных, зимы, весны, поездки в Москву и т.п.»(265) Дальнейшее соизмерение художников продолжается с введением цитат из пушкинского «Пророка» и стихотворения «В начале жизни школу помню я...», подчеркивающих, по мнению Страхова, их общее свойство - объективность в изображении героев, их судьбы, «таинственной глубины жизни».

Вторая статья о романе «Война и мир» - самая значительная в осмыслении становления Толстого-художника, посвящена сравнению толстовской эпопеи с «Капитанской дочкой» Пушкина. Развитие главных тем статьи - тенденция художественного развития Пушкина и Толстого, жанровое сходство «Капитанской дочки» и «Войны и мира» - происходит под знаком обширной цитаты из «Путешествия Онегина». Страхов цитирует несколько строк, в которых поэт определил движение своего развития к «поэзии действительности», к темам русской жизни, к «идеалам русской жизни»:

Вообразенью край священный!

С Атридом спорил там Пилад.

Там закололся Митридат.

.....  
 .....  
 .....

Другие дни, другие сны!

Смирились вы, моей весны

Высокопарные мечтанья,

И в поэтический бокал

Воды я много подмешал.

Иные нужны мне картины,

Люблю песчаный косогор,

Перед избушкой две рябины,

Калитку, сломанный забор

.....  
 .....

Таков ли был я, расцветая,

Скажи, фонтан Бахчисарая,

Такие ль мысли мне на ум

Навел твой бесконечный шум,

Когда безмолвно пред тобою

Зарему я воображал?<sup>8</sup>

Стихотворная цитата из Пушкина приводится критиком рядом с пространственными выписками из статьи Ап. Григорьева 1859 года «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», переводя, таким образом, на язык кри-

тической прозы процесс пушкинской эволюции. Стихотворная цитата в этом случае приобретает значение «символа и эквивалента целого, его метонимического замещения»<sup>9</sup>, не только в отношении к судьбе Пушкина-художника, но и к творческому развитию Толстого - автора романа «Война и мир».

Необходимо отметить также композиционно-организующую функцию пушкинских стихотворных цитат в критических статьях Страхова. Например, в первой статье о романе «Война и мир» приведенные цитаты из стихотворений «В начале жизни школу помню я...» и «Пророк» определяют главные выводы заключения. Во второй статье о романе Толстого как продолжающем пушкинские традиции, об эволюции этого художника цитата из «Путешествия Онегина» является ее кульминацией. В статье о пятой и шестой книгах романа «Война и мир» цитата из стихотворения «Поэт и толпа», приведенная во вступлении, определит идейное содержание основной ее части.

Важнейшую композиционно-организующую роль стихотворные цитаты из Пушкина играют в статье о романе «Отцы и дети». Они появляются во вступлении и заключении, обрамляя спор критика с Антоновичем, автором статьи «Асмодей нашего времени» и Писаревым, автором статьи «Базаров».

Главная тема вступления - современное состояние общества, отношение художника со своими современниками, она развивается под знаком пушкинских цитат из стихотворений «Поэт и толпа» и «Из Пиндемонти». Первая измененная цитата из Пушкина - монолог толпы из стихотворения «Поэт и толпа», ее автохарактеристика:

Мы малодушны, мы коварны и т.д.

Функция цитаты, как было отмечено, - воссоздать дух эпохи 60-х годов, главными лозунгами которой явились требования общественного служения художника, подчинения его интересам современности. Углубляя и развивая тему художника, Страхов обращается к цитатам стихотворения «Из Пиндемонти», выражающим вечную истину:

Не дорого ценю я громкие права,  
подчеркивающим самое главное свойство поэта - внутреннюю свободу, свободу от требований современников и современности:

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...

Вот счастье, вот права!...

Замыкающая вступление цитата из стихотворения «Поэт и толпа» является монологом поэта, выражающим его позицию:

Подите прочь! Какое дело

Поэту мирному до вас?

В разврате каменейте смело,

Не оживит вас лиры глас. (182)

Монтаж из пушкинских цитат, включенный в контекст авторского комментария, выявляет идейно-эстетическую позицию Страхова, для которого Пушкин - символ истинного художника, а цитата из Пушкина - символ вечного. Слово пушкинской цитаты в статье об «Отцах и детях» «авторитарное» и одновременно «внутренне убедительное», утверждает главную тенденцию в споре Страхова с Антоновичем и Писаревым - носителями «слова чужого», выявляя пушкинские традиции, пафос вечного, а не только современного в романе Тургенева, что явилось главным идейным содержанием разборов демократической критики.

Итак, Страхов в статье об «Отцах и детях» выявляет и утверждает то, что относится к области вечного в романе: конфликт, судьба героя, его жизнь, любовь, смерть. Утверждает критик и самое значительное в его авторе: «Тургенев имел притязания и дерзость создать роман, имеющий всевозможные направления; поклонник вечной истины, вечной красоты, он имел гордую цель во временном указать на вечное и написал роман не прогрессивный - и не ретроградный, а, так сказать, всегдашний. В этом случае его можно сравнивать с математиком, старающимся найти какую-нибудь важную теорему. Положим, что он нашел, наконец, эту теорему, не правда ли, что он должен быть сильно удивлен и озадачен, если бы вдруг к нему приступили с вопросами: да какая твоя теорема - прогрессивная или ретроградная? Сообразна ли она с новым (Подчеркнуто Страховым) духом или угрожает старому?

На такие речи он мог бы отвечать только так: ваши вопросы не имеют никакого смысла, никакого отношения к моему делу: моя теорема есть вечная истина (подчеркнуто Страховым).

Увы! На жизненных браздах,  
По тайной воле провиденья,  
Мгновенной жатвой - поколенья  
Восходят, зреют и падут;  
Другие им во след идут» (206)

Пушкинская стихотворная цитата, стоящая следом за словосочетанием «вечная истина», семантически равнозначна ему.

Анализ назначения и функции пушкинских стихотворных цитат в критических статьях Страхова выявляет и общественную позицию, и метод критика, для которого, по словам современного исследователя, «история русской литературы не только прогресс в формах и методах освоения жизни, но и сохранение и укрепление лучших национальных традиций».<sup>10</sup> Необходимо уточнить: в первую очередь, пушкинских традиций.

<sup>1</sup> Штейнгольд А.М. «Чужое слово» в критической статье. / Лирическая и эпическая поэзия XIX века. Л., 1976. С.101-119.

<sup>2</sup> См. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. СПб., 1993; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художест. лит., 1975.

<sup>3</sup> См. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Воронеж: изд. Воронежского университета. 1991. Здесь приведена подробная библиография по вопросу.

<sup>4</sup> Штейнгольд А.К. Ук. статья, С.103.

<sup>5</sup> Страхов Н.Н. Литературная критика. М.: Современник, 1984. С. 137. Далее Страхов цитируется по этому изданию с указанием стр. в тексте.

<sup>6</sup> Бахтин М. Слово в романе. / Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художест. лит., 1975. С. 156.

<sup>7</sup> Там же. С.157.

<sup>8</sup> Штейнгольд А.М. Ук. статья. С.115.

<sup>9</sup> Там же. С.113.

<sup>10</sup> Тихомиров В.В. Русская литературная критика середины XIX века: проблемы критического метода. Новгород. 1997. С.49.

## КРИТИКА 1860–Х ГОДОВ О СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ А.С. ПУШКИНА (издание П.В. Анненкова)

Н.В. Володина (Череповец)

Издание писателей-классиков - это оживление «памяти» культуры, закреплённой в художественных текстах, актуализация литературного опыта прошлого. Как правило, подобные издания вызывают пристальное внимание критики, способной, в силу самой своей природы, к открытию потенциального значения творчества художника и к его истолкованию в новой литературной и общественной ситуации. Исследование критической рефлексии по поводу издания писателей-классиков представляет особенный интерес в том случае, когда оно свидетельствует не только о литературных вкусах эпохи, но и ее, как принято сегодня говорить, менталитете. Такой культурологический смысл открывается в оценках критикой 1860-х годов собрания сочинений А.С. Пушкина.

Оценка творчества Пушкина критикой 1860-х годов не раз становилась предметом изучения.<sup>1</sup> Но следует, очевидно, согласиться с представителем современной «западной русистики»: «О полемике написано много, однако до сих пор не существует непредубежденного обзора отдельных ее составляющих и взаимодействия между ними».<sup>2</sup>

«Непредубежденный обзор», действительно, создать крайне сложно, ибо автор такого обзора, как и автор критической статьи, тоже оказывается внутри определенной культурной ситуации. При этом важно найти такую точку зрения, которая позволяла бы увидеть эту ситуацию извне. Учитывая это, обратимся к полемике вокруг издания сочинений А.С. Пушкина, предпринятого П.В. Анненковым.

В центре внимания критики 1860-х годов оказался прежде всего том собрания сочинений поэта, представляющий собою «Материалы для биографии А.С. Пушкина» (1855).

Среди первых откликов на анненковское издание следует выделить статьи Н.Г. Чернышевского и А.В. Дружинина, сконцентрировавшие едва ли не весь спектр оценок, прозвучавших в критике этой поры. Естественно, что предметом обсуждения журналистов стало не только качество издания, но также личность и творчество Пушкина.

Именно с Пушкиным связывает современная наука «завоеванное <...> и воспринятое читателями первой трети XIX века право писателя на биографию...».<sup>3</sup> Анненковская биография Пушкина появилась в тот период, когда среди людей старшего поколения были живы те, кто знал поэта, имел о нем собственное представление. В то же время молодое поколение воспринимало Пушкина фигурой прошлого, было мало знакомо с его судьбой и личностью. Кроме того, именно в шестидесятые годы начинается процесс мифологизации Пушкина, в котором уже трудно становилось отграничить истину от вымысла, и где житнетворчество самого поэта подменялось творчеством многочисленных рассказчиков.

Работая над биографией поэта, Анненков, несомненно, понимал, что это задача огромной важности и трудности. Не претендуя на полноту и кон-

цептуальность своего труда, он назвал его «Материалами для биографии А.С. Пушкина». Однако созданный им труд - это не подборка документальных материалов, где Пушкин предстает увиденный глазами современников, но выстроенная Анненковым биография поэта, оценка его личности, опирающаяся на многочисленные документальные свидетельства. Анненков видел цель своей работы в том, чтобы «уловить мысль Пушкина»<sup>4</sup> «как постоянный указатель нравственного его развития».<sup>5</sup> Поэтому в особенностях психологии, темперамента, конкретных фактах биографии Анненков пытался открыть духовную жизнь поэта, проследить его внутреннее развитие. Обращаясь к работе Анненкова, критика оказывалась перед достаточно сложной задачей: дать оценку его труда, избежав пересказа; соотнести собственную точку зрения с позицией первого биографа Пушкина.

Н.Г. Чернышевский посвящает биографии и личности поэта отдельный раздел своей статьи «Сочинения А.С. Пушкина», отбирая для него соответствующий материал первого тома. Подводя итоги сделанного, критик отмечает, что «почти ничего не прибавил от себя к рассказам и соображениям г. Анненкова...»<sup>6</sup> Это не совсем так. Чернышевский, действительно, не добавлял новых фактов и избегал собственных развернутых суждений. Однако уже сам отбор материалов, характер пересказа биографии поэта предполагал и определенную трактовку судьбы и личности Пушкина. Чернышевский, безусловно, признает Пушкина великим поэтом, с сочувствием говорит о его личности. Но эта личность не вызывает интереса критика, желания проникнуть в ее внутренний мир, понять ее уникальность. При чтении статьи Чернышевского читатель невольно обратит внимание на склонность Пушкина к развлечением, его денежные проблемы, мнительность и пр., ибо автор обстоятельно останавливается на этих фактах биографии поэта. При многочисленных похвалах в адрес образованности и ума Пушкина, он предстает тем не менее человеком созерцательного отношения к жизни, не склонным к «отвлеченным философским вопросам», лишенным «духа анализа, исследования».

Читатель, обратившийся к статье Дружинина, встречался с иным подходом к освещению биографии Пушкина - «как литератора в тесном смысле этого слова».<sup>7</sup> Главное достоинство работы Анненкова критик видит в признании и доказательстве того, что «перед духовной жизнью поэта его ежедневная жизнь отходит на второй план, что сведения о процессе творчества Пушкина должны быть интереснее для читателя, нежели самая кропотливая, самая подробная повесть о житейских делах нашего писателя».<sup>8</sup> Он постоянно обращает внимание читателя на те открытия, которые сделал сам Анненков своими «Материалами...». Принадлежит поколению, которому еще «памятны литературные дела прежних лет», Дружинин может судить о том, какие заблуждения современников и потомков, штампы, существующие в их сознании, сумел разрушить биограф Пушкина. «В воображении своих читателей, - передает критик распространенное мнение, Пушкин доселе рисовался в виде доброго, насмешливого, временами вспылчивого джентльмена, порхавшего в свете, светски остроумного в разговоре, немного свысока глядевшего на словесность, читавшего мало и только в праздные минуты, - одним словом, в виде блистательного пришельца в мир поэзии, срывающего одни розы на том поле, где бедные поденщики искусства трудятся до кровавого пота».<sup>9</sup> Вопреки этому сложившемуся представлению, Дружинин, вслед за Анненко-

вым, говорит о «громадной начитанности» Пушкина, его «высоком образовании», наконец, о том, что это был «великий труженик». Очевидно, это последнее свойство личности поэта особенно импонировало критику. «Труд, - повторит он в заключении своей статьи, благородный и упорный, был жизнью для Александра Сергеевича».<sup>10</sup>

Критика 1860-х годов актуализировала для современного читателя не только биографию Пушкина, привлекая тем самым внимание к его личности, но и творчество поэта. Какие аспекты художественной деятельности Пушкина оказались наиболее важны для критики этого периода? При всем различии истолкования и оценок Пушкина можно обнаружить точку пересечения общих интересов критики - это эстетическая позиция художника. При этом критика придавала идеям Пушкина тот смысл, который открывался для нее в контексте новой историко-культурной и общественной ситуации, привносила в эти идеи собственное понимание задач искусства. Воспринимая творчество Пушкина как знак определенной эстетической системы, тип отношения к действительности критика шестидесятых годов обращалась к художественной деятельности Пушкина в решении вопросов о роли искусства в жизни современного человека, пользе, которую оно приносит обществу и т.д. За этими вопросами возникали другие: что есть духовная жизнь человека и каковы ее права по сравнению с материальной жизнью; какова система ценностей современного человека; с чем связаны перемены в общественной жизни. Поэтому чаще всего в связи с рассуждениями о творчестве Пушкина в критических статьях 1860-х годов звучали строки его стихов о поэте и поэзии, приобретая функцию своего рода метатекстов.

Дружинин вспоминает о поэте, воспетом Пушкиным, объясняя сущность артистической теории искусства, и создает некий прозаический аналог пушкинского произведения. «Руководствуясь ею (теорией - Н.В.), - пишет критик, - поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волненья, не для молитв, сладких звуков и вдохновения. <...> Песнь его не имеет в себе преднамеренной житейской морали и каких-либо других выводов, применимых к выгодам его современников; она служит сама себе наградой, целью и значением» и т.д.<sup>11</sup>

Чернышевский как будто бы повторяет в своей статье эту общую оценку творчества Пушкина как художника «артистического», однако сразу вносит в нее снижающий оттенок «...существеннейшее значение произведений Пушкина, - пишет критик, - то, что они прекрасны или, как любят ныне выражаться, художественны».<sup>12</sup> При этом художественность Чернышевский воспринимает как некие внешние свойства произведения, как красоту «формы» и поэтому приходит к заключению, что «Пушкин был по преимуществу поэт формы».<sup>13</sup> «Теория, говорящая, что поэт творит для себя, а не для своих читателей, которые не могут его понимать, на суждения и потребности которых не должен обращать он внимания, всегда была теорией Пушкина», - пишет критик.<sup>14</sup> Программным выражением этой теории он считает стихотворение «Поэт и толпа». Воспринимая литературный текст как аналог реальных отношений Пушкина и читателей, Чернышевский, по сути дела, сочувствует настроению «толпы», признает ее претензии обоснованными. И уже не по поводу героя стихотворения, а в связи с читательской реакцией на прозу и драматические произведения Пушкина, замечает: «Обвинять ли публику, спро-

*lib.pushkinskiydom.ru*



сим мы, если она не была увлечена пьесой, в которой нет живой поэтической идеи», нет «целости и полноты», которая «не производит никакого сосредоточенного впечатления», «является чем-то неопределенным» и в которой «превосходны» только частности?».<sup>15</sup> Тем более оправдано, следуя логике критика, равнодушие к творчеству Пушкина современного читателя.

В истолковании Дружинина Пушкин целен и органичен во всех своих проявлениях, как органичен и целен его художественный мир. Это мир, способный к постоянному внутреннему развитию и обновлению, считает критик, и воспринимает творческое развитие Пушкина не как завершенное, но как прерванное; более того, Дружинин даже называет поэта «нашим начинающим Пушкиным». Аналогичную мысль выскажет Е.Н. Эдельсон: «дело Пушкина надолго, навсегда останется открытым, неокончившимся делом, и та тропинка к нему, о которой он говорит, не зарастет...».<sup>16</sup>

При всем внутреннем различии подходов Чернышевского и Дружинина к творчеству Пушкина, критики сближаются в признании его великим национальным поэтом. Более того, оценив творчество Пушкина в соответствии с идеями своей диссертации, которая писалась в то же время, что и статья Анненкова, Чернышевский словно бы дал волю чувствам. И в «Заметках о журналах» (декабрь 1855 года - январь 1856 года) он высказывает непосредственное читательское впечатление о пушкинском творчестве, забывая о той почетной роли «литературного генерала», которую он отвел Пушкину в недавней статье. У этой работы Чернышевского странная текстологическая судьба. В наиболее полном, 16-томном издании Чернышевского помещена только вторая часть «Заметок о журналах», посвященная «Русскому Вестнику». Возможно, при публикации этого материала он не сверялся с рукописями или журнальной публикацией, а был перенесен из предыдущих изданий. Впервые, очевидно, он был включен в 10-томное собрание сочинений Чернышевского (1906 год), ибо сопровождался там следующим примечанием издателя (М.Н. Чернышевского): «Предыдущий лист был уже напечатан, когда в рукописях нашлось указание на принадлежность этой статьи моему отцу».<sup>17</sup> Но и здесь помещена лишь вторая часть «Заметок о журналах», по характеру рецензии совершенно типичная для Чернышевского. Куда более непривычной выглядит первая часть статьи «Кто умеет наслаждаться поэзией, - пишет критик, - для того в перечитывании «Материалов» скрывается источник бесконечного наслаждения. Один такой отрывок, как сейчас приведенный, может наполнить душу, склонную к изящному, избытком сладких и поэтических ощущений: «Подруга дней моих суровых...».

Какая поэзия! Какая музыка! И сколько тут читаешь между строками!».<sup>18</sup> В отзыве Чернышевского возникают категории, близкие, скорее, эстетической критике: «наслаждение», «музыка», «ощущения» и т.д. Создается впечатление, что автор «Эстетических отношений искусства к действительности» позволил себе отвлечься от нормативного взгляда на художественное творчество, почувствовал себя читателем, испытал наслаждение красотой искусства.

Явный перелом в отношении Чернышевского к Пушкину происходит к 1858 году, в рецензии на седьмой, дополнительный том издания Анненкова. Неприязненное отношение Чернышевского к Пушкину было вызвано прежде всего впервые опубликованной в этом томе статьей Пушкина о Радищеве. «Относительно этой статьи, - пишет критик, - мы не можем согласиться с мне-

нием издателя, что она принадлежит к тому зрелому, здоровому и пронизательному критическому такту, который отличал суждения Пушкина о людях незадолго до его кончины...».<sup>19</sup> Неприятие Чернышевского объясняется резкостью отзыва Пушкина о политической позиции Радищева: «...не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным, политического фанатика», - цитирует Пушкина автор статьи. Безусловное осуждение критика вызывает теперь и эстетическая позиция поэта, которая становится для Чернышевского аналогом нравственной позиции. «Художественность» Пушкина теперь трактуется им как «чистая художественность», а строки из стихотворения «Поэт и толпа»:

Подите прочь! Какое дело.

Поэту мирному до вас? -

воспринимаются критиком как декларация политического индифферентизма Пушкина.

Влияние эстетических идей Чернышевского, в частности, его взглядов на литературу прошлого, испытывало прежде всего молодое поколение эпохи. Самый убедительный в этом смысле пример - Н.А. Добролюбов.

Поколение, для которого вопрос переустройства мира приобрел почти практический характер, с особенной остротой воспринимало роль традиции, участия прошлого в современности, авторитетные имена и идеи. И чем более уверенно осознавало это поколение исключительность своей исторической миссии, тем безапелляционнее звучали его голоса в отношении к своим предшественникам. «Мы не поклонники учения о безусловной и регулярной преемственности поколений», - скажет Добролюбов в статье 1859 года. Эта отчужденность взгляда на предшествующее поколение чувствуется прежде всего в литературных оценках Добролюбова.

В статье, посвященной личности и творчеству Пушкина (она написана в 1856 году, а опубликована в 1858), критик с одобрением отзывается о первом томе издания, подготовленного Анненковым, и стремится использовать его как основу своей работы. Однако, пересказывая биографию Пушкина, он отбирает лишь внешние факты его жизни: переехал, встретился, женился и т.д. При этом трактовка отдельных моментов биографии поэта дает возможность почувствовать характер восприятия Добролюбовым личности Пушкина. В суждениях автора статьи постоянно ощущается неприязненное отношение разночинца к чуждому ему сословию: его быту, нравам, традициям и т.д.

Кульминацией добролюбовской статьи является анализ стихов Пушкина о поэте и поэзии. Подобно большинству критиков шестидесятых годов, Добролюбов обращается к стихотворению «Поэт и толпа» как поэтической декларации Пушкина; и она вызывает осуждение критика. «Отстранив от себя всякую цель, всякое постороннее стремление, он заключился в тесном круге исключительного служения искусству, в сфере чистой художественности»<sup>21</sup>, - пишет критик, вступая в противоречие с собственными рассуждениями о всесторонности пушкинского творчества. Как и Чернышевский, он датирует слова, принадлежащие Поэту:

Подите прочь! Какое дело

Поэту мирному до вас? -

но логика его рассуждений чрезвычайно близка требованиям толпы.

Эстетическая позиция Пушкина оказалась в центре внимания не только

публицистической критики. Наиболее обстоятельно она была рассмотрена критиком и издателем журнала «Русский вестник» М.Н. Катковым (Русский вестник, 1856. Т. I.). Уже в начале статьи автор замечает, что «при оценке Пушкина всегда возникали в нашей литературе эстетические толки»<sup>22</sup>; и всю первую половину своей большой работы Катков посвящает вопросам теории поэзии, а также общим проблемам искусства. Работа Каткова носит, в значительной мере, академический характер, обладает ярко выраженной философской направленностью и в то же время - полемична «в духе» литературной критики. Автор полемизирует с той трактовкой творчества Пушкина, которая сложилась в демократической печати, и в первую очередь - с объяснением эстетического кредо поэта. «В нашей критике, - пишет он, - по поводу Пушкина часто слышалось возражение против будто бы ошибочней теории, которая учит, что искусство должно иметь цель в самом себе».<sup>23</sup>

Предлагая свое объяснение теории чистого искусства, критик обращается к пушкинским стихам о поэте и поэзии: «Эхо», «Поэт и толпа», «Поэту», «Памятник». Катков видит возможность рассматривать эти стихи как метатексты. «Пушкин не был теоретиком, - пишет он. - Но действительно с течением времени его художественная деятельность достигла до самосознания, которое выразилось в нескольких прекрасных стихотворениях. Эти стихотворения, при всей свободе своей формы, при всем отсутствии догматического характера, заключают в себе намеки на теорию искусства, которую легко извлечь из них».<sup>24</sup> Подобный подход к стихам Пушкина о поэзии был свойственен большинству критиков 1860-х годов, хотя и не сопровождался столь четким объяснением. Однако позиция Каткова уникальна в том смысле, что он помнит о художественной природе этих текстов и старается учитывать ее в своих теоретических рассуждениях. Прочитав строки из стихотворения «Поэт и толпа», исповедь Поэта, критик замечает: «Мы не должны, однако, привязываться в ней к каждому слову или, с другой стороны, видеть в этом лирическом движении точное выражение эстетического закона».<sup>25</sup>

Рассматривая эстетическую позицию Поэта - героя стихотворения, критик учитывает, что он высказывает ее в диалоге с толпой, защищает ее от черни. Именно претензии толпы, характер нравственного (или безнравственного) чувства, которым она руководствуется, придает полемическую остроту словам поэта, считает Катков. «Он с новой силою гремит против черни, - уточняет критик. - Он отрекается от возлагаемой на него обязанности; он не думает, чтобы «глас лиры» мог оживить «каменеющих в разврате безумных рабов, которые противны ему, как гробы». Негодование поэта оправдывается тем оттенком, который придан увещательной речи, вызывающей его на подвиг исправления сердец. Чернь исчисляет свои пороки не с тем чувством, которое жаждет исправления. Этот заключительный стих:

А мы послушаем тебя, -

показывает ясно, что шумливые требования морали в поэзии очень удобно могут оставаться при своих пороках и желали бы только в воображении поиграть добродетелью... Поэт, конечно, должен отказаться от такого служения и заключает свою речь исповедью своего истинного признания:

Не для житейского волнения,  
 Не для корысти, не для битв,  
 Мы рождены для вдохновения,  
 Для звуков сладких и молитв».<sup>26</sup>

Итак, в диалоге Поэта и толпы Катков, безусловно, принимает сторону Поэта. Его отказ от роли наставника толпы критик объясняет не только лицемерием этой толпы, но главное - особой природой и законами искусства. И уже безотносительно к тексту стихотворения он рассматривает содержание тех эстетических идей, которые высказывает его герой, близкий в своем понимании искусства, как полагает Катков, самому автору произведения.

Помещая на страницах журнала свою статью о Пушкине, Катков, несомненно, пытался противопоставить пренебрежительному отношению к чистому искусству научное объяснение его теории и художественной практики. Тем более, что теория чистого искусства является для критика по существу теорией искусства в целом, прежде всего, - теорией поэзии.

Итак, издание Анненкова ввело творчество Пушкина в круг чтения массового читателя и уже тем самым вызвало внимание к поэту современной критики. При всем различии подходов и оценок как к изданию, так и творчеству поэта, в критике первой половины 1860-х годов доминировало признание Пушкина великим художником, определившим на многие годы развитие русского литературного процесса (нигилистическое отношение к творчеству поэта возникнет позднее, во второй половине шестидесятых годов, и уже не будет непосредственно связано с изданием Анненкова). Для критики шестидесятых одним из центральных вопросов являлся вопрос о назначении искусства, его «полезности», месте в общественном сознании и духовной культуре общества. И Пушкин был именно тем художником, масштаб дарования которого и степень влияния на современников и потомков позволяли поставить эти вопросы во всей остроте.

<sup>1</sup> См.: Сандомирская В.Б., Городецкий Б.П. Пушкин в истории русской критики и литературоведения: 50-60-е годы XIX века // Пушкин А. С. Итоги и проблемы из учения. М. -Л., 1966. С.80.

<sup>2</sup> Маркус Ч. Левитт. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 г. СПб., 1994. С.205.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т.3. С.374.

<sup>4</sup> Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С.138.

<sup>5</sup> Там же. С.68.

<sup>6</sup> Чернышевский Н.Г. Сочинения А.С. Пушкина // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т.2. С.450.

<sup>7</sup> Дружинин А.В. Пушкин А.С. и последнее издание его сочинений // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С.36.

<sup>8</sup> Там же. С.34.

<sup>9</sup> Там же. С.35.

<sup>10</sup> Там же. С.83.

<sup>11</sup> Дружинин А.В. Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983 С.148.

<sup>12</sup> Чернышевский Н.Г. Сочинения А.С. Пушкина // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т.2. С.473.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С.511.

<sup>15</sup> Там же. С.514.

- <sup>16</sup> Эдельсон Е.Н. Что такое наши теперешние направления? // Библиотека для чтения, 1864. № I.
- <sup>17</sup> Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах (декабрь 1855 - январь 1856) // Чернышевский Н.Г. Собр. соч.: В 10 т. СПб., М., 1906 Т.2. С.344.
- <sup>18</sup> Чернышевский Н.Г. Заметки о журналах (декабрь 1855 - январь 1856) // Современник, 1856 Т. 56. С.202.
- <sup>19</sup> Чернышевский Н.Г. Сочинения А.С. Пушкина. Седьмой, дополнит. том // Современник. 1858. Т.68.
- <sup>20</sup> Добролюбов Н.А. Литературные мелочи прошлого года // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.- Л., 1962. Т.4 С.70.
- <sup>21</sup> Добролюбов Н.А. Александр Сергеевич Пушкин // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М. -Л., 1962 Т.1. С.298.
- <sup>22</sup> Катков М.Н. Пушкин // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. М., 1982. С.370.
- <sup>23</sup> Там же. С.372.
- <sup>24</sup> Там же. С.374.
- <sup>25</sup> Там же. С.386.
- <sup>26</sup> Там же. С.385.

## **В.В. Набоков о Пушкине в романе «Дар»**

А.М. Штейнгольд (Санкт-Петербург)

Из всех видов культурной деятельности, обращающихся к использованию художественной литературы в своих целях, литературная критика выделяется тем, что она является областью, непосредственно порождаемой самим искусством слова и вне контакта с ним не существует. Функционально критика может рассматриваться как одна из разновидностей рефлексии на литературный текст. Эта функция сближает критику с литературоведением и шире - со всем комплексом гуманитарных наук, в своих специфических целях обращающихся к произведениям словесного творчества.

Иной формой рефлексии является авторефлексия в самом художественном произведении. В разных литературных родах авторефлексия выражается по-разному: в лирике - это программные произведения, разрабатывающие аспекты темы поэта, поэзии, творческого служения и призвания, контактов и конфликтов творца и его аудитории. В драматургии, например, в «Чайке» Чехова, - это оценка ныне существующего уровня пьес и поиска новых путей литературы для театра, выраженных от лица прежде всего Треплева. В эпосе нередко обращения автора к суждениям персонажей о разных произведениях (например, оценки Пушкина и Гоголя в письмах Макара Девушкина у Достоевского). По существу суждения героя «Бедных людей» адекватны критическим суждениям, но, включенные в художественные контексты романа в письмах, оценки Девушкина воспроизводят критические суждения в виде метатекста. Критическая триада; автор - критик - читатель - в этом случае примет иной характер. На входе окажется реально существующее произведение и его реальный автор. Центральное звено триады - автор критического высказывания - выступает как литературный персонаж, вымышленный Достоевским ге-

рой. Адресат критического суждения (в «Бедных людях» это Варенька Доброселова) сохраняет за собой функцию читателя, но, во-первых, она в силу романной ситуации единственный адресат, знающий точку зрения автора критического мнения, а во-вторых, она, как и Макар Девушкин, будучи субъектом в романическом мире Достоевского, предстает в восприятии живых читателей объектом, изображенным романистом. Таким образом, критическое высказывание как таковое, равное как и его функционирование, превращается в объект художественного осмысления и изображения, но сохраняет свою исходную критическую природу.

В том случае, когда в изображенном мире художественного произведения автором критических взглядов является профессиональный писатель, структура изображения такого типа суждений еще более усложняется. Так происходит в романе В.В. Набокова «Дар», где главный герой - поэт и прозаик Федор Годунов-Чердынцев мыслит литературу своим призванием и прищем. Дополнительные усложнения структуры диктуются еще по крайней мере двумя чертами набоковского «Дара». Во-первых, главный герой становится здесь не только объектом изображения, но и субъектом повествования (роман написан от первого лица). Во-вторых, Набоков вводит в сюжет «Дара» многоуровневую и прихотливую игру с двойниками, которые то предстают как объектированные персонажи изображенной им реальности Берлина русских эмигрантов, то проявляют свою фантомную сущность в качестве созданий творческого воображения Годунова-Чердынцева. Все ведет к тому, что в «Даре» возникает чрезвычайно сложный механизм порождения многоуровневых метатекстов.

