

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-МЕМОРИАЛЬНЫЙ  
И ПРИРОДНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК  
А. С. ПУШКИНА «БОЛДИНО»  
НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

*Болдинские  
чтения*

Нижний Новгород  
2005

Б 79 БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ / Под. ред. Н.М. Фортунатова. –  
Нижний Новгород: Изд-во «Вектор-ТиС», –2003. – 264 с.

Редакционная коллегия:

Ю.А. Жулин, Н.Л. Вершинина,  
Г.В. Краснов, Н.Д. Тамарченко,  
Н.М. Фортунатов (отв. редактор)

Сборник составлен на основе докладов Международной конференции «Болдинские чтения», посвященной 170-летию пребывания А.С. Пушкина в Большом Болдине (1834 г.) и 55-летию Государственного музея-заповедника «Болдино». На этот раз в форуме пушкинистов, кроме отечественных ученых, представлявших разные регионы России, приняли участие исследователи из Болгарии, Канады, Польши, Украины, Чехии, Японии.

Содержание сборника определяют традиционные и новые технологии литературоведческих анализов, сравнительные, поэтологические, культурологические подходы к наследию Пушкина. Продолжена тема переводов, новаторских приемов в прозе, поэзии, драматургии, выясняются отношения текста и претекста, привлечено внимание к общим проблемам эстетики художественного высказывания, впервые введен раздел о судьбах Пушкина в дальнем и ближнем Зарубежье.

Таким образом, нынешний том «Болдинских чтений» вступает во взаимосвязь с предшествующими выпусками, обогащая научно-исследовательский потенциал этой серии.

ББК 83.3 /0/ 15

*К 170-летию  
болдинской «Сказки  
о золотом петушке»*



**В.А.Фортуна**  
(Нижний Новгород)

## ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИГРА КАК ИСТОЧНИК СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ В «СКАЗКЕ О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ»

Игра относится к основным феноменам человеческого бытия наряду со смертью, трудом, господством и любовью.<sup>1</sup> Игровая природа культуры, столь блестяще выявленная Й. Хейзингой и его великими предшественниками Кантом и Шиллером, соединяясь с «аналитикой рассудка» (Кант), объединяет в себе гносеологию и феноменологию отдельных историй, подобных тем, что мы встречаем в наследии Пушкина.

Сказка сама по себе - игровая форма. Здесь все возможно и все условно, здесь с легкостью решаются самые сложные вопросы бытия. И потому сказка мыслительна, наглядно-умозрительна. Самый жанр сказки – это способ заглянуть за пределы времени и за границы видимого, открыть, по Хайдеггеру, свободу человеческого поступка.

Среди шедевров Пушкина «Сказка о золотом петушке» занимает особое место: она загадочна, изящна и онтологична, - ведь в ней отразились перечисленные феномены человеческого бытия, определяющие атмосферу разных игровых сфер – смерти, власти, любви, насилия и «Петушок» является своего рода проблемным полем для выявления онтологической относительности<sup>2</sup> игровой амплитуды человеческого существования.

Однако смысл пушкинского высказывания неизмеримо шире, объемнее, чем простое сложение описанных в «Сказке» феноменальностей. Онтологическая игра<sup>3</sup> может здесь выступать лишь

---

<sup>1</sup> Финк Е. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988.

<sup>2</sup> Куайн У. Онтологическая относительность // Современная философия науки. М., 1994.

<sup>3</sup> Fink E. Oase des Clacks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels. Freiburg, Munchen, 1957.

как способ смысловой интерпретации этого произведения. Самой сущностной чертой онтологии Чарльз Райкрофт называет центрированность человека, его стремление сохранить этот центр, а иногда - возможность выйти за пределы своей центрированности.<sup>4</sup> Таким центром для пушкинского Дадона является власть и невозможность выйти за ее границы. Этот герой предстает как *отец народа*, благодушный государь, который хочет лишь покоя и мира. Он, кажется, не щадит для этого ни казны, ни кровных сыновей, ни собственного живота, отправляясь для отпора врагу. Но все это *понарошку*, не всерьез, условно, играючи. Жажда покоя и отдыха сталкивается с постоянной необходимостью охранять, успевать, содержать, оглядываться, выполнять...

Дадон предстает воплощением национальной архетипической идеи, образом российского бессознательного. Сон – вот оптимальное состояние Дадона, что понял даже петушок, обращаясь к государю: «Царствуй, лежа на боку!». Любое столкновение, шум, беспокойство заканчиваются с его помощью тишиной и очередным царским забытием. Это наше всеобщее онтологическое свойство отмечено Наумом Коржавиным: «Мы дети тех, кто не доспал свое».<sup>5</sup> Великий российский *недосып*, по наблюдению нашего современника, всегда чреват взрывами и потрясениями.

«Петушок» вышел в свет на следующий год после «Медного всадника», одновременно с «Историей Пугачевского бунта» в 1834 году, а через два года увидит свет «Капитанская дочка». Сказка вбирает в себя сложность проблем перечисленных произведений и становится интеллектуально-художественным механизмом их осмысления. Она словно «зависает» между определенностью и неопределенностью, аналитическим методом историка и художественной фантазией поэта.

Таким образом, «Сказка о золотом петушке», обладая строгой логической структурой, несет на себе драматический характер борь-

---

<sup>4</sup> Райкрофт Чарльз. Критический словарь психоанализа. СПб.: Восточно-Европейский Институт психоанализа, 1995. С.112.

<sup>5</sup> Цит. по: Таранов П.С. Дерзкие тайны общения: Поведение наоборот, или 25 законов инверсии.-Симферополь: «Ренеме»,1997.С.XXX.

бы противоположностей. Между Петром I в «Медном всаднике» и Петром III (вспомним, что так называли Е.Пугачева в народе) в «Капитанской дочке» появляется Дадон, помогающий ответить на вопрос Марины Цветаевой, как Пушкин смог преобразить злодея в доброго разбойника и народного героя? <sup>6</sup> Он сделал это, соединив злодейство с иронией в «Петушке», где развенчивается миф о суверенитете власти и не создается нового мифа демократии. Пугачевщина и дадоновщина объединены пушкинским гением в некоем онтологическом синтезе. Сказка помогает восстановить транстекстуальный способ порождения исторической непрерывности пушкинских текстов. «Что мы первое видим, когда говорим Пугачев? – пишет М.Цветаева. – Глаза и зарево. И – оба без низости. Ибо и глаза, и зарево – явление природы...».<sup>7</sup> Символика пушкинских текстов глубоко мотивирована на архетипическом уровне художественного мышления, вместе с тем она соотносена с народным, коллективным разумом.

Итак, «Сказка» написана перед «Капитанской дочкой». Сходство между этими произведениями уже отмечалось<sup>8</sup> на уровне фольклорных источников, смыслового совпадения образов чернородого Мужика и беловолосого Скопца, общих вопросов поэтики. Но еще необходимо добавить к сближающим факторам и проблему власти. Здесь уже между Дадонем и пушкинской Екатериной пропасть... Что есть «мудрый правитель»? Чем исчерпываются возможности царя – казней, боярским чином, конем, полцарством или монаршим гневом на подданных?

На наших глазах в аллегорическом «тридесATOM государстве» рождается символ власти – Дадон, который, если распространить на него наблюдения А.Ф.Лосева над «Медным всадником», «оказывается общим законом для возникновения бесчисленного количества отдельных единичностей».<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Цветаева Марина. Сочинения в 2-х т., т.2, М.:Худлит-ра, 1984. С. 365.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Смирнов И. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы, т.ХХУП, 1972 и др.

<sup>9</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство, М.:Искусство, 1976. С.16.