Несмотря на самоочевидные различия во времени создания, тематике, формах речеведения и т.д., «Дар» Набокова может быть соотнесен в центральным произведением пушкинского творчества - «Евгением Онегина». Основанием для такого соотнесения становится очевидная структурная усложненность обоих произведений<sup>1</sup>, ведущих к исходному художественному результату: размыванию границы между действительностью, изображаемой в произведении, и реальностью, в которой существуют живой создатель художественного текста (биографический автор) и его читатели - современники.

Ю.М.Лотман выявил в «Евгении Онегине» целый ряд механизмов, с помощью которых решается эта художественная задача: это и совмещение плана автора и плана героев, и стилевая игра, и принцип открытых противоречий, и усложнение авторского «я», который становится в изображенном мире романа в стихах фигурой, равно принадлежащей художественной и «внехудожественной» действительности, творцом, на глазах читателей создающем новое произведение, и Александром Сергеевичем Пушкиным, доверительно беседующим с единомышленниками. Современная поэту русская жизнь, прорастая множеством связей и соотношений с культурой отечественной и мировой, поворачивается к читателю двуединством богатства объективной картины России и соразмерного ей неисчерпаемого богатства личности творца «Евгения Онегина».

В «Даре» Набокова русская жизнь объективно сведена к отчужденному национально пласту существования русской эмиграции в Берлине, русские в Берлине - замкнутый и социально, и культурно социум, давно отчужденный, обособленный от «естественного» бытия немецкой столицы ( в какой-то мере

выключенный из германской современности и германской, шире - европейской культуры, противопоставленный им); так же выключен этот социум и из реальности России. Но корневая связь с Россией - важная часть романа. Это воздушные корни духовности и культуры, питающие лишенных реальной национальной почвы людей эмиграции.

Федор Константинович Годунов-Чердынцев остро переживает бедную щедрость чувственной реальности чужбины: плиты мостовых, солнце и тень приберлинского леса, эрзацную подлинность эмигрантского меблированного жилья, но большая реальность его духа и творчества обращена к России, прошлому, предкам, культуре, которые сформировали его отца и мать и унаследованы как нерастрчиваемое вечное сокровище.

Дар родной (исконной, кровной) культуры, равной жизни духа, у Набокова в его «Даре» постоянно соотносится, соизмеряется с Пушкиным. Личность и творчество в романе остаются вне критического анализа, т.к. они для Федора Константиновича - персонажа, совмещающего функции героя-проtagonиста и повествователя, мера дара, реализованный дар.

Пушкин - исток всего. Он, разумеется, и для Набокова, и для Годунова-Чердынцева - прежде всего поэт, но у него особая роль, особое место в литературе и в жизни. В жизни даже полнее, чем в литературе. Один из центральных эпизодов «Дара» - почти случайная встреча Годунова-Чердынцева с молодым русским писателем-эмигрантом Кончеевым. Возникший между двумя литераторами-эмигрантами обмен мнениями о разных писателях перерастает в своего рода обзор русской литературы XIX века. Предмет и характер отношения к нему сближают беседу Годунова-Чердынцкого и Кончеева с жанром обзорной критической статьи, у истоков которого стоял Белинский. Форма диалога тоже известна русской критике еще в первой трети XIX века. Набоков вписывает в сюжет и повествование своего «Дара» некий метатекст, соотносящийся по ряду признаков с собственно критическими текстами.

Если Годунов-Чердынцев у Набокова - фигура безусловно и однозначно жизненная, реальная, то образ Кончеева не столь однозначен. Набоков придает Кончееву все атрибуты самостоятельного действующего лица: имя, возраст, внешность, занятия, действия. Но по ходу произведения Кончеев превращается в лицо вымышленное, в alter ego Федора Годунова-Чердынцева, в создание его писательской фантазии, в порождение потребности освободиться от одиночества и замкнутости главного героя романа. «Кому какое дело, что мы расстались на первом же углу и что я веду с собою вымышленный диалог по самоучителю вдохновения» (III, 69).<sup>2</sup>

Случайная встреча и беседа молодых писателей, приходящаяся на конец первой главы, выливается в беглый, но глубоко продуманный обзор русской литературы XIX века, начиная с Гончарова и кончая Фетом и Чеховым. Оба участника диалога не склонны ориентироваться на выработанную критикой XIX века «табель о рангах». Скорее, молодые собеседники щеголяют смелостью приговоров и изощренностью наблюдений. Диалог построен так, что читатель быстро перестает соотносить содержание реплик с конкретным говорящим, хотя мнения собеседника вовсе не тождественны: «Дайте мне, пожалуйста, примеры, чтобы я мог опровергнуть их». (III, 65). Набокову важно создать впечатление живого контакта, взаимопонимания, рожденного взаимодействием двух равно даровитых личностей и вместе с тем исподволь го-

товить читателя к тому, что Кончеев - реализация дара Годунова-Чердынцева, а не самостоятельный персонаж. Потаенные пока и раскрываемые Набоковым в конце первой главы отношения между Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым могут напомнить распространенный в критике Н. Надеждина прием - введение в текст критических статей образов-масок, опосредующих мнение самого критика: это и Никодим Надоумко, выступающий в роли рупора идей самого Надеждина, и романтик-традиционалист Тленский и т.д. У Надеждина персонаж-маска изначально был и всегда оставался носителем раз и навсегда закрепленной точки зрения на явления литературы, опознавательным знаком позиции.

Для Набокова связь персонажа и позиции в диалоге о литературе абсолютно незначима. Здесь принципиален момент действия, динамики, «сюжетности». Ударом горячей беседы Годунова-Чердынцева и Кончеева становится имя Пушкина: «... Но мы перешли в первый ряд. Разве там вы не найдете слабостей? «Русалка»...».

«Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы» (III, 66).

Бросается в глаза, что в ночной воображаемой беседе Годунова-Чердынцева господствуют два типа высказываний: метафора и метонимия (о Лескове: «И я не знаю, что хуже - его добродетельные британцы или попы». - Собеседник - «Иль пасть пса с синеватым, точно напмаженным зевом?»). О Достоевском: «Обратное превращение Бедлама в Вифлеем, - вот вам Достоевский. <...> В «Карамазовых» есть круглый след от мокрой рюмки на садовом столе, это сохранить стоит, - если принять ваш подход» (III, 66).

Пушкин принят безоговорочно, весь, без детализации, избирательности, и проблематичная «слабость» «Русалки» перечеркнута вердиктом: «золотой фонд нашей литературы». В эпизоде ночной беседы Пушкин занимает центральное, вершинное в смысловом и композиционном плане положение, подчеркивающее особое к нему отношение и героя, и автора «Дара». В романе Набокова можно говорить об особой сфере и об особом феномене Пушкина, которые объединяются словом соприсутствие.

Пушкин вживлен в душу Годунова-Чердынцева, он плотно сращен с истоком личности героя Набокова - с домом, родным гнездом, идеализированными характерами и отношениями отца и матери. Эта связь продолжается в эмиграции. Уезжая обратно в Париж, мать, навестившая сына в Берлине, предлагает ему около семидесяти марок («они мне совершенно не нужны, а тебе необходимо лучше питаться... «Avec joie», - ответил он, <...> вообразив годовой билет на посещение государственной библиотеки...). (III, 87). Начинается пора творчества, камертон к которому - фразы из «Путешествия в Арзрум»: строка о Тереке («То-то был он ужасен!») или - еще точнее, еще ближе - татарских женщинах. - «Они сидели верхами, окутанные в чадры: видны были только глаза да каблук». (III, 67). Заботливая фраза матери («тебе необходимо лучше питаться») возвращается через страницу в форме развернутой изысканной метафоры, определяющей творческое созревание писателя, готового начать большой труд:

«В течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, - у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме». (III, 87)

Пушкинский мир окружает готового к созиданию молодого писателя, как героя «Пиковой дамы» повсюду преследуют воплощения трех верных карт:



«Закаляя мускулы музыки, он (Годунов-Чердынцев - А.Ш.), как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами «Пугачева», выученными наизусть <...>». Набоков прибегает к приему косвенного цитирования: «За груневальским лесом курил трубку у своего окна похожий на Симеона Вырина смотритель, и так же стояли горшки с бальзамино. Лазоревый сарафан барышни-крестьянки мелькал среди ольховых кустов». Пушкинские цитаты и реминисценции покидают свой литературный контекст, становясь частью души героя Набокова, находящегося «в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосонья. Пушкин входил в его кровь». (III, 87-88)

Набоков срывает своего героя с миром Пушкина-писателя через восхищенное чтение и цепкую на детали память Федора Годунова-Чердынцева, а другая сторона того же процесса - автобиографические реалии, удвоенные романной ситуацией: «Он помнил, что няню к ним взяли оттуда же, откуда была Арина Родионовна - из-за Гатчины, с Суйды: это было в часе езды от их мест». (III, 88)

Пушкин в тексте «Дара» двоится, то обретая привычные очертания всем известного человека и автора («от прозы Пушкина он перешел к его жизни» - III, 88), то предельно субъективируясь в сфере переживаний Годунова-Чердынцева. Прочитанная фраза продолжается: «... так что ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца». Пушкин в восприятии молодого писателя срастается с образом, обликом обожаемого отца: «С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку (характеристика, ставшая общим местом в мемуарах о Пушкине - А.Ш.), принимая ее за другую, крупную руку, пахнущую утренним калачом». Впечатление нераздельности отца и Пушкина усилено набоковской инверсированной реалией: в тексте рука Пушкина действием и восприятием героя приравнивается к руке отца.

Соприсутствием Пушкина, по Набокову, наполняется и жизнь целой страны, и жизнь как явление онтологическое. Цитируемые во второй главе «Очерки прошлого» А.Н. Сухощюкова - свидетельство всепроникающего присутствия Пушкина: «Говорят, - писал Сухощюков, - что человек, которому отрубили по бедро ногу, долго ощущает ее, шевеля несуществующими пальцами и напрягая несуществующие мышцы. Так и Россия еще долго будет ощущать живое присутствие Пушкина» (III, 88-89).

Сухощюковские мемуары наполняются мыслью о столь важными в творческом мире поэта категориями, как рок, прошлое, будущее: «Тройная формула человеческого бытия: невозвратимость, несбыточность, неизбежность, - была ему хорошо знакома. А как же ему хотелось жить!» (III, 89). Пушкин у Набокова наполняется столкновениями противоречий, заставляющими поверить в «нехрестоматийность» его видения.

Сам прием «документального» свидетельства в «Очерках прошлого», на которые случайно наталкивается Годунов-Чердынцев в отнюдь не исторических литературных анналах, а в историко-научных томах «Путешествия натуралиста», тоже пушкинский. На нем построена характеристика Сен-Жермена в «Пиковой даме», дающая ключ в специфике художественного строя этой повести.

Сухощюков известен Годунову-Чердынцеву со слов отца. На страницах его «Очерков» упоминается дед Федора Годунова-Чердынцева - Кирилл Ильич.

Стоит, заметить, что мемуарист «вывел Кирилла Ильича хватом и шалопаем», возможно, потому, что Пушкин в характеристику Сен-Жермена включает столь же нелестный отзыв Казановы. Срастание объективированного «документальным» свидетельством мемуариста и субъективированного памятью и отношением того же мемуариста выливается в центон, цитату в цитируемом тексте (в романе это уже метатекст второго уровня). «В уже упомянутом альбоме моей академической тетки (в «Даре» и альбом и тетка упоминаются впервые, что оправдано характером цитирования мемуаров - А. Ш.) им (кем? Пушкиным? - А.Ш.) было собственноручно записано стихотворение...» Центон начинается подлинными строками Пушкина: «О нет, мне жизнь не надоела», но за первыми четырьмя стихами идут отнюдь не пушкинские, а дописанные Набоковым еще четыре строки, варьирующие пушкинские темы, акцентирующие взгляд в будущее, надежду на его благосклонность.

В мемуарах Сухощюкова центральным становится эпизод фантомной встречи с Пушкиным в 1858 году. В основе эпизода розыгрыш, объектом которого становится Ч., «сорокалетний Рипван-Винкель», проснувшийся «в изменившемся Петербурге». Появление эпизода с Пушкиным, пережившим себя, выписан чрезвычайно тонко. Отправным пунктом становится мысль о пушкинской потребности вглядываться в будущее. Мемуарист постоянно помнит об этом, «встречаясь с замечательными талантами и переживая замечательные события», свидетелями которых мог бы стать великой поэт, не оборвись его жизнь так рано. Пока же Сухощюков (и стоявший за ним Набоков) задумывается «над тем, как отнесся бы он к тому, к этому: ведь он мог бы увидеть освобождение крестьян, мог бы прочитать «Анну Каренину»(III, 89).

Контрастом к серьезным раздумиям об отношении Пушкина к переменам в продолжающейся после его гибели жизни становится розыгрыш Ч., не знавшего. даже о том, что Пушкина нет уже больше 20 лет. Затем появляется запись о спектакле. Молодые люди ведут Ч. в театр, где дают «Отелло» со знаменитым «чернокожим трагиком Ольдриджем». Но главное действие разворачивается не на сцене, а среди зрителей. И главное действующее лицо не всемирно известный трагик, а безвестный и безымянный старик, «с растрепанными пепельными баками». В текст входит двойник Пушкина, наслаждающийся «игрою африканца: толстые губы вздрагивали, ноздри были раздуты, при иных пассажах он даже подсакивал и стучал от удовольствия по барьеру, сверкая перстнями» (III, 90). Пока это физический двойник поэта: баки, желтоватая смуглость, толстые губы, темперамент.

Ч., которому молодые люди рекомендуют старика в соседней ложе как Пушкина, остается равнодушным. Иная реакция возникает у самого юного инициатора шутки: «Я не в силах был оторваться от соседней ложи. <...> Что если это и впрямь Пушкин, грезилось мне, Пушкин в шестьдесят лет, Пушкин, пораженный пулей рокового хлыща, Пушкин, вступивший в роскошную осень своего гения...» Шалость переходит в грезы, а финалом становится безоговорочное принятие версии о дрящей жизни гения: «Действие кончилось: грянули рукоплескания. «Седой Пушкин порывисто встал и, все еще улыбаясь, со светлым блеском в молодых глазах, быстро вышел из ложи» (III, 91).

В плане содержательном соприсутствие Пушкина в романе «Дар» определяется безмерным восхищением Федора Годунова-Чердынцева и стоящего за ним Набокова. Пушкин - средостение дара жизни и творчества, воплощение созидания

тельной силы жизнетворчества, равно охватывающей физическую и духовную сферу. Пушкин проникает во все - в будни эмигрантского Берлина, в альбом «академической» дамы / реминисценция «академика в чепце»/, в мемуары умницы Сухощогова, в юношеские шалости, творческие замыслы, семейные предания и воспоминания. Им полнится личностная субъективная жизнь и жизнь вселенская: «Мне иногда думается, что эхо «Пророка» еще до сих пор дрожит в каком-нибудь гулко-переимчивом азиатском ущелье» (III, 133).

Пушкин - органическая часть бытия. Набоков настойчиво утверждает эту истину всем художественным строем своего романа, в котором «растворены» и обогащены ассоциативной и стилевой игрой, выработанной поэзией серебряного века, пушкинские приемы, восходящие к «Евгению Онегину» и «Пиковой даме», где различного рода отсылки к пушкинским текстам и реалиям его жизни вводятся в формах цитат, разного рода реминисценций, цитонтов, игровых элементов. Практически и все с ним связанное и соотнесенное идет под знаменем дара.

В структуре романа Набокова рядом с пушкинской сферой есть иная, не творческая, чужая, познаваемая, осмысляемая, адресуемая читателю сфера, связанная с личностью, деятельностью, судьбою Чернышевского, которого Федор Годунов-Чердынцев избрал в герои своего романа.

Чернышевский, как и Пушкин, - человек из культурного прошлого России, «властитель дум», лицо целой эпохи, и, став героем романа Годунова-Чердынцева, остается чужеродным автору. Это «человек со стороны», узанный, понятый, осмысленный, изображенный в том ключе, о котором герой Набокова говорит Зине: «... я хочу это все держать как бы на самом краю пародии». И, воссоздавая образ Чернышевского, используя мемуары реальные и вымышленные, отталкиваясь от принятых точек зрения и противопоставляя им свою, герой Набокова идет «по узкому краю» между своей правдой и пародией на нее: «И главное, чтобы все было одним безостановочным ходом мысли. Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа» (III, 180).

Он выбирает для себя трудную задачу: проникнув в чужой мир, остаться самим собой. Он отказывается от предложений писать о людях, близких Пушкину - Дельвиге, Батюшкове. Он пишет о человеке умном, благородном, гуманном, но лишенном дара в его изначальном, первичном значении - награды свыше - и тех семантических ореолов, которые так щедро обозначают даровитость отца героя, Пушкина, живой, а не книжно-отрешенной жизни. Набокову (а значит и Федору Годунову-Чердынцеву) нужен антигерой: не первотворец, создатель, а критик, не первозданность гения, а вторичность аналитика, не яркость личностных проявлений, а покорное самоустранение из живой жизни - сначала в кабинет, потом в каземат и изгнание. Чернышевский для Годунова-Чердынцева - воплощение отсутствия дара и жизни, и поэзии, человек, который к стихам подходит с меркой статистики, к любви - с точки зрения разумности, а в заточении не требует для себя живого глотка пушкинской поэзии.

Чернышевский в романе «Дар» - антипод, уравновешивающий пушкинское богатство дара, он тень, отбрасываемая миром, который освещает дар; он объект, который дар способен воссоздать, но с которым он не может слиться.

Для Годунова-Чердынцева роман о Чернышевском - самоиспытание, «экзамен» своему дару. Критика для Набокова - тень и, если можно ска-

зять, необязательная, неукорененная жизнью сторона культуры, может быть, потому, что творчество самого Набокова несет в романе «Дар» такой заряд авторефлексии, который делает избыточной рефлексию со стороны.

- <sup>1</sup> По отношению к «Евгению Онегину» ее проанализировал Ю.М. Лотман. Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С.4-38, 82-88.
- <sup>2</sup> Набоков В.В. Собр. сочинений: В 4-х тт. Т.Ш. М., 1990. Здесь и далее том и страницы указываются в тексте.

## Новое пополнение американской пушкинианы

А.И. Гольшева (Псков)

В 1996 году вышел второй том собраний исследовательских работ о Пушкине видного американского ученого Д. Томаса Шоу. Озаглавленный «Пушкин. Стихотворения и другие произведения», он включает 385 страниц и состоит из восьми разделов:

1. Четыре исследования стихотворений Пушкина
2. Пушкинское африканское наследие.
3. Три исследования поэм Лермонтова.
4. О «Преступлении и наказании» Достоевского.
5. Проблемы исследования и изучения литературы.
6. Обзорные статьи 1965 - 1977.
7. Рецензии на книги 1952- 1990.
8. Благодарность и память.

Книгу предваряет предисловие и завершает индекс.<sup>1</sup>

Предисловие вводит читателя в суть тех проблем, которые являются предметом изучения автора. Дается сжатая характеристика каждого из восьми разделов. Т. Шоу отмечает, что творчество Пушкина является главной темой его исследований на протяжении полувека. Указывается, что материалы, включенные в этот том, не всегда непосредственно связаны с Пушкиным (примером могут служить третий и четвертый разделы), но творчество Пушкина всегда остается вершиной, точкой отсчета при исследовании того или иного литературного явления. Отдельные главы этой книги опубликованы в виде статей в различных журналах или прочитаны в виде лекций. Включенные в контекст предпринятого Т. Шоу исследования, они приобрели новое звучание. Индекс дает фамилии исследователей Пушкина, названия работ, использованных в книге.

Первый раздел книги «Четыре исследования стихотворений Пушкина» состоит из четырех глав:

1. Проблема единства автора-повествователя в «Евгении Онегине».
2. Тема и образ в лирическом стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье».
3. Пушкин и сверхъестественное: «Ангел» и связанные с ним стихотворения.<sup>2</sup>
4. Роман в стихах в опере: «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского.<sup>3</sup>

В трех первых главах этого раздела Т. Шоу пытается по-новому подойти к объяснению поэзии Пушкина зрелого периода через подробное изучение вымышленного лица-повествователя (narrator-persona) в «Евгении Онегине» и вымышленного лица-поэта (poet-persona) в трех лирических стихотворениях.

Проблема единства автора-повествователя в романе «Евгений Онегин» привлекла внимание ученого потому, что при всем внимании пушкиноведов к художественному своеобразие романа Пушкина, включая и использование им образа автора-повествователя, эта проблема не получила должного исследования, тогда как, полагает Т. Шоу, изучение ее дает важный материал для правильного понимания «Евгения Онегина».

Отметив, что повествование в «Евгении Онегине» идет от первого лица, (автор предстает как приятель Онегина), Т. Шоу указывает, что далее автор-повествователь становится героем развернувшихся в романе событий (ему отводится почти одна треть пространства для «отступлений» по поводу происходящего в этот период). Т. Шоу стремится уяснить, как сохраняется единство образа автора - повествователя в романе «Евгений Онегин», принимая во внимание, что роман писался на протяжении ряда лет. Менялся создатель произведения, реагирующий на происходящее в России, но не менялся автор-повествователь.

В поисках ответа на этот вопрос Т. Шоу обращается к стихотворению «Демон», которое было создано Пушкиным в 1825 году в пору его работы над первой главой «Евгения Онегина». Дается детальный анализ стихотворения. Отмечается, что повествование ведется от вымышленного лица (author-persona) молодого поэта, два этапа в развитии которого и прослеживает ученый.

В первой части стихотворения поэт вбирает в себя всю прелесть окружающего мира, рождающего в его душе «возвышенные чувства свободы, славы и любви», вера в которые становится для него источником вдохновения.

Вторая часть стихотворения повествует о вторжении в этот мир красоты и искусства некой злой силы, демона, который ядом своих речей отравляет все высокое и чистое. Этим заканчивается произведение. Привлекая внимание к интерпретации его учеными (дается обстоятельный список работ пушкиноведов, посвященных анализу этого стихотворения), Т. Шоу отмечает, что до настоящего времени это произведение рассматривалось как одно из тех, в котором рисуется освобождение от иллюзий, во власти которых находится вымышленное лицо-поэт (poet persona), отождествляемое с Пушкиным. Подобный подход к стихотворению предполагает, что Пушкин только позже преодолел духовный кризис разочарования. «Я допускаю, говорит Т. Шоу, - что подобная интерпретация является неадекватной содержанию стихотворения».<sup>4</sup> Объясняя свою точку зрения, исследователь указывает на то, что это стихотворение полностью выдержано в прошедшем времени. Настоящее время, время создания стихотворения не выражено прямо, а только подразумевается. Пытаясь ответить на вопрос, каково назначение этого настоящего времени, применяемого Пушкиным, Т. Шоу указывает, что об этом свидетельствует стихотворение. Оно начинается воспоминанием о том, что очаровало героя в юности и отложилось в его памяти, рассказывает о постигшем его разочаровании и вновь обретенной им вере в духовные ценности. Так, с точки зрения настоящего времени, вымышленное лицо, поэт (poet-persona) является одним из тех, кто помнит и снова тронут этим чувством очарования

даже более сильно, чем раньше, потому что суть очарования заново переосмысливается через призму тех вопросов, которые возникают у героя.

Среди того, что демон обрушил на молодого человека, была насмешка над вдохновением. Но само наличие этого стихотворения свидетельствует, что если оно и исчезло в результате «посещения» героя Демоном, то это было временно, оно скоро вновь восстановилось. Его наличие дает себя знать в чувствах, обуревающих поэта во второй части стихотворения: отрицание, разочарование. Они выступают особенно ярко в сравнении с позитивными чувствами в первой части стихотворения: впечатлительность, вдохновение, живое восприятие действительности. Результатом дальнейшей эволюции героя, нового очарования, обогащения его жизненным опытом и стало созданное стихотворение.

Это новое очарование, подчеркивает Т. Шоу, не отрицает реальность, сомнение, желание получить ответы на возникающие вопросы. Оно убеждает, что ценность юношеского очарования становится более весомой. Таким образом «чувства», которые Демон «облил» ядом, восстановлены в своей значимости, несмотря на то, что многое может вызвать сомнение. Итак, понятое таким образом стихотворение дает право подразумевать, делает вывод Т. Шоу, существование третьего этапа в развитии героя. После первого момента юношеского очарования наступает момент разочарования во всем том, что раньше очаровывало, а за этим вторым этапом следует новый, третий, который, говорит Т. Шоу, является кульминацией в развитии вымышленного лица, автора (author-persona), его обогащение зрелым опытом. Он вновь обрел способность чувствовать очарование молодости, которое еще сильнее овладевает им после того, как он прошел через разочарование на втором этапе своего развития.

Далее Т. Шоу показывает, как эти два из трех этапов представлены в двух наиболее важных персонажах в сюжете «Евгения Онегина», что не делает этих героев ни схематическими, ни аллегоричными.

Ленский рассматривается как воплощение очарования, Онегин - разочарования. Автор - повествователь пережил все три этапа. Тем временем Пушкин пишет первую главу, в которой раскрывается мастерство зрелого человека, пережившего новое очарование. В первой части он отмежевывается от онегинского разочарования, тогда как во второй главе и последующих он отмежевывается от очарования юного Ленского.

Третий этап отражает новые жизненные переживания, характерные не только для эволюции героя данного стихотворения, но и для всей зрелой поэзии Пушкина. Это рождает определенную эстетическую дистанцию между пережитым и отраженным в поэзии. Следует отметить, говорит Т. Шоу, последовательность, при которой за юношеским очарованием следует разочарование, а затем, наконец, очарование уже зрелого человека. Эта последовательность совершенно отлична от обычной последовательности жизненного опыта позднейшего «реалистического» поколения. Т. Шоу выдвигает концепцию, согласно которой пушкинский зрелый период творчества не был антиромантическим, движущимся за пределы романтизма. Предлагая свое прочтение творчества Пушкина, Т. Шоу отмечает, что многоликость постоянно развивающегося Пушкина не укладывается ни в какие литературные «измы», что отношение русского поэта к романтизму является более глубоким и сложным, чем принято считать. Это проявляется не только в «Евгении Онегине», но и в лирике и в других поэтических жанрах. Мысли, высказанные Т. Шоу,

перекликаются с утверждением Б. Эйхенбаума, что Пушкин «вне категорий классицизма, романтизма, реализма».<sup>5</sup>

Вторая глава «Тема и образ в лирическом стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновение» посвящена детальному анализу художественного своеобразия этого стихотворения.

Т. Шоу отмечает широкую популярность произведения в нашей стране, внимание к нему исследователей творчества Пушкина. Тем не менее, указывает ученый, к этому стихотворению до сих пор подходят с точки зрения биографического факта или как к источнику образа «гения чистой красоты», который Пушкин заимствовал у Жуковского (приводится внушительный список ученых трудов посвященных этому произведению). Свою задачу Т. Шоу видит в том, чтобы исследовать элементы художественного мастерства поэта, которые не были должным образом освещены в научной литературе. Он привлекает внимание к центральному образу стихотворения - музе, которая дважды появляется в облике прекрасной женщины. Причем ее второе появление воспринимается как «воскресение из мертвых», вызывающее «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Эти темы превращаются в образы, в результате чего эпитет «чудное» воспринимается как ожившая метафора. Запомнившееся мгновение в прошлом и его повторение в настоящем воспринимается поэтом как «чудесное» в смысле чудотворное - незаслуженный акт милости, результат не только переживаний, о которых рассказано в стихотворении. Само появление этого стихотворения является «чудом». Т. Шоу проводит параллель между последовательностью чувств, переживаемых героем (очарование, разочарование и новое очарование), с теми, которые испытывает поэт в «Демоне» и в «Евгении Онегине». Но если на первом этапе чувство очарования, пережитое в воспоминаниях, характерно для героев произведений «Я помню чудное мгновение», «Демона», «Евгения Онегина», то во второй части стихотворения «Я помню чудное мгновение» потеря очарования наступает не как результат вмешательства сверхъестественного существа, но в результате «бурь» и «шумной суеты», где герой «забыл» и «голос нежный», и «милые черты». Затем новое появление героини, влекущее за собой воспоминание всего того, что сложилось в его памяти.

Скрупулезный анализ стихотворения, предпринятый Т. Шоу, становится под пером ученого еще одним свидетельством богатства художественной палитры русского поэта.

Третья глава «Пушкин и сверхъестественное: «Ангел» и связанные с ним стихотворения» посвящена анализу трех лирических стихотворений поэта: «Ангел», «Демон» и «Предчувствие». Т. Шоу останавливается на использовании Пушкиным сверхъестественного элемента в своем творчестве. Наряду с указанными выше произведениями отмечаются «Гаврилиада» и «Руслан и Людмила», говорится о внутренней связи между ними.

Обращаясь к стихотворению «Ангел», ученый устанавливает зависимость произведения Пушкина от поэмы Т. Мура «Рай и Пери» и перевода Жуковского под названием «Пери и Ангел». В результате сопоставительного анализа произведения Т. Мура и перевода Жуковского устанавливается зависимость от этих произведений стихотворения Пушкина, которое, как указывается, ближе к переводу Жуковского, чем к поэме Т. Мура. При этом акцентируется предельная самостоятельность русского поэта. Пушкинское стихот-

ворение «Ангел» является примером того, как поэт может создать оригинальное произведение, используя заимствованный материал. Это проявляется и в отсутствии в стихотворении Пушкина элементов восточного стиля, и в использовании слова «Рай» в значении неба. Ангел стоит у небесных ворот. Его поникшая голова символизирует горе человека, изгнанного из земного рая.

В центре анализа Т. Шоу образа Ангела и Демона. Вымышленное лицо-поэт (poet-persona) только подразумевается и, хотя дается понять, что он знает об искушениях Демона, он солидарен с ним в прославлении Рая земного и небесного. Остановившись на вопросе, к какому полу относятся действующие лица, Т. Шоу говорит, что вопреки правилам русской грамматики у читателя не возникает сомнения, что Демон мужчина, а Ангел - женщина. Такое восприятие помогает сильнее выразить сочувствие горю Ангела. Заключительные слова Демона рассматриваются как прославление не только небесного, но и земного рая. Вымышленное лицо-поэт здесь только подразумевается, но, как полагает ученый, хотя он знает об искушениях Демона, он, пережив вновь уже в зрелом возрасте новое очарование славит земное и небесное, отдавая должное тому и другому.

При анализе стихотворения «Демон» устанавливается тесная связь этого стихотворения с произведением «Ангел». Роднит их образ Демона, он и в этом стихотворении все тот же «дух отрицания и сомнения».

В стихотворении «Демон» меняется только вымышленное лицо-поэт, а не Демон. В стихотворении «Ангел» - только Демон, но не Ангел. Демон меняется в той мере, в какой он разделяет - по меньшей мере частично - позицию подразумеваемого, третьего вымышленного лица поэта (poet-persona), по отношению к Ангелу.<sup>6</sup> Свой вывод ученый подкрепляет обстоятельным исследованием рифмы, по-разному, оригинально использованной Пушкиным. Заключая свой анализ стихотворения «Демон», Т. Шоу приходит к выводу, что пушкинское стихотворение является наиболее оригинальным в трактовке образа Демона. Оно резко контрастирует с такими стихотворениями романтического периода, как «Элоа» Виньи и лермонтовский «Демон».

Третий раздел этой главы посвящен стилистическому анализу стихотворения «Предчувствие». Т. Шоу отмечает, что в отличие от сверхъестественных фигур, которые представлены в предыдущих стихотворениях, в произведении «Предчувствие» земные люди.

Первые две строфы выдержаны в первом лице. «Снова тучи надо мной», - говорит поэт (poet-persona). «Сжать твою, мой ангел руку / Я спешу в последний раз». Ангел в этом стихотворении вполне земная женщина, которой присущи «ангельские» черты: «Кротость», «безмятежность». Поэт просит ее поднять или опустить свой взор. Т. Шоу указывает на связь, существующую между небесным существом в стихотворении «Ангел» и земным «ангелом» в анализируемом стихотворении. Отмечается родственность поз, отбор прилагательных, роднящих эти два образа. Указывается и на различия. Если в стихотворении «Ангел» Демон прощается с ангелом и добровольно покидает его, то в стихотворении «Предчувствие» поэт просит своего ангела о прощении (тихо молви мне «прости»), потому что разлука вынужденная, против его желания. Он обещает вспоминать этот момент прощания. В стихотворении «Ангел» тема воспоминания с такой определенностью не присутствует, но можно



сделать вывод, что умиление, которое испытывает Демон, и в результате которого меняется его отношение к Ангелу и миру, не будет забыто.

В результате анализа стихотворений ученый приходит к выводу, что вымышленное лицо поэт (poet-persona), представленный в «Демоне» и в «Предчувствии» и подразумеваемый в «Ангеле», одно и то же лицо и ему свойственно одинаковое чувство пережитого им вновь в зрелом возрасте нового очарования.

Четвертая глава первой части книги «Роман в стихах в опере: «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского» представляет собой программу для представления оперы Чайковского «Евгений Онегин» в 1987 году на пушкинском фестивале «Русская весна». Организационный Висконсинским университетом (Медисон) фестиваль был посвящен памяти русского поэта, 150-летию со дня его гибели.

Глава начинается с общего рассуждения о том, как опера Чайковского соотносится с пушкинским «Евгением Онегин». Т. Шоу отмечает, что эта самая мелодичная и популярная русская опера, но она совершенно отлична от пушкинского произведения. Указывается, что в опере полностью отсутствует фигура поэта-рассказчика. Вместо него Чайковский предлагает подразумеваемое вымышленное лицо композитора (composer-persona) музыки оперы, но он отличен от пушкинского поэта-повествователя. В результате, пропала сложность характеров персонажей: Ленского, Онегина, Татьяны.

Второй раздел книги: «Пушкин и Африка. Пушкинское африканское наследие. Прижизненные публикации» содержит изложение родословной поэта. Отмечается, что Пушкин гордился тем, что его старинный дворянский род со стороны отца сыграл важную роль в становлении Русского государства. Дается подробное изложение связи Пушкина с родом Ганнибалов со стороны матери. Указывается, что поэт высоко ценил своего «черного» предка, получившего воспитание в России.

Т. Шоу тщательно анализирует все прижизненные публикации (поэтические, прозаические, отдельные заметки), в которых Пушкин в той или иной мере касается своего африканского предка или с гордостью говорит о нем. Несмотря на такое своеобразное африканское наследие, заключает Т. Шоу, нет никакого сомнения, что для русских Пушкин свой самый «значительный писатель». Для нас, - продолжает ученый, - Пушкин самый европейский и космополитичный из русских писателей.<sup>7</sup>

Пятая часть книги посвящена проблемам, связанным с изучением литературы и исследованием литературного процесса. В главах этой части поднимается ряд вопросов профессионального мастерства ученого, связанных с изучением иностранной литературы. Т. Шоу выделяет три момента:

1. Как учить языку как языку.
2. Лингвистические особенности языка как область знания.
3. Литература как наука.

Излагая свои соображения на этот счет, Т. Шоу останавливается на требованиях, которые предъявляются к докторским диссертациям, говорит о своей работе со студентами в области изучения русского романтизма. Выделяет такой момент как его связь с европейским романтизмом, отмечая, что связывает эти направления и что отличает. Центральным моментом в ученых изысканиях Т. Шоу является изучение процессов, происходящих в литературных жанрах пушкинской поры и, в частности, какое отражение они находят в

творчестве Пушкина. Говорит Т. Шоу и о своей заинтересованности в применении компьютера в изучении поэтики пушкинской рифмы, отмечая, что метод, использованный им при изучении творчества Пушкина, может быть применен и к изучению поэтики представителей других литератур.

Следующая глава этого раздела посвящена литературным влияниям и сравнительному литературоведению. Т. Шоу считает, что взаимовлияние одного писателя на другого может быть плодотворным для каждого из них.

Заключительная глава пятой части книги - «Отрицательное сравнение. Заметки о терминологии». Здесь Т. Шоу касается тех русских терминов, которые вызывают трудности для точного перевода на английский язык, но присутствуют в русском фольклоре и в русской «литературной» поэзии, основанной на народном творчестве. К таким явлениям он относит отрицательно сравнение, раскрывая специфику его применения.

Шестая часть книги посвящена обзорным статьям (1965-77). Выделяется глава: «О переводе пушкинского стиха на английский: теория и практика». В ней говорится о теории и практике перевода пушкинской поэзии и «Евгения Онегина», в частности.

Т. Шоу указывает все переводы «Евгения Онегина», имеющиеся на английском языке до момента написания этой главы, оговаривая, что переводы Чарльза Джонстона и Джеймса Фолен, появившиеся позже, не затронуты в этом обзоре. В центре внимания ученого переводы «Евгения Онегина», сделанные В. Набоковым и У. Арндтом. Указывается на различный подход В. Набокова и У. Арндта к теории и практике переводческого искусства. «Буквалистский перевод В. Набокова» с его стремлением максимально точно донести до читателя содержание оригинала не всегда оправдывает себя. Не соглашаясь с нападками В. Набокова на тех, кто не разделяет его взгляды на технику перевода, Т. Шоу тем не менее высоко ценит его детальный комментарий, которым сопровождается перевод. «Комментарий, говорит ученый, - превосходит все, что было когда либо сделано в отношении произведений Пушкина или другого русского писателя». Т. Шоу отмечает артистизм, присущий Набокову в детальном толковании текста, и ту ясность, с какой писатель устанавливает связь произведения Пушкина с литературой и жизнью.

Достоинством перевода У. Арндта является стремление передать не только смысл, но и аромат пушкинского текста, его стремление сохранить онегинскую строгость, соблюсти размеры оригинала. Все это сообщает поэтичность и свежесть переводу. Т. Шоу полагает, что для читателей, не знающих русского языка, лучше начинать знакомство с произведений Пушкина по переводу У. Арндта, чтобы почувствовать динамику развития событий в произведении, его форму, стиль, содержание, а затем перейти к набоковскому переводу для дальнейшего понимания произведения.

Вторая глава этого раздела представляет собой большой компендиум ученых трудов, посвященных творчеству Пушкина, с кратким послесловием о работах до 1996 года. Центральное место в этом путеводителе, принадлежит исследовательским работам, изданным в России в течение этого столетия. Особое место занимают здесь академические издания Пушкинского дома, «Временник пушкинской комиссии», в частности, тематические сборники, материалы конференций, отдельные выпуски и целые серии, посвященные творчеству русского поэта. Указываются имена видных русских и советских пушкиноведов, возглав-

лявших то или иное издание или исследование. С особым уважением говорится об академике Михаиле Павловиче Алексеева. Отмечается его «центральная роль, которую он играл в изучении Пушкина в этом столетии не только как ученый-организатор и редактор, но и как исследователь Пушкина на региональном национальном и интернациональном уровне с присущей ему широтой интересов, компетентностью и значительностью».<sup>9</sup>

В обширной географии городов и мест, связанных с изучением творчества Пушкина, заметное место отводится Пскову. Указываются даты изданий сборников, опубликованных псковским педагогическим институтом, имена редакторов и участников этих событий, перечисляются «ученые записки», труды Пушкинского заповедника в Михайловском.

Краткое послесловие (оно включает работы о Пушкине, появившиеся, вплоть до 1996 года) расширяют представление о научных работах, посвященных поэту.

Следующая библиографическая глава «Советские научные книги о Пушкине» (1935-65) дает обзор ученых трудов, вышедших в советское время. Отмечается, что Пушкин занимает в трудах советских ученых такое же центральное место, как Шекспир в Англии и Гете в Германии. Подтверждается это огромным количеством исследовательской и критической литературы, анализ которой представлен. Особо выделяются работы над восстановлением подлинного текста пушкинских произведений. Другим большим достижением науки о Пушкине ученый считает создание «Словаря языка Пушкина», подробной библиографии его произведений. Вся эта глава создает впечатляющую картину самых разнообразных изданий и исследований, связанных с изучением жизни и творчества русского поэта. Скрупулезность и тщательность с какой все это сведено воедино, вызывает глубокое уважение.

Знакомство с трудами русских пушкинистов, отмечает Т. Шоу, свидетельствует о их любви к Пушкину, заинтересованности в детальном изучении не только его творчества, но и той массы материала, которая написана о нем и его произведениях. Можно соглашаться или нет с теми или иными положениями советских исследователей, но это не отменяет той высокой оценки, которую заслуживают лучшие работы советских пушкиноведов.

Т. Шоу отмечает, в частности, что зарубежных ученых не может удовлетворить имеющийся в отдельных работах социологический подход к изучению биографии и творчества Пушкина, недостаточное внимание к художественной стороне произведений русского поэта. «Пушкин принадлежит мировой литературе», - пишет Т. Шоу, - и нуждается в сравнительном изучении не только того, как писатели других стран и разных времен относились к Пушкину, но так же, как он относится к писателям разных национальностей и их произведениям в разные периоды своего творчества».<sup>10</sup> Т. Шоу считает, что совместное изучение творчества Пушкина пойдет на пользу ученым разных стран. Он призывает русских и западных ученых к совместному обсуждению таких дефиниций и их применение как реализм и Реализм, романтизм и Романтизм.

В заключительных разделах исследования Т. Шоу дается обзор книг, посвященных Пушкину, охватывающий период с 1952 -1990 гг.

Взятая в целом книга Т. Шоу «Пушкин. Стихотворения и другие исследования» привлекает внимание любовью и уважением к русскому поэту, глу-

боким знанием предмета, эрудицией автора. Все это делает исследование учебного достойным подарком американскому читателю к 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина.

- <sup>1</sup> Shaw Y. Thomas. Pushkin and other Studies. Collected Works. USA, 1996. Vol.2.  
Part I Four Studies of Poems by Pushkin.  
Part II Pushkins African Heritage.  
Part III Tree Studies of Poems by Lermontov.  
Part IV On Dostoevskii's Crime and Punishment.  
Part V Problems in Literary Study and Research.  
Part VI Review Articles, 1965-77.  
Part VII Book Reviews, 1952-1990.  
Part VII Book Reviews, 1952-1990 (Continued).  
Part VIII In Honorem, and in Memoriam.  
Index.
- <sup>2</sup> The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in «Eugene Onegin».  
Theme and Imagery in Pushkin's Lyric.  
«I remember a Wondrous Moment».  
Pushkin and the Supernatural: «The Angel» and Related Poems.
- <sup>3</sup> Novel on verse into Opera: Pushkin's and Tchaikovsky's «Eugene Onegin».
- <sup>4</sup> The Author - «persona» of Pushkin's Lyric. «The Demon», p.35.
- <sup>5</sup> Эйхенбаум Б.М. Работа над Толстым. Из дневника 1926-1959 гг. // Контекст - 1981. М., 1989. С.299.
- <sup>6</sup> «The Demon», p.72.
- <sup>7</sup> Pushkin on His African Heritage: Publications During His Lifetime, p.121.
- <sup>8</sup> On Translating Pushkin's Verse into English: Theory and Practice, p.239.
- <sup>9</sup> The Great Serial Compendiums of Scholarship on Pushkin (1903-77), with a Brief Afterword (to 1996), p.263.
- <sup>10</sup> Book-Length Works on Pushkin, p.295.

## Читая Словарь языка Пушкина...

Н.В. Большакова (Псков)

Общезвестно, что Словарь языка Пушкина, принадлежащий к жанру так называемой писательской лексикографии, приобрел неоспоримое более широкое значение как словаря исторического, отражающего лексику русского литературного языка всей пушкинской эпохи. В Словаре нередко отражаются тенденции словоупотребления, получившие развитие в последующие периоды истории русского языка. Наша задача - показать лексикографическую историю одной группы слов, довольно запутанную и не до конца проясненную современными толковыми словарями.

В I томе Словаря помещены два слова, малочастотные у А.С. Пушкина, но не потерявшие актуальности в настоящее время: *бесталанный* (одно употребление) «незадачливый, несчастный» и *бесталантный* (два употребления) «бездарный» (I, 108). Оба слова использованы автором в журнальных статьях и заметках 1830 и 1836 гг. Первое из них он употребляет иносказательно о

*lib.pushkinskijdom.ru*

самом себе в приводимом им анекдоте о случае плагиата в якобы китайском литературном обществе: «Грамотей-трагик, человек бесталанный, но смиренный (в другом варианте: «бесталанный, но добрый». - Н.Б.), поворчав немного, оставил было в покое похитителя, но грамотей-романист, человек ловкий и беспокойный, опасаясь быть обличенным, первый стал кричать изо всей мочи, что трагик Фан-Хо обокрал его бесстыдным образом».<sup>1</sup> Слово *бесталанный* призвано здесь подчеркнуть контраст между нарочитой кротостью образа персонажа и вынужденной язвительностью автора, сочинившего остроумный анекдот в ответ на недостойное поведение известного литератора.

Слово *бесталантный* (так, как оно зафиксировано в текстах) требует особого описания. Одно из двух употреблений является авторской поправкой к цитируемому тексту речи одного из современников, М.Е. Лобанова, произнесенной в Российской академии, в том ее фрагменте, где он говорит о недооценке (как ему представляется) творчества Ломоносова: «Величайший гений, оставивший в достояние России высокую песнь богу, песнь, которой нет равной ни на одном языке народов вселенной, как бы не существует для нашей словесности: он, как бы *бесталанный* (г. Лобанов, вероятно, хотел сказать *бесталантный*), оставлен без внимания».<sup>2</sup> (Оба слова в тексте выделены курсивом). Далее А.С.Пушкин полемизирует с автором речи, говоря о том, что научные достижения Ломоносова никогда не умалялись, а оспаривалось его поэтическое дарование - *талант* стихотворца. Таким образом, внося поправку в скобках, А.С. Пушкин устраняет языковую неточность, тем самым отстаивая различия в употреблении слов *бесталанный* и *бесталантный*. Сама необходимость такой поправки является демонстрацией факта смешения (или сближения) рассматриваемых слов во времена Пушкина. Показательно, что в Словаре Даля оба слова разрабатываются в одной словарной статье с заголовком *бесталантный* (как, впрочем, и слова *талан* и *талант*).<sup>3</sup>

Если в рассмотренном случае вариативность демонстрирует сам А.С. Пушкин, то второе из употреблений обнаруживает разночтения в изданиях пушкинских текстов. Как известно, Словарь языка Пушкина дает ссылки по тексту Большого академического издания. И действительно, текст этого издания, зафиксированный и в словарной цитате, отражает слово *бесталантный*: «...как она (французская песня как жанр. - Н.Б.) воевала во времена Лиги и Фронды, как осаждала палаты кардиналов Ришелье и Мазарини, как дерзала порицать важного Людовика XIV, как осмеивала его престарелую любовницу, бесталантных министров и несчастных генералов...».<sup>4</sup> Общий отрицательный фон эпохи Людовика XIV вполне допускает наличие бесталантных, т.е. бездарных, министров, но такое употребление плохо согласуется с сочетанием «несчастные генералы», рядом с которым уместно по смыслу было бы сочетание «бесталанные (т.е. незадачливые. - Н.Б.) министры». Такой вариант и представлен в 10-томном собрании сочинений.<sup>5</sup> Мы уже знаем, что сам А.С. Пушкин не только различал, но и настаивал на различении смыслов слов *бесталанный* и *бесталантный*, следовательно, разночтения в изданиях - это свидетельство современного смешения указанных слов.

Толковые словари русского литературного языка XX века отражают две основные линии в трактовке рассматриваемых единиц. Так, в Толковом словаре русского языка под ред. Д.Н. Ушакова (ТСУ), в Словаре русского языка С.И. Ожегова, в 4-х томном Словаре русского языка (МАС) слово *бес-*

*талантный* отсутствует. При этом помещены два омонима: *бесталанный*<sup>1</sup> - «лишенный дарования, таланта, заурядный» (ТСУ, 1, 135), «лишенный таланта, бездарный» (МАС, 1, 86) и *бесталанный*<sup>2</sup> - нар.-поэт. «несчастный, обездоленный» (ТСУ), «несчастный, неудачливый, обездоленный» (МАС). Другой подход в описании этих единиц реализован в 17-томном Словаре современного русского литературного языка (БАС-17) и незавершенном переиздании этого словаря (БАС-20): здесь представлены оба слова в исходном звучании, однако в разработке этих слов есть существенные различия. Слово *бесталантный* «не имеющий таланта, бездарный» в БАС-17 (1, 435) не снабжено какой-либо ограничительной пометой, новое издание уточняет употребление этого слова в современном русском языке с помощью пометы «устар.» (БАС-20, 1, 551); если в первом издании слово было проиллюстрировано лишь искусственными цитатами, то во втором даны литературные примеры (однако, заметим, не из А.С. Пушкина). Слово *бесталанный* «несчастный, обездоленный, неудачливый» имеет более точную стилистическую помету «нар.-поэт.» во втором издании, что соответствует помете и в других толковых словарях (ТСУ, МАС), в то время как в первом издании слово имело ограничительную помету по степени и по сфере употребления - «устар. и обл.»<sup>6</sup> Таким образом, новое издание БАС характеризуется большей тщательностью разработки рассматриваемых слов, стремлением документировать и всесторонне, не только семантически, описать слово<sup>7</sup>. Что касается семантической разработки слова *бесталанный*, то здесь БАС-20 идет по нетрадиционному пути, а именно определяет это слово как многозначное с вышеописанным первым значением и вторым значением, тождественным значению слова *бесталантный*, - разг. «не имеющий таланта; бездарный».

Отмеченные различия в лексикографической интерпретации позволяют в очередной раз ставить вопрос о тождестве и отдельности слова, когда два лексических значения, «несчастный» и «бездарный», связанные с одним звучанием *бесталанный*, интерпретируются как омонимия (ТСУ, МАС) или как полисемия (БАС-20). Такой лексикографический феномен широко известен и может быть проиллюстрирован рядом примеров; однако обычно противоречия возникают в случае генетически связанных образований, когда ослабление и в дальнейшем разрыв семантических связей между значениями полисемантического слова приводит к образованию омонимов. Здесь же мы имеем дело с прямо противоположным явлением: генетически различные единицы начинают восприниматься как одна полисемантическая лексема. Каковы же причины такого сближения? Для выяснения мотивов следует обратиться к соответствующим корневым образованиям.

Современному русскому языку известно два слова - *талан* и *талант* (в Словаре языка Пушкина зафиксировано только второе).

Будучи оба заимствованными в русский из разных языков независимо друг от друга, эти слова имеют и разные исходные лексические значения. Слово *талан* тюркского происхождения, отмечено в значениях «прибыль, находка», «добыча», а также переносно «счастье, удача»<sup>8</sup> (отсюда *бесталанный* «несчастный»). Слово *талант* исходно может быть рассмотрено как экзотизм, т.к. обозначает древнегреческую единицу веса и денежную единицу, но, благодаря евангельской притче, перешло в разряд интернациональной лексики и во многих европейских языках обозначает «выдающиеся природные способности,

дарование»<sup>9</sup> (отсюда *бесталантный* «бездарный»); фразеологизм *зарыть талант в землю* обозначает «загубить свои способности, не дать им развиваться».<sup>10</sup> Однако в просторечии, в народной речи, т.е. за пределами строгой кодифицированной литературной нормы (или в период становления такой нормы), происходит контаминация между исходно разными словами *талан* и *талант*. Не случайно в Словаре Даля они помещены в одну словарную статью, правда, практически вся статья посвящена слову *талан* и его производным *таланный*, *таланливый*, *таланить*.<sup>11</sup>

Нормативная свобода является той средой, в которой могут развиваться процессы смешения или сближения языковых единиц. При этом необходимо выделить те конкретные обстоятельства, которые и делают реальными существующие возможности. В нашем случае, кажется, все способствовало такому сближению. Во-первых, некоторые черты сходства семантики. Каждое из слов развивает свою семантику от конкретного к абстрактному: от значения практической прибыли, требующей приумножения (*талан* «добыча, прибыль»; *талант* «денежная единица»), к отвлеченным психолого-нравственным понятиям (*талант* «счастливая доля, судьба»; *талант* «дарование, одаренность», а в религиозно-философском смысле - те способности, которые Господь дарует людям и которые надо употреблять и приумножать).

Второе условие сближения, не менее существенное, лежит в области фонетической формы. Здесь, по-видимому, в одном конечном результате сошлись две линии. Первая связана с характером заимствования слова *талант*; как предполагают этимологи, через французский язык, где конечный согласный не произносится, это слово в значении «природные способности, дарование» и пришло в русский язык.<sup>12</sup> Подобные слова в русском просторечии имеют фонетические варианты: ср. *интриган* - *интригант*, *ресторан* - *ресторант*. Круг вариантов расширяется и за счет других по происхождению слов, что характеризует эти факты уже как явление фонетики абсолютного конца слова: ср. *кран* - *крант*, *экзамен* - *экзамент*.

Вследствие фонетических преобразований слово *талант* могло бы просто приобрести фонетический вариант. Однако у него была более сложная судьба. За счет некоторой сближенности семантики оно, в своем варианте *талан*, стало объединяться со словом *талан* в значении «счастливая доля, судьба». Результатом всех этих процессов является картина в толковых словарях современного русского языка: слово *талан* определяется как многозначное: 1. «счастливая доля, судьба»; 2. «природное дарование, способность к чему-л.» (МАС); БАС-17 добавляет 3-е значение - «единица веса». По законам семантико-derivационных связей каждое из значений многозначного исходного слова может выступать базовым для формирования многозначности словообразовательно производного слова: *талан* 1 -- *бесталанный* 1, *талан* 2 -- *бесталанный* 2. Эти системные отношения и передает БАС-20 в виде полисемии прилагательного *бесталанный*, в то время как лексикографический подход МАС демонстрирует явное противоречие: значения одного и того же многозначного слова здесь представлены как база для формирования омонимов, т.е. двух разных слов.

Пробуя оценить лексикографический опыт в описании рассматриваемой группы слов, мы, безусловно, должны отметить большую тщательность их разработки в новом издании БАС. Кроме того, авторам удалось связать в

систему факты, кажущиеся противоречивыми. Впрочем, доля противоречивости остается, т.к. в том, что сейчас представлено как закономерность, в виде системных связей, в основе своей содержит случайность. По-видимому, сближение слов *бесталанный* и *бесталантный* было заметно уже во времена А.С. Пушкина. Его поправку к цитируемому тексту можно воспринимать как стремление к соблюдению нормы, как упрек в неточности употребления слова, как факт сопротивления стилистической небрежности. Как видим, усилия поэта оказались напрасными - впоследствии эта неточность закрепилась в литературном языке: *бесталанный* «лишенный таланта» дается словарями без каких-либо ограничительных помет.

В одной из монографий по истории русского литературного языка акад. В.В. Виноградов пишет о существовавшей в 30-40 гг. XIX в. в России книге «Справочное место русского слова», которая была своеобразным сборником распространенных стилистических ошибок, возникающих по причинам неточного употребления слов, особенно имеющих близкое звучание (ср.: *блестательный* - *блестящий*, *обрезать* - *порезать*, *одеть* - *надеть* и др.). Вероятно, среди подобных слов могли бы найти свое место и наши *бесталанный* и *бесталантный*, тем более что основную причину ошибочного словоупотребления В.В. Виноградов видит во влиянии разговорной языковой стихии на неустойчивую еще языковую норму. История рассмотренных слов показательна иллюстрирует следующее заключение филолога: «Так в моменты ломки литературно-языковой системы колеблются сложившиеся стилистические традиции. Становятся зыбкими семантические очертания слов, и смешиваются омонимы. Расширяется и изменяется значение книжных слов, которые как бы не вполне усваиваются во всей обстановке их употребления новыми общественными группами, предъявляющими свои права на литературный язык. С книжным языком смешивается просторечие».<sup>13</sup>

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 1-16. М., 1937-1949. Т. II. С. 169 /вариант «б» - с. 431/.

<sup>2</sup> Там же. Т. 12. С. 71.

<sup>3</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1- 4. М., 1978-1980. Т. I. С. 75-76; т. 4. С. 388.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. ПСС. Т. 12. С. 56.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 1 - 10. Л., 1977-1979. Т. 7. С. 264.

<sup>6</sup> Помета «устар. и обл.» нам представляется менее точной хотя бы потому, что в современных областных словарях слово *бесталанный* если приводится, то иллюстрируется не примерами из живой диалектной речи, а цитатами фольклорного характера. См. Словарь русских народных говоров /Под ред. Ф.П. Филина. М.; Л. СПб., 1966 -1996, Вып. 2. С. 280; Псковский областной словарь с историческими данными. Л. СПб., 1967-1996. Вып. 1. С. 195.

<sup>7</sup> В БАС-20 отдельно разрабатываются и соответствующие производные от прилагательных: наречия *бесталанно* и *бесталантно*, отвлеченные существительные *бесталанность* и *бесталантность*, причем не как системно предсказуемые образования от качественного прилагательного, а как реальные слова, подтвержденные примерами из источников (за исключением слова *бесталантно*).



- <sup>8</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1-4. М., 1986 -1987. Т.1. С.161; т. IV, с. 14. См. также толковые словари, где приводятся этимологические справки для заимствованных слов.
- <sup>9</sup> Там же. Т. IV. С. 14-15.
- <sup>10</sup> В некоторых словарях (ТСУ, БАС-17), к сожалению, допущена неточность в формулировке, с помощью которой указывается происхождение фразеологизма: «Из евангельской притчи о зарытых в землю и неиспользованных талантах - деньгах». Известно из этого источника (Евангелие от Матфея, гл. 25), что зарыт в землю был всего один талант, который получил от своего господина третий раб, в отличие от двух первых, путивших свои таланты в дело и удвоивших их.
- <sup>11</sup> Даль В.И. Указ. соч. Т.4. С.388.
- <sup>12</sup> Фасмер М. Указ. соч. Т.4. С.15; Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1-2. М., 1993. Т.2. С.226.
- <sup>13</sup> Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. М., 1982. С.342.

## Элементы народной речи под пером Пушкина

Л.Я. Костючук (Псков)

В связи с ролью русского языка в современном мире, в годы, предшествующие 200 - летнему юбилею со дня рождения А.С. Пушкина, не только специалисты (литературоведы, языковеды, культурологи и др.), но и вообще те, кто интересуется русским языком, вольно или невольно стараются понять, в чем состоит феномен Пушкина как великого представителя русской литературы, как такого служителя русскому слову, который поставил точки над і в становлении современного русского литературного языка. И ведь нет, пожалуй, прежде всего русского человека, который не знал бы имени А.С. Пушкина и его творений.

Исследователи истории русского литературного языка, в частности В.В.Виноградов, не могут пройти мимо того факта, что Пушкин умело соединил в ткани своих произведений европеизмы, славянизмы и народные слова, не отвергал интернациональных заимствований. Мало того, «зрелая словесность», по мнению Пушкина, имеет своей основой «странное просторечие». В.В. Виноградов поясняет его как «самобытное, отражающее творческую оригинальность народа». <sup>1</sup> Именно А.С. Пушкин поднял народную речь, народное слово до уровня литературных, сделал их достойными внимания русской словесности. Поражает то, что «истинный вкус» в отборе необходимого слова, выражения А.С. Пушкин видел «в чувстве соразмерности и сообразности». <sup>2</sup>

Исследователи псковской народной речи не могут не обратить внимания на те своеобразные слова и выражения, которые встречаются в произведениях, письмах, заметках писателя, в надежде, что это могут быть псковизмы, поскольку судьба заставила А.С. Пушкина жить в Псковской губернии, прежде всего во время Михайловской ссылки. Известно, как ценил он общение с «простолюдинами», как слушал и впитывал народную речь, как любил фольклор и старался сохранить то из русской народной речи, из народных

образов, что, будучи «языком честного простолюдина», способно выразить «глубокие чувства» и «поэтические мысли».<sup>3</sup>

Среди исследований по языку пушкинских произведений особое место занимают работы В.И. Чернышева, который, будучи специалистом в области языка художественной литературы, диалектологии, лексикографии, особое внимание обратил на отражение своеобразия народного языка в поэтическом творчестве.<sup>4</sup>

В начале XX века В.И. Чернышев писал, что предстоит сделать для изучения языка Пушкина очень многое, и сетовал, что нет словаря языка писателя, а отсутствие словаря не позволяет, по справедливому замечанию В.И. Чернышева, определить значения слов: «за неимением хорошего пушкинского словаря» бывает трудно решить вопрос о том, как, например, «понимать слово *влекся* в выражении: «И путь по нем широкий шел, И конь скакал, и *влекся* вол...» («Обвал»). «Значит ли это: волокся, тащился, медленно шел, или: был веден, был влечен при некотором сопротивлении?» - писал В.И. Чернышев.<sup>5</sup> Т.е. это слово с обычной, близкой к простонародной, семантикой или с высоким значением? В.И. Чернышев и многие филологи понимали, что без специального словаря трудно понять значения многих слов, входящих в систему произведения писателя. Словарь - это большой исследовательский труд, который учитывает многие контексты для слова, давая возможность сопоставить факты.

Созданный в середине XX века Словарь языка Пушкина<sup>6</sup>, а затем и дополнительный том к Словарю<sup>7</sup> позволили обнаружить лексико-фразеологическое богатство писателя, систематизировали значения каждого слова и тех устойчивых выражений, которые были употреблены А.С. Пушкиным в его произведениях разных жанров, в письмах, опубликованных или сохранившихся в рукописях. Фиксация в Словаре лексико-фразеологических единиц, выявленных в творениях Пушкина, во всех формах при их функционировании под пером писателя позволяет исследователю обнаружить интересующие его факты, выяснить их частотность у Пушкина. Тщательная разработка значений у каждой единицы в соответствующих контекстах, систематизация этих значений свидетельствуют не только о лексико-семантической картине речи одного человека, но в известной мере и о языке той эпохи, в которой создавались произведения А.С. Пушкина. При выяснении состояния языка пушкинского времени в соответствующих обобщениях помогают и лексикографические труды XVIII-XIX веков.

Словарь языка Пушкина дает возможность выбрать разные линии исследования лексики, даже грамматики слов, насколько она отражена в разных формах в зависимости от употребления в соответствующем контексте.

Косвенные же формы иногда могут сообщить ценные сведения о языковой специфике речи героя, о том, как А.С. Пушкин использует показ этих особенностей в своих произведениях. Так, у глагола *хотеть*, у местоимения *что* в Новых материалах к Словарю А.С. Пушкина фиксируются формы *хоцу* (1-е лицо единственного числа), *цаво* (родительный падеж); последнее с аканьем. Это «диалектные формы в речи персонажа» (Лизы-Акулины) в черновом варианте «Барышни крестьянки»: «А по здешнему я говорить умею прекрасно *цаво! не хоцу!*» (с.264). В окончательном варианте словоформы с цоканьем - типично псковским фонетическим признаком - отсутствуют. Соблюдение их в дальнейшей речи героини, видимо, затруднило бы речь Лизы. И потому в ее речь как простолю-

динки вводятся такие народные особенности, которые навязчиво создают колорит народной речи. Приведем некоторые примеры.