Одна из важнейших игр «во власть», именуемая *дадоновщиной*, определяет всю суть пушкинской аллегории. Смерть Дадона условно-символична. Дадон остается на русской почве и после своего конца. Дело в том, что каждый Дадон порождает следующего и в этом смысле он бессмертен. Эта его ощущаемая читателем смертная «жизнь» и создает символический гипертекст Сказки.

Мы наблюдаем интересное явление: на наших глазах происходит умножение смысла пушкинского текста в ходе его передачи по каналу восприятия, а он сам выступает как самоорганизующаяся система. Этот процесс, включающий в себя непосредственное восприятие, аналитическую реконструкцию и интерпретацию, сопровождается наложением новых смыслов на первичный, его умножением и видоизменением. Выступая как «генератор смыслов»,<sup>10</sup> Сказка накапливает информацию о собственных прочтениях и возможных интерпретациях пушкинских текстов.

Множественность смыслов во многом определяет полижанровость Сказки. Очевидно, что это не фольклорно-лубочное творение на тему «народ безмолвствовал»... И это не только актуально-политическая сатира, что, с помощью пушкинских «наводящих» высказываний, критике прежде всего бросилось в глаза. Перед нами глубокое философское и историческое обобщение «на все времена», сделанное гением в далеком русском селе Болдино, но открытое всему миру.

Исторические следы в Сказке благодаря ее жанрово-метафорической структуре не соотносятся напрямую с конкретными событиями, но они при желании легко восстановимы. «Петушок» появился спустя четыре года после кровопролитных уличных боев во Франции, когда Карл X свергнут и бежит, а финансовая буржуазия поставила на трон Луи Филиппа Орлеанского, который при коронации скажет очень современную для нынешней России фразу: «Отныне править будем мы – банкиры».

«Финансовая аристократия» Франции (если вспомнить определение К.Маркса) взойшла на престол под крик галльского пету-

---

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи.- В 3-х тт.-Т.1, Таллин: Александра, 1992.С.144.

ха, этого символа французских королей, среди которых наибольший Петух – Людовик XIV («Король-солнце»).

Крик петуха означает конец ночи, приход утра и восход солнца. Вспомним, что и царь Дадон, встречая сияющую зарю в лице шамаханской царицы, умолк, «как пред солнцем птица ночи», почувствовав в себе молодое призвание.

Петушиная порода царей видна в Дадоне, который и смолоду был грозен, нанося окружающим обиды *смело*, и под старость, покоряясь женским чарам, готов отбить избранницу даже у самого волшебника. Дадон вынужден бороться с проявлениями зла, и он сам порождает все новое и новое зло. Неспособность дадонов к жертвенности, их эгоистические интересы, жестокость, неблагодарность ведут к диалектическому перерождению, превращению в противоположность того, к чему они стремятся. Таков исход их альянса с волшебной силой могущества над людьми.

К этой французской, а не только восточной, основе сказочного сюжета добавились авторские впечатления нашего мудреца и звездочета Пушкина от его общения с царем, так что сказка получила историко-биографический характер. Она поднимает занавес над сценой исторической и личной драмы, но предлагает решения глубокого свойства, присущие специфике национального бытия.

Русский пророческий гений после двух кровавых потрясений 1793 и 1830 годов предощущал грозные события 1848, 1871 и 1917 годов. Смерть освободила Пушкина от непосредственного соперничества этой революционной перспективе, но, хорошо понимая логику смутного времени и обладая удивительным «яснозрением» (М.Цветаева), он создал поэтический образ своего исторического диагноза в виде взбунтовавшегося сказочного гаранта стабильности и покоя - Петушка, стукнувшего царя по темени. Намек добрым молодцам как со стороны воевод, так и со стороны народной рати был понятен, хотя сама Сказка сохраняла загадочность. Чтобы снять с нее ореол этой неразгаданности, «должен, очевидно, возникнуть конфликт между парадигмой, которая обнаруживает аномалию, и парадигмой, которая позднее делает аномалию закономерностью».<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Кун Т. Структура научных революций, М.: Прогресс, 1977. С.134

Есть основания воспринимать «Петушка» как некое парадигмальное образование, разгадка которого прежде всего коренится в русской идее власти. От Николая I до Владимира Мономаха в глубь истории уходит череда сходных русских правителей, причем это движение может идти и в другую сторону от 1834 года, обуславливая современное звучание этого произведения.

Колорит византизма очень заметен в откровенно древнерусской атмосфере «Сказки о золотом петушке», в самой реплике царя «Полно, знаешь ли кто я?» Монолог разъяренного Дадона отражает вечную модель отношений между личностью и властью в нашей стране. А кроме этого множество других событий русской истории создают проблемное поле сказочного, по видимости, произведения.

Так, в частности, отзвуки «Слова о погибели Русской земли» и «Слова о законе и благодати» слышны в «Сказке», где есть прямое указание на убийственную борьбу, ослабившую силы Руси для отпора внешним врагам

(«Без шоломов и без лат / Оба мертвые лежат, \ Меч вонзивши друг во друга»).

Ранневизантийская культура, по наблюдению С.С.Аверинцева, характеризуется особенно контрастными противоположностями, приведение к единству которых сопровождается жестокими парадоксами.<sup>12</sup> Совмещение крайностей составляет основу и пушкинского произведения, где взаимное притяжение противоположностей уравнивается их взаимным отталкиванием. Однако вместо сакральности божественной власти, о которой писал ученый, т.е. связи царя с трансцендентным началом мира, появляется прямо противоположный мотив соотнесенности монарха со сферой бесовщины.

В Сказке один реальный персонаж - Дадон, поскольку народ, рать, воеводы, сыновья – это всего лишь безмолвное окружение царя. А рядом существует нереальный, волшебный мир, представленный тремя активными парAPERсонажами. И этот волшебнo-та-

---

<sup>12</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977 С. 239.

- я мог бы приписать умеренность мою одному великодушию, но не хочу лгать.
- Я слушал его неподвижно; странные, противоположные чувства волновали меня.
- Близких соседей около меня не было, кроме двух или трех *горьких*, коих беседа состояла большею частью в икоте и вздыханиях;
- Граф приблизился ко мне с видом открытым и дружелюбным; я старался ободриться и начал было себя рекомендовать, но он предупредил меня.
- Граф и графиня рады были, что я разговорился.

Анализ показывает, что в контексте *Выстрела* семиотика молчания не учитывает прямых знаков «невыразимого». Заметная в среде молодых офицеров склонность связывать речевое поведение Сильвио и его молчаливость со стереотипом романтического героя (в его явно сниженном, а порой карикатурном, варианте) не выдерживает проверки. В пределах сюжета новеллы молчание приобретает иной смысл. Это вариант, наиболее сходный с лермонтовским (*Не верь себе...*), причем здесь его актуализация всецело отнесена к бытовой жизни. В *Выстреле* молчание может являться результатом индивидуального и вполне сознательного отказа от диалогического контакта, в другой раз этому контакту будут мешать какие-то психологические или социальные барьеры. Значимым для нас является также факт, что структура целого устанавливает и как бы поддерживает эту соотношенность индивидуального поведения героя (в том числе и речевого) с нормами группового рутинного поведения.

Итак, в предыстории Сильвио отмечается полное слияние его поведения с поведением сверстников-офицеров гусарского полка<sup>17</sup>. Зато в рамках основной сюжетной линии наблюдаем уже другие отношения. Хотя среда офицеров (новая для Сильвио – уже военного в отставке) всё ещё сохраняет типичные для неё реакции и ожидания по отношению ко всем своим членам, Сильвио этим нормам уже не подчиняется, явно их нарушает. Там, где окружение пробует прогнозировать его поступки соответственно предвзятой схеме («Мы не сомневались в последствиях и полагали нового

щей среды. Он скрывает в себе и чувства, и эмоции, и свою философию жизни – крайне отличную от той, которой придерживается офицерская среда. Дополнительным подтверждением этому могут служить слова самого Пушкина из письма А. Бестужеву (январь 1825 года), относящиеся к «разговорчивости» грибоедского героя, Чацкого:

Всё, что говорит он, очень умно. Но кому говорит он всё это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый знак умного человека – с первого взгляда знать, с кем имеешь дело...