«А кто *те* мешает?» - звучит в речи девушки в ответ на вопрос Алексея, позволит ли Лиза-Акулина ему идти рядом с нею (краткая форма местоимения *тебе* - в форме 2 лица единственного числа, дательного падежа). Управление с кем у глагола *распознать* проявляет значение 'отличить друг от друга, различить (кого с кем, чем)' (СлЯП, III, с.970): «Да как же барина с слугой не *распознать?*» (такого управления и оттенка нет при общерусском значении глагола - 'узнать, определить по каким-н. признакам'). Следом за приведенной фразой следуют такие реплики для пояснения, что значит *распознать*: «И одет-то не так, и *баишь* иначе, и собаку *кличешь* не по-нашему». Глагол *баить* (*баять*), на первый взгляд, воспринимается как принадлежность южного говора, но при дальнейшем исследовании поражает пушкинское проникновение в народную речь: Пушкин мог слышать этот глагол и там, где цокают, т.е. в северо-западных районах Руси, к которым принадлежит и псковская народная речь. Это подтверждает и В.И. Даль (I, С.39)<sup>8</sup>, и современные псковские говоры, в которых значение 'говорить' свойственно этому широко распространенному глаголу (ПОС, 1, с. 137).<sup>9</sup> Глагол *кликать* широко употребителен на разных территориях, в частности и в значении 'подзывать животных', как отмечено в Словаре языка Пушкина (II, с.327) (ср.: Даль, I, с.118). Ведя свою роль, Лиза рассказывает, что идет «*по* грибы». Предлог *по* с винительным падежом актуален и в псковских говорах для передачи цели и направления движения. Лиза приводит распространенную неожиданной второй частью пословицу: «Вольному воля, а дорога мирская». Наиболее известен в народе такой вариант этой пословицы: «Вольному воля, а спасенному рай». В этом случае вторая часть пословицы как будто не очень логично противопоставляется (вводится союзом *а*) первой части, в которой и заключается весь смысл народного афоризма: вольнолюбивый человек (а таковым и должен быть каждый!) является и свободным в своем выборе. Недаром именно первую часть пословицы («Вольному воля») объясняет В.И. Даль, заключая свое пояснение в скобки: «(жить как хочет)» (I, с. 239). В речи Лизы-Акулины распространение пословицы идет за счет образа дороги (может быть, как символа жизненного пути), не скованного религиозными правилами: «дорога мирская» (неслучайно в расширенной части пословицы употреблено определение *мирская* к слову *дорога*). Оказывается, и этот образ идет от народной традиции: используется образ дороги, пути (вероятно, предполагалось, что, будучи вольным, можно было сделать выбор своего жизненного пути). Появление такого образа как бы проистекает из статуса вольного человека. Поэтому встречается и такой вариант пословицы: «Вольному воля, а ходячему путь» (Даль, I, с. 239). Таким образом, каждый заслуживает того, чего он достоин (каждому свое!). Первая часть пословицы представляет древнее устойчивое словосочетание, характерное для текстов деловых документов (грамот) Древней Руси. Неслучайным и справедливым представляется сказанное В. В. Виноградовым об А.С. Пушкине: «Он воскрешал старинные выражения

с ярким колоритом национальной эпохи».<sup>10</sup> В то же время при характеристике речи героини Пушкин показывает, как невольно у нее «прорывается» в речи то, что обнаруживает в ней не простолюдинку: *лжешь* вместо *врешь*; «благородная» фраза в ответ на чрезмерное внимание Алексея: « - Если вы хотите, чтобы были вперед приятелями, - сказала она с важностью, — то не извольте забываться». Такое своеобразие речи Акулины чувствует и Алексей: «- Кто тебя научил этой премудрости? - спросил Алексей, расхохотавшись».

Даже несколько примеров из речи героини повести «Барышня-крестьянка» показывают, как осторожно подходил Пушкин к тому, что было дорого писателю - к народному началу при характеристике героев через их речь. Это замечали исследователи языка Пушкина: «... областные и этнографические особенности народной речи, узкие провинциализмы Пушкиным лишь в редких случаях включались в литературную норму».<sup>11</sup> Одни народные слова Пушкин оставлял в своих произведениях, ориентируясь на чувство «сообразности», а от других освобождал свои тексты. Нам уже приходилось рассматривать слово *бурый* у Пушкина: «...и *бурый волк* ей верно служит». Как будто необоснованное сочетание со словом *волк*. Но материалы Картотеки Псковского областного словаря показывают, что в псковских говорах прилагательное *бурый* имеет и значение 'серый'. Ср. устойчивые фразеологизированные сравнения в псковской народной речи: *как (бурый) вол*; *как (серый, бурый) волк* (как созвучная подмена образа вола) в значении 'много, усердно' при сочетании с глаголами *работать, трудиться* (ср. ПОС, 4, с.109, 110). Следовательно, пушкинский *бурый волк* - это реальный образ из народного представления о действительности, он пришел в художественное произведение как результат знакомства Пушкина с народной, псковской речью. Недаром Пушкин советовал писателям учиться языку у простого народа (у «московских просвирен»).

И в то же время только в черновиках остаются некоторые просторечно-народные слова: в черновиках «Евгения Онегина» - *банный* в сочетании «*банный пар, халат, лежанка, угар*» (НМСлП, с.20); названия некоторых народных реалий (*сбитень, сбитеньщик* - в черновиках «Евгения Онегина»; *сопелька* - в черновиках «Станционного смотрителя» - НМСлП, с.213, 228); грубопросторечное *блядин* в составе бранного *блядины дети* осталось в некоторых вариантах «Бориса Годунова» (НМСлП, с.27); *курва* 'бранно о развратной женщине, распутнице' в одном из вариантов стихотворения (НМСлП, с. 98).

Чувствование внутренней формы слова и умение оправданно употребить слово в зависимости от значения хорошо видно из описания трагедии боя в «Полтаве». В черновиках сначала довольно натуралистично было показано, как боевые ядра разрывают человеческие тела: «Шары чугунные повсюду Катятся прыгая - горят. В кровавых омотах шипят. И замирают» (НМСлП, с. 137). В окончательном тексте выражение «в кровавых *омотах* шипят» заменено на «в крови шипят». Это сделано, видимо, потому, что слово *омут*, имея этимологический корень *мут-* (ср. *мутить*), предполагает, во-первых, значение 'обрывистые, глубокие места в воде', а во-вторых, - 'такое место, где быстрина мутит и вымывает ямину' (ср.: Даль, III, с.673). Сема, связанная с корнем *мут-/мут'*-, несколько снижает значимость того, что описывает поэт, тем более, что в переносном значении в своих произведениях Пушкин использует слово *омут* для описания только того, что ему

несимпатично: «В мертвящем упоенье света, В сем *омуте...*»; «в *омут*, где пощутся Булгарин, Полевой» (СЛЯП, III, с.119). Кроме того, гипербола от образа «кровавых омутов» отвлекает от точности описания результатов серьезного сражения.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» степень применения физической силы, когда по приказу старухи изгоняют старика, в первом варианте передается предложно-именным сочетанием *по шее*: «Старика затолкали *по шее*» (НМСлП, с.272). Такое употребление трактуется как оттенок к основному значению имени. В окончательном тексте это выражение заменено на фактически сложившееся уже наречие *взашей* («*взашей* затолкали») (СЛЯП, I, с.263). Это, безусловно, народное образование со сложно-составной приставкой *вза* - (видимо, из соответствующего предлога *в-за*); ср. *взаправду* (см. *вправду*), *взанарок* (см. *нарочно*), *взапровинку* 'за дело, за вину' (ср.: Даль, I, с.190). С одной стороны, такое слово не противоречит народному характеру сказки, а с другой, что очень важно, служит более точному и без ненужных дополнительных смыслов описанию событий: *по шее*, как и *в шею* (*дать*, *ударить*, *затолкать*), подчеркивает более конкретное определенное направление ударов, а *взашей* (*взашей*), как свидетельствует Даль, совмещает еще и переносное значение 'с бранью и угрозами' (см.: Даль, I, с.191).

Уникальным представляется глагол *зачуфыриться* в значении 'заважничать, зазнаться', отмеченный в письмах Пушкина (СЛЯП, II, с.115).<sup>12</sup> Этот глагол, на первый взгляд, кажется непонятным. Правда, употребление слова наряду с книжным *аристократичествовать* («Я всегда был склонен *аристократичествовать*, а с тех пор, как пошел мор на Пушкиных, я и пуще *зачуфырился...*» - СЛЯП, с.115) помогает выяснить его значение. Даль приводит однокоренные *зачуфыркать*, *зачуфариться* 'стать чваниться, огрызаться' (I, с.665). М. Фасмер, приводя глаголы *чуфариться*, *чухвариться* 'важничать' без приставки *за-* в начинательном значении, связывает звук [Ф] с соответствующей меной на [ХВ] (*чу-* + *хвалиться*).<sup>13</sup>

У героев Пушкина можно обнаружить и типично псковский ласкательный стиль речи, сопровождающийся употреблением слов со специфическими экспрессивно-эмоциональными суффиксами для обозначения отнюдь не предметов малого размера, а для передачи как бы расположения говорящего к обозначаемому. Это прекрасно обнаруживается в речи Варлаама в «Борисе Годунове»: «...у всякого свой обычай, а у нас с отцом Михаилом одна *заботушка*: пьем до *донушка*, выпьем, поворотим и в *донушко* поколотим» (СЛЯП, II, с.18). Такой стиль в современных псковских говорах чаще обнаруживается в речи женщин, но может быть и у мужчин, что подтверждается и тем, что услышал Пушкин в первой трети XIX века и как отразил в своем произведении.

Чтение произведений Пушкина дает возможность узнать как можно больше о выразительных особенностях авторского построения речи, о выборе слов, об отношении Пушкина к народной речи, о роли разных жанровых реализаций под пером талантливого человека в становлении, формировании современного русского литературного языка. Сравнивая вкрапления народных слов, выражений с разноцветными красками для живописца, И.И. Давыдов писал, что А.С. Пушкин - один из тех, кто «сочинениями своими обогатил тысячи прекрасных речений из языка простолюдина».<sup>14</sup>

Словарь языка Пушкина с дополнительным томом помогает проведению такого исследования, когда можно обнаружить своеобразие пушкинской работы над словом: как на ладони, видишь те капли, из которых составляется океан лексико-фразеологического богатства пушкинского языка. Как при встрече с любым значительным и серьезным лексикографическим трудом, хочется преклонить голову перед титанической работой филологов, бережно сохранивших, систематизировавших, достоверно донесших до нас, читателей конца XX века, тайны пушкинского понимания и видения слова.

- <sup>1</sup> Ср.: Виноградов В.В. Вопросы образования русского национального литературного языка // Виноградов В.В. История русского литературного языка.: Избранные труды. М., 1978. С.200.
- <sup>2</sup> Фрагменты пушкинских фраз приводятся по работе: Виноградов В.В. Основные этапы истории русского языка // Виноградов В.В. История русского литературного языка... С.54.
- <sup>3</sup> Виноградов В.В. Вопросы образования... С.201.
- <sup>4</sup> Ср., например: Чернышев В.И. Заметки о языке А.С. Пушкина. (Произношение некоторых местоимений.) // Чернышев В.И. Избранные труды. Т.2, М., 1970; Он же. Имена действующих лиц в сказках А.С. Пушкина о царе Салтане, о золотом петушке, о мертвой царевне (Салтан, Гвидон, Дадон, Чернавка) // Там же; Он же. А.С. Пушкин среди творцов и носителей русской песни // Там же.
- <sup>5</sup> Ср.: Чернышев В.И. Заметки о языке... С.63.
- <sup>6</sup> Словарь языка Пушкина. Тт. I-IV. М., 1956-1961. [В дальнейшем в тексте статьи: СЛЯП, том, страница.]
- <sup>7</sup> Новые материалы к Словарю А.С. Пушкина. М., 1982. [В дальнейшем в тексте статьи: НМСлП, страница.]
- <sup>8</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Тт. I-IV М., 1956. [В дальнейшем в тексте статьи: Даль, том, страница.]
- <sup>9</sup> Ср.: Псковский областной словарь с историческими данными. Вып. 1-12. Л.(СПб.), 1967-1996. [В дальнейшем в тексте статьи: ПОС, выпуск, страница.]
- <sup>10</sup> Виноградов В.В. Основные этапы истории русского языка // Виноградов В.В. История русского литературного языка... С.54.
- <sup>11</sup> Виноградов В.В. Вопросы образования... С.201.
- <sup>12</sup> Надо подчеркнуть, что А.С. Пушкин в своем эпистолярном творчестве часто прибегал к ярко экспрессивным средствам языка: ср., например, фразеологизм *зашибить деньгу* 'хорошо заработать' (СЛЯП, II, с.115); *забрюхатеть* 'забеременеть' в письме даже к жене (СЛЯП, II, с.19).
- <sup>13</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. IV М., 1973. С.388. М. Фасмер обнаруживает приставку *чу-*. Необходимо отметить и частую замену плавных звуков [Л] и [Р] не только в русском народном языке (ср. псковские *хилый* - *хирый*), но и в других языках. Указанные фонетико-морфологические изменения в оформлении слова привели к тому, что в народной речи при затемнении исходного состава слова, но при акцентировании экспрессивного компонента значения в корне слова возможна и замена исходного звука [А] на звук [Ы]. У Пушкина зафиксировано слово с [Ы].
- <sup>14</sup> Слова И.И. Давыдова цитируются по работе В.В. Виноградова: О связях истории русского языка с исторической диалектологией // Виноградов В.В. История русского литературного языка... С. 211.

## Изучение сказок А.С. Пушкина в школе (историко-библиографический аспект)

В.Н. Бредихина (Псков)

Более ста лет пушкинские сказки интересуют методистов и являются объектом изучения ведущих ученых как 19 века, так и 20-го. История вопроса отражена в трудах В.Я. Коровиной. Она отмечает, что в прошлом столетии к сказкам А.С. Пушкина обращались методисты Ф. Буслаев, В. Стоюнин, В. Острогорский. Разбор «Сказки о рыбаке и рыбке» есть в книге Ф. Буслаева «О преподавании отечественного языка», им рекомендовано включение сказок Пушкина в «План и программу обучения языкам и литературе» (1866,1890). «У Лукоморья дуб зеленый» - знаменитый пролог к «Руслану и Людмиле» - мы встречаем в «Хрестоматии к руководству для теоретического изучения литературы» В.Я. Стоюнина (1879). В. Острогорский в книге «Русские писатели как воспитательно-образовательный материал для занятий с детьми и для чтения народу» рекомендует для изучения «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о царе Салтане». (8, С.216-217).

В.Я. Коровина в своих исследованиях подчеркивает, что в школьной дореволюционной программе чаще встречаются «Сказка о рыбаке и рыбке», отрывки из «Руслана и Людмилы» (не всегда «Пролог»).

В советское же время чаще в школьных программах встречаются «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» и «Пролог» к поэме «Руслан и Людмила». Эти произведения входят в школьные программы уже в первые годы советской власти, но прочно обосновываются в школе с конца 30-х годов. В новой программе по литературе 4-х классов (с 1970 года) «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и «У Лукоморья дуб зеленый» открывают второй раздел учебника (литературные сказки), который, по словам В.Я. Коровиной, «удачно продолжает раздел устного народного творчества», ибо «четвероклассники, получив представление о народной сказке, проникают в особенности сказки литературной, осмысливая ее сходство и различие с народной сказкой» (8, С.217).

В методике советского периода сложились различные методические подходы в изучении сказок А.С. Пушкина: в контексте биографии поэта (Е.Н. Ахутина, 1936 год), в сопоставлении «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» с русскими народными: «Царевной лягушкой» и «Морозко» (М.А. Рыбникова, 1941-1943 годы), изучение в процессе обучения выразительному чтению (В.В. Голубков, 1950-1960 гг.). Обращался к пушкинским сказкам и П.И. Колосов (1958 год), работы которого показывают возможные пути словарного толкования. По мнению методиста, словарную работу при изучении сказок Пушкина следует проводить в три этапа - перед чтением, после чтения, в связи с характеристикой основных героев сказки. Для того, чтобы акцентировать внимание учащихся на слова, «без точного понимания смысла которых прочтение пушкинского текста будет поверхностным», П.И. Колосов составляет таблицы, использование которых будет полезно и современному учителю. В.П. Никольский (1950 - 1960 годы) обращает внимание учителя на выработку литературных (народная сказка, смысл произведения, главный герой) и моральных понятий (правдивость, верность, трудолюбие, скромность, красота поступков), в разработках Н. Я. Мещеряко-

вой предлагается не только путь изучения «Пролога» и «Сказки о мертвой царевне...» А.С. Пушкина на уроках литературы, но даны рекомендации и по организации уроков внеклассного чтения, посвященных теме «Народные и литературные сказки». (8, С.219).

В. Я. Коровина, «учитывая общее гуманистическое направление всего творчества Пушкина и пушкинских сказок, в частности, опираясь на лучший методический опыт» разработала систему уроков по изучению «Пролога» и «Сказки о мертвой царевне...» А.С. Пушкина. (8, С.219-225).

За советский период в методике изучения сказок А.С. Пушкина в школе намечены и разнообразные методические приемы и виды работ: краткий и подробный пересказы, беседа по содержанию, чтение по ролям, составление характеристики героев, выразительное чтение сказки, составление композиционного плана, анализ языковых особенностей сказки, сравнение «Сказки о мертвой царевне...» со «Сказкой о спящей царевне» В.А. Жуковского, размышление об истоках некоторых пушкинских сказок, прослушивание и обсуждение актерского чтения, использование иллюстраций различных художников (Б. Дехтерева, Т. Мавриной, В. Конашевича, В. Серова, художников Палеха и др.), сопоставление иллюстраций одного и того же эпизода разных художников, конкурсное чтение учащихся и другие.

Все указанные методические подходы изучения сказок А.С. Пушкина, методические приемы и виды работ разработаны, главным образом, на основе «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Пролога» к поэме «Руслан и Людмила». Об этом свидетельствует и вышедший в 1972 году сборник статей «Сказки Пушкина в школе». Как отмечает составитель сборника В.Я. Коровина, «настоящий вариативный сборник содержит материалы по теме «Сказка о мертвой царевне» и «У Лукоморья дуб зеленый» А.С. Пушкина и предоставляет учителю возможность выбора любого методического пути при изучении этих произведений» (9, С.3).

Считаем, что данный сборник статей - уникальное и своеобразное литературоведческо-методическое пособие, отражающее и хронологическо-библиографический аспект.

В первый раздел - «О сказках А.С. Пушкина» - включены литературоведческие материалы, «давно не переиздававшиеся и редкие, но необходимые учителю, работающему по данным темам». В двух последующих разделах - «Методика изучения «Сказки о мертвой царевне...» и «Пролог к «Руслану и Людмиле» («У Лукоморья дуб зеленый...») и методика его изучения» - собрана методическая литература, раскрывающая традиционный опыт работы со сказками А.С. Пушкина, сложившийся за период 1941 - 1970 гг. Эти разделы сборника «Сказки Пушкина в школе» можно рассматривать как хрестоматийную часть: они содержат статьи ведущих методистов указанного тридцатилетия (М. Рыбникова, В. Голубков, С. Елеонский, В. Фролова, В. Никольский, П. Колосов, В.Я. Коровина и др.). Составной частью сборника являются иллюстрации и статья Г. Курочкиной об иллюстрациях к сказкам, которые также помогут учителю углубить работу.

Обобщающей же работы по изучению других сказок А.С. Пушкина в методике до настоящего времени нет. К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина, когда так хочется сказать свое, новое слово о великом поэте, мы задались целью создать методико-библиографическое пособие на основе материалов по изучению сказок А.С. Пушкина в начальной школе за период с 1936 по 1996 год.



Считаем, что создание литературоведческо-методических сборников статей, подобных пособию, составленному В. Я. Коровиной, создание методико-библиографических пособий - одна из актуальных проблем современной методики преподавания литературы в школе и методики русского языка и чтения в начальной школе.

Историко-библиографический аспект исследования, кроме библиографии по изучению сказок А.С. Пушкина, указанной в хронологической последовательности, дает возможность предоставить взгляду современного учителя историческую ретроспективу методических подходов, разрабатывавшихся разными учеными и учителями - практиками в течение 60-ти лет. Право выбора, критического осмысления или творческого использования методических приемов и путей работы над произведением остается за самим учителем. Методико-библиографическое пособие поможет учителю восстановить и сохранить «историческую память», не открывать заново давно открытое, а использовать весь накопленный опыт применительно к новым условиям. В доказательство значимости историко-библиографического аспекта исследований сошлемся на мнения видных деятелей культуры современности.

«Библиография, по-моему, один из самых важных факторов в развитии человечества, значение ее огромно и возрастает с каждым годом. Это тот цемент, который скрепляет кладку здания духовной культуры», - писал А.Н. Стругацкий. (10, С.40). «Библиография - почва, на которой произрастает современная культура», - отмечал Д.С. Лихачев. (5, С.7).

Как показывает созданная нами библиографическая база исследования, количество методических работ по изучению сказок А.С. Пушкина, кроме «Сказки о мертвой царевне...» и «Пролога», за указанный период не велико.

Одной из первых можно считать разработку Е.Н. Ахутиной по изучению «Сказки о золотом петушке», опубликованную в первом издании сборника «Пушкин в школе». (6). Автор разработки отмечала, что «ознакомление с творчеством Пушкина лучше всего начать со сказок. Это сразу даст правильную установку, учащиеся сразу почувствуют в Пушкине великого национального поэта». (6, С.25). Методические рекомендации к изучению сказок А.С. Пушкина даны в контексте изучения биографии поэта: показаны истоки создания сказок, дано освещение личности великого поэта. При чтении и анализе «Сказки о золотом петушке» рекомендовались следующие приемы: первичное чтение учителем («так как учащимся трудно передать иронический тон рассказчика»); разбор содержания сказки, начиная с зачина; словарная работа, включая объяснение непонятных слов, народных слов и выражений; выяснение основных черт характера царя Дадона; объяснение политической заостренности сказки.

Е.Н. Ахутина считала, что уже в 5-ом классе «надо дать учащимся живой облик Пушкина», что «очень важно в этом классе дать правильное освещение личности великого поэта, сделать его образ близким, дорогим для ребят» (6, С.8). Программа 5-го класса тридцатых годов давала для этого полную возможность: в ней есть и сказки Пушкина, и его лирика природы, и такая повесть, как «Дубровский».

Историко-библиографический срез исследования показывает, что все последующие издания сборников «Пушкин в школе» (Фролова В.Ф., Лахост-

ский В.Ф. Пушкин в школе - 1956; 1959; Пушкин в школе / Сост. В.Я. Коровина. - 1974, 1978) содержат в основном методические рекомендации по изучению «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Пролога» к поэме «Руслан и Людмила».

Сборник «Пушкин в школе» 1974 года издания отличен от остальных тем, что он имеет раздел «Проблемы изучения творчества Пушкина на различных этапах обучения (в начальной школе, IV - VII классах, VIII классе, X классе и в вечерней школе)». Для нас наибольшую ценность и интерес представляют статьи И.И. Долецкой «Пушкин в начальной школе» и В.И. Лейбсона «Сказки Пушкина в литературно-творческом развитии школьников». (7, С.27-39).

В статье И. Долецкой определены и обоснованы произведения А. Пушкина, доступные детям 7-9 лет, которые входят или могут входить в детское чтение, включая стихотворения и сказки. Среди сказок для третьеклассников были рекомендованы три: «Сказка о царе Салтане...», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о попе и о работнике его Балде»; две последние для внеклассного чтения. Большое внимание автор статьи уделяет принципам отбора произведений Пушкина для начальной школы. В статье В.И. Лейбсона проиллюстрированы возможности литературно-творческой работы в связи со сказками Пушкина. Названные возможности могут быть реализованы в рамках литературного кружка, проведении года Пушкина в школе или общешкольного мероприятия. Автором предложены различные виды работ с учащимися по следующим направлениям: актуализация прочитанного, развитие поэтического слуха, развитие чувства языка, углубление понятия о народности, о взаимодействии литературы и фольклора, развитие представлений о специфике художественной литературы, углубление понятия об авторской позиции, сказки Пушкина в опере, сказки Пушкина в кино.

Методика изучения сказок А.С. Пушкина непосредственно в начальной школе связана прежде всего с именем Всеслава Гавриловича Горецкого. Именно ему принадлежат первые работы, в которых определено значение изучения творчества А. Пушкина в начальной школе, названы цели и задачи, осмыслено создание определенной системы изучения творений Пушкина во всех звеньях средней общеобразовательной школы на уроках и во внеклассном чтении как большое достижение советской методической науки и практики. В юбилейной статье «А.С. Пушкин в начальной школе» (в соавторстве с Л.С. Геллерштейн), посвященной 175-летию со дня рождения поэта, отмечено: «С.Я. Маршак однажды сказал, что у каждого возраста есть свой Пушкин. Должен быть свой Пушкин и у младших школьников. А каким дети воспримут его, в огромной мере зависит от учителя, от того, какими будут уроки чтения, уроки встречи с великим поэтом» (2, С.10). В этом отношении своевременны и ценны методические рекомендации к проведению уроков чтения в 1-3-х классах по творчеству А.С. Пушкина, изложенные В.Г. Горецким на страницах пособий для учителей «Уроки чтения в 1 классе», «Уроки чтения во 2 классе», «Уроки чтения в 3 классе» (1).

Думаем, что на основе системы уроков, разработанной ученым, возможно издание отдельного методического руководства по изучению сказок А.С. Пушкина в начальной школе, так как уроки по пушкинским сказкам входят во все книги для чтения: 1 класс - «Сказка о рыбаке и рыбке», 2 класс - «Сказка о царе Салтане...», 3 класс - «Сказка о попе и о работнике его Балде». Пред-

ложенная система уроков охватывает разнообразные формы работы, как традиционные, так и новые: чтение сказки учителем, работа по вопросам и заданиям книг для чтения (подкрепление ответов выборочным чтением соответствующих фрагментов сказки), работа с иллюстрациями к сказкам, чтение учащимися цепочкой, устное рисование иллюстраций, рисование иллюстраций учащимися, выразительное чтение (включая чтение наизусть), знакомство с народной сказкой, записанной А.С. Пушкиным, сопоставление содержания сказки с поговорками и поговорками. Согласно основным целям и задачам методических пособий для учителей трехлетней начальной школы В.Г. Горещкого в системе уроков по изучению сказок А.С. Пушкина последовательно реализуется принцип продуктивного многочтения, «заметное место отводится различным формам самостоятельной работы учащихся над текстами», а также «творческому развитию учащихся, которое играет большую роль в овладении ими навыками чтения, умения разобрать прочитанное». (1, С.11).

Интерес к изучению сказок А.С. Пушкина в начальной школе ярко выражен в начале 1990-х годов. За последнее время на материале пушкинских сказок поставлен целый ряд методических проблем: значение литературоведческих работ при подготовке учителя к уроку внеклассного чтения в начальных классах, методика работы над языком сказок А. Пушкина, нетрадиционные формы обучения в начальной школе. В каждой из статей авторы намечают и пути разрешения рассматриваемых проблем.

О.В. Евдокимова в статье «Литературоведение и урок внеклассного чтения в начальной школе (К проблеме изучения сказок А.С. Пушкина)», называя наиболее авторитетные литературоведческие исследования сказок А.С. Пушкина (работы М.К. Азадовского, В.С. Непомнящего, Н.Н. Петруниной), старается «разобраться в том, как и в чем помогают литературоведческие исследования сказок А.С. Пушкина при подготовке к уроку, посвященному их изучению». (3, С.97). Автор не дает конкретных методических рекомендаций, а на примере «Сказки о царе Салтане...» показывает принципы работы учителя с литературоведческим материалом. Исходным моментом в осознании учителем художественного своеобразия сказок А.С. Пушкина, в частности «Сказки о царе Салтане...», могут быть, по мнению О.В. Евдокимовой, размышления над проблемой взаимосвязи творчества поэта и фольклора. Кроме того, как считает автор, своеобразие «Сказки о царе Салтане...» очевидно при сопоставлении ее с другой пушкинской сказкой - «Сказкой о мертвой царевне и о семи богатырях».

Статью З.И. Филиппенко и Л.К. Нефедовой «Методика работы над языком «Сказки о рыбаке и рыбке» А. Пушкина» можно рассматривать как методическое руководство по вопросам работы над языком художественного произведения, и пушкинской сказки в первую очередь. Это отмечают и авторы статьи: «В настоящих рекомендациях будут рассмотрены пути работы над лексикой, рисующей психологический и портретный облик персонажей, передающей колорит времени, указывающей на фольклорные истоки сказки, выявлены возможные пути работы над речевыми характеристиками героев и над интонационным рисунком произведения» (11, С.27). Более подробно авторы статьи останавливаются на шести вопросах:

1. Работа над интонацией сказки.
2. Работа над языком в связи с элементами характеристики персонажей.

3. Работа над фразеологизмами.
4. Раскрытие особенностей пушкинского эпитета.
5. Работа с историзмами и архаизмами.
6. Разговорная и просторечная лексика.

Опубликованная на страницах журнала «Начальная школа» (1994, № 12) статья Н.Ф. Елагиной «Нетрадиционный урок - лекция о А.С. Пушкине» включает также методику изучения пушкинских сказок. Но главное в статье, как отмечено редакцией журнала, «это нетрадиционная форма обучения. Автор знакомит не просто с уроком, а с уроком-лекцией, что несвойственно для начальной школы. Можно ли проводить такие уроки в младших классах? Как показывает опыт Н.Ф. Елагиной, можно, но при соблюдении некоторых психолого-педагогических и методических требований». (4, С.34). Урок-лекция о А.С. Пушкине был подготовлен по определенному плану:

1. Детские годы поэта.
2. Значение няни и бабушки в жизни поэта.
3. В Лицее.
4. Пушкин поэт-пейзажист.
5. Пушкин-сказочник.
6. Пушкин всегда с нами.

Как видно, значительное место отведено сказкам Пушкина. Приведем фрагмент урока. «К нам на урок пришли сказочные герои из сказок Пушкина. Звучит музыка «Танец розовых девушек». Под эту музыку, взявшись за руки, в ярких костюмах выходят к доске персонажи из сказок Пушкина. Они поочередно читают наизусть в лицах отрывки из пушкинских сказок, а дети отгадывают название сказки». (4, С.38). К разговору о Пушкине - сказочнике на уроке - лекции была подготовлена выставка книг, на которой представлены сказки Пушкина, использовались иллюстрации художников к сказкам, рисунки детей.

Примечательно, что подготовленный и проведенный Н.Ф. Елагиной нетрадиционный урок должен стать уроком, «на котором бы дети обрели и навсегда запомнили целостный гармоничный облик поэта».

Подобная задача ставилась, как показывает историко-библиографический аспект исследования, 60 лет назад, в методических рекомендациях пособия «Пушкин в школе».

<sup>1</sup> Горецкий В.Г. Великие русские писатели // Уроки чтения в 1 классе. М., 1989. С.138-140.

Горецкий В.Г. Великие русские писатели // Уроки чтения во 2 классе. М., 1990. С.153-155.

Горецкий В.Г. Классики русской и советской литературы // Уроки чтения во 3 классе. М., 1988. С.96-101.

<sup>2</sup> Горецкий В.Г., Геллерштейн Л.С. А.С. Пушкин в начальной школе // Начальная школа. 1974. №6. С.6-10.

<sup>3</sup> Евдокимова О.В. Литературоведение и урок внеклассного чтения в начальной школе (К проблеме изучения сказок А.С. Пушкина) // Усиление практической направленности обучения младших школьников как средство преодоления формализма в учебно-воспитательной работе: Межвузовский сбор-

- ник научных трудов. Л., 1990. С.96-104.
- <sup>4</sup> Елагина Н.Ф. Нетрадиционный урок - лекция о А.С. Пушкине. II класс // Начальная школа. 1994. №12. С.34-39.
- <sup>5</sup> Советская библиография. 1989. №3. С.7.
- <sup>6</sup> Пушкин в школе: Сборник. / Сост. Л.С. Троицкий. М, 1936.
- <sup>7</sup> Пушкин в школе: Сборник. / Сост. В.Я. Коровина. М.: Просвещение, 1978.
- <sup>8</sup> Пушкин в школе: Пособие для учителей / Сост.: В.Я. Коровина. М.: Просвещение, 1978.
- <sup>9</sup> Сказки Пушкина в школе: «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и «У Лукоморья дуб зеленый...»: (IV класс): Сборник статей. / Сост. В.Я. Коровина М.: Просвещение, 1972.
- <sup>10</sup> Фантастика учит гражданственности: (Интервью с А.Н. Стругацким) // Советская библиография. 1988. №2. С.40.
- <sup>11</sup> Филиппенко З.И., Нефедова Л.К. Методика работы над языком «Сказки о рыбаке и рыбке» А. Пушкина // Начальная школа. 1992. №3. С.26-30.

## **Баллада А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в школьном изучении**

В.Г. Маранцман (Санкт-Петербург)

Баллада Пушкина «Песнь о вещем Олеге» открывает мотив товарищества, дружбы в лирике, изучаемой в 7 классе. Далекие времена, описанные Пушкиным, требуют создания установки на чтение, проясняющей историческую и языковую реальность текста.

Чтение летописи, рассказ о князе и его походе на Царьград может вобрать в себя словесный комментарий, необходимый для элементарного понимания текста. После чтения выясняем восприятие баллады и находим центральный вопрос к анализу.

1. Что поразило вас в балладе? Какие эпизоды взволновали вас больше всего?
2. Почему Пушкин в начале баллады называет Олега «вещим», а затем «могучим»?
3. Как вы представляете себе сцену прощания князя с конем?
4. Каким вы видите Олега на могиле коня?
5. Почему рука князя названа «прощальной»?
6. Зачем нужна последняя строфа баллады?
7. В чем отличие баллады от летописного рассказа об Олеге?

В. Я. Стоюнин в книге «О преподавании русской литературы», подробно разработав изучение баллады Пушкина, сводит ее смысл к утверждению: «судьба не меняет своих предопределений, какие бы меры не взял человек». Правда, Стоюнин, зная непокорство Пушкина, не делает его фаталистом и считает, что поэт лишь точно воспроизводит верования наших древних предков.

М.А. Рыбникова в «Очерках по методике литературного чтения» в главе «Уроки» дает иную трактовку пушкинской баллады, обостряя поединок власти мирской (князь) и духовной (кудесник). Мотив независимости и бескорыстия поэтов-волхвов в балладе, конечно, есть, но это лишь звено сюжета, а не его сущность. Иначе мы должны были бы испытать некое удовлетворение по смер-

ти Олега, послушавшегося кудесника и назвавшего его «лживым, безумным стариком». Впрочем, такая кровожадность посещает умы наших современников.

В журнале «Литература в школе» напечатана статья, где некая учительница считает смерть Олега справедливым возмездием князю, предавшему (?) своего товарища, коня. Эстетическая глухота и моралистическая агрессивность такого подхода очевидны.

Постараемся приобщить учеников к нравственному смыслу произведения и открыть его в самой поэтической ткани текста и его композиции, уточняя свои впечатления сопоставлением вариантов текста, укрупняя эпизоды, имеющие ключевое значение, составлением киносценария (например, «Прощание Олега с конем»).

На берегу Волхова близ старой Ладоги есть древний холм, который, по преданию, до сих пор называют могилой Олега Вещего, киевского князя, в IX веке укреплявшего могущество Руси. Совершив в 907 году смелый поход на Царьград, Олег победил греков. Подплыв с войском к византийской столице, князь велел вытащить ладьи на берег, поставить их на колеса и развернуть паруса. Мгновенно русские воины оказались у стен крепости и взяли ее. Народ назвал Олега вещим, то есть человеком, которому все ведомо, предусмотрительным, рассудительным, умным.

Пушкин, в 1820 году сосланный Александром I за вольнолюбивые стихи на юг, не раз бывал в Киеве, где один из курганов на берегу Днепра тоже называют могилой Олега. Читая «Львовскую летопись», Пушкин встретил предание о князе Олеге и захотел написать о нем.

Художественное произведение всегда опирается на события жизни и преобразует их. Писатель не копирует факт, а оживляет его своей фантазией, своим отношением к событию. В стихотворении «Осень» Пушкин, заглянув в тайну рождения поэзии, сказал:

И тут ко мне идет незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Вглядимся в летопись и подумаем, что в «Песне о вещем Олеге» идет от истории и что создано «мечтой» поэта.

«Некогда Олег в осеннее время вспомнил о коне своем, от коего ему предрекли умереть волхвы и кудесники. И сказал ему один кудесник так: «Князь! Конь, которого ты любишь и ездешь на нем, от него-то тебе и будет кончина». Олег в уме своем принял намерение такое: «Если так и есть (как говорил кудесник), то не только чтоб ездить на нем, даже видеть его не захочу». Но, вспомнив коня, Олег призвал старейшину конюхов к себе и спросил его, говоря: «Конь, которого тебе дал для сбережения, где ныне? Ибо хочу его видеть». Отвечал старейшина конюхов: «Уж он умер». Олег тогда рассмеялся и, укоряя волхвов и кудесников, которые ему предрекали от коня сего умереть, сказал: «Всегда они говорят ложь, ведь видим, что конь уже умер, а я жив». И повелел Олег себе седлать коня, доехав до того, хотя бы на кости его посмотреть. Доехав же до места, где лежали кости и лоб конский, сойдя со своего коня на самые кости, со смехом и руганием сказал: «От этого ли черепа мне умереть?» И Олег ступил ногою на лоб, попирая, и вот внезапно из оною лба выкинувшая змея ужалила его в ногу, отчего разболелся и умер. Люди же над ним великий плач сотворили, по обычаю погребли его на горе Шелковица именуемой, где могила его и до наших дней слывет Олеговой могилой».

Пушкина поразил эпизод летописи. «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического», - писал поэт Александру Бестужеву. И Пушкин 1 марта 1822 г. заканчивает работу над произведением, которое назвал «Песнь о вещем Олеге» и которое начинается с описания другого похода Олега - похода на хазар.

Песнь - древний способ прославления. За что же славит поэт князя?

Что поэтического видит Пушкин в происшествии, которое стало основой «Песни»? Чем отличен летописный рассказ от пушкинского произведения? Прислушайтесь к нему и подумайте над этими вопросами.

Под музыку Глинки («Руслан и Людмила», вступление к песне Баяна из 2 акта оперы) проходит мелодекламация учителя.

После чтения выясняется, что учеников более всего поразил заключительный эпизод - финал. Что же вас поразило? Наверное, гибель Олега. Ведь он расстался с конем после предсказания кудесника, но смерть все же принял от коня своего. Почему же? Иль оттого, что от судьбы не уйти, как думали некоторые читатели пушкинской «Песни»? Или оттого, что Олег оскорбил кудесника, назвав его «лживым, безумным стариком»? Или это наказание за отступничество князя, оставившего верного коня? События «Песни» содержат в себе много таинственного, и каждый читатель разгадывает ее по-своему. Но что хотел сказать Пушкин? Может быть, направление его мысли помогут нам понять черновики, которые сохранились. Рассмотрим еще раз сюжет «Песни» и обдумаем этот вопрос: почему погиб Олег?

Князь вступает в «Песню» торжественно, величаво. Он всемогущ. За буйный набег хазар он мстит жестоко. Все подчиняется ему, все послушно, и в черновике была строка:

Князь по полю едет на смирном коне.

Но Пушкин заменил эпитет. Не «смирный», а «верный» конь несет величавого Олега. Это не послушание коня, а преданность.

Так определены в начале «Песни» два ее героя: Олег и его верный конь.

Следующий эпизод «Песни» - встреча князя с кудесником. Власть Олега дана в величавом самоутверждении, в медлительном торжественном развороте: сначала мы видим дружину, затем ослепительное сияние доспехов и только потом самого князя и коня. Кудесник появляется иначе: неожиданно, таинственно:

Из темного леса навстречу ему

Идет вдохновенный кудесник.

Пушкин сомневался в этом эпитете, в черновике был другой: престарелый кудесник.

Но этот эпитет мог создать ощущение немощи старика, а кудесник наделен всевиденьем, таинственной силой. «Покорный Перуну старик одному» - он подчинен лишь воле богов, а не князя. Кудесник независим и смел. Старость ему оставлена, но она лишена немощи, как, впрочем, и вызова. В черновике была строка:

И к гордому старцу подъехал Олег.

Но Пушкин оставил «мудрому старцу». Независимость волхвов не надменна. Высокомерен «владыка», Олег. Князь, конечно, понимает духовную высоту кудесника. И потому он подъехал к нему, и потому называет его «побимцем богов», и потому спрашивает его о будущем. Но Олег обращается к кудеснику снисходительно, призывая не бояться его княжеской власти и обещая вознаграждение:

Открой мне всю правду, не бойся меня.

В награду любого возьмешь ты коня.

Кудесник спокойно и гордо защищает свое достоинство:

Волхвы не боятся могучих владык,

И княжеский дар им не нужен,

Правдив и свободен их вещий язык

И с волей небесною дружен.

Грядущие годы таятся во мгле,

Но вижу твой жребий на светлом челе.

Это защита прав поэзии, ее бескорыстия, ее истинности, потому что для Пушкина поэзия и пророчество родственны.

В черновике кудесник угрожал Олегу:

Но знаю, но вижу паденье твое.

В окончательном тексте он сразу не произносит приговора, который отнесен в самый конец предсказания. Работая над этими строками, Пушкин оставляет воодушевление, но исключает мстительную пылкость:

Но вижу твой жребий на светлом челе.

Пушкин наделяет кудесника сдержанностью и способностью оценить достоинства Олега.

В черновике сказано:

День смерти для многих таится во мгле.

Однако окончательный текст:

Грядущие годы таятся во мгле -

подчеркивает силу прозрения кудесника. Он шире, чем день смерти, видит, все будущее ему открыто («грядущие годы»). С этой высоты кудесник говорит и о прошлом, и о будущем Олега, называя его чело светлым и прославляя его. Слова кудесника открывают всевластие Олега: ему подчинены даже самые коварные силы природы («синего моря обманчивый вал») и самое стремительное оружие («и пращ, и стрела, и лукавый кинжал»).

В черновике были строки, подчеркивающие воинственность, даже жестокость Олега:

И вновь, как на тризну, стремишься на брань.

И новой победой прославлен.

Твой меч собирает кровавую дань,

Твой недруг во прахе раздавлен.

Этих строк нет в окончательном тексте. Пушкинский Олег не жесток, а величав, и его могущество усиливается в работе поэта над стихом.

Гимн кудесника Олегу завершается похвалой коню:

Твой конь не боится опасных трудов;

Он, чуя господскую волю,

То смиренный стоит под стрелами врагов,

То мчится по бранному полю,

И холод, и сеча ему ничего.

Теперь мы понимаем, почему Олег так любит коня. Верный, послушный, подчиненный его воле, конь дает князю ощущение власти над жизнью. Завершается гимн Олегу и его коню краткой, но неожиданной, как выстрел фразой: «Но примешь ты смерть от коня своего». Внезапность приговора заставляет Олега в первый момент не поверить ему («Олег усмехнулся»). Горькая



ирония слышится в самой ситуации. Ведь Олег обещал кудеснику: «В награду любого возьмешь ты коня». Оказалось, что обещал то, чего не в силах сделать. Кудесник берет не любого коня, а отбирает любимого.

Прощание Олега с конем - один из самых драматических эпизодов «Песни».

В летописном рассказе Олег сразу отказывается от коня: «Не только чтобы ездить на нем, но даже видеть его не захочу». Пушкинский Олег человечнее, его любовь к коню сильнее.

Работая над этой сценой, Пушкин все более усиливает ощущение тяжести, прощания, неразрывности князя и коня, которого он гладит «прощальной рукой».

А сейчас взгляните в строки черновика и подумайте, зачем Пушкин изменил их в окончательном тексте:

И молча, рукой опершись на седло...

В молчаньи, рукой опершись на седло...

Служил ты мне долгое время.

Расстаться настало нам время

Вы, отроки, тотчас возьмите коня

Вы, отроки-други, возьмите коня

В твое заслуженное стремя

В твое позлащенное стремя

Прошло много лет с того дня, когда Олег расстался с конем:

Пирует с дружиною вещей Олег

При звоне веселом стакана.

И кудри их белы, как утренний снег

Над славной главою кургана...

Пушкин долго сомневался в этом эпизоде. Подумайте, почему он изменен?

Над ветхой главою кургана

над гордой главою кургана

над славной главою кургана

И именно в эту минуту мира, радости Олег вспоминает коня (не в осенние дни, как в летописи). И в памяти Олега конь живет прежним, молодым.

«А где мой товарищ? - промолвил Олег, -

Скажите, где конь мой ретивый?

Здоров ли? Все так же ль легок его бег?

Все тот же ль он бурный, игривый?»

В черновике вместо «бурный» стояло «бодрый», что было прозрачнее, обиднее. Но долгая разлука с конем не стерла его образ в памяти князя. И именно потому, что в памяти конь прежний, ответ так сокрушает Олега. Это горе князя подчеркнуто противостоянием позы и эпитета:

Могучий Олег головою поник.

Этой боли в летописи нет, а в «Песни» именно горе рождает в Олеге гнев и горечь. Называя кудесника «лживым, безумным стариком», Олег упрекает себя:

«Презреть бы твое предсказанье.

Мой конь и доныне носил бы меня».

Герой Пушкина наделен душевной привязанностью к коню, чувства его глубоки и постоянны. Над ними не властны ни время, ни даже смерть коня. Князь хочет видеть хоть кости коня, прикоснуться к ним, и в этом желании та же неотрывность, какая была в прощальной руке при расставании в конем. Олег прямо называет коня другом и полон сожалений о том, что на тризне, погребальном обряде, где полагалось вместе с всадником хоронить и коня, не этот его любимец «жаркою кровью» напоит его прах.

Но стоило Олегу пожалеть о том, что он в смерти разлучен с конем, как «вскрикнул внезапно ужаленный князь». Какое странное совпадение! События следуют за проявлением чувств человека. Не слепой рок приговорил Олега к смерти «от коня своего», а привязанность к коню, заставившая отбросить все опасения и пожалеть, что у них не одна судьба.

Именно это и делает Олега в глазах Пушкина лицом поэтическим, то есть человеком, которому в чувстве границы не поставлены. Так что же, смысл «Песни» горек? Неужели верность чувству ведет к гибели? Может быть, и так. Ведь сказал же Данте: «Дано любви нас с жизнью разлучать».

Но у Пушкина есть последняя строфа, и в ней свет, преодоление горечи:

Ковши круговые, запенясь, шипят

На тризне плачевной Олега:

Князь Игорь и Ольга на холме сидят;

Дружина пирует у брега.

Бойцы вспоминают минувшие дни

И битвы, где вместе рубились они.

Верность чувства может привести к смерти, но верность человеческой памяти - залог бессмертия.

## Пушкин в Михайловском (Урок по переписке поэта)

И.И. Чернова (Псков)

Важным источником познания жизни и творчества писателя являются его письма. Они в большей мере, чем мемуары, раскрывают внутренний мир, сокровенную суть писательской личности, неповторимую индивидуальность в «ее стремительном изменении и обновлении». «Биография в письмах» - именно так говорят, когда речь идет о переписке большого поэта, когда размышляют о его духовной жизни. Первый биограф Пушкина Павел Васильевич Анненков по этому поводу писал: «Непрерывная литературная переписка с друзьями принадлежала к числу любимых и немаловажных занятий Пушкина в это время. Переписка Пушкина особенно драгоценна тем, что ставит, так сказать, читателя лицом к лицу с его мыслями... Мы имеем только весьма малую часть переписки Пушкина, но и та принадлежит к важнейшим биографическим материалам» (1, С.129)

Г.А. Гуковский назвал письма Пушкина «самой увлекательной биографической книгой», созданной самим поэтом, известно, что за два года Михайловской ссылки Пушкин написал сто двадцать писем и получил более шестидесяти. Письма были для него в те годы почти единственным способом общения с близкими ему людьми. В Указателе лиц, упоминаемых в пушкинских

*lib.pushkinskiydom.ru*

кой переписке, значится около тысячи имен. Политиков и историков, общественных деятелей и публицистов, императоров и царей, литераторов и беллетристов, живописцев, актеров и музыкантов, сановных и «простых» людей прошлого и настоящего. Как же огромен был мир пушкинских познаний, круг интересов, которыми жил поэт! Он стремился «в просвещении стать с веком наравне». И того достиг; Пушкин был энциклопедически образованным человеком. Об этом говорит его переписка. Ее воспринимают как «многосюжетный, разноплановый, с лирическими отступлениями эпистолярный роман-эпопею, в котором прослеживается процесс становления великого поэта. По нему можно судить о том, как складывался пушкинский круг писателей, что вмещает в себя понятие «культура пушкинской поры». Перед нами проходят судьбы не только Пушкина, но и Вяземского и Одоевского, Дельвига и Баратынского, Жуковского и Плетнева, Погодина и Шевырева, Рылеева и Бестужева, Катенина и Кюхельбекера. Пушкинская эпоха оживает в лицах.

Нравственный потенциал пушкинской переписки велик. Известные слова Белинского о том, что, читая Пушкина, можно «превосходнейшим образом воспитать в себе человека», без сомнения относятся и к письмам поэта.

Все это делает педагогически оправданным проведение урока по переписке Пушкина. Он предваряется большой подготовительной работой. Нужен строгий отбор писем, чтобы не утонуть в мелочах. Этот отбор должен быть подчинен продуманной концепции урока. Необходимо постепенно создавать в школьном кабинете литературы своеобразную картотеку, куда бы входили подборки пушкинских писем и ответов его адресатов, отрывки из мемуаров современников поэта. Готовясь к занятию, ученики выполняют индивидуальные и групповые задания. Одни готовят выразительное чтение фрагментов из пушкинской переписки, стихотворений поэта, связанных с содержанием писем. С помощью других учитель отбирает наглядно-изобразительный материал, отражающий жизнь Пушкина в Михайловском. Заранее вывешивается рекомендательный список книг для домашнего чтения. На самом уроке они составят часть выставки, оформленной в классе: А. Гордин. Пушкинский заповедник. М., 1956; М. Басина. Там, где шумят михайловские рощи. М., 1962; Здесь жил Пушкин. Л., 1963; А. Гессен. Жизнь поэта. М., 1972; В краю великих вдохновений. М., 1975; С.С. Гейченко. У Лукоморья. Л. 1977; Приют, сияньем муз одетый. М., 1982. Эти книги хорошо иллюстрированы.

Одно из групповых заданий, которые выполняют ученики, готовясь к уроку, - оформление альбома «Адресаты Пушкина». На его страницах помещаются портреты современников поэта, с кем Пушкин вел переписку в течение многих лет. Адресатами Пушкина были известные поэты Василий Андреевич Жуковский и Петр Андреевич Вяземский, издатель Петр Алексеевич Плетнев и младший брат поэта Лев Сергеевич Пушкин. Из Михайловского и Тригорского шли пушкинские письма писателю и критику Александру Бестужеву, поэтам Николаю Гнедичу, Василию Туманскому, Николаю Языкову, Кондратию Рылееву, основателю общества «Зеленая лампа» Никите Всеволожскому, ближайшему другу с лицейских лет Антону Дельвину, дерптскому студенту Алексею Вульффу, писателям и историкам Николаю Полевому и Михаилу Погодину.

К портретам дается пояснительный текст, говорящий о характере взаимоотношений поэта с адресатом. Учитель рекомендует книги, из которых

ученики подчерпнут необходимые сведения: двухтомник «Переписка Пушкина». М., 1982; Черейский Л.А. Современники Пушкина. Л., 1981. П. Боголепов, Н. Верховская, М. Сосницкая. Тропа к Пушкину. М., 1967. На альбомной странице рядом с портретом помещаются и строки из стихотворных посланий Пушкина.

Вот несколько альбомных страниц.

**Василий Андреевич Жуковский** (1783-1852). Поэт, старший друг и наставник Пушкина. Он одним из первых обратил внимание на незаурядный талант поэта-лицеиста. 19 сентября 1815 года Жуковский писал Вяземскому: «Это надежда нашей словесности... Нам всем надо соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет» (2. С.84). В связи с завершением Пушкиным поэмы «Руслан и Людмила» Жуковский подарил ему свой портрет с дарственной надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя». Пушкин гордился дружбой Жуковского. Желательно его портрет поместить на альбомной странице, а рядом с ним стихотворение «К портрету Жуковского», в котором Пушкин предсказал ему бессмертие:

Его стихов пленительная сладость  
 Пройдет веков завистливую даль,  
 И, внемля им, вздохнет о славе младость,  
 Утешится безмолвная печаль  
 И резвая задумается радость.

Пушкин называл Жуковского своим «гением-хранителем».

**Плетнев Петр Александрович** (1792-1865) - поэт и литературный критик. Портрет работы Тыранова.

С Пушкиным познакомился в 1817 г. Издатель сочинений Пушкина. «Я имел счастье в течение двадцати лет пользоваться дружбой нашего знаменитого поэта. Я был для него всем: и родственником, и другом, и издателем, и кассиром» (3, С.73). Роман «Евгений Онегин» Пушкин посвятил Плетневу:

Прими собранье пестрых глав,  
 Полусмешных, полупечальных,  
 Простонародных, идеальных,  
 Небрежный плод моих забав.  
 Бессонниц, легких вдохновений,  
 Незрелых и увядших лет,  
 Ума холодных наблюдений  
 И сердца горестных замет.

**Вяземский Петр Андреевич** (1792-1878) - поэт, литературный критик. Пушкину принадлежит профильный портрет Вяземского, желательно на альбомной странице поместить ксерокопию именно этого рисунка, а рядом стихотворные строки, выполненные в стиле дружеского шаржа:

Судьба свои дары явить желала в нем,  
 В счастливом баловне соединив ошибкой  
 Богатство, знатный род с возвышенным умом  
 И простодушие с язвительной улыбкой.

Так Пушкин писал о Вяземском в 1820 г. Их сближало насмешливо-независимое отношение к авторитетам, сходство вкусов, стремление создать новую литературу. Переписка Пушкина и Вяземского - это нескончаемый диалог очень умных людей, в котором обсуждаются все новости литературы,

важнейшие вопросы времени. «Со мною любил он спорить: и спорили мы до упаду, до охрипlosti об Озере, Дмитриеве, Батюшкове и о многом прочем». «Твои письма, - писал Вяземскому Пушкин, - гораздо нужнее для моего ума, чем операция для моего аневризма. Они точно оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини... Пиши мне, во Пскове это для меня будет благоденствие» (2, 219). На уроке ученики выступят с короткими сообщениями, которые пройдут в форме «защиты альбомной страницы».

В плане главы IX книги П.В. Анненкова «Материалы для биографии А.С. Пушкина» выделим такие моменты: «Прибытие в Михайловское, нравственное перерождение», «Душевное настроение Пушкина в Михайловском», «Образ жизни в деревне». Каждое из этих положений обнаруживает замысел биографа Пушкина - раскрыть особенности внутренней, духовной жизни поэта в годы михайловской ссылки. Что добавляет к размышлениям П.В. Анненкова переписка Пушкина? Как скажется ее материал на всем ходе классной беседы, на теме и плане урока? Вот один из его вариантов.

**«Где я провел изгнанником два года незаметных»**

Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить.

А.С. Пушкин

1. «И был печален мой приезд...»
2. «Михайловское душно для меня»
3. «Сердце вести просит...»
4. «Книг, ради бога, книг!»
5. «Поэзия, как ангел-утешитель  
Спасла меня, и я воскрес душой».
6. «... и я бы мог».

Записанный на доске, этот план будет своего рода путеводителем по письмам поэта. А вопросы для обдумывания, которые задаются учащимся по ходу урока, позволяют им углубиться в содержание этих писем:

1. Какие события личной и общественной жизни волнуют поэта?
2. Как письма Пушкина передают перемену в его настроениях?
3. Как можно определить круг литературных интересов Пушкина по его письмам? Как они характеризуют Пушкина-читателя?

В формулировке темы урока ключевым является слово «изгнанник», оно определяет состояния души поэта. За все время михайловского заточения он не переставал чувствовать себя «опальным», «гонимым», «ссылочным невольником», находящимся под двойным надзором - духовным и гражданским. А «высочайшая» опека была тягостна и унизительна для него. Друзья понимали состояние Пушкина, его положение. «Кто творец этого бесчеловечного убийства, - писал 13 августа 1824 года П.А. Вяземский, - или не убийство - заточить пылкого, кипучего юношу в деревне русской? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина» (4, С.111) П.А. Осипова писала В.А. Жуковскому 22 ноября: «Если Александр должен будет остаться здесь долго, то прощай для нас, русских, его талант, его поэтической гений и обвинить его не можно будет. Наш Псков хуже Сибири, а здесь пылкой голове не усидеть» (5. С.52).

«И был печален мой приезд...» Строка из черновой рукописи «Путешествия Онегина» может служить продолжением разговора о новой ссылке. Это признание Пушкина было вызвано горькими переживаниями поэта, в душе которого росло ощущение несвободы. О чувствах, которые бушевали в душе его, когда он узнал, что отец согласился шпионить за ним, мы узнаем из письма самого Пушкина к Жуковскому (31 октября 1824 года). Это письмо, содержащее подробный рассказ о споре с отцом, заканчивается криком-мольбой: «... спаси меня, хоть крепостью, хоть Соловецким монастырем... еще раз спаси меня».

В ответном письме Жуковского мы читаем: «На все, что с тобою случилось и что ты сам на себя навлек, у меня один ответ: ПОЭЗИЯ. Ты имеешь не дарование, а гений... Ты рожден был великим; будь же этого достоин .., Обстоятельства жизни, счастливые и несчастливые, - шелуха... Пльиви, силач» (2, С.94).

К этому мудрому совету Пушкин не мог остаться глухим.

Но однообразие деревенской жизни, отсутствие надежды на скорое освобождение, неудачные попытки организовать побег из ссылки - все это рождало тоску, скуку. «Пришли мне стихов, умираю - скучно» (Вяземскому, октябрь 1821). «Скука - холодная муза, и поэма моя не двигается вперед. Бешенство скуки сдает мое нелепое существование» (В.Ф. Вяземской, 10 ноября 1824). «Михайловское душно для меня» (Жуковскому, апрель 1825). «Мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство» (Вяземскому, май 1826). Никогда еще одиночество не занимало в его жизни такого места: чтение, игра с самим собой на бильярде в два шара, одинокие прогулки верхом. Эту ситуацию воскресил в своем рисунке «Пушкин на прогулке» В. Серов. Она отражена и в письмах поэта: «Знаешь мои занятия? до обеда пишу «Записки», обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки - и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!» (из письма брату, ноябрь 1824). А в декабре Пушкин пишет Д.М. Шварцу, своему одесскому знакомому: «Вот уже 4 месяца, как нахожусь я в глухой деревне - скучно, но делать нечего... Уединение мое совершенно - праздность торжественна. Соседей около меня мало, я знаком только с одним семейством, и то вижу его довольно редко - целый день верхом - вечером слушаю сказки моей няни, оригинала няни Татьяны... она единственная моя подруга - и с нею только мне не скучно» (4, С.133-134).

А между строк открывается «другая жизнь» - жизнь сердца, тайная, скрытая, недосказанная, освещенная иной раз самым неожиданным светом, рожденная воспоминаниями об Одессе, о Е.К. Воронцовой, с которой связана строка: «Могучей страстью очарован...». Пушкин просит брата прислать ему «перстень - мне грустно без него» (ноябрь 1824). Заветный перстень-талисман был подарен Пушкину Е.К. Воронцовой в час разлуки, «в час печали». В письмах-воспоминаниях заметны не только элегические интонации, но и ноты отчаяния, нетерпения: «Об Одессе ни слуху ни духу. Сердце вести просит... Ради бога: слово живое об Одессе» (Д.М. Шварцу, 9 декабря 1824). И снова: «Есть ли у тебя какие-нибудь известия об Одессе? Перешли мне что-нибудь о том» (Вяземскому, апрель 1825).

Памятью сердца рождены не только эти просьбы - признания, но и такие стихи, как «Храни меня, мой талисман», «Желание славы», «Сожженное письмо». Выразительно прочитанные на уроке, они явятся своеобразным комментарием к письмам поэта.

Замечено, что школьники легко улавливают одну тему пушкинской переписки: как плохо и одиноко живет поэт в Михайловском. Поэтому так важно донести до них мысль, высказанную Ю.М. Лотманом в его книге «Александр Сергеевич Пушкин»: «И тем не менее мы можем с уверенностью сказать, что пребывание в Михайловском в целом оказалось не только плодотворным для Пушкина - поэта, но и спасательным для него как человека» (6. С.112). Прослеживая логику размышлений ученого, обратим внимание на неожиданное сцепление слов на странице его книги: «одиночество и сосредоточенность». В них - суть той психологической ситуации, которую переживал поэт, сосланный в Михайловское.

«Главное событие, основная сфера деятельности в этот период - творчество. В этой концентрации поэта на себе, - пишет Ю.М. Лотман, - сошлись воедино внешние и вынужденные обстоятельства биографии с внутренними и органическими потребностями творчества...» (6, С.112). Как всегда, в Михайловском Пушкин много читает - на русском, английском, французском, итальянском. В его письмах очень часто звучат просьбы: «Книг, ради бога, книг!», - пишет он брату. «Стихов, стихов, стихов!» - Вяземскому. Жуковскому: «Брат привезет тебе мои стихи, жду твоих, как утешения». В списках книг, которые он заказывает, - сочинения Шиллера, Шлегеля, Вальтер Скотта, Баратынского, Крылова, Рыльева, Державина, Байрона, Фуше, Сисмонди, Шекспира, жизнеописание Степана Разина, Емельяна Пугачева.

В книге «Пушкинский заповедник» А. Гордин приводит интересный факт: из прочитанных здесь книг составила целая библиотека. Ее вывозили в двадцати четырех ящиках на двенадцати подводках. Пушкин шутил, что в Михайловском он перечитал двенадцать телег книг.

Погружение в мир книги, в сферу идей русской и мировой литературы, в стихию народной речи, в образный строй русской сказки, русской песни, интенсивный обмен письмами, доверительный характер переписки, общение, которое становилось литературной учебой, осмысление собственного опыта жизни - такой труд души, который не мог не привести к ее обновлению. Пришло ощущение полноты жизни:

Душе настало пробуждение...

.....

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

У Пушкина осталось такое впечатление от встречи с Пушкиным в Михайловском: «С Музой живет в ладу и трудится охотно и усердно». (7, С.75) Переписка поэта подтверждает это впечатление. Теперь мы уже не встретим в его письмах признаний: «Стихов нет», «стихи не лезут». Напротив, теперь Пушкин пишет много и энергично занимается своими издательскими делами.

Незадолго до смерти, оглядываясь на свое прошлое, Пушкин писал:

Поэзия как ангел-утешитель  
Спасла меня, и я воскрес душой.

В черновом варианте стихотворения «Вновь я посетил...» поэт вспоминал «часы трудов свободно-вдохновенных» как лучшие в своей жизни. Именно в такие часы в Михайловском в 1824-1826 гг. были написаны центральные главы романа «Евгений Онегин» (III-VI), трагедия «Борис Годунов», поэмы «Цы-

ганы», «Граф Нулин», несколько десятков лирических стихотворений, таких, как «19 октября», «Сожженное письмо», «Вакхическая песня», «Я помню чудное мгновенье», «Зимний вечер», «Подражания Корану», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Пророк». Всего более ста художественных произведений.

Названия самых значительных пушкинских творений, созданных в Михайловском, записаны на доске, разговор о них в школьной аудитории впереди. А на этом уроке, комментируя запись, учитель снова обращается к переписке поэта, приводит слова Пушкина, пережившего радость творчества, осознавшего свою силу:

«Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» (Н.Н. Раевскому, июль 1825 г.)

«Покамест, душа моя, я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию! - смотри, молчи же: об этом знают весьма немногие. Читал ты моего «А. Шенья в темнице?» (П.А. Вяземскому, июль 1825).

В статье «О русской словесности», где речь шла и о поэме «Граф Нулин», Пушкин писал: «Я... в два утра написал эту повесть. Имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения».

«Ты приказывал, моя радость, прислать тебе стихов для какого-то альманаха ... Вот тебе несколько эпиграмм, у меня их пропасть» (П.А. Вяземскому, декабрь 1825).

Е.А. Маймин справедливо замечает: «Он (Пушкин - И.Ч.) пишет свою трагедию и ощущает свое высокое торжество - не только творческое, но и человеческое: торжество и победу над собственной своей судьбой. И вот почему, закончив «Бориса Годунова», как никогда прежде, он взрывается радостью и гордостью. 7 ноября 1825 года он пишет П.А. Вяземскому: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, я бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!» (8, С.91)

Одна из важных проблем, затронутых в пушкинской переписке, - отношение поэта к событиям 14 декабря 1825 года. В школьной аудитории разговор об этом чаще всего сводится к выяснению вопросов: был или не был Пушкин членом тайного общества, почему декабристы не принимали его в свою организацию? К каким источникам обратится учитель, стремясь «оживить» уже имеющиеся знания учащихся о духовной жизни Пушкина в 20-е годы?

Исходный тезис в беседе на эту тему можно определить словами одного из современных пушкинистов - Н.Н. Скатова: «Не будучи формально членом ни одной из декабристских организаций ни тогда, ни потом, Пушкин, по сути, был центром всего декабристского движения». Есть ли основания для такого утверждения? Есть! Обратимся снова к пушкинской переписке, к свидетельству современников поэта. Они чувствовали, что поэзия Пушкина полна духом романтической оппозиционности и отрицанием существующих в действительности отношений. Для них Пушкин - носитель самого идеала свободы во всей его красоте. Вот что они говорили:

Декабрист И.И. Пущин: «... тогда везде ходили по рукам, переписывались и читались наизусть его «Деревня», «Ода на свободу», «Ура, в Россию скачет...» и другие мелочи в том же духе. Не было живого человека, который не знал бы его стихов» (7, С.63-64).