Можем полагать, что в *Выстреле* Пушкин заставил своего Сильвио, обогатившего опытом многих лет, придерживаться такого же принципа – знать, с кем имеешь дело и не тратить слов напрасно. Всё это, кажется, говорит в пользу исключительности Сильвио как человека одержимого какой-то одной злобной мыслью. Если так, то почему же принципиальность Сильвио вдруг оказывается мало устойчивой? С какого-то момента мы начинаем даже думать, что Сильвио как бы и сам себя не знает. Очередные сюжетные повороты на пути к осуществлению, казалось бы, продуманного замысла – отомстить обиду – приоткрывают ошибочность прежних его расчётов. Значит, дело не в поверхностно понимаемой принципиальности. Пушкин, как нам кажется, пытался решить более общую и более фундаментальную для него проблему.

Если внимательно проследим всю историю дуэли и узловые её моменты, тогда заметим, что как при первом, так и при последнем выстрелах холодное равнодушие (лучше сказать – мнимое равнодушие, поза) сталкивается с настоящими человеческими чувствами и эмоциями. И эти последние побеждают, определяя дальнейший ход событий. Особую смысловую значимость имеет здесь параллелизм, заметный в строении двух узловых ситуаций *Выстрела*. Служит он раскрытию моментов «безоружности» одной из сторон; безоружности из-за психического волнения. Раз это будет касаться состояния Сильвио, в другой раз – графа.

В первой части поединка равнодушие противника перед лицом смерти вызывает у Сильвио «волнение злобы». Это волнение зас-

тавит Сильвио отступить от принятых раньше условий (в результате, первым выстрелил противник). Под влиянием таких же эмоций, «взбешенный» равнодушием своего противника, Сильвио решает отложить оставшийся за ним, выстрел<sup>19</sup>. Шесть лет спустя роли крайне меняются. Сильвио приезжает к графу «вооруженный» холодной строгостью (не лишенной некой дозы расчетливости); в этот раз его противник окажется безоружным – скованным «смятением», «робостью» и... страхом<sup>20</sup>.

Сильвио, хотя и не завершил поединка по общепринятой схеме, он сам для себя, а также для автора – победитель. Глубинный смысл его победы раскрывается, однако, не столько на словесном, сколько на композиционном уровне. И только здесь проявляется оценочная позиция автора. Благодаря определенным композиционным решениям автора, поступки Сильвио приобретают символический смысл. Побеждает он как защитник настоящих человеческих ценностей – жизни как таковой (дорожил он ею и в годы своей разгульной молодости), чести, совести и, понимаемой по-своему, храбрости<sup>21</sup>. «Мало уважая постороннее мнение», он готов был принять на

---

<sup>19</sup> Сильвио скажет: «Мне должно было стрелять первому, но волнение злости во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки и, чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел: противник мой не соглашался. Положили бросить жребий /.../ Жизнь его наконец была в моих руках; я глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства...».

<sup>20</sup> Сам о себе он скажет, вспоминая: «Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! /.../ голова моя шла кругом... Кажется, я не соглашался... (тянуть заново жребий – О.Г.) /.../ Не понимаю, что со мною было, и каким образом мог он меня к этому принудить... но – я выстрелил /.../».

<sup>21</sup> Последствия конфликта с поручиком за картами рассказчик комментирует следующим образом: «Сильвио не дрался /.../ Это было чрезвычайно повредило ему во мнении молодежи. Недостаток смелости менее всего извиняется молодыми людьми, которые в храбрости обыкновенно видят верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков».

себя всякие упреки, не исключая и наиболее обидного упрека со стороны военных в «недостатке смелости». Может быть, и сам Пушкин как автор сознательно рисковал, заставляя Сильвио так, а не иначе, «разрядить свой пистолет». Ведь строгий режим подготовки ко второй части дуэли терял, при упрощенном толковании, свою художественную мотивировку, мог быть истолкован читателем как графа сил и времени.

В сущности же, Сильвио старается, со свойственной ему целеустремленностью, довести до конца начатое дело. И внимательный читатель заметит, что при всех сюжетных поворотах неизменным в образе Сильвио остается его моральный кодекс, который не предвидит никаких оправданий для бессмысленного убийства. Сильвио ведет себя независимо, несмотря на осознаваемое им давление рутинных норм поведения. И не случайно события происходят в среде военных, где возможности для всякого индивидуального выбора крайне ограничены. Он, как зрелый человек, противопоставляет разгульной веселости – серьезное отношение к себе и к другому человеку; показной храбрости – настоящую отвагу поступать вопреки общему мнению. За мнимой его угрюмостью скрывается «простодушие» и мягкость; за мнимой жестокостью – лишь нежелание прощать или оправдывать легкомысленные, непродуманные поступки<sup>22</sup>. В этом и проявляется авторское понимание истинного романтизма.

Симметричность композиции<sup>23</sup>, ситуационный параллелизм – всё это в *Выстреле* служит художественной задаче дополнять не-

---

<sup>22</sup> Иронически комментируя поступки своего противника, Сильвио, в присутствии графини, скажет: «Он всегда шутит, графиня /.../ однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...»

<sup>23</sup> О возникновении «ощущения симметрии» в «Выстреле» см.: Фортунатов Н.М. Особенности построения пушкинской новеллы «Выстрел» / Под знаком Пушкина. *Болдино*. Нижний Новгород, 2003. Суть концепции Н.М.Фортунатова заключается в том, что «невыразимое» все-таки подвластно выражению, но только всей целостностью произведения. Ак-

высказанное героем. В сфере невысказанного находим многое, так как Сильвио знал больше и чувствовал глубже, чем люди из его окружения. Особая смысловая взаимосвязанность ситуаций, прежде всего начала и конца поединка, – это сигнал для читателя, подсказывающий необходимость их целостного восприятия, их совмещения. Так приходим к мысли, что многое из чувств и эмоций графа, которые особенно ярко проявились в заключительной сцене новеллы, было не чуждо молодому Сильвио, – уже тогда, когда он и его противник впервые зарядили свои пистолеты. Может быть, тогда впервые услышал он голос своей совести?

К таким выводам склоняет нас логика художественного целого, взаимозависимость структурных элементов текста. Именно тот момент дал начало, уже новому, знаковому поведению Сильвио. Если до этого он (равно как и его сверстники) видел «верх человеческих достоинств и извинение всевозможных пороков» прежде всего в своеобразно понимаемой храбрости, то позже попытается воплотить в жизнь моральный кодекс, опирающийся на универсальные ценности. В своих дальнейших поступках и моральных выборах будет он руководствоваться универсальным критерием – чувством совести. В финальной сцене произносит он редчайшей глубины слова; воспринимаем их как знак духовной зрелости и жизненного опыта. Ког-

---

цент исследователем переносится с отдельных дискретных, замкнутых в себе элементов – своего рода «микроструктур» – на *связи* их между собой и общим целым. Пушкин, утверждает Н.М.Фортунатов, и в прозе остается поэтом. Мысль высказывается, как в лирическом стихотворении, в самих художественных построениях, в принципах организации художественного материала, а не просто в словах и словесных конструкциях. В другом случае он утверждает, что «узоры» композиционных структур несут в себе у Пушкина «глубочайший поэтический смысл, не тот, что определяют как «содержание» литературного произведения, а скорее тот сверхвысший духовный смысл, который хочет быть выражен поэтом и может быть воспринят читателем», и что эта форма, «воплощаясь в языке, является надъязыковой по своей природе» (Фортунатов Н.М. Эффект Болдинской осени. А.С.Пушкин: сентябрь – ноябрь 1830 года. Наблюдения и раздумья. Нижний Новгород, 1999. С.209, 205).