Декабрист Д.И. Завалишин: «Можно наверное сказать, что по крайней мере 9/10, если не 99/100 тогдашней молодежи первые понятия о крайних революционных мерах получили из его стихов... В наше время едва ли был такой взрослый воспитанник, который не списывал и не выучивал наизусть этих стихотворений».

Такие признания, сделанные на следствии, ставили Пушкина в рискованное положение. Это понимал Жуковский. В своем письме Пушкину от 12 апреля он писал: «Ты ни в чем не замешан - это правда. Но в бумагах каждого из действовавших находятся стихи твои. Это худой способ подружиться с правительством... Наши отроки ( то есть все зреющее поколение), ... познакомились с твоими буйными, одетыми прелестию мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый».

Пушкин был связан с декабристами, встречался с ними, со многими был дружен. И он не откажется от этого. В письме Жуковскому Пушкин пишет в 20-х числах января 1826 года: « В Кишиневе я был дружен с майором Раевским, с генералом Пушиным и Орловым.

Я был масон в Кишиневской ложе, т.е. в той, за которую уничтожены в России все ложи.

Я, наконец, был в связи с большею частью нынешних заговорщиков».

В письме Плетневу (конец января 1826 года) говорится: «Что делается у вас в Петербурге? Я ничего не знаю, все перестали ко мне писать.

Верно, вы полагаете меня в Нерчинске. Напрасно, я туда не намерен - но неизвестность о людях, с которыми находился в короткой связи, меня мучит».

Отношение Пушкина к восстанию декабристов не было однозначным. Спектр политических и эмоционально-нравственных оценок, нашедших отражение в его переписке, был необычайно широк. Так, в письме к В.А. Жуковскому Пушкин пишет: «Вероятно, правительство удостоверилось, что к заговору не принадлежу и с возмутителями 14 декабря связей политических не имел» (20-е числа 1826 года). А 10 июля 1826 года в письме П.А. Вяземскому говорит: «Бунт и революция мне никогда не нравились, это правда; но я был в связи почти со всеми и в переписке со всеми из заговорщиков. Все возмутительные рукописи ходили под моим именем» (2, С.247). Но на вопрос царя: «Что вы бы сделали, если бы 14 декабря были в Петербурге?» - Пушкин ответил, «не запинаясь»: «Был бы в рядах мятежников». Такое заявление воспринимается нами как нравственный, мужественный поступок. Н.Н. Скатов так комментирует его: «Пушкин этим своим заявлением все-таки как бы вышел на Сенатскую площадь. Более того в условиях еще более страшных. Ведь тогда для реально вышедшего Пушкина итоги были ясны - самые трагические.» (10, С.170)

«Все-таки я от жандарма еще не ушел, легко может, уличат меня в политических разговорах с кем-нибудь из обвиненных» (2, С.108), - писал поэт Жуковскому. Мысль о них не покидает Пушкина. «Взглянем на трагедию взглядом Шекспира», - обращался Пушкин к А. Дельвигу в начале февраля 1826 года. Но «взгляд Шекспира» не означал для поэта отстраненности и равнодушия. Напртив, Пушкин был полон сочувствия и сострадания к жертвам. В январе 1826 г. он пишет Дельвигу: «Мне сказывали, что А. Раевский под арестом. Не сомневаюсь в его политической безвинности. Но он болен ногами, и сырость казематов будет для него смертельна. Узнай, где он, и успокой

меня». В другом письме к Дельвигу (20 февраля) читаем: «Но что Иван Пушкин? Мне сказывали, что 20, то есть сегодня, участь их должна решиться - сердце не на месте». В письме Вяземскому вновь выражен личностный оттенок: «... повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна» (14 августа 1826 года).

Все потрясения, испытанные Пушкиным, узнавшим о восстании, его разгроме, о казни, нашли свое отражение не только в письмах, но и на страницах его рукописей. «Быстрый карандаш» Пушкина рисует профили казненных, сосланных в Сибирь. Размышляя о них, поэт как бы примеривает к себе судьбу «друзей, товарищей, братьев»: пять раз на страницах рукописей возникает рисунок виселицы с пятью казненными, а рядом слова, написанные с каким-то роковым бесстрашием: «И я бы мог...» «И я бы мог, как шут...». Поэт обрывает фразу на полуслове. Что это? Рождающиеся стихи?

Если мы пройдем мимо этих подробностей, если не вспомним на уроке стихотворных посланий Пушкина отбывавшим в Сибири ссылку, если не прочитаем обращения поэта к ним:

Бог помочь вам, друзья мои,  
И в бурях, и в житейском горе,  
В краю чужом, в пустынном море,  
И в мрачных пропастях земли.

то многое в теме «Пушкин и декабристы» останется недосказанным.

<sup>1</sup> Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984.

<sup>2</sup> Переписка А.С. Пушкина в двух томах. Т. I, М., 1982.

<sup>3</sup> Переписка А.С. Пушкина в двух томах. Т. II, М., 1982

<sup>4</sup> Гордин А. Пушкин в Михайловском. Л., 1989.

<sup>5</sup> Гордин А. Пушкинский Заповедник. М., 1956.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1982.

<sup>7</sup> Пушкин И.И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1979.

<sup>8</sup> Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981.

<sup>9</sup> Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1950.

<sup>10</sup> Скатов Н.Н. Очерк жизни и творчества. Л., 1990.

## **Образ автора в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина и в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина (методические рекомендации)**

Л.А. Сапченко (Ульяновск)

Изучение Карамзина в школе все еще ведется порой по старинке и сводится либо к противопоставлению «дворянин-крестьянка», либо к поднадоевшей сентенции «... и крестьянки любить умеют». Налет хрестоматийности на произведении мешает видеть его новаторскую сущность, многогранность его воздействия на дальнейшее развитие русской литературы, а также его принципиальное значение для творчества Пушкина.

Рассматривая систему образов повести, говорят, как правило, об отношении Лиза-Эраст, а главный, на наш взгляд, герой-автор удостоивается лишь небрежной похвалы за сочувствие покинутой дворянином крестьянке.

Между тем автор в «Бедной Лизе» - это не просто повествователь, рассказывающий читателям «не роман, а печальную быль», это образ человека, история души которого становится лирико-философской основой сюжета, отображая вместе с тем изменения в умонастроениях целой эпохи. И с этой точки зрения «Бедную Лизу» можно рассматривать как предшественницу «Евгения Онегина».

Образ автора в повести Карамзина кровными узами связан с другими персонажами, ибо и Эраст, и Лиза, и ее мать - все они в определенном смысле повторяют автора, но в его прошлом.

Подойти к пониманию этого можно путем анализа стилевых и композиционных особенностей произведения (при условии хотя бы краткого знакомства с творчеством Карамзина в целом).

Прежде всего необходимо поставить вопросы:

Почему избрана форма повествования от первого лица?

Что изменилось бы в повести, если бы эта форма была отброшена?

Какую роль играют фрагменты, где образ авторского «я» занимает все пространство текста?

Для более глубокого понимания проблемы учитель может порекомендовать заранее прочитать сентиментальные повести русских писателей конца XVIII века: «Несчастный М-в» А. Клушина, «Темная роща, или Памятник нежности» П. Шаликова, «Бедная Маша» А. Измайлова и др.<sup>1</sup>

Сопоставление этих произведений с «Бедной Лизой» показывает, что избранная Карамзиным форма повествования от первого лица не только позволяет выразить авторское отношение к героям и событиям, но создает многогранный образ автора: и как чувствительного человека, и как сведущего историка, и как философа, много испытавшего, задумывающегося о судьбах людей в этом и в ином мирах, и как психолога, знающего изгибы души человеческой. Как пишет В.Н. Топоров, «то, что пережито, прочувствовано, продумано автором и получило его нравственную оценку, передается его главному (преимущественно) герою, и эта печать авторской «пережитости», распознаваемая в образе героя, придает последнему и всему тексту особый смысл. Через эту «передачу» автор вовлекается в творимый им текст, и изображаемое в нем подготавливает тот прорыв в сферу «подлинно-бытийственного», который был осуществлен позже наследниками Карамзина - Пушкиным, Толстым, Достоевским.»<sup>2</sup>

Рассмотрим вначале место автора в системе других персонажей, его взаимоотношения со своими героями. По словам В.Н. Топорова, «в «Бедной Лизе» впервые в русской прозе автор самозванно «подселяет» себя к участникам происшедших событий, укореняется в тексте...»<sup>3</sup> и как лицо реальное придает статус реальности своим персонажам. Эраст - знакомец автора у Карамзина, Онегин - «добрый приятель» автора у Пушкина.

Обратим внимание на то, как автор представляет читателям Эраста. Подчеркнем следующие строки: «Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто мысленно переносился в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гу-

ляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои проводжали. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. «Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям», - думал он и решил - по крайней мере на время - оставить большой свет».

Знаменателен здесь подбор слов: «читывал», «имел живое воображение», «мысленно переносился», ему «казалось» и т.д. Все эти слова как бы парят над реальностью и характеризуют мировосприятие Эраста преимущественно как книжное, ложно-чувствительное.

В приведенном отрывке автор рядом оговорок отделяет себя от Эраста («если верить стихотворцам», «бывшие или не бывшие», «по крайней мере на время»).

Так подготавливается вывод о несбыточности идиллии, который принадлежит, однако, не автору. Эта несбыточность с самого начала очевидна Лизе: «... молодой пастух по берегу реки гнал свое стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, - и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: «Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венки для шляпы твоей». Он взглянул бы на меня с видом ласковым - взял бы, может быть, руку мою... Мечта!».

Тогда слово «мечта» имело иной смысл, нежели сегодня. «Мечта», по Далю, «всякая картина воображения и игра мысли, пустая, несбыточная выдумка; призрак, видение, мара».

Выдержанность всего приведенного фрагмента повести в условном наклонении и завершающее слово «мечта» (в соответствующем значении) подчеркивают, что идиллия возможна лишь в воображении.

На уверения Эраста, что «по смерти матери» он возьмет Лизу к себе «и будет жить с нею неразлучно, в деревне и в дремучих лесах, как в раю», Лиза отвечает: «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем».

Понимание неосуществимости идиллических мечтаний роднит автора с его героиней. Из всех персонажей Лиза, крестьянская девушка, наиболее близка его внутреннему миру, так же, как Татьяна автору в «Евгении Онегине». В их мироощущении немало сходства. Оба они воспринимают мир прежде всего сердцем. Явления и предметы действительности имеют для них ценность лишь тогда, когда наполнены живым сердечным смыслом, связаны с тем, что особенно дорого душе. «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» - восклицает автор. А Лиза, не встретив Эраста, бросает собранный для него букет ландышей в Москву-реку: «Никто не владеет вами!».

Такой тип мировосприятия может быть назван сентиментальным.

По-своему видит мир и мать Лизы. Для нее это прежде всего мир Божий, прекрасно и гармонично устроенный: «Как все хорошо у господина Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травою и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы царь небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет!». Мать

Лизы потеряла мужа, но она не ропщет, не сетует, отдаваясь воле Божественного Провидения: «Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из наших глаз никогда слезы не капали». Крестьянки у Карамзина не только любить, но и философствовать умеют.

Автор родственен своим героям, так же, как Пушкин будет родственен Онегину, а в прошлом - и Ленскому. Автор способен взглянуть на мир глазами каждого из героев. И хотя он пытается уверить читателей, что пишет «не роман, а печальную быль», хотя говорит об Эрасте как о своем реальном знакомце, упоминает о действительном существовании могилы Лизы, развалин ее хижины, все-таки каждый персонаж - частица автора, отрезок пройденного им духовного пути: молодой Карамзин - переводчик идиллий - чем-то напоминает Эраста; Карамзин - соиздатель «Детского чтения для сердца и разума», воспринимающий мир как совершенное божественное творение, близок матери Лизы: «Как восхищаюсь я, когда с высокого холма обозреваю пространное поле, или когда, лежа на траве, рассматриваю различные цветочки и травки и бесчисленных червячков, на них живущих; или когда смотрю, на рассвет либо на сияние зари вечерней, или когда глаза мои в ночное время обращаются на небо, усеянное звездами! Тысячи великих мыслей, тысячи сладких мыслей входят тогда в мое сердце: из глаз моих льются радостные слезы, и, исполнен будучи восхищения, поклонюсь я все сие сотворившему, отцу всех тварей. О! Как он славен! Как всемогущ, как милосерд!».<sup>4</sup>

Русский путешественник («Письма русского путешественника»), надеяющийся материальные предметы только ему одному понятным и дорогим сердечным смыслом, напоминает Лизу с ее брошенным в воду букетом.

Важно подчеркнуть, что все созданные в повести типы мироощущения связаны с движением внутреннего сюжета: рассеивается идиллия, созданная воображением Эраста, рушится простодушно-сентиментальный мир Лизы, испытанию подвергается восприятие Творения как совершенного и гармоничного, причем не только в глазах матери Лизы, но и самого автора: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте - готов проклинать его - но язык мой не движется - смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему». Закономерно появляются в произведении предромантические образы, создающие атмосферу дисгармонии, ужаса, неприкаянности: «мрачные дни осени», полуразрушенная хижина, опустевший монастырь, кладбищенские развалины, «глухой стон времен».

Автор вместе со своими героями как бы проходит все эти ступени, но не останавливается ни на одной из них. Когда в авторское слово входят элементы сознания героя, к которым автор уже не может присоединиться, он выделяет их графически: в изданиях Карамзина это передается, как правило, курсивом. Писатель всегда «рад заметить разность» между собой и своими персонажами.

Для уяснения итоговой авторской позиции необходимо обратить внимание на начало и конец повести, сопоставить их друг с другом и со всем строем произведения, подчеркнуть не черты сходства, а черты отличия автора от его героев. Здесь он, как впоследствии будет у Пушкина в «Евгении Онегине», значительно более широк, всеобъемлющ, мудр. Бегло обрисовывая во вступлении все раскрытые далее типы мировосприятия, автор не тождествен никакому-либо из них, ни их сумме. Он представляет свой взгляд на

мир, характеризующийся широтой и глубиной, отмеченный ощущением движения времени.

Наблюдения над текстом дают возможность заметить, что автор одновременно и житель Москвы, и знаток окрестностей, восторженный ценитель архитектуры и любитель сельских красот, сентиментальный путешественник, которого «воспоминание о плачевной судьбе бедной Лизы» влечет все чаще к стенам Си ...нова монастыря, и «глубокий эконом», наблюдающий «грузные струги», плывущие «от плодоноснейших стран Российской империи» и наделяющие «алчную Москву хлебом»; романтик, чье воображение населяет своими созданиями стены опустевшего монастыря, и историк, возобновляющий в памяти «историю нашего отечества». Для автора Москва - это не только город, откуда приходит беда, но и российская столица; река Москва - не просто воды, куда брошены были предназначавшиеся Эрасту ландыши, но и торговый путь, снабжающий «алчную Москву хлебом». Симонов монастырь - не только место, неподалеку от которого жила Лиза, но и памятник истории отечества.

Такой взгляд отличает автора от других героев повести, которые пытаются создать свой замкнутый мир и жить в нем, отгородившись от мира большого, поскольку ожидают от него только несчастий («У меня всегда сердце бывает не на месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и молю господу Бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти», - говорит мать Лизы). И действительно, большой мир с его войной, карточными проигрышами, богатыми вдовами разрушает хрупкую идиллию чистой любви на лоне природы.

Сам писатель хотя и тяготеет душой к ценностям малого мира (дом, семья, близкие, любимые люди), все же не может замкнуться в нем, осознавая иллюзорность такого отгораживания. Вступление рисует мир как бесконечный в пространстве (пейзажная зарисовка простирается «до края горизонта») и во времени (автор погружается в воспоминания об исторических событиях). Заключительные строки повести дополняют ретроспективу перспективой: течение времени смягчает трагизм истории и человеческой жизни, а вера в бессмертие души вселяет надежду на встречу в «новой жизни» и на примирение.

Подобно тому, как это будет в пушкинском «Онегине», рядом с судьбами героев встает судьба автора. Когда-то он смотрел на мир так, как Эраст, Лиза, ее мать, но пройдя все эти ступени, он открыл для себя новый взгляд на жизнь - мужественный взгляд историка, который «занимается только ясными истинами, хотя и печальными».

Образ автора у Карамзина, как впоследствии у Пушкина, раздвигает хронологические и пространственные рамки сюжетного действия.

Так же, как будет у Пушкина, поступки героев, обусловленные не желаниями автора, а их характерами и их судьбой, не могут быть ни осуждены, ни оправданы, ибо они отражают трагизм жизни.

При всем том ни «Бедная Лиза», ни «Евгений Онегин» не оставляют ощущения безысходности. Перспектива создается благодаря образу автора, способного возвыситься над страданием и духовно воссоединиться с миром, заново открывая его гармонию, хотя бы и нездешнюю. Широкий, безграничный, многогранный взгляд на мир роднит автора «Бедной Лизы» и автора «Евгения Онегина».

Таким образом, анализ повести «Бедная Лиза» через образ автора дает ряд возможностей: в новом свете предстают сюжет и система образов произведения, обогащается представление о личности писателя, подготавливается восприятие учащимися творчества Пушкина. Пушкинское же наследие осознается не только как начало золотого века русской литературы, но и как результат ее предшествующего развития.

- <sup>1</sup> Ландшафт моих воображений. Страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990.
- <sup>2</sup> Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С.35-36.
- <sup>3</sup> Там же. С.112.
- <sup>4</sup> Детское чтение для сердца и разума. 1795, ч.1. С.116.

## Сербский фольклор в пушкинское время

Антони Бернар (Франция)

Песни западных славян довольно подробно изучались русскими учеными уже со времен Белинского. Они подвергались глубокому историческому и литературному анализу, и кажется, что уже нечего добавить. Рассматривая их извне, можно только уточнить некоторые детали, касающиеся связи между сборником сербских песен Вука Караджича, распространением и славой этого сборника в разных странах Западной Европы и Пушкиным. Таким образом, я, наверно, поставлю больше вопросов, чем принесу ответов.

С литературной точки зрения можно согласиться с выводом О. С. Муравьевой, которая считает, что на Песни западных славян нельзя смотреть как на переводы или транспозиции, а как на настоящее индивидуальное творение русского поэта. «Пушкин сделал народные песни как бы фактом своего индивидуального творчества, не поступившись ни народностью, ни индивидуальностью. Плодотворность этого синтеза фольклора и литературы трудно переоценить» [1].

Однако все-таки можно задать себе вопрос, почему русский поэт использовал сербский фольклор и почему только две песни Вука Караджича, огромные сборники которого приобрели очень широкую славу в Европе, нашли место в цикле Пушкина? Почему Пушкин ждал столько времени, чтобы заняться этим сюжетом? В то время, как поэт располагает настоящим сборником сербских песен, он пользуется книгой молодого французского писателя Мериме, не подозревая не только, что речь идет о мистификации, но и что трактовка этого сюжета очень далека от настоящего сербского фольклора.

Вопрос о странном названии этого цикла, который, как показал С. А. Фомичев [2], представляет одно целое, также нелегко решить.

Как известно, Пушкин уже во время своей ссылки, в Кишиневе, встретил несколько сербских «воевод», которые произвели на него глубокое впечатление не только своим внешним видом (наряд, оружие), рассказами о борьбе за освобождение своего народа из-под турецкого ига, но и песнями, которые они пели и которые ему захотелось записать. Он, наверно, смог увидеть у них «гусли» - инструмент, которым сопровождается пение героических песен и

который Мериме использовал в искаженной форме как заглавие для своего сборника. Результатом этой встречи явилось создание стихотворения “Дочери Карагеоргия”.

Однако, как уже подробно показал В.Е. Гусев [3], в 1819 году в Петербург приехал сам собиратель сербских песен Вук Караджич и, по всей вероятности, привез с собой, кроме только что опубликованного “Словаря”, свою “Песнарицу” 1815 года. Хотя вполне возможно, что еще до его приезда она была известна русским филологам и профессорам. “Песню о Хасанагиной жене” Пушкин мог бы уже знать из известных переводов, в первую очередь из сборника, вышедшего в Германии в 1778 году.

Ко времени пребывания Караджича в России сербская поэзия уже приобрела некоторую известность в Европе. О ней писалось в журналах, близких к немецкой романтической школе и в ученых известиях при некоторых университетах и академиях. С другой стороны, связи между некоторыми русскими официальными лицами, занимающимися культурой, в частности, филологией, и кругами, в которых вращался Вук Караджич, были уже прочны и постоянны, так как путешествие сербского реформатора в Россию было организовано благодаря этим отношениям.

За восстанием сербского народа против турок в начале 19-го века, конечно, следили в российских государственных кругах, особенно если помнить, что после мирного договора между Турцией и Россией, заключенного в 1774 году в Кучук-Кайнарджи, Россия стала официальной покровительницей православных славян в турецком государстве. В 1812 году в Бухаресте был подписан договор о взаимопомощи между Сербией и Россией, который часто считается первым признанием сербской державы. Между русской православной и сербской церковью, которая мало-помалу восстанавливала свою независимость (1932 г.), существуют тесные связи, однако реформы Вука Караджича и связанное с ними распространение сербского фольклора происходило, особенно на своем начальном этапе, почти исключительно за пределами территории тогдашней Сербии, а именно в Австрии. Оно тесно связано с развитием славянской филологии, основоположниками которой считаются Добровский, Копитар и Востоков. Вук Караджич не раз повторял, что литератором его сделал венский славист словенского происхождения Ерней (Варфоломей) Копитар (1780-1844). “Впрочем, тем что я сделался писателем, и даже таким писателем, как вы ясно понимаете (т. е. народным писателем) я обязан единственно Копитару”, - говорил он впоследствии И.И. Срезневскому [4]. Копитар уже до своего приезда в Вену интересовался сербским языком, сербской устной литературой. В 1811 году он уже пишет епископу Мушицкому о необходимости перевести на немецкий язык народные песни, “сокровище, каким не обладает никакой другой народ” [5]. Между тем, в Вене он искал среди живущих там беженцев людей, употребляющих народный язык, и нашел среди них Вука Караджича, приехавшего в столицу Австрии с намерением поступить на медицинский факультет. Копитар нашел в молодом сербе одаренного исполнителя своих проектов. Он заставил его написать первую грамматику сербского разговорного языка, что в то время показалось новаторством, так как сербы употребляли в качестве письменного языка “славено-сербский” язык, то есть более или менее “испорченный” церковнославянский язык. В своем просветительском восторге Копитар уверил Караджича,



что для просвещения сербского народа нужно употреблять разговорный язык народа, но этот язык нужно сделать литературным. А как ? Надо написать грамматику этого языка, подготовить словарь и перевести Библию, которая является как бы мерилем литературного языка. Караджич старается осуществить этот план с помощью своего учителя, которому удалось убедить его записывать песни, которые пели его друзья и соотечественники. Таким образом, можно будет показать миру, что на этом языке, который считался среди сербских грамотных людей недостойным письменной формы, уже существует богатая устная литература. Нельзя сказать о Копитаре, что он романтик, но он очень хорошо знал о романтическом пристрастии к простой, народной поэзии, об увлечении образованной части населения на Западе этим новым возвратом к природе, этой экзотикой.

Чтобы ознакомить эту публику с сербским и другими славянскими языками, с развитием их изучения и т. д., он прибегает к новому, но очень эффективному средству, которое в ту эпоху было широко развито, а именно к прессе. Он пишет статьи и рецензии в самых известных венских журналах : Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung, Jahrbücher der Literatur, Archiv, Deutsches Museum (Ф. Шлегеля). В этом деле пропаганды ему помогает большое число друзей и корреспондентов в Германии и даже во Франции, которые помещают известия не только о славянских, но и о ново-греческой и румынской литературах [6]. Надо сказать, что с 1811 по 1844 годы, то есть до своей смерти, Копитар работал главным цензором Австрии для всех славянских языков, а также для румынского и ново-греческого языков, так что через его руки проходили все издания на этих языках. Итак, в 1815 и 1816 годах появляются статьи о сербской литературе по поводу издания Писменницы (грамматики) [7] и сборника сербских песен [8]. В своей длинной рецензии Писменницы Копитар пишет, например :

“Вук Караджич изучил свой язык как настоящий грамматист... Рецензент спрашивает себя, может ли какой-либо сегодняшний народ соперничать с сербами” [9].

Немного позже появляется статья “Сербская словесность” [10]. Это первый, но очень глубокий и обоснованный очерк о сербской народной поэзии. Эти первые исследования сербской поэзии, в которых Копитар мастерски показывает внутреннее богатство и законы сербской народной поэзии, послужили моделью для всех последующих статей на эту тему, написанных и в России. Впоследствии Копитар часто возвращался к сербскому фольклору, в частности в длинной статье “Песни сербов”, в рецензии на сборник, опубликованный Караджичем в Лейпциге, на фориелову работу о греческой поэзии и на перевод Тольф. Можно даже думать, что отзвуки об этой статье дошли до Пушкина, который связывает ее с Гузлой и пишет, что “какой-то ученый немец написал о них пространную диссертацию”. Более того, в том же журнале мы находим первые переводы сербских песен на немецкий язык, сделанные венским филологом [12]. В 1818 году появляются еще другие переводы под заглавием “Еще несколько песен сербского Гомера 19-го века” [13]. В журнале “Архив” мы находим песню о “Восстании сербов против турок в 1804 году” [14]. В этих длинных песнях речь идет о современных событиях в Сербии, о роли Милоша и Карагеоргия. Подлинный текст этих песен был опубликован только в сборнике Караджича, вышедшем в Лейпциге в 1822-23 годах. По

поводу появления в 1818 году сербского словаря Копитар снова прославляет народный язык и богатейшую устную литературу сербского народа.

Отклики об этих статьях и переводах появились затем в разных журналах в Чехии (перевод Ганки) и, особенно, в Германии. Самую большую помощь в пропаганде сербского языка и его фольклора оказал друг Копитара, Якоб Гримм. Он перевел с помощью Копитара на немецкий язык многочисленные статьи и рецензии, авторство которых приписывается венскому слависту [16]. По всей вероятности тетрадь с переводами этих песен циркулирует по Европе. Копитар посылает песни в Веймар великому Гете, надеясь, что переводчик баллады о жене Хасанаги продолжит свою работу и тем самым поспособствует распространению славы сербской песни [17]. Эти переводы были знакомы братьям Шлегелям, Хаксгаузену, Brentэну, Фориелю во Франции.

С самого начала Копитар сравнивает эти песни, обладающие героическим началом, с эпосом Гомера. Немецкие ученые, прежде всего Ф. А. Вольф, с которым Копитар состоял в переписке, стали проявлять в конце 18-го века большой интерес к древнегреческому эпосу и выдвинули ряд теорий относительно возникновения этой поэзии [18]. Для Копитара сербская поэзия продолжает оставаться живой, поскольку она отражает только что происшедшие события, и она должна помочь разгадать загадку своей старшей греческой сестры. Впоследствии эта идея распространяется и привлекает внимание к сербскому фольклору не только романтически настроенных кругов, но и профессорско-ученых. Во Франции Клод Фориель, основатель сравнительной литературы, читает в 1830 году в Сорбонне лекцию о греческой и сербской поэзии. Через Гримма он получил сербские песни, которые, по всей вероятности, видел и Мериме [19].

В то время Караджич напечатал в Лейпциге [20] увеличенное трехтомное издание песен, которые он собрал в Сербии, Боснии, Герцеговине и Далмации. Скоро в Веймаре появятся знаменитые переводы Тальф [21]. Это немецкое издание, в составлении которого Копитар сыграл немалую роль, имело успех в Германии, где оно переиздавалось несколько раз в течение последующих 30-ти лет и которое переводилось и имитировалось на разных языках. Конечно, этот перевод Караджича быстро достиг России, так как отец Тальф, профессор фон Якоб, когда-то был профессором в Харьковском университете и был знаком с коллегами в Петербурге и Москве. Это немецкое издание упоминается в русских статьях о сербской поэзии. Дошло ли оно до Пушкина?

Им воспользовался англичанин Боуринг для своей “Сербской народной поэзии” [22]. Несколько позже их переведет на французский язык Э. Войар [23].

Итак, мы видим, что за 15 лет, благодаря усердной собирательской работе Караджича и беспрестанной пропаганде Копитара, слава сербской песни распространилась по всей Европе, что даже в некоторой степени раздражало учителя и сотрудника Копитара, Добровского, который жалуется в письме Челаковскому: “Не знаю, чего сегодня люди хотят с сербской песней. Это все Копитар раскричал, а потом Гете ознакомил с ними народ, и теперь все шумят о них” [24].

Во Франции иллирийские мотивы появились во многих романах, и некоторые из них Пушкин мог читать: “Корина” (1807 г.) госпожи де Сталь, “Жан Сбогар” (1818 г.) и “Смарра” (1821 г.) Ш. Нодье, “Ускок” Ж. Санд, и впоследствии “Черногорцы” Нерваля и “Бандит Янко” Т. Готье. Можно даже

говорить о настоящей сербомании, которая распространяется также и известными французскими газетами “Магазин Энциклопедик”, “Журналь де деба” (редактор Ш. Нодье), “Глоб”, “Бюллетень исторических наук”, который цитирует даже русские журналы [25].

Каким образом сербская песня проникла в Россию? Как сербомания, распространившись в европейской романтической среде, отразилась на России и как она дошла до Пушкина? Вряд ли сербские участники восстания, с которыми Пушкин встречался в Кишиневе, привезли с собой “Песнарицу” Караджича, так как она имела очень мало успеха в самой Сербии. Скорее информация о сербской песне и о сборнике Караджича пришла в Россию прямым путем из Вены. В самом деле, быстро расширяющийся круг венских и пражских славистов, уже в самом начале века, установил связи с представителями Российской Академии и кружком Румянцева. Уже в 1811 году граф Осолинский, поляк, который в начале века занимал очень высокий пост консервокустоса австрийской придворной библиотеки, представил графу Новосильцеву только что поступившего в это знаменитое учреждение молодого Копитара, “славофилуса” [26]. Очень быстро этот “славофилус” стал центральным персонажем славяноведения. Работая в библиотеке, где он достиг наивысшего ранга, будучи холостяком, единственной заботой которого была *res slavica*, он встречался с южнославянскими, западными и русскими славяноведами, а также с лицами, очень часто официальными, стремящимися сблизиться с западными и южными славянами, их языками и культурой. Так, Копитар намеревался послать в Россию первый сербский журнал “Новине србске”, выходящий в Вене [27]. К нему часто приезжал граф Шишков, а впоследствии с ним подружился Кеппен, который восхищался работой венских славистов и в 20-х годах являлся настоящим посредником между ними и румянцевским кружком в Москве. Обычно он привозил из России книги и газеты и возил в Россию венские газеты и книги. Можно предполагать, что и грамматика и сборник сербских песен вместе со статьями о них так или иначе достигли Москвы и Петербурга очень скоро после их опубликования.

Копитар выхлопотал у Шишкова средства для путешествия Караджича в Россию. В целях продолжения предпринятой реформы, он подготовил ее третий этап, а именно перевод Библии. В 1819 году Караджич едет в Россию, везя с собой 100 экземпляров только что опубликованного словаря и с удовлетворением замечает, что уже два русских журнала напечатали “Объявление (Копитара) о сербском словаре, что было в Беобахтеру” [28]. У академика Аделунга, у которого он встречает каждую субботу “ученое собрание”, он находит журналы “Ярбюхер” и “Беобахтер” [29]. Он привез с собой в Россию новые песни, которые он переписал по пути, желая их издать в России. Многие из них относятся к восстаниям сербов в период между 1804 и 1815 годами, из-за чего их нельзя было печатать в Вене. Но впоследствии цензор Копитар позаботился об их издании в Лейпциге.

Хотя, по словам В.Е. Гусева, “сербский реформатор проводил время в обществе графов и князей” [30], то есть в среде, которая скорее всего не была очень близкой Пушкину, до поэта все-таки доходили его книги. Следует заметить, что Пушкин - поэт, а Караджича следует считать скорее филологом и этнографом. Но кто из русских ученых, которые так тепло принимали его, был близко знаком с русским фольклором и ценил его?

На обратном пути Караджич в Орловской губернии “записал несколько русских песен из уст русских женщин и девушек. Это, может быть, первые русские песни и поговорки, записанные как их поет и говорит народ” [31]. Кажется, что сербские песни нашли внимательного и горячего поклонника, прежде всего в лице А.Х. Востокова, который в то время не являлся значительным персонажем. Но он переписывался со своим коллегой, библиотекарем и славистом Копитаром, и между этими двумя учеными существовало взаимное уважение. Работая над сравнительным словарем славянских языков, Востоков использует, среди других книг, полученных из Вены, и “Песнарицу” [32]. Копитар просит его прислать ему русские народные песни и комедии [33]. Востоков также переводит сербские песни. Можно задать себе вопрос, в какой мере эти переводы были знакомы Пушкину? С другой стороны, можно предположить, что Востоков пользовался немецкими переводами.

Итак, несмотря на то, что Пушкин лично не встречался с Караджичем, он вряд ли мог не знать и о сербском фольклоре, и о статьях, касающихся его, и о сербомании этой эпохи. Кроме того, в начале тридцатых годов в России говорилось и о попытках восстановления славянских кафедр в четырех русских университетах, и о приглашении в них ученых-славистов с Запада. Видно, что идея связи между славянами уже нашла распространение, так как профессорам рекомендуется преподавать без “мнимой славящины” [34]. Пушкин сам коснулся темы славян, как совокупности, например, в стихотворении “Клеветникам России”: “Славянские ль ручьи сольются в русском море?”. И можно согласиться с Ивановичем, который считает, что русский поэт интересовался прежде всего песнями, касающимися героической борьбы сербов за свободу.

Но почему Пушкин, после встречи в Кишиневе, получения им песен Караджича и шума, поднявшегося вокруг них, ждет появления “Гузлы”, чтобы вернуться к сербскому фольклору? Все, кто писал на эту тему, подразумевают, что язык не представляет никакой помехи и что эти песни легко понятны русскому. Но надо знать, что они составлены на народном языке, а не на славяно-сербском. С другой стороны, в издании 1822-1823 годов употребляется новый сербский алфавит, непривычный для русскоязычного читателя. В словаре, который Караджич привез в 1819 году в Россию, дефиниции слов даны на немецком и латинском языках. Уже в Кишиневе Пушкин просит Липранди “перевести непонятные места”. Потом он переводит Мицкевича [36]. Можно подумать, что Пушкин, которого давно интересует эта тема, буквально бросился на книгу Мериме, которая, наконец, сделала эту поэзию доступной для него. Она ему кажется правдоподобной, и действительно, в ней все-таки много подробностей, которые Мериме нашел в книге Фортиса и других путешественников по этим краям. Если смотреть со строго этнографической точки зрения, то Пушкин не заметил грубых ошибок мистификации Мериме, для которого главное место занимают странность и местный колорит. Поведение героев необычное, полудикое. К такому местному колориту принадлежат и упыри, которыми очень увлекался Нодье, но о которых в сербских песнях и намека нет. Для человека, соприкасавшегося с сербскими бардами, уже само заглавие сборника Мериме говорит о фальши. Слово “гузла” не существует, а инструмент, который оно должно означать, называется “гусле” (множественное число). Пушкин сам употребляет его в стихотворении “Влах в Венеции” [37], но это перевод с Мицкевича.

Пушкин подходит к фольклору не как собиратель, этнограф, а как поэт, видя в народной песне скорее индивидуальное творение, которое следует определенным внутренним законам, а не как общенародное выражение души определенного народа, как оно воспринималось обычно романтикой. Пушкин сам в некотором смысле поэт народный. Поэтому мне кажется, что трудно говорить о “народности”, “народном духе” этого цикла, как это делается со времен Белинского, который понимал народность, так же как ее понимал романтический Запад.

Но почему же название цикла не привлекло внимания комментаторов? Пушкин не говорит ни об иллирийских песнях, как их определяет Мериме, ни о сербских, как они называются у Караджича, хотя он и употребляет слова “сербская песнь” [38] в рукописи. И почему Пушкин причислил сербов к западным славянам, что повторяется и в примечаниях (“обычай братования, у сербов и других западных славян”). У филологов этой эпохи о подразделении славян уже нет сомнений, и к западным славянам относят чехов, словаков и поляков. Но можно подумать, что эти понятия еще не очень ясны неспециалистам, особенно если принимать во внимание тот факт, что сведения об этих южных славянах достигают России через Вену и Прагу.

Более значительным представляется то, что Пушкин говорит о песнях славян. В тридцатые годы идея об общности славянских племен, особенно благодаря работам филологов, сделала шаг вперед, и Россия видится многими как будущий объединитель славян, живущих в чужих им государствах (Австрия, Турция). Эта идея становится расхожей, особенно в славянофильских кругах, среди которых встречаются и друзья Пушкина. Так можно было бы объяснить некоторое пренебрежение Пушкина к Караджичу и его песням, которыми русский поэт заинтересовался только после того, как их “подтвердил” Запад. Но надо знать, что несмотря на то, что сербский просветитель (а не романтик) приобрел некоторую славу в России, и что газеты писали о его сербских песнях, к нему в то же время относились с недоверием. В самом деле, реформы Караджича, которые официально проводились в Сербии только во второй половине 19-го века, якобы отделяли Сербию от России и приближали ее к Австрии и Западу вообще, даже к Риму. Новый алфавит, который придумал Караджич, и народный язык, который до него презирался немногочисленной сербской интеллигенцией, употреблявшей славено-сербский язык, близкий к языку русской православной церкви, в некоторой мере рушил связи между Россией и Сербией.

Так что сам Караджич считался персонажем подозрительным [39]. Пушкин мог быть более или менее в курсе этого дела, например, через своего друга Александра Тургенева. Название Песни западных славян содержат в себе идею объединения, единства всех славянских народов. Можно все-таки подумать, что Пушкин, как большинство русских, видел будущее освобождающих славянских народов. Можно все-таки подумать, что Пушкин, как большинство русских, видел будущее освобождающихся славянских народов в великой русской семье, по крайней мере в этот период. Поэт, например, не понимает позиции своего бывшего друга Мицкевича, как свидетельствует незаконченное стихотворение “Он между нами жил”, написанное в том же году.

Итак, Песни западных славян представляют собой индивидуальное творение русского поэта на известную и распространенную по всей Европе тему. Выбирая прежде всего тему борьбы сербского народа за свою свободу, Пуш-

кин проявляет интерес к современным проблемам. Само название Песни западных славян, в котором отвергается экзотика сборника Мериме, свидетельствует об интересе русского поэта к проблеме славянских народов.

- <sup>1</sup> Муравьева О.С. Из наблюдений над Песнями западных славян.
- <sup>2</sup> Фомичев С.А. Песни западных славян Пушкина. История наблюдения, проблематика и композиция цикла. Липранди И.П. Из дневника и воспоминаний. Русский Архив, 1866, № 10, С.142-143.
- <sup>3</sup> Гусев В.Е. Пушкин и Вук Караджич.
- <sup>4</sup> Срезневский И.И. Вук Стефанович Караджич. Санкт-Петербург, 1876, С.57.
- <sup>5</sup> Jagic V. Neue Brief von Dobrowsky, Kopitar und andere Sud-und Westslaven. Источники для истории славянской филологии II, Moskau und Berlin, 1987, С.786.
- <sup>6</sup> Слово “литература” употребляется в эту эпоху в довольно широком смысле и означает в большинстве случаев грамматику, словари, переводы, издания древней письменности и т. д.
- <sup>7</sup> *Писменица Сербского цезика по говору простого народа* написана Вуком Стефановичем Сербяницем у Вене в 1814 году.
- <sup>8</sup> *Мала простонародња славено сербска песнарица* издана Вуком Стефановичем в Вене в 1814 году.
- <sup>9</sup> Serbsche Sprache, Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung, 1815, С.721.
- <sup>10</sup> Serbsche Literatur, Oesterreicher Beobachter, 1819, n° 56, С.269-270.
- <sup>11</sup> Volkslieder der Serben, Jahrbucher der Literatur, n° 30, С. 159-277.
- <sup>12</sup> Serbische Volksliederbuch, herausgegeben von Wolf Stefansohn, Wiener Allgemeine Literatur-Zeitung, 1816, С.314-333. Копитар перевел десять песен, среди которых находится длинная (6 страниц) героическая песня о царе Лазаре.
- <sup>13</sup> Noch einige Rhapsoden serbischer Homeriden des 19. Jahrhundert, Archiv fur Geographic, Historic, Staats-und Kriegskunst, 1818, 23, 27, 30 марта.
- <sup>14</sup> Der Austang der Serbier gegen die Dahijen, 1804, Archiv fur Geographic, Historic, Staats-und Kriegskunst, 1818, 23, 26, 28 января.
- <sup>15</sup> Wuks Stephanowitsch kleine serbische Grammatik, verdeutscht und mit einer Vorrede von Jakob Grimm. Leipzig, 1824.
- <sup>16</sup> Mojasevic M. Jakob Grimm und die Jugoslawen, в зворнике Bruder Grimm Gedanken, Marburg, 1963, С.341. См. также Curcin M. Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur. Liepzig, 1905.
- <sup>17</sup> Burian V. Kopitar kot inspirator in propagator prvih Vukovih zbirk narodnih pesmi. Casopis za zgodovino in narodopisje, Marobor, 1933, n° 28, С.5.
- <sup>18</sup> Wolf F. A. Prolegomena ad Homerum, Leipzig, 1795. Идея о параллели между греческой и сербской эпической поэзии, которая исходит от Копитара, нашла особое распространение в Германии и во Франции.
- <sup>19</sup> Иоровац М. Копитар и Француз! Београд, 1953, С.106. См. также: Игровас М. Claude Faurel et la fortune des poesies populaires gresque et serbe. Paris, 1966.
- <sup>20</sup> В Вене цензурой запрещается публикация песен о современных восстаниях против турок.
- <sup>21</sup> Volkslieder der Serben. Metrisch ubersetztt und historisch eingeleitet von Talvj.

- Halle 1925-1926. См. также: Milovic. J. Talvjs erste ubertragungen fur Goethe und ihre Briefe an Kopitar. Leipzig, 1945.
- <sup>22</sup> Нафодне српске нјесме. Servian Popular Poetry, translated by John Bowring. London, 1924. В предисловии Боуринг пишет, что за все драгоценные сведения о сербской песне он обязан “знаменитому Копитару из венских Ярбюхер”.
- <sup>23</sup> Elise Voiart. Chants populaires des Serviens. Paris, 1834.
- <sup>24</sup> Murko M. Deutsche Einflusse auf die Anfange der bohmisches Romantik. Graz, 1894, С.22.
- <sup>25</sup> Yovanovitch V. M. La Guzla de Prosper Merimee, Paris, 1911, С.172-173. Автор цитирует статью из журнала “Сын Отечества”, в которой, среди прочего, подвергается критике введенная Караджичем “варварская для славян орфография”.
- <sup>26</sup> Jagic V. Neue Briefe, С.216. Копитар Зупану, 6.8.1811.
- <sup>27</sup> Петровский Н. М. Первые годы деятельности В. Копитара, Казань, 1906 г.
- <sup>28</sup> Стојановић Л. Вукова преписка. Београд, 1907, I, С.173. Караджич Копитару, 10.4.1819 г.
- <sup>29</sup> Там же. С.170.
- <sup>30</sup> Гусев В.Е. Пушкин и Караджич, С.31.
- [31] СтојаНоеиc Л. Вукова преписка I, стр. 177. Караджич Копитару, 13.8.1819г.
- <sup>32</sup> Срезневский И.И. Переписка Востокова. Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности Императорской Академии наук. Санкт-Петербург, 1873, V, С.26. Востоков Румянцеву, 1.5.1822 г.
- <sup>33</sup> Там же, С.280. Копитар востокову, 30.4.1830 г.
- <sup>34</sup> Кочубинский А.А. Адмирал Шишков и канцлер гр. Румянцев. Начальные годы русского славяноведения. Одесса, 1877 г., С.181.
- <sup>35</sup> Yovanovitch V.M. La Guzla de Prosper Merimee, С.500.
- <sup>36</sup> См. также : Пушкин и мировая литература. Наука. Ленинград, 1974 г. VII, С. 158.
- <sup>37</sup> Что представляет для Пушкина слово “Лях” и откуда он знает его ? Оно употреблялось романизированным населением, но также и теми, кто употреблял латинский язык в богослужении. Знал ли Пушкин, что сам употребил один из вариантов этого слова, говоря о “кичливом Ляхе” в поэме “Клеветникам России” ?
- <sup>38</sup> Фомичев С.А. Песни западных славян Пушкина, С.131.
- <sup>39</sup> Караджич приехал в Россию также для того, чтобы бороться с противниками свих реформ, т.е. против сербского духовенства. Из-за связей с Россией его иногда считали в Австрии русским шпионом, и он боялся, что его “пошлют в Сибирь”. Zbornik u slavu Vatroslava Jagica. Belin. 1908. С.461.

## **Песня Пушкина “Янко Марнавич” в цикле “Песни западных славян” в ее отношении к балладе “Пламя Перушича” в сборнике Мериме “Гузла”**

А.Н. Площук (Псков)

Песня “Янко Марнавич” - пушкинский перевод баллады Мериме “Пламя Перушича”, подданной французским автором как перевод в прозе западно-балканской славянской песни, записанной от самого ее автора - певца гуслера и народного поэта Иакинфа Маглановича.

Баллада “Пламя Перушича” представлена в сборнике “Гузла” тесно связанной с другой - “Побратимы”, приписанной уже не Маглановичу. Эти значительно дистанцированные друг от друга тексты сочинены Мериме на основе информации, почерпнутой им из § VI главы “О нравах и обычаях морлаков” книги Альберто Фортиса “Путешествие в Далмацию”<sup>1</sup>. Как известно, эта книга является одним из основных источников сборника Мериме “Гузла”. Фрагмент текста Фортиса легко угадывается в примечании к слову “побратим”, впервые встретившемуся в абзаце II “Пламени Перушича”. Однако, следует обратить внимание и на то, в чем отличие примечания французского мастера и отрывка из двухтомника итальянского путешественника в Далмацию. От себя Мериме добавляет якобы увиденную итальянцем-собирателем иллирийского фольклора, от лица которого французский писатель и издал свой сборник, историю девушки из Книна, умершей от горя, что потеряла сестру по богу. Эта история отчасти перекликается с судьбой главного героя баллады “Пламени Перушича”. Кроме того, в отличие от Фортиса, утверждающего, что “злоупотребление крепкими напитками кончается трагически везде”, Мериме в примечании настаивает на том, что “такое пристрастие неминуемо приводит к трагедии в краю, где все мужчины вооружены” (здесь и далее перевод - А.П., подчернуто - А.П.), обращая внимание читателя на воинственность быта южных славян, напоминая, что они живут в условиях перманентной войны, борьбы за независимость.

В центре обеих баллад Мериме о побратимах, объединенных упоминанием гор Вергораз, примечанием Мериме к заголовку “Побратимы”, напоминающим, что объяснение этому слову было дано в балладе “Пламя Перушича” - это ссора двух могущественных беев, закончившаяся трагически: прибегнувший к оружию бей по ошибке убивает совсем не того, в кого целится, а своего побратима, потом умирает и сам, мучимый совестью. В Балладе “Побратимы” успешно атаковавшие турок друзья затем тоже ссорятся, но обоюдными усилиями избегают потасовки с применением оружия друг против друга во имя скрепленного церковью братства.

Обращает на себя внимание тот факт, что побратимов обеих баллад одинаково зовут. Это также одно из средств связи текстов.

В научной литературе уделено достаточное внимание тому, что отличает пушкинскую песню от соответствующего текста Мериме. Так, А.И. Яцимирский отмечает более удачное в хронологическом плане изложение событий у Пушкина, чем у Мериме, обращает внимание на то, что поэт опустил при переводе “Пламени Перушича” “совершенно неестественную картину” молитвы серба с перегибанием четок. А.И. Яцимирский не упускает из виду и стройную перекличку вопросов и ответов отрицательного сравнения в начале пушкинской песни - переводе первых двух абзацев текста Мериме, где такая зависимость ответов от вопросов значительно нарушена, ибо в первом абзаце “Пламени Перушича” не спрашивается о богатстве Янки Марнавича, тем не менее, во втором абзаце баллады Мериме читаем: “Нет. Бей Янко богат и могуч...”<sup>2</sup>

Однако, следует отметить, что поэт бережно обращается с подлинником, четко выявляя то, что заложено в оригинале Мериме, благодаря внесенным в текст перевода изменениям. Так, не упомянув при переводе абзаца II о богатстве и могуществе Марнавича и двухстах саблях, готовых покинуть нож-



ны по кличу могучего бея, в четвертой строфе своей песни Пушкин скажет: “Два могучие беи побрались”. Этим поэт передал очень существенный момент оригинала Мериме: Янко Марнавич - бей. ( Примечательно, что героев баллады “Побратимы” Мериме беями не называет ). Согласно разъяснениям Шометта-Дефоссе, книгой которого Мериме также воспользовался в работе над своим сборником, бей в Боснии - приблизительно то же самое, что и во Франции князь (Prince).<sup>3</sup> Кроме того, Мериме специально подчеркивает, что Марнавич - не просто бей, а бей богатый и могучий (riche et puissant). Положение у Марнавича вовсе не такое, как у “автора” баллады о нем, Иакинфа Маглановича, осмелившегося убить напавшего на него влиятельного Ульяна и вынужденного после этого бежать к гайдукам вместе с невестой, ибо убив могущественного соперника, Магланович, без родственников и власти, оказался предоставленным мести со стороны всей родни убитого. Марнавич и Магланович, подется в места, где живут гайдуки, но причина у бея иная - он гоним тоской по убитому им же побратиму. Пушкин передает и эту деталь оригинала Мериме, прибегнув к сравнению: “Но он бродит, как гайдук бездомный, / С той поры, как Кирила умер”.

Пушкин передает свойственное балладе Мериме нагнетание, поведав в первых двух строфах своей песни, соответствующих абзацам I и II “Пламени Перушича” о причине душевного состояния бея - смерти Кирилы. В третьей строфе уточняется, что Кирилу убил сам же Марнавич. Как такое случилось, рассказывается в четвертой и пятой строфах песни Пушкина. Четвертая строфа соответствует второму и первой части третьего предложения абзаца III баллады Мериме “Водка потекла большими волнами, и люди обезумели. Спор разгорелся между двумя известными беями...”

Остальная информация третьей части оригинала передана уже в пятой строфе пушкинской песни. Первое предложение абзаца III баллады “Кирил Перван умер в разгар праздника” Пушкин передал не целиком, отказавшись от повторного сообщения у Мериме о смерти побратима Марнавича: об этом уже сказано во второй строфе, где, согласно абзацу II текста Мериме, слова о смерти побратима Марнавича - последние. Пассаж этого же предложения - “в разгар праздника” - поэт учел, начав четвертую строфу своей песни словами “Веселое было пирувань”: “Веселое было пирувань, / Много пили меду и горелки, / Охмелели, обезумели гости, / Два могучие беи побрались...” Разъяснения продолжаются в пятой строфе, соответствующей частям I, II, IV третьего предложения абзаца III баллады Мериме: “... и бей Янко Марнавич выстрелил из своего пистолета в своего врага, но от водки его рука дрогнула, и он убил своего побратима Кирилла Первана” и отчасти второму предложению абзаца IV: “Бей Янко с этого дня... бегае туда и сюда, как бык от овода”. У Пушкина: “Янко выстрелил из своего пистолета, / Но рука его пьяная дрожала. / В супротивника своего не попал он, / А попал он в своего друга. / С той поры, он тоскуя, бродит, / Словно вол, ужаленный змиею”. Пушкин, как и Мериме, прибегает здесь к сравнению. Французский мастер через образ, созданный в сравнении, передает метания бея и то, что бей бежит преследуемый. Осуществив замену овода на змею, Пушкин более метко передает душевное состояние Марнавича. Если от овода можно скрыться, то “ужаленный змиею”, куда не пробегит - змеиный укус все равно остается на теле и постоянно дает о себе знать, причиняя боль. Пассаж Мериме “бегае туда сюда” поэт передает глаголом “бродит”, уточнив, что марнавич бродит тоскуя, используя тем самым имеющееся у Мериме пояснение об испытываемой беим грусти (tristesse) в абзаце II.

Будучи самой объемной, соответствующей абзацам V и VI “баллады Маглановича”, пушкинская шестая строфа обращает на себя внимание. Ею поэт оттесняет поворот в повествовании: Марнавич, испытав душевные муки, гонимый тоской, после скитаний решился на то, о чем пушкинской песне излагается, начиная с шестой строфы: возвратившись на родину, бей идет в церковь - ту самую, в которой они братовались с Кирилой, там молится целый день (у Мериме - абзац V), его молитвы дома - о том же, что и в церкви (у Мериме - абзац VI) - усиленно молясь, бей зовет свою смерть-избавление.

Последние две строфы пушкинской песни, почти равные по объему, рассказывающие об ожидании Марнавичем души побратима и ее приближении, соответствуют двум последним частям баллады Мериме - абзацем VII и VIII. Здесь Пушкин, следуя за Мериме, говорит о том, что бей желает своей смерти. В абзаце VII баллады Мериме и соответственно в седьмой строфе у Пушкина, в ответ на сообщение жены о появлении бледного дрожащего огня над рекой Марнавич улыбнулся. И у того, и у другого мастера бей, ожидая прихода души побратима за ним, трижды просит жену поглядеть в окно.

Разъяснив в примечании к словам “яркий свет” суть поверия о блуждающих огнях вокруг могил, далее Мериме обращает внимание на недавнее появление этой баллады, назвав ее стиль “трогательным своей простотой, довольно редкой в иллирийских стихотворениях наших дней”. Отметив достоинства баллады в примечаниях и приписав ее современнику народному поэту Маглановичу, намекнув тем самым на актуальность “Пламеня Перушича”, Мериме выделяет песню в сборнике еще и тем, что прямо соотносит ее, как отмечалось выше, с балладой “Побратимы”, Пушкиным не переведенной.

Выбрав из двух баллад о побратимах одну - “Пламя Перушича”, Пушкин при ее переводе исключил все, что связывало оригинал Мериме с определенным регионом: упоминание гор Вергораз, церкви Перушича, реки Морполаццы, придав песне более широкое значение. Вместо всех примечаний Мериме Пушкин дал одно краткое к слову “братовались”: “Трогательный обычай у сербов и других западных славян, освящается духовными обрядами”, дав понять, что песня “Янко Марнавич” имеет отношение не только к сербам, но и к другим славянам на Западе, где власть имущие, решая споры между собой с помощью оружия, обрекают на гибель братьев по вере и самих себя.

Песня “Янко Марнавич” - вторая по счету в цикле “Песни западных славян”, сразу после стихотворения “Видения короля”, также перевода “перевода в прозе” Маглановича. Эти две песни - одна - о семействе боснийского короля, которое в угаре междоусобной борьбы способствует захвату Боснии турками, кровавой расправе над христианами и собственной гибели, другая о влиятельных, но выясняющих отношения с помощью оружия беях, объединены и противопоставлены другим песням - тем, где все члены семьи, как один, сплочены в борьбе за независимость родины: это семья гайдуков в песнях “Гайдук Хризиц” и “Похоронная песня Иакинфа Маглановича”, пушкинских переводах баллад, также приписанных в сборнике “Гузла” Маглановичу.

<sup>1</sup> Fortis A. Voyage en Dalmatie, 1778. V.1. P.87-88.

<sup>2</sup> Яцимирский А.И. “Песни западных славян”. Пушкин. [Сочинения] / Под ред. С.А. Венгерова, Спб., 1909. Т.3 С.402.

<sup>3</sup> Chaumette- Desfosses A. Voyage en Bosnie. Paris, 1825. P.107.

## Государственный музей–заповедник А.С. Пушкина «Михайловское»

В.Ю. Козмин, М.А. Бесарабова (Пушкинские Горы)

Этнографический комментарий к портрету Арины Родионовны Яковлевой.

В 1828 году Пушкин узнает о смерти няни, Арины Родионовны Яковлевой. В рабочей тетради-альбоме он делает короткую запись о трагической утрате: «25 июля. Фанни. Няня - Элиза и Клавдио. Няня.»[1]. Ниже на полях листа Пушкин чертит профильные портреты, атрибутированные Н.И. Грановской как портреты Арины Родионовны, образы которой он воссоздает в памяти: «Сначала нарисована голова старушки в повойнике, а рядом с ней - поясной портрет - девушка в сарафане, с косой повязкой на голове, какие носили крестьянские девушки в Псковской губернии...»[2].

Рисунок Пушкина этнографически точен. М.И. Семевский в описании нравов и обычаев г. Торопца свидетельствует: «Головы девушек покрываются венцами. Так называются высокие шапки из картона в виде усеченного конуса; венцы обтянуты серебристым глазетом, низ обшит золотым газом и высажен жемчугом, к краям пришиты рясы, что закрывает половину лба; в ушах жемчужные, четырехугольные с камушками серьги; с венца ниспадает на спину белый платок, нередко шелковый, шитый золотом; чтобы платок шире лежал на спине, под него кладется накрахмаленный плат или особая картонная подкладка; платок подвязан под подбородком узлом... Наряды замужних женщин главным образом отличаются от нарядов девушек головными уборами; венец с выходом замуж заменяется кокошником, верх и затылок его из золотой парчи, передняя часть высажена жемчугом и шишками, числом до 30 и более, наибольшая шишка посреди лба, на верху каждой шишки крупная жемчужина, окраину кокошника составляют жемчужные рясы»... [3].

Описанный Семевским кокошник являлся наиболее оригинальным головным убором, отличавшим псковитянок от жительниц других губерний России. Поэтому в рисунке, связанном с воспоминаниями о ссылке в Михайловское, проведенной в обществе «доброй подружки», логично выглядело бы изображение именно этого головного убора, подчеркивающего соответствие месту. Однако точный географический определитель отсутствует. Мысль о воспоминаниях опровергается также тем фактом, что Пушкин никогда не мог видеть Арину Родионовну в девичьем головном уборе, так как, когда в 1807 году она впервые появилась в доме Пушкиных, ей было уже за 50 и она была замужней женщиной.

Очевидно, в рисунке, где обозначены реальный (старческий) и сконструированный (девичий) портреты няни, заложен определенный смысл. Рас-

крыть его позволяет поэтический диалог данного графического противопоставления. Он связан с именем бабушки поэта Марии Алексеевны Ганнибал и стихотворением «Наперсница волшебной старины», написанным в 1822 году.

Мария Алексеевна родилась 20 января 1745 года в семье Алексея Федоровича Пушкина и Сарры Юрьевны, урожденной Ржевской. Известно, что с 1798 года она вместе с Надеждой Осиповной и ее мужем Сергеем Львовичем Пушкиным проживала в Москве, а в 1811 г. переехала с семьей в Петербург, но большую часть времени проводила в Михайловском. Ее образ находит отражение в ряде произведений Пушкина: стихотворениях «Сон», «Наперсница волшебной старины», «Родословная моего героя», романе «Арап Петра Великого». Ее рассказы «... о родине, о толстопузой старине» [1, 184] во многом повлияли на роман из жизни России в эпоху правления Петра I.

За ироническим оттенком в определении старины «толстопузой» стоит исторически точное наблюдение Пушкина в области костюма. Французский путешественник Астольф де Кюстин, оставивший любопытные заметки о России периода правления Николая I, отмечал особенности императорского одевания: «Он (император) усвоил себе с молодости русскую привычку стягиваться выше поясницы корсетом, чтобы оттянуть желудок к груди. Вследствие этого расширяются бока, и неестественная выпуклость их вредит здоровью и красоте всего организма. Это добровольное извращение фигуры, стесняя свободу движений, уменьшает изящество внешнего облика и придает ему какую-то деревянную тяжеловесность. Говорят, что когда император снимает свой корсет и его фигура приобретает сразу прирожденные формы, он испытывает чрезвычайную усталость. Можно временно передвинуть свой желудок, но нельзя его уничтожить.» [5].

Подобный унтер-юнкерский мундир вынужден был носить при дворе и Пушкин. П.А. Вяземский отмечает, что «Пушкин не любил камер-юнкерского мундира. Он не любил в нем не придворную службу, а мундир камер-юнкера» [6].

Неестественный, нездоровый мундир был узаконен императорским указом в 1834 году и был обязателен при дворе. Приказной характер данного указа имел свой явный аналог в указе Петра I об упразднении старомодного русского платья. 4 января 1700 года указ был объявлен. К 1 декабря того же года предписывалось сменить весь гардероб мужчинам, а к 1 декабря 1701 года то же самое наказывалось их «дщерям и женам» - чтобы они с мужчинами «в платье были равные, а не розные». С тех пор, кто не подчинится указу царя, было велено «брать пошлину деньгами, а платье (старомодное) резать и драть». Просторные наряды княгинь и боярынь в законодательном порядке приказано было сменить на «образцовые немецкие портища (то есть платья с корсетом и юбками до щиколоток), а вместо венцов и кик украшать головы фонтанжами и корнетами» [7].

То, что Астольф де Кюстин называет «русской привычкой», на самом деле является не лучшим приобретением преобразований Петра. В допетровской Руси костюм, пришедший из Византии и ассимилировавшийся в местном климате, отличался естественностью и простотой кроя. Исторически точные описания одежды в романе А.К. Толстого «Князь Серебряный» позволяют ощутить степень утраты, понесенной русской культурой в процессе петровских преобразований:

«На ней (боярыне Морозовой) был голубой аксамитный летник с яхонтовыми пуговицами. Широкие кисейные рукава, собранные в мелкие складки, перехватывались повыше локтя алмазными запястьями или зарукавниками. Такие же серьги висели по самые плечи; голову покрывал кокошник с жемчужными наклонами, а сафьяновые сапожки блестели золотой нашивкой [8] ... На князе (Вяземском) был белый атласный кафтан. Из-за низко вырезанного ворота виднелось жемчужное ожерелье рубахи. Жемчужные запястья плотно стягивали у кистей широкие рукава кафтана, небрежно подпоясанного малиновым шелковым кушаком с выпущенной в два конца золотой бахромой, с заткнутыми по бокам узорными перчатками... Поверх кафтана надет был внакладку шелковый легкий опашень золотистого цвета [9].

Революция костюма, осуществленная в высших слоях русского общества, не коснулась «низов», сохранивших естественную «толстопузость». Именно так, в рубахе, подпоясанной на бедрах, изображен Пушкиным мельник в черновиках 1834 года [10], и именно такой могла стать альтернатива ненавистному придворному мундиру в лоне желанного в последние годы жизни деревенского рая.

Тема конфликта между пришлым костюмом и традиционной одеждой становится едва ли не главной формой иллюстрации уместности всеобъемлющих реформ Петра I в первых главах романа «Арап Петра Великого», главными персонажами которого становятся предки поэта - Ганнибал и Ржевские.

В главе IV, сопровождающей эпиграфом из «Руслана и Людмилы» («Не скоро ели предки наши, // Не скоро двигались кругом // Ковши, серебряные чаши // С кипящим пивом и вином»), Татьяна Афанасьевна, старшая сестра Гаврилы Афанасьевича Ржевского, рассуждает на ту же тему: «Подлинно, нынешние наряды на смех всему миру. Коли уж и вы, батюшки, обрили себе бороду и надели кургузый кафтан, так про женское тряпье толковать нечего, конечно, нечего: а, право, жаль сарафана, девичьей ленты и повойника. Ведь посмотреть на нынешних красавиц, и смех и жалость: волоски-то взбиты, что войлок, насалены, засыпаны французской мукою, животик перетянут так, что еле не перервется, исподницы напялены на обручи: в колымагу садятся бочком, в двери входят - нагибаются. Ни статья, ни сесть, ни дух перевести - сущие мученицы, мои голубушки» [8, 20-21]. Кириле Петровичу Т., рязанскому воеводе, претит расточительность современных модниц: «Бывало, внучке в приданое бабушкин сарафан, а нынешние робронды - поглядишь - сегодня на барыне, а завтра на холопке. Что делать? Разорение русскому дворянству!» [8, 21].