да граф спрашивает в крайнем отчаянии: «Будете ли вы стрелять или нет?», Сильвио ему отвечает:

Не буду, я доволен: я видел твое смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести (68 – 69).

Хотелось бы знать, понял ли граф всю глубину этих слов? Слов, долго созревающих в молчании.



*Проза Пушкина  
в переводах*



## «ВЫСТРЕЛ» А. С. ПУШКИНА В ПЕРЕВОДЕ П. МЕРИМЕ

Как известно, во время пребывания в 1830 году в Болдине Пушкин пишет пять «Повестей Белкина». «Выстрел», написанный буквально за два дня, открывает этот цикл. Скорость написания, можно сказать, отражает и стиль произведения. Как объясняет сам Пушкин, говоря о повестях: «[...] писать вот так и надо – просто, коротко, ясно [...]»<sup>1</sup>. Проспер Мери́ме (1803-1870), который также стремится к сочетанию краткости изложения с глубиной мысли, позднее возьмётся за перевод «Выстрела», который будет опубликован в 1856 году<sup>2</sup>. Об этом переводе, в частности о процессе переводческой деятельности Мери́ме, имеется крайне мало материалов как на французском, так и на русском языке. В настоящей статье, отталкиваясь в первую очередь от переписки Мери́ме, мы постараемся дать историческую оценку его работе над новеллой.

В.Г. Белинский, который не особенно лестно отзывался о «Повестях Белкина», называл их «сказками и побасенками», хотя и считал, что из всего цикла именно повесть «Выстрел» «достойна имени Пушкина»<sup>3</sup>. Однако позднее Б.М. Эйхенбаум показал, что именно в отходе от «трафаретных романтических повестей с таинственным героем во главе» и заключается интерес «Выстрела»<sup>4</sup>. По мнению Эйхенбаума, в «Повестях Белкина» «всё кончается *не так*, как можно было бы ожидать поначалу [...], они все точно пародируют традиционные сюжетные темы».<sup>5</sup> Тема пародии была близка и Мери́ме. К «Выстрелу» его

<sup>1</sup> См. : Тыркова-Вильямс А. Жизнь Пушкина. М., 1998. Т. 2. С. 283.

<sup>2</sup> Мйгimйе, Prosper, « Le coup de pistolet » in *Moniteur universel*, no 81, 21 mars 1856.

<sup>3</sup> Белинский В.Г. Повести, изданные Александром Пушкиным // А.С. Пушкин: Pro et Contra. СПб., 2000. Т. 1. С. 77.

<sup>4</sup> Эйхенбаум Б.М. Болдинские побасенки Пушкина // А.С. Пушкин: Pro et Contra. СПб., 2000. Т. 1. С. 506.

<sup>5</sup> Там же. С. 505.

притягивают, по мнению его биографа Ксавье Даркос, «темы и стиль этого странного рассказа, которые ему приходится в самую пору и напоминают атмосферу «Матео Фольконе» и «Партии в триктрак»<sup>6</sup>.

Затрагивая тему «Пушкин и Мериме», чаще всего можно услышать об уже давно ставших общими местами понятиях «литературной дружбы» или «близости дарований»<sup>7</sup>. Принято считать, что Мериме является одним из первых представителей французского литературного мира, который всерьёз заинтересовался произведениями Пушкина и смог оценить творческий гений поэта. Этот факт мы оспаривать не будем. Однако также принято считать, что Мериме является одним из первых **переводчиков** пушкинских текстов на французский язык. Это утверждение нам кажется несколько проблематичным, так как до сих пор остаётся неизвестным, насколько хорошо Мериме владел русским языком в действительности, особенно до своего тесного общения с Тургеневым.

По словам де Сен-Виктора, Мериме «литературно эмигрирует в Россию»<sup>8</sup>. Действительно, уже с конца 20-х годов XIX века он начинает обращаться к славянской тематике. Подкрепляемый служебными обязанностями Мериме и его привилегированным положением в обществе, интерес этот подпитывается многочисленными встречами и знакомствами с русскими<sup>9</sup>, проживающими во Франции или путешествующими по Европе. В 1829 году через А.И. Тургенева (1784-1845) он знакомится с С.А. Соболевским (1803-1870), в письмах к которому уже с 1835 года начинает употреблять русские слова и выражения<sup>10</sup>. Помогает ему в этом русско-французский сло-

---

<sup>6</sup> Darcos, Xavier, *Mürimüe*, Paris, Flammarion, 1998, p. 403. Здесь и далее, перевод наш.

<sup>7</sup> См. : Путеводитель по Пушкину. СПб., 1997. С. 251.

<sup>8</sup> Saint-Victor, Paul de, *Barbares et bandits*, Paris, Michel Lévvy, 1872, p. 147.

<sup>9</sup> Подробнее о русских знакомых Мериме см.: Filon, A., *Mürimüe et ses amis*, Paris, 1894.

<sup>10</sup> По мнению Мишеля Кадо, Мериме начинает изучение русского языка именно с 1835 года (а не с конца сороковых годов, как считает Анри Монго). См. : Cadot, Michel, « Mürimüe ou la découverte de la littérature russe » in *Prosper Mürimüe. Écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, 1999, p. 168.

варь Шарля-Филиппа Рейфа, опубликованный в Санкт-Петербурге в 1835-1836 годах. В 1841 году Мериме встречается в Афинах с четой де Лагрене. По возвращении во Францию в 1846 году жена французского дипломата (урождённая Варвара Ивановна Дубенская) начинает давать Мериме уроки русского языка, поддерживает его советами, выбирает для него тексты<sup>11</sup> для прочтения и разбора. В 1847 году в Париже выходит книга «Год в России»<sup>12</sup>, написанная Анри Мериме, родственником Проспера Мериме. Несмотря на отсутствие тесных отношений между кузенами,<sup>13</sup> подогреваемый духом соперничества после появления этой книги, Мериме с новой силой берётся за изучение русского языка. Несомненно самыми крепкими и плодотворными отношениями, повлиявшими на литературную деятельность Мериме последних 13 лет его жизни, явилась дружба с И.С. Тургеневым.

Знакомится Мериме с Тургеневым в феврале 1857 года в салоне у мадам де Сиркур (урождённой Хлюстиной). Очень скоро салонное знакомство перерастает в искреннюю дружбу<sup>14</sup>. Многолетняя переписка писателей (1857-1870) подтверждает не только их тесное общение, но также глубину и обширность тем их разговоров: нет ни одного письма, в котором не шла бы речь о русской литературе или русском языке. Однако именно прочтение этой переписки и заставляет нас задуматься над вопросом, насколько самостоятельными были переводы Мериме до его знакомства с Тургеневым. Каковы были реальные условия процесса перевода «Пиковой дамы» в 1849 году, «Цыган» и «Гусара» в 1852 году, «Выстрела» в 1856 году, а также ряда пушкинских

---

<sup>11</sup> Так, в 1848 году с помощью мадам де Лагрене Мериме читает Жуковского, а говоря точнее, его русский перевод «Ундины» Ламот-Фуке.

<sup>12</sup> Мйримйе, Henri, *Une annüe en Russie, lettres a M. Saint-Marc Girardin*, Paris, Amyot, 1847.

<sup>13</sup> Анри Монго характеризует эти отношения конкурирующими. См.: Mongault, Henri, « Introduction. Мйримйе et la littйrature russe. » in Мйримйе, Prosper, *Йtudes de la littйrature russe*, Paris, Champion, 1931, tome premier, p. XIII-XIV.

<sup>14</sup> См. : Parturier, Maurice, *Une amitiй littйraire. Prosper Mйrimйe et Ivan Tourguйniev*, Paris, Hachette, 1952.

стихотворений, переведённых в 50-х годах? Не являлись ли эти «переводы» скорее «переложением» или «адаптацией» подстрочных переводов безымянных «негров»? Разумеется, мы не располагаем достаточным количеством материалов, чтобы точно и уверенно ответить на эти вопросы. Но вопросы эти закономерны. Например, поражает скорость, с которой выполнены вышеуказанные переводы. Возможно, это и не привлекало бы внимания, если не сравнивать со временем, понадобившимся для написания только одной статьи о Пушкине на французском языке, которая даётся ему с большим трудом. Несмотря на помощь и поддержку Тургенева, Мериме пишет эту статью более 7 лет: начинает в 1860 году, когда, уезжая в Канны, берёт с собой собрание сочинений поэта, одолженное Тургеневым, и публикует статью, практически сразу по завершении написания, в 1868 году. В этой статье Мериме не упоминает «Повестей Белкина», хотя среди прочих приводит цитаты из переведённых им ранее «Цыган».

Возвращаясь к переписке, следует отметить, что практически в каждом письме Мериме просит Тургенева разъяснить то или иное русское слово, что в принципе удивления не вызывает. Но он также признаётся, что не понимает оригинальность произведений Пушкина. Так, например, в июне 1860 года он спрашивает у Тургенева: «Обладает ли пушкинский стиль [...] какими-то особыми чертами?»<sup>15</sup> Чуть позднее, также в 1860 году, Мериме интересуется, «чем пушкинский стиль, а вернее его язык, отличается от языка его предшественников»<sup>16</sup>. В следующем году, перечитав «Кавказского пленника», Мериме находит, что в этом произведении «не хватает индивидуальности»<sup>17</sup>. То же он думает и о «Бахчисарайском фонтане». Если в течение первого десятилетия переписки с Тургеневым Мериме достаточно часто говорит о Пушкине, то после завершения своей статьи имени его в своих письмах он практически не упоминает.

Разумеется, в переписке очень часто речь идёт о переводе, деятельности, которой большое внимание уделяют оба писателя. Однако Тургенев предпочитает, чтобы Мериме не переводил его произве-

---

<sup>15</sup> Там же. С. 62.

<sup>16</sup> Там же. С. 64.

<sup>17</sup> Там же. С. 70.

дения, а корректировал черновики уже готовых переводов. Тургенев очень высоко ценит своего французского друга как корректора. Имя Мериме, хорошо знакомое французским читателям, всегда гарантирует интерес публики, и без преувеличения можно добавить, что оно также обеспечивает успех предлагаемому сочинению. Поэтому именно фамилия Мериме всегда фигурирует на обложке французских изданий тургеневских произведений, и даже не в качестве редактора, а в качестве переводчика. В переписке крайне редко фигурируют имена настоящих авторов подстрочных переводов, но тот факт, что Мериме не переводит, а исправляет уже переведённые тексты, сомнений не вызывает. Например, в 1862 году в письме к Боткину Тургенев жалеет Делава из-за того, что Мериме не оставил ни одной нетронутой строки в его переводе «Петушкова». В 1865 году Мериме напоминает Тургеневу о своей готовности участвовать в правке переводов его сочинений: «Не давайте им переводить, не предупредив меня. Как бы плохо я ни понимал русский язык, думаю, что я всё равно могу улучшить предложенный Вам вариант».<sup>18</sup> Графу Голицыну, который переводит «Дым», Тургенев напоминает в 1867 году, что заранее и безоговорочно принимает все исправления Мериме.

Однако Тургенев более критически относится к работе Мериме-переводчика, и нередко ситуация перерастает в деликатные, можно сказать, дипломатические манёвры. Когда в 1869 году Тургенев готовит к выпуску во Франции новый сборник своих рассказов,<sup>19</sup> Мериме предлагает два из них перевести («Собака» и «Призраки»). Тургенев не смеет отказать своему именитому другу, хотя самому ему очень нравится перевод «Собаки», изданный в 1866 году. Решение даётся ему нелегко, так как переводом Мериме он недоволен; сам Мериме просит автора «проверить рукопись, качество которой он никак не может гарантировать».<sup>20</sup> Тургенев не раз обращается к своему издателю с просьбой заменить текст Мериме ранним вариантом и всё-таки из уважения, преданности и благодарности, в последнюю минуту возвращается к переводу Мериме. Тургенев

---

<sup>18</sup> Там же. С. 110.

<sup>19</sup> Tourguïniev, Ivan, *Nouvelles moscovites*, Paris, Hertznel, 1869.

<sup>20</sup> Там же. С. 141.

также вносит большое количество исправлений в текст перевода «Призраков». Изменений настолько много, что Тургеневу кажется необходимым объяснить своему другу их надобность, чтобы хоть немного сгладить эффект испещрённых правкою страниц. Он просит издателя о содействии, чтобы иметь возможность снова и снова править «окончательные» варианты пробных оттисков.

Как мы видим, Тургенев не сомневается в качестве работы Мериме над французскими текстами, но, увы, он не считает удовлетворительными его переводы и интерпретации русских произведений. Если эта ситуация может охарактеризовать знание Мериме русского языка в 60-х годах, то насколько же хорошо он владеет этим языком в 50-е годы, когда работает над переводом «Выстрела»? Обратимся вновь к переписке писателя, чтобы попытаться хоть немного раскрыть эту тайну.

В своём письме к мадам де Сиркур в 1856 году Мериме сообщает, что получил от графини Ростопчиной два тома её сочинений и сожалеет, что не может ей помочь, так как «не помнит и трёх русских слов, которых знал»<sup>21</sup>. Буквально через пару дней, в письме к Соболевскому Мериме вновь упоминает о посылке от Ростопчиной и опять сетует, что «забыл три из шести русских слов, которых знал, и вдобавок неспособен судить о лирической поэзии».<sup>22</sup> Разумеется, такие слова можно расценивать как риторический приём или выражение скромности, но и в конце 60-х годов Мериме жалуется Тургеневу, что «из-за него и Соболевского, который сделал его академиком славянской академии,<sup>23</sup> [...] люди всерьёз воспринимают его русский».<sup>24</sup> В том же 1856 году Мериме пишет из Канн мадам Делесер, что «читает стихи Лермонтова, которые не стоят их репутации».<sup>25</sup> Через несколько дней в письме к мадам де Лаг-

---

<sup>21</sup> Мйримйе, Prosper, *Correspondance générale*, Toulouse, Йdouard Privat, 2e série, tome 2, p. 153.

<sup>22</sup> Там же. С. 172.

<sup>23</sup> В 1862 году Мериме был избран почётным членом Общества друзей русской литературы.

<sup>24</sup> Parturier, Maurice, *Une amitié littéraire. Prosper M rim e et Ivan Tourgu niev*, Paris, Hachette, 1952, p. 153.

<sup>25</sup> Мйримйе, Prosper, *Correspondance générale*, Toulouse, Йdouard Privat, 2e série, tome 2, p. 215.

рене он вновь упоминает о том, что читает Лермонтова, а также поясняет: «Мадемуазель де Раден мне сказала, что если достоинство Пушкина определить цифрой 100, то достоинство Лермонтова следует определить цифрой 50. Пока что эта цифра мне кажется слишком высокой».<sup>26</sup> Годом ранее, несмотря на то, что Мериме часто пишет о России, о войне, о взятии Севастополя, он совсем ничего не говорит о своей работе над изучением русского языка или подготовкой к переводу «Выстрела». Его суждения о русских произведениях в основе своей часто имеют чужое мнение. На наш взгляд, можно предположить, что до знакомства с Тургеневым, его подход к исследованию и переводу русской литературы был менее методичным и внимательным.

Проанализируем, к примеру, ситуацию с одним из эпитафий к «Выстрелу». Несмотря на то что Е.А. Баратынский был представлен Мериме в 1843 году, сведений об обоюдных впечатлениях от знакомства не имеется. Вероятно, что к 1856 году, когда Мериме берётся за перевод «Выстрела», Баратынского он не читал, так как первый эпитаф к повести переведён им неточно: «Мы выстрелили друг в друга». Наше предположение может быть подтверждено тем фактом, что в 1868 году в своём письме к Тургеневу Мериме говорит, что он «плохо клюёт» на поэзию Баратынского. Мериме также спрашивает: «Какой номер Вы ему даёте? Если у Пушкина двадцатка, подходит ли ему семёрка или восьмёрка?»<sup>27</sup>

З.И. Кирнозе в своём сборнике «Мериме – Пушкин» признаёт, что «Мериме не сразу осознал истинное значение великого русского поэта», но одновременно и защищает французского писателя. По мнению Кирнозе, «не следует недооценивать и того факта, что Мериме читал по-русски, а главное, очень серьёзно относился к переводческой деятельности, [что] заставляло его искать постоянных консультантов и советчиков, в которых, как мы знаем, он не испытывал недостатка».<sup>28</sup> Однако, на наш взгляд, эта цитата лишь подтверждает нашу гипотезу о несамостоятельности переводческой деятельности Мери-

---

<sup>26</sup> Там же. С. 223.

<sup>27</sup> Parturier, Maurice, *Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev*, Paris, Hachette, 1952, p. 204.

<sup>28</sup> Кирнозе З.И. Мериме – Пушкин. М., 1987. С. 8-10.

ме в 40-50-ые годы. Не следует также забывать, что до Мериме «Выстрел» уже три раза был переведён на французский язык, и эти варианты были доступны для сравнений.

Анри Монго, который многие годы занимался темой «Мериме и русская литература» пришёл к выводу, что «неблагодарный труд Мериме над изучением русского языка [никогда] не позволит ему проникнуть в этот храм, но влекомый его тайной, он сумеет по крайней мере найти место на паперти»<sup>29</sup>. Это определение представляется, пожалуй, самым суровым и строгим из всех, что нам встретились в ходе этого исследования. Но независимо от того, насколько верным оно является, непоколебимым остаётся тот факт, что будучи именитым автором и уважаемым гражданином, Мериме своей деятельностью популяризирует русскую литературу во Франции, на протяжении долгих лет подпитывает интерес французских читателей к произведениям Пушкина.

Не стоит также забывать, что литературный перевод не всегда имеет целью собственно перевод как текстовую переводную задачу иностранного произведения ради ознакомления с ним читателей. Часто речь идёт о переводах-упражнениях, где работа сконцентрирована на полировке родного языка. Порой же речь идёт о переводах-введениях, где, наоборот, осознаётся неудовлетворённость языком перевода, но акцент ставится на импорте иностранного текста с возможностью последующего улучшения его версии на языке культуры-реципиента. Учитывая материалы, которыми мы располагаем на сегодняшний день для рассмотрения случая Мериме, в частности его переводческой деятельности 50-х годов, скорее уместно было бы говорить о трансляции, передаче пушкинских текстов на французский язык путём мистификации этой самой переводческой деятельности, что является столь характерным для Мериме литературным приёмом.

---

<sup>29</sup> См.: Mongault, Henri, « Introduction. Мйримйе et la littйrature russe. » in Мйримйе, Prosper, *Йtudes de la littйrature russe*, Paris, Champion, 1931, tome premier, p. XIV-XV.

*Проблемы поэтики*

*Жанр*

*Персонажный план*

*Стилевые черты*



## ПУШКИН И ГОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ: ЖАНРОВЫЙ КОНТЕКСТ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

Связь сюжета и персонажей «Пиковой дамы» с мотивами и образами литературной готики - тема не новая. Оценивая сегодня результаты ее рассмотрения, стоит заметить, что разработка этой темы прошла два принципиально различных этапа.

В исследованиях Г.А. Гуковского и Ч. Пэссиджа, опубликованных в конце 1950-х – начале 60-х гг., был отмечен присутствующий в повести Пушкина мотив *дьявольского договора*. Этот мотив дан здесь в особом варианте: как вопрос о готовности человека принять на себя чужие обязательства. Благодаря этому вполне очевиден конкретный литературный источник – роман «Мельмот-скиталец»<sup>1,2</sup>. Но в эту эпоху под «готической традицией» понимали как раз влияние романов наиболее известных авторов – Уолпола, Радклиф, Льюиса, Мэтьюрина - на последующих писателей разных стран. Свидетельствами или признаками влияния было присутствие в тексте одного или нескольких элементов устойчивого комплекса мотивов, связанных с основным местом действия таких романов - замком или аббатством (монастырем) и с важнейшим источником развития их сюжета - контактом персонажей со сверхъестественными силами. Дьявольский договор среди таких мотивов – один из известнейших. При этом считалось, что упомянутая традиция, возникнув в эпоху предромантизма, захватывает весь романтический период, а затем постепенно сходит на нет вместе с популярностью этих литературных направлений и творчества их наиболее ярких представителей.

С такой точки зрения, проблема «Пушкин и готический роман», конечно, существовала<sup>3</sup>, но «Пиковая дама», если не считать одно-

---

<sup>1,2</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 348; *Passage Ch.E. The Russian hoffmannists*. Mouton co. the Hague, 1963. S. 132.

<sup>3</sup> См.: Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002.

го мотива (присутствие которого можно объяснить полемикой с романтизмом)<sup>4</sup>, вряд ли имела к ней сколько-нибудь серьезное отношение.

В свете современного интереса к новой волне готики, возникшей на рубеже XIX-XX веков, и к таким еще более поздним авторам, как Г. Мейринк или Г. Лавкрафт, стало очевидным, что интересующая нас традиция никогда не прерывалась. И, в частности, в русской литературе она сохраняла свою актуальность и продуктивность на протяжении всей второй половины XIX века - не только у Достоевского, что давно известно<sup>5</sup>, но также у Тургенева и Чехова<sup>6</sup>.

Отсюда новый подход к предмету в недавних работах о пушкинской повести Марка Симпсона и Клер Вайтхэд. По их мнению, дело не столько в знаковой связи старой графини с представителем демонических сил (Сен-Жермен упоминается и в «Мельмоте-Скитальце») или в признаках ампулы жертвы этих сил в обрисовке Лизаветы Ивановны (в романах Радклиф персонажи такого рода играют центральную роль). Гораздо существенней другие особенности. С одной стороны, и в «Пиковой даме», и в готических произведениях героя-индивидуалиста характеризует утрата традиционной опоры на религию и проистекающее отсюда скептическое отношение к морали (неразличение добра и зла). С другой – в обоих случаях перед нами колебания между естественным и сверхъестественным объяснениями важнейших событий, не приведенные

---

<sup>4</sup> «Именно тогда, когда Пушкин в великом творческом усилии находил предельную для критического реализма формулу социальной причинности среды в отношении к человеку как объекту художественной мысли, он переживал все более острое, хотя, может быть, и не совсем осознанное отталкивание от романтических традиций литературы» - сказано в самом начале 3 пункта четвертой главы книги Г.А. Гуковского. Следующий пункт начинается с характеристики образа Германна как «великой победы» пушкинского реализма. См.: *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 328, 340.

<sup>5</sup> Об этом писал еще Л.П. Гроссман. См.: *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 29-31.

<sup>6</sup> См.: *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature.* Edited by N. Cornwell. Amsterdam-Atlanta, 1999.

ни к какому окончательному и авторитетному истолкованию (на эту особенность пушкинской повести указывал еще Достоевский).

Но и с такой точки зрения, по мнению тех же авторов, повесть Пушкина не может считаться чистой готикой, ибо в ней одновременно присутствуют – так же, как, например, в «Нортенгерском аббатстве» Дж. Остин – признаки пародирования штампов готического романа<sup>7</sup>.

Таким образом, возникает совершенно иное, чем прежде, представление о нашей проблеме: «Пиковая дама», по-видимому, *наиболее непосредственный и значительный отклик* Пушкина на готическую традицию, причем отклик, имеющий сложную, *двойственную* природу.

Более определенным и обоснованным суждениям и трактовкам препятствует игнорирование в названных работах того ближайшего литературного контекста, на который указывает сам автор. Имею в виду два широко известных места повести.

Вот первое из них – графиня просит внука привезти ей какой-нибудь роман:

«...только, пожалуйста, не из нынешних.

- Как это, grand' maman?

- То есть такой роман, где герой не давил бы ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

---

<sup>7</sup> *Simpson M.* The Russian Gothic Novel and its British Antecedents. Columbus, 1986. P. 53-55, 57, 58, 62; *Whithead C.* The Fantastic in Russian Romantic Prose: Puskin's *The Queen of Spades* // The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature. Amsterdam-Atlanta, 1999. S. 103-125. Ср., так сказать, «буквальное» истолкование «демонического» в пушкинской повести: *Шадурский В.* Гипотеза демонического мифа в повести Пушкина «Пиковая дама» // Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures. Пушкинский сборник. Vol. 11-12. Pittsburgh, 1999. P. 128-131. В исследовательской литературе суждения Достоевского о колеблющейся между двумя мирами действительности «Пиковой дамы» были впервые полностью приняты и поддержаны еще Н.В. Измайловым. Но ученый, отрицая влияние на повесть Гофмана, не связал эту ее особенность ни с какой жанровой традицией. См.: *Измайлов Н.В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 157-160.

- Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?...»<sup>8</sup>

Второе место, где фигурируют «нынешние романы», - «мазурочная болтовня» Томского о сходстве Германна с их героями («Этот Германн, - продолжал Томский, - лицо истинно романическое...»). Опознавательными признаками оказываются профиль Наполеона, душа Мефистофеля и по меньшей мере три злодеяния на совести. Сюда же примыкает комментарий повествователя к этой характеристике: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» (344).

В обоих случаях, как указал еще П.Н. Сакулин (1911), имеется в виду так называемая «неистовая французская словесность» или «неистовая школа» (в публицистике пушкинской эпохи иногда также «Юная Франция») <sup>9</sup>. Но есть и заметное - видимо, существенное - различие.

Во втором случае, где речь заходит о сходстве Германна с персонажами «новейших романов», возникает другой комплекс признаков этой разновидности жанра. Шокирующие черты эстетики «ужасного» и «безобразного» в обыденном<sup>10</sup> - убийства и самоубийства, описания трупов - сменяются мотивами более привычными и притом психологическими. Таковы общеевропейская тема «наполеонизма»<sup>11</sup> и фигура Мефистофеля, прочно связанная с мотивом дьявольского договора<sup>12</sup>. Видимо, в пушкинском герое бросающиеся в глаза признаки новейшей и отчасти скандальной

---

<sup>8</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 6. М., 1957. С. 326. Текст повести везде приводится по этому изданию. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

<sup>9</sup> См.: Сакулин П.Н. Взгляд Пушкина на современную ему французскую литературу // Сочинения А.С. Пушкина. Под ред. С.А. Венгерова. Т. V. СПб., 1911. С. 384.

<sup>10</sup> См.: Шор В.Е. Гонкуры и «неистовая словесность» // Ученые записки ЛГУ. №64. Вып. 8. Л., 1941. С. 174.

<sup>11</sup> См., напр.: Реизов Б.Г. Пушкин и Наполеон // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 51-65.

<sup>12</sup> Попытки обнаружить в «Пиковой даме» следы воздействия «Фауста» оказались неубедительными. См.: Глебов Г. Пушкин и Гете // Звенья. Вып. II. М.; Л., 1933. С. 47.

литературной моды (в дневнике Кюхельбекера, в записи от 19 октября 1834 г. сказано: «Германн хорош, но смахивает на модных героев»<sup>13</sup>) сочетаются с его принадлежностью к более давней и почтенной традиции.

На это же указывает и двусмысленно-игровой комментарий. Как будто отвечая на выражение Томского «лицо романическое», повествователь называет это самое лицо «уже пошлым». При этом остается неясным: то ли оно *стало* таким как раз «благодаря новейшим романам» (т. е. ими же и опошлено), то ли, *несмотря* на «уже» (к настоящему времени) *обнаружившуюся пошлость* этого лица (стало быть, всем давно известного), оно все-таки продолжает, благодаря новейшим романам, пугать и пленять воображение «молодых мечтательниц».

Все это приводит к мысли о том, что в «Пиковой даме» Пушкин вполне сознательно откликается на «неистовую словесность» как на продолжение и, возможно, определенное видоизменение готической традиции.

В этом убеждает нас также статья Пушкина «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности...». Здесь «прежним романистам», непременно награждавшим добродетель и наказывавшим порок, противопоставлены «нынешние», которые «любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие»<sup>14</sup>. Это почти буквальный повтор строк «Евгения Онегина» по поводу «небылиц британской музыки», т. е., в первую очередь, готических романов<sup>15</sup>. Но следующая фраза – «Таковой поверхностный взгляд на природу человеческую обличает, конечно, мелкомыслие, и вскоре будет так же сме-

---

<sup>13</sup> Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938. С. 74.

<sup>14</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7. М., 1958. С. 404.

<sup>15</sup> На эту сторону дела, к сожалению, не обращено специального внимания в комментариях Ю.М. Лотмана (См.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

<sup>15</sup> Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1980. С. 212-214) и В.В. Набокова (Ср.: Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М., 1999. С. 348-359), хотя оба автора называют целый ряд произведений, относящихся к жанру готического романа.

шон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Коттен» – никак не могла быть адресована ни автору романа о Мельмоте, который Пушкин считал «гениальным», ни Байрону. Да и противопоставлял он этим двум писателям в своем романе не Арно и Коттен, а Ричардсона и Руссо.

Причины двойственного отношения Пушкина к разным вариантам и различным историческим фазисам одной литературной традиции можно уяснить, попытавшись более конкретно представить себе круг и характер произведений, на которые ориентированы сюжет и герой «Пиковой дамы».

Б.В. Томашевский в примечании к одной из своих статей, вошедших в книгу «Пушкин и Франция» (1960), высказал предположение, что имя Германна могло быть заимствовано из повести Бальзака «Красная гостиница» (“L Auberge rouge”), поскольку в ней есть фраза «Его звали Германом, как зовут почти всех немцев. выводимых писателями»<sup>16</sup>. Но этот факт мог бы показаться случайным, если не обратить внимание на то, что упомянутая повесть наряду с некоторыми другими произведениями того же автора, а также Ж. Жанена, В. Гюго, Э. Сю, Ш. Нодье, П. Бореля конца 1820-х – начала 1830-х гг. принадлежит к так называемой «неистой школе»<sup>17</sup>. Следующий шаг в установлении связей с нею «Пиковой дамы» был

---

<sup>16</sup> *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 479.

<sup>17</sup> О составе школы и ее эстетике в свете проблемы француженско-русских литературных связей того же периода см.: *Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма // Виноградов В.В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976; *Покровская Е.Б.* Литературная судьба Э. Сю в России // Язык и литература. 1930. Т. V. С. 227-334; *Мотовилова Н.Н.* Нодье в русской журналистике пушкинской эпохи / Там же. С. 185-212; *Жикулина Л.М.* Французский романтизм в русской журналистике 30-х годов XIX века // Уч. записки Ленингр. пединститута им. М.Н. Покровского. Т. V. Вып. 2. Л., 1940. С. 167-187; *Лилеева И.А.* Творчество Бальзака в России и Советском Союзе // Бальзак О. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1830-1964. М., 1965. С. 6-18. Об отношении к ней Пушкина см.: *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. С. 377-396.

сделан примерно через десятилетие в ряде публикаций Н.Д. Тамарченко<sup>18</sup>.

Здесь прежде всего были *впервые названы* те из «нынешних» романов, к которым отсылает читателя реплика графини: «давит отца и мать» герой повести Бальзака «El Verdugo» (Палач), а в популярном тогда романе Жюль Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (“L'вне mort et la femme guillotinée” - 1829) есть глава «Выставка мертвых тел» с подробным описанием утопленника, причем в следующей главе изображена попытка оживления мертвеца с помощью *гальванизации* трупа (вспомним мысль о «скрытом гальванизме», высказанную по поводу качающейся направо и налево старой графини)<sup>19</sup>.

Добавим, что на ту же особенность романа Жанена Пушкин откликнулся и в статье «Мнение М.Е. Лобанова...» - там, где речь заходит об «уже начинающей упадать во мнении публики» словесности «гальванической, каторжной, пуншевой, кровавой, цыгарочной и пр.». Первый эпитет, конечно, имеет в виду роман «Мертвый осел...». Не менее показателен и последний: скорее всего, он подсказан эпатирующим читателей пассажем о таких достойных вознаграждениях за недостатки современной цивилизации ее жертвам, как «адюльтер, мерилендский табак и “el papel espacol por los cigaritos”» в предисловии Петрюса Бореля к его книге «Рапсодии» (1831)<sup>20</sup>.

Кроме того, в упомянутых наших публикациях прослежены переклички «Пиковой дамы» в некоторых деталях с повестями Баль-

---

<sup>18</sup> См. следующие публикации Н.Д. Тамарченко: “Пиковая дама” Пушкина и “неистовая” литература // XXIII Герценовские чтения. Филологические науки. Л., 1970. С. 49-52; Пушкин и “неистовые” романтики // Из истории русской и зарубежной литературы XI-XX вв. Кемерово, 1973. С. 58-77; Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов: Сб. научных трудов. Л., 1974. С. 23-40.

<sup>19</sup> См.: Жанен Ж. Мертвый осел и обезглавленная женщина. М., 1831.

<sup>20</sup> См.: Борель Петрюс. Шампавер. Безнравственные рассказы. М., 1993. С. 174. Эта отсылка в перечисленных выше наших публикациях осталась незамеченной.

зака «Красная гостиница» и «Луи Ламбер». Они, как оказалось, уже не так демонстративны и пародийно-полемичны, свидетельствуя о неявном родстве проблематики. Сравнительный анализ мотивных структур трех произведений убеждает в глубоко серьезной реакции Пушкина на характерный для всей «неистовой школы» тип героя. Иначе говоря, - на выраженную «нынешними романами» концепцию человека. Можно утверждать, что Пушкин уловил различие между двумя сосуществовавшими вариантами этой концепции.

В поверхностном и опять-таки эпатажирующем освещении, но в то же время с максимальной полнотой и наглядностью новый тип героя был представлен читающей публике в сборнике новелл Бореля «Шампавер. Безнравственные рассказы» (1833). Это индивидуалист, мечтатель и одновременно потенциальный (чаще – реальный) убийца или самоубийца, либо изначально скептически настроенный по отношению к традиционной вере и морали, либо поколебленный в них под воздействием экстраординарных обстоятельств.

Но в несколько ранее (1832) опубликованной «Красной гостинице» Бальзака трактовка этого же типа героя была более глубокой. Его Проспер Маньян отказывается от прежнего идеала скромной жизни, труда и честности в пользу возникшей вдруг - как странное и роковое наваждение - идеи быстрого и значительного обогащения посредством убийства. Но убийство для этого героя остается лишь идеей, которую реализует другой. В центре внимания, следовательно, в отличие от сюжетов Жанена и Бореля - не само событие, а его *субъективное значение*, психологическая сторона проблемы. Но так обстоит дело и в «Пиковой даме»: мыслям Лизаветы Ивановны о «разбойнике», «убийце старой ее благодетельницы» и ее словам «Вы чудовище» (типичная оценка «модных героев») противостоит реплика Германна «Я не хотел ее смерти, пистолет мой не заряжен». Но в то же время «он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе» (345).

То же противопоставление внешнего и внутреннего определяет трактовку современного человека и в «Луи Ламбере» (1833). В центре внимания и здесь – психологические и нравственные аспекты карьеры, понятой как переступание границ, непреложных для обыч-

ных людей. Но в данном случае герой - «гений», «перенесший все свои действия в область мысли, как иные отдают всю жизнь действию», т. е. своего рода Наполеон духовной жизни. По его мнению, «в нравственном мире» возможны «явления и движения, похожие на их физические соответствия». В частности, «иногда идеи рождаются целыми роями». Пушкинское замечание о том, что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» (351), выглядит полемическим откликом на эти суждения<sup>21</sup>. В таком контексте возникает в записях Луи Ламбера мистическое истолкование чисел 3 и 7; есть в повести также упоминания о Месмере и Сведенборге. Но попытка героя реализовать свой духовный потенциал (в данном случае - мистико-магический) приводит и здесь к катастрофе. И поскольку в начале произведения сказано, что гениальные люди так же относятся к обыкновенным, как зрячие к слепым, его финал выглядит расплатой судьбы за стремление Луи Ламбера преодолеть границы обычной жизни и знания. Такое резкое противопоставление у Бальзака духовного потенциала героя тому, что для него - по отнюдь не случайным внутренним и внешним ограничениям - осуществимо, пушкинской повести, несомненно, родственно.

Но наиболее значимым для «Пиковой дамы» оказалось изображение встречи героя с потусторонним в повести Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829)<sup>22</sup>.

Прежде всего, диалог Германна с графиней дублирует разговор героя Гюго во сне с таинственной старухой. Нарастающие требования ответа в обоих случаях наталкиваются на упорное молчание допрашиваемой. У Гюго: «Она не ответила», «Она не ответила, не

---

<sup>21</sup> Это соотношение двух текстов в наших предшествующих публикациях не было отмечено.

<sup>22</sup> О месте повести Гюго в рамках школы и о его воздействии на русскую литературу см.: *Виноградов В.В.* Из биографии одного «неистового» произведения («Последний день приговоренного к смерти») // *Виноградов В.В.* Избр. труды: Поэтика русской литературы. С. 63-75.

пошевелилась, не открыла глаз», «она не отвечала, не двигалась, не глядела...»; у Пушкина: «Графиня молчала...», «Графиня молчала...», «Старуха не отвечала ни слова...», «Графиня не отвечала». В итоге оба вопрошателя пытаются вынудить ответ силой. У Гюго: «Я отвел свечу и сказал: - Ага! Наконец-то! Будешь теперь отвечать, старая колдунья?»<sup>23</sup>. У Пушкина:

- Старая ведьма! <...> Так я ж заставлю тебя отвечать...

С этим словом он вынул из кармана пистолет» (341).

Далее, в повести Гюго жандарм просит приговоренного явиться после смерти к нему в казармы и назвать «три номера, самых верных» в