Смысл передачи одежды от старшего к младшему является не только знаком бережливости и рачительности, но и является отголоском общерусской традиции, сохранившейся в крестьянской среде до начала 20 века. «Только что родившегося мальчика на несколько минут заворачивали в рубаху отца, а девочку - в рубаху матери. Причем, рубаху перед этим не полагалось стирать... Пеленки и свивальник для новорожденного также делались из старой одежды... Одежда отца или матери, используемая при рождении ребенка, имела не только охранительную символику, но и наделяла ребенка долей, возможностью дожить до зрелого возраста, до старости. Через одежду родителей, особенно отца, устанавливались связи между ребенком и родителями, происходило включение нового человека в семью» [11].

Думается, что именно данный мотив оберега и преемственности обыгрывается при описании «прабабушкиного чепца» Марии Алексеевны в стихотворении 1816 года «Сон»:

Под образом простой ночник из глины  
 Чуть освещал глубокие морщины,  
 Драгой антик, прабабушкин чепец... [1, 184].

Она любила вспоминать старину, и от нее Пушкин наслышался семейных преданий, коими так дорожил впоследствии. Она рассказывала ему о других родственниках и предках своих и мужа.

Наряду со знанием семейных преданий Мария Алексеевна была талантливым пересказчиком сказок. Э.В. Померанцева в книге «Судьбы русской сказки», исследуя проблему носителей сказочной традиции, приходит к выводу, что «... рассказывание сказок в первой половине XIX века было широко распространенным явлением в разных социальных группах, главным образом в демократической среде. Мы имеем свидетельства о сказочницах - бабушках в дворянской, купеческой и разночинской среде, однако они тонут среди воспоминаний о сказочниках - дворовых и ремесленниках. Огромная масса этих воспоминаний, как правило, говорит о сказывании сказок детям. Следовательно, уже в первой половине XIX в. сказка была творчеством преимущественно социальных низов, уже тогда ее сфера действия начинает ограничиваться детской аудиторией» [12]. Сказанное в большой степени относится к Арине Родионовне.

Сказки Марии Алексеевны являлись пересказом модных в то время повести «О Бове королевиче» и «Еруслане Лазаревиче», персонажи которых упомянуты Пушкиным в стихотворении «Сон»:

Волшебники, волшебницы слетали,  
 Обманами мой сон обворожали.  
 Терялся я в порыве сладких дум;  
 В глуши лесной, средь муромских пустыней  
 Встречал лихих Полканов и Добрыней,  
 И в вымыслах носился юный ум ... [1, 184].

Бабушкины сказки, усвоенные Пушкиным с детства, отразились впоследствии в поэме «Руслан и Людмила». Возможно, что именно вследствие посредничества «семейного» рассказчика, отсеивающего в процессе пересказа лишние имена и запутанные сюжеты, пушкинская поэма оказалась более динамичной и стройной, нежели аналогичные произведения писателей XVIII века.

Обязательной спутницей или желанной целью славянских рыцарей были прекрасные дамы: Милитриса, Дружневна, Любана. В пушкинской поэме женский идеал воплотился в Людмиле. Существуют очевидные параллели между поэмой и стихотворением, посвященным Марии Алексеевне Ганнибал:

Наперсница волшебной старины,  
 Друг вымыслов игривых и печальных,  
 Тебя я знал во дни моей весны,  
 Во дни утех и снов первоначальных.  
 Каким огнем блеснул приветный взор!  
 Покров, клубясь волною непослушной,  
 Чуть осенял твой стан полувоздушный,  
 Вся в локонах, обвитая венком,  
 Прелестницы глава благоухала;  
 Грудь белая под желтым жемчугом  
 Румянилась и тихо трепетала... [2, 272].

Времен минувших небылицы,  
 В часы досугов золотых,  
 Под шепот старины болтливой,  
 Рукою верной я писал.  
 Княжне воздушными перстами  
 Златую косу заплела  
 С искусством в наши дни не новым,  
 И обвила венцом перловым  
 Окружность бледного чела...

Лазурный, пышный сарафан  
 Одел Людмилы стройный стан;  
 Покрылись кудри золотые,  
 И грудь, и плечи молодые  
 Фатой, прозрачной, как туман... [4,29].

Близость текстов не случайна. В 1818 году умирает Мария Алексеевна, в 1820 Пушкин заканчивает поэму, а в 1822 пишет стихотворение «Наперсница волшебной старины». К этому времени уже написан «Кавказский пленник», создается овеянный южной экзотикой «Бахчисарайский фонтан», а Пушкиным овладевают принципиально новые идеи и настроения. Пройденный творческий этап персонифицируется в образе главной героини. Поэтому старушка в чепце превращается в прекрасную героиню ее рассказов.

Арина Родионовна Яковлева была представительницей иной культуры, остававшейся невостребованной Пушкиным вплоть до 1824 года. Натурализм ее сказочного и песенного репертуара, сохранившийся благодаря неграмотности в читающей семье, оказывался подавленным до поры до времени. Определенное внимание на нее оказали семейные предания в изложении Марии Алексеевны, а после смерти последней няня стала единственным семейным хранителем «преданий старины глубокой».

Эту грань в ее творчестве отмечает Н. Языков в стихотворении «К няне А.С. Пушкина» (1827): «...Ты занимала нас - добра и весела - // Про стародавних бар пленительным рассказом: // Мы удивлялися почтенным их проказам, // Мы верили тебе - и смех не прерывал // Твоих бесхитростных суждений и похвал...» [13]. Возможно, что одним из результатов преемственности стал перевод няней семейного предания в близкую ей былинную форму стиха: «Как жениться задумал царский арап, // Меж боярынь арап похаживает... [2, 338].

В 1824 году, оказавшись в «няниной» среде и времени (близость двора и зима, наиболее продуктивное время года и пересказа сказок в крестьянском мире), поэт делает открытие: «... вечером слушаю сказки - и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!» - пишет он брату в середине ноября [13, 121].

Характерно противопоставление вновь открытых народных сказок лубочным повестям в пересказе Марии Алексеевны Ганнибал. Максимализм продиктован неожиданностью и яркостью открытия, но, сравнивая сказку с поэмой, Пушкин апеллирует к опыту создания «Руслана и Людмилы». Видимо, не случайно эмоциональное отторжение прежнего опыта сменится идеей

преимственности, когда в 1827 году Пушкин в «бабушкину» поэму поместит «нянин» пролог «у Лукоморья...» В этом жесте прочитывается и корректировка творческого пути, и отражение единения двух источников русского воспитания поэта. Его героини будут одеты в русское платье и заговорят на русском языке. В народных сказках и песнях главной героиней станет «девица», а замужество, как правило, будет являться темой повествования. Поэтому в рисунке Пушкин отмечает именно девичьи атрибуты головного убора: венец и косу. Даже в рисунке для поэта важнее не этнографическая деталь (псковский кокошник), а литературный контекст.

Рисунок Пушкина является графическим аналогом стихотворения «Наперсница волшебной старины» и выражает ту же идею памяти, персонифицированной в образе героинь, портретно родственных облику сказительниц.

<sup>1</sup> Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные материалы. М.; Л.: Academia, 1935. С.315-316.

<sup>2</sup> Грановская Н.И. Рисунок Пушкина. Портрет Арины Родионовны // Временник Пушкинской комиссии, 1971. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1973. С.28.

<sup>3</sup> Семевский М.И. Торопец. Уездный город Псковской губернии. СПб. 1864. С.28.

<sup>4</sup> В ссылках на Полное собрание сочинений А.С. Пушкина/ М.: Изд. АН СССР, 1937 -1949/ приводится номер тома и страница.

<sup>5</sup> Астольф де Кюстин. Россия в 1839 году. Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев / Сост. Ю.А. Лимонов. Л.: Лениздат, 1991. С.455.

<sup>6</sup> Кн. П.А.Вяземский - вел. кн. Михаилу Павловичу, 14 февраля 1837 г. // Рус. Архив, 1879. \Т. I. \С.390.

<sup>7</sup> Пушкарева Н. Во всех ты, душенька, нарядах хороша // Родина, 1995. №8. С.76.

<sup>8</sup> Толстой А.К. Князь Серебряный. Повесть времен Ивана Грозного. М. 1966. С.65.

<sup>9</sup> Толстой А.К. Указ. соч. С. 151.

<sup>10</sup> Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М.: Искусство, 1970. С.45.

<sup>11</sup> Лаврентьева Л.С. «По одежке встречают». Семиотические функции одежды // Живая старина, 1996. № 3. С.4.

<sup>12</sup> Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки. М.: Наука, 1965. С.67-68.

<sup>13</sup> Языков Н.Я. Сочинения. Л.: Худ. лит., 1982. С.106.



## Псковский знакомый Пушкина – генерал И.А. Набоков.

А.В. Буковский (Пушкинские Горы)

*Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, чины высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий.*

А.А. Ахматова

Данная статья касается личности генерала Ивана Александровича Набокова, человека незаурядного самого по себе, но интересного для нас потому, что его знал А.С. Пушкин. Окружение Пушкина органически входит в его биографию и творчество, и наше понимание пушкинского наследия во многом зависит от того, насколько мы знаем среду, в которой он жил и работал, и людей, среди которых он жил и с которыми общался.

К сожалению, сведения о жизни генерала Набокова крайне скудны и разбросаны в разных (часто малодоступных) источниках. Настоящая работа есть попытка свести эти сведения воедино.

В справочнике Л.А. Черейского “Пушкин и его окружение” читаем: “Набоковы: Екатерина Ивановна, урожд. Пуцина (1791-25.11.1866), - сестра И.И. Пуцина и ее муж Иван Александрович (11.03.1787 - 21.05.1852), - участник отечественной войны, командир 3-й пехотной дивизии, стоящей во Пскове, генерал-лейтенант, вполн. Генерал от инфантерии. Набоковы проживали в Пскове во время ссылки Пушкина в Михайловское...”.<sup>1</sup>

Можно дополнить эти сведения известными строками из “Записок” И.И. Пуцина: “Собираясь на Рождество в Петербург для свидания с родными, я предположил съездить и в Псков к сестре Набоковой; муж ее командовал тогда дивизией, которая там стояла, а оттуда уже рукой подать в Михайловское. Вследствие этой программы, я подал в отпуск на 28 дней в Петербург и Псковскую губернию”.<sup>2</sup>

С большой долей вероятности можно предположить, что Пуцин, во время их короткого свидания с Пушкиным, рассказывал поэту о Набоковых. Может быть, Пушкин знал сестру своего друга, еще будучи в лицее. Возможно, во время своих поездок в Псков из Михайловского Пушкин посещал Набоковых, что поэт бывал у Набоковых и свой первый - после ссылки - приезд в Михайловское.

Вновь обращаясь к “Запискам” Пуцина:

“В самый день моего приезда в Читу призывает меня к частоколу А.Г. Муравьева и отдает листок бумаги, на котором неизвестною рукою написано было:

Мой первый друг, мой друг бесценный!

И я судьбу благословил,

Когда мой двор уединенный,

Печальным снегом занесенный,

Твой колокольчик огласил.  
 Молю святое Провиденье:  
 Да голос мой душе твоей  
 Дарует тоже утешенье,  
 Да озарит он заточенье  
 Лучом лицейских ясных дней.

Псков, 13-го декабря 1826

Наскоро, через частокон, Александра Григорьевна проговорила мне, что получила этот листок от одного своего знакомого перед самым отъездом из Петербурга, хранила его до свидания со мной и рада, что могла наконец исполнить порученное поэтом. <...> в 1842-м году мой брат Михаил отыскал в Пскове самый подлинник Пушкина, который теперь хранится у меня в числе заветных моих сокровищ”.<sup>3</sup> Не менее недели в конце ноября - начале декабря 1826 года Пушкин живет в Пскове<sup>4</sup>, и конечно, же, он не мог не посетить дом Набоковых, который связывал его с Пушиным.

Портрет генерала И.А. Набокова находится в Военной галерее Зимнего дворца под №181. Известен и другой портрет Набокова, написанный неизвестным художником 1-й половины 19 века и хранящийся в музее-панораме “Бородинская битва”.

Набоков Иван Александрович родился в Новгородской губернии в семье генерала от инфантерии А.И. Набокова 11 марта 1787 года. В формулярном списке И.А. Набокова<sup>5</sup> написано: “В службу вступил: пажем 790 г., июля 28; камер-пажем 802, октября 27; поручиком 1806, января 1, имея от роду 18 лет”.<sup>6</sup>

Затем Набоков был зачислен в Лейб-гвардии Семеновский полк, с которым тот час же принял участие в заграничных походах против Наполеона и уже в следующем году за отличие в сражении при Фридрихсберге был награжден золотой шпагой с надписью “За храбрость”, а вскоре произведен в штабс-капитаны. К маю 1811 г. И.А. Набоков уже полковник.

Отечественная война 1812 года открыла русским военным обширное поле для новых отличий и наград. За отличие при Бородине Набоков награжден орденом Св. Анны II степени. Затем принимает участие в битвах за границей, - в результате чего награжден орденом Св. равноапостольского кн. Владимира III степени, а за “удержание неприятельского корпуса генерала Вандама под Кульманом и за отличие награжден следующим чином”<sup>7</sup> - произведен на 27-м году жизни в генерал-майоры.

Историк Семеновского полка П. Дирин отмечает действия батальона полковника Набокова под Пирною и Кульмом: “Овладев Цесистом, полковник Набоков решил удержать его, пока этот пункт не пройдет колонна главных сил, и достиг этого, не взирая на несколько раз повторенные атаки французов”.<sup>8</sup>

В дневнике Павла Сергеевича Пушина, в то время служившего в том же полку, есть несколько записей, где упоминается имя И.А. Набокова. Приведем их полностью:

“16 декабря 1812 г.

Вместо Писарева назначен командиром нашего батальона полковник Набоков”.<sup>9</sup>

“11 июля 1813 г., Пятница

Я совершил прогулку в Франкенштейн с полковником Набоковым...”.<sup>10</sup>

“11 сентября 1813 г., Теплиц.

... Граф Аракчеев, увидя меня на улице и полагая доставить мне удовольствие, объявил, что 15 числа я получу золотое оружие за дело под Кульмом. Золотое оружие при 2000 пенсии мне было обещано генералом Потемкиным, следовательно получить только одно оружие без пенсии было для меня обидно, т.к. к такой награде были представлены некоторые молодые офицеры, подпоручики, которые почти не нюхали пороха, между тем полковник Набоков, старше меня всего на год, принимавший самое незначительное участие в деле, представлен в генерал-майоры. Такая несправедливость меня очень обидела”.<sup>11</sup>

Еще раз приведем выдержку из “Истории лейб-гвардии Семеновского полка”: “Полковник И.А. Набоков 16 авг. 1813 г. у Парны, командуя четырьмя ротами 3-го батальона, с боем овладел деревней Цесист и удерживал ее несмотря на атаки превосходящего противника”.<sup>12</sup>

28 сентября 1813 года Набоков назначен командиром Севского пехотного полка. С этим полком он прослужил кампанию 1813 года, перешел Рейн, участвовал в сражениях при Бар-Сюр-Обе и за отличие был награжден орденом св. Анны 1 степени. В сражении при Арсисе Набоков “был ранен пулей в голову, причем для излечения же оной нигде не находился”.<sup>13</sup> Войну Набоков кончает в Париже. За отличие был награжден золотой шпагой с надписью “За храбрость”, “алмазами украшенную”. И за “отличное поведение в продолжение сей кампании мая 13 награжден его Величества Королем Пруским орденом Красного Орла”.<sup>14</sup>

В январе 1816 года возвратившийся в Россию И.А. Набоков получает в командование 3-ю бригаду 1-ой гренадерской дивизии. С этих пор практически вся его жизнь будет связана с гренадерами.

С начала 1822 года Набоков, уже командующий 3-й пехотной дивизией, жил в Пскове. К сожалению, не удалось найти ни месторасположений частей дивизии, ни дома, где жила чета Набоковых.

22 августа 1826 года Набоков получает очередной чин генерал-лейтенанта. И.И. Пущин из Сибири шлет поздравление И.А. Набокову по этому поводу. Мы не знаем, известно ли было И.И. Пущину (он тогда был еще узником Петропавловской крепости) назначение Набокова начальником военного суда, учрежденного для “суждения офицеров” Черниговского полка, составшего на Украине в начале 1826 г. Приведем несколько отрывков из документов, касающихся этого периода.

В рапорте начальника Главного штаба Дибича на имя главнокомандующего 1-й армией генерала от инфантерии графа Сакена от 7 января 1826 года говорится о мерах которые были угодны Его величеству по “уничтожению возникшего в Черниговском пехотном полку возмущения”. <...> На сей конец высочайшее повелено войскам 1-го пехотного корпуса быть в готовности выступить <...> о чем в каком содержании сообщена от меня Высочайшая воля, для выигрывания времени, прямо генерал-адъютанту Паскевичу и генерал-майору Набокову прилагаю при сем копии”.<sup>16</sup>

10 января 1826 г. издается приказ главнокомандующего 1-й армией Сакена: “ <...> Для суждения виновных офицеров, участвовавших в мятеже, или к оному прикосновенных, учреждается комиссия военного суда в главной квартире <Могилев А.Б.> под председательством начальника 3-й пехотной дивизии генерал-майора Набокова, с назначением к производству дела полевого генерал-аудитора 5-го класса Шмакова <...>”.<sup>18</sup>

В свою очередь начальник штаба 1-й армии генерал-адъютант барон Толь рапортует начальнику генерального штаба Дибичу 22 января 1826 года. В его рапорте приводятся сведения об офицерах мятежного полка, а также: “его сиятельство приказать изволил учредить комиссию военного суда под председательством одного генерала. На сей конец назначен начальник 3-й пехотной дивизии генерал-майор Набоков, которому уже и предписано прибыть в главную квартиру”.<sup>19</sup>

Существует множество документов, подписанных Набоковым и Шмаковым о ведении суда. В них упоминается Фурман, Суханов и Кузьмин, Спиридов, Тютчев, Горбачевский, барон Соловьев, Щемило, Швейковский, Тизенгаузен, Муравьев-Апостол, Бестужев-Рюмин, Гросиницкий, Лисовский, Мозалевский, Кузьмин. И, наконец, последовал доклад аудиторского департамента от 10 июля 1826 г., в котором прослеживался ход событий на юге, степень вины участников восстания Черниговского полка. Приведем лишь малую часть этого обширнейшего документа:

“<...> Военный суд приговорил:

1-е, штабс-капитан Соловьев,, и поручик Суханов есть важнейшие чиновники в злом умысле и содействии во всех злых предприятиях извергу и изменнику подполковнику Муравьеву-Апостолу, который имел, как из собственных признаний их явствует, злоумышленное и дерзновенное и даже в ужас каждого приводящее намерение, испровергнуть законную в государстве монархическую власть, погрузить государство в бесчисленное бедствие ...<...>; а потому обоих их барона Соловьева и Суханова как клятвопреступников, возмутителей, бунтовщиков, изменников и оскорбителей высочайшей власти по силе уложения главы 2-ой статьи 1-й воинских 19-го, 20-го, 127 и 135 артикулов, четвертовать. <...>

Суд сей производством начнет при главной квартире 1-й армии 1-го февраля, а кончен 30 марта сего 1826 года.

Презусом суда был начальник 3 пехотной дивизии генерал-майор Набоков. Все подсудимые содержатся под строжайшим арестом в городе Могилеве-Белорусском, из них же Соловьев, Суханов, Быстрицкий и Мозалевский закованными в кандалах <...>”.<sup>19</sup>

Итак, 30 марта закончилась, в общем-то, не совсем доблестная страничка биографии И.А. Набокова.

Карьера Набокова продолжается. В январе 1828 г. он назначен начальником сводной дивизии 5 пехотного корпуса. Тут вновь судьба связывает его (косвенно) с А.С. Пушкиным, и Набокову вновь неволей пришлось выполнять функции полицейского. Дело касается “Гавриилиады”. События, происходящие вокруг нее, достаточно хорошо изучены, поэтому следует ограничиться частностями - делом братьев Митьковых, обвиненных в хранении и распространении поэмы А.С. Пушкина.<sup>20</sup>

Платон Митьков в конце 1828 года служил в 25 егерском полку, входящем в состав сводной дивизии 5-го пехотного корпуса, расположенной в Туле, которой командовал И.А. Набоков. Вот как об этом пишет Н. Эйдельман:

“8 декабря командир дивизии генерал-лейтенанту и кавалеру Набокову был отправлен приказ <...> допросить майора Митькова, отобрать книгу “Гавриилиада”, выяснить, от кого он ее получил, и нет ли еще других стихов. В случае отказа г. Митькова, что он означенной книги не имеет и не имел, ваше

превосходительство не оставите внушить ему, что он может быть уличен в противном и тогда подвергнет себя законной ответственности” <...> Только 23 января 1829 года он, Митьков, был вызван к генералу и дал письменные показания. Предъявленной майору “вопросный пункт” генерал-лейтенанта Набокова, после перечисления того, чем интересуется Петербург, сразу же завершался формулой: “при том подтверждаю, что, ежели вы отзоветесь неимением сей рукописи, то можете быть уличены...” <...> Командир дивизии, задавая вопросы, предостерегает майора от опасных запирательств и намекает на существование улик. Можно с большим основанием предположить, что прежде письменного допроса был откровенный устный, и генерал Набоков как-то предупредил подчиненного. Во избежание же новых вопросов прозрачно намекнул, что больше не будет исполнять полицейские функции: <...> показания Митькова сопровождался рапортом, что майор уволен по прежде поданной им по команде просьбе в отпуск с Санкт-Петербург на 20 дней”, и теперь, когда Валентин и Платон Митьковы окажутся в одном деле, военные власти вольны задавать новые вопросы”.<sup>21</sup>

Вспомним, что И.А. Набоков - зять И.И. Пущина и тепло относился к своему родственнику, хлопотал за него, помогал осужденному шурина, передавал ему приветы. Поведение Набокова в этом случае связано с его стремлением окончить дело с минимальным ущербом для всех подозреваемых, в том числе для Пушкина, друга И.И. Пущина. Однако, как все смешалось в России. Как полно и жутко известный афоризм «Муравьевы вешатели и Муравьевы повешенные» отражает Российскую последекабрьскую действительность.

К сожалению, мы располагаем весьма малым количеством документов, характеризующих Набокова и как личность и как генерала. Вот, к примеру, отрывок из воспоминаний С.В. Шилова: «Подъехала коляска, из которой вышел и вошел ко мне И.А. Набоков, бывший тогда командир 3-ей бригады 1-й гренадерской дивизии. Он был человек очень хороший, находился в приятельских со мною отношениях. Заехал ко мне проездом в Кексгольм для инспектирования находившегося там 2-го карабинерского полка. «Я с тем приехал, чтоб с Вами провести вечерок», и вошел в мой кабинет <...>, перелистывал мои записи и книги, лежавшие раскрытыми на столе».<sup>22</sup>

Н. Эйдельман пишет: «Генерал Иван Набоков (командир корпуса) в ответ на просьбы жены (родной сестры декабриста Ивана Пущина) помягче обходиться с подчиненными ему офицерами, отвечал, что «государь его для того поставил, за то ему и деньги платят, чтобы кричать на майоров».<sup>23</sup>

Пожалуй, уместно привести еще один довольно длинный отрывок. «Дворцовые караулы мы любили еще и потому, что все они помещались во дворах, за решетками, и выбегать приходилось редко, а в главных караулах Зимнего дворца - почти никогда. Но именно эта безопасность убаюкивала, и прорывались случаи совершенно необычайные. Случилось, например, что временно командовавший корпусами, генерал Набоков играл в карты у Ланского (командира Конногвардейского полка)<sup>24</sup> и, кончив партию, поздно ночью шел пешком из Конногвардейских казарм по Морской и потом мимо дворца на набережную. Набоков ходил всегда в армейском мундире, при каске свего гренадерского полка из шинели, так что часовые, у дома генерал-губернатора и на углу дворца, не обратили на генерала внимания, - «не свой де офицер, так сойдет с рук!» и даже поленились окликнуть: «Кто идет!» Корпусному командиру это, разумеется не понравилось; он вошел в большой двор

дворца и направился к платформе главного караула. Там - та же история, - ни оклика, - ни чести. Генерал рассердился еще хуже и пошел прямо в офицерскую караульную. Надобно заметить, что Набоков терпеть не мог младших офицеров. Он не кланялся им на улице, когда они отдавали честь, называл их не иначе, как «господин кавалер» и, если прапорщик или поручик являлся к нему по службе, Набоков живо отгонял и отсылал к ближайшему начальнику. «Помилуйте, батюшка», - говорил генерал, - «старший офицер посовестится, побойтся, а прапорщику ... за что ему терять .. Пожалуй и в лицо ударит!» И вот этот самый Набоков вошел в офицерскую комнату и видит, что двое из караульных офицеров спят на диванах крепким сном, да еще на собственных подушках, которых генерал не любил так же, как и прапорщиков.

В карауле стоял Прусский полк, и начальником караула был капитан Винклер 1-й, почему-то прозванный товарищами «папашею». При появлении Набокова, капитан растерялся и забыл о спящих офицерах, так что корпусный командир сам начал их будить, но каково было изумление и негодование Набокова, когда обеспокоенный им, спящий офицер дернул ногою и закричал сонным сердитым голосом: «Пошел к чорту, папаша!»

Набоков отшатнулся и грозно спросил Ванклера: «Кто этот офицер?»

- Поручик фон-де Бригген! - отвечал несчастный папаша. При слове «поручик» генерал отскочил к двери, как будто его ужалила змея и крикнул во всю силу голоса:

- Так что же вы стоите, извольте разбудить их!

Но офицеры и без того проснулись от страшного возгласа главного командира и получили такую головомойку, какая не снилась им пять минут назад<sup>25</sup>

Из формулярного списка: «Слабым в отправлении обязанностей службы замечен не был, между подчиненными беспорядков и неисправности не допускал».<sup>26</sup>

Набоков принимает участие в подавлении Польского восстания, участвовал во всех более и менее крупных сражениях, причем за генеральное сражений под Прагою на Гроховских полях был награжден орденом Святого Владимира II - 1 степени, на который имеется высочайшая грамота, данная 19 октября 1831 года<sup>27</sup>.

14 мая 1831 года он участвует в генеральном сражении и поражении мятежников под г. Остроленкою, и за оказанное в сем деле отличное мужество и храбрость награжден орденом Святого Великомученика и победоносца Георгия 3-го класса, о чем объявлено в приказе Главнокомандующего Действующей Армии 16 ноября 1831 г.<sup>28</sup> Самый уважаемый орден в России Св. Георгия присуждался исключительно за храбрость на поле боя. Достаточно посмотреть формулярные списки самых знаменитых русских начальников, чтобы увидеть, что ордена Св. Георгия удостаивались за наиболее выдающиеся сражения.<sup>27</sup>

Сражение под Остроленкою отличалось необычной жестокостью, и видимо, Набоков отличился именно на поле боя, проявил личную храбрость и мужество.

<sup>1</sup> Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Л.: Наука, 1988, С.282.

<sup>2</sup> Пущин И.И. Записки о Пушкине. Письма. М.: Художественная литература, 1988, С.64.

- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> См. письмо Пушкина от 1 декабря 1826 г. В.П. Зубкову из Пскова // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 17 тт., Т.13, М.: Наука, 19??, С.??.
- <sup>5</sup> РГВИА, Ф970, оп.3, д.2286, л.1-15.
- <sup>6</sup> 3-х детнего Ивана Набокова “записали” в пажы, но реальная служба в Пажеском корпусе, видимо, началась в 1799 г., ибо срок обучения составлял 7 лет. См.: Волков С.В. Русский офицерский корпус. М.: Воениздат, 1993, С.108.
- <sup>7</sup> РГВИА, Ф970, оп.3, д.2286, л.1-15.
- <sup>8</sup> Дирин П. История лейб-гвардии Семеновского полка. СПб, 1883, Т.1, С.415.
- <sup>9</sup> Дневник Павла Пущина 1812-1814. Л.: ЛГУ, 1987, С.78. Оригинал на французском.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Там же. С.125.
- <sup>12</sup> Дирин П., Ук. книга, С.416-417. Удивление и обида Пущина П.С. вызвана, вероятно, его незнанием того, что золотым оружием (без бриллиантов), одной из почтеннейших наград русского воинства, награждались, как правило, офицеры в чине до капитана включительно, а не полковники ( см.: Дуров В.А. Русское наградное оружие. // Памятники Отечества, 1984, №2 (10), С.153) Набоков же имел уже золотую шпагу с надписью “За храбрость”, а также несколько орденов, поэтому как и ряд других батальонных командиров и гвардейских полков, был после Кульма произведен в генерал-майоры.
- <sup>13</sup> РГВИА, Ф970, оп.3, д.2286
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Восстание декабристов. Т.6 С.64.
- <sup>16</sup> Там же. С.75.
- <sup>17</sup> Там же. С.80.
- <sup>18</sup> Там же. С.187.
- <sup>19</sup> Валентин Фотиевич и Платон Фотиевич Митьковы -братья декабриста Михаила Фотиевича Митькова, осужденного по разряду и отбывавшим каторгу и ссылку в Сибири.
- <sup>20</sup> Эйдельман Н. Пушкин. Из биографии и творчества 1826-1837. М: Художественная литература, 1987, С.114-145.
- <sup>21</sup> Русский Архив, 1878, Т.16(2), С.164.
- <sup>22</sup> Эйдельман Н. Первый декабрист. М.: Политическая литература, 1990, С.129.
- <sup>23</sup> Ланской П.П. - муж вдовы поэта Натальи Николаевны.
- <sup>24</sup> Из записок старого преображенца // Русская старина, 1990, С.311-312.
- <sup>25</sup> РГВИА, Ф1280, оп.2, д.449, с.33.
- <sup>26</sup> РГВИА, Ф970, оп.3, д.2286
- <sup>27</sup> Всеволодов И.В. Беседы о фалеристике, М.: Наука, 1990, С.81.

## Алфавитный указатель

## А

Аmineва И.А. 138

## Б

Бернар Антони 239  
Бесарабова М.А. 251  
Большакова н.в. 204  
Бредихина В.Н. 215  
Буковский А.В. 257

## В

Васильева О.В. 75  
Вершинина Н.Л. 102  
Володина Н.В. 182

## Г

Глухов В.И. 31  
Гольщева А.И. 196  
Грекова Л.В. 106  
Громова-Опульская Л.Д. 5

## Д

Дмитренко С.Ф. 123  
Дмитриева Е. 96  
Доманский Ю.В. 109

## И

Ивлева Т.Г. 168

## К

Казакова Л.А. 162  
Капитанова Л. А. 83  
Козмин В.Ю. 251  
Константинова С.Л. 50  
Костючук Л.Я. 209  
Кошелев В.А. 39  
Краснов Г.В. 6  
Куранда Е.Л. 158

## Л

Лужановский А.В. 17

## М

Маранцман В.Г. 221  
Мосалева Г. 115

## П

Площук А.П. 247

## С

Сапченко Л.А. 234  
Слинина Э.В. 68  
Старыгина Н.Н. 143  
Степанов В.Г. 55  
Строганов М.В. 88

## Т

Таборисская Е.М. 10

## Ф

Фортунатов Н.М. 62

## Ц

Цветкова Н.В. 176

## Ч

Чернова И.И. 226  
Чернышева Е.Г. 131  
Чулков В.И. 26

## Ш

Шишко Тадеуш 150  
Штейнгольд А.М. 189





**В 745**

**Проблемы современного пушкиноведения**

(Сборник статей)

Технический редактор: А.А.Кирсанов

---

Издательская лицензия ЛР №020029 от 16.10.1996 года.  
Подписано в печать 1.07.99г. Формат 60х84/8.  
Объем издания: в авт. л. 16,4; в усл.печ.л.24. Тираж 1000. Заказ № 145

---

Псковский государственный педагогический  
институт им.С.М.Кирова,  
180760, г. Псков, пл. Ленина, 2.  
Редакционно-издательский отдел ПГПИ им. С.М.Кирова,  
180760, г. Псков, ул. Советская, 21, телефон 2-86-18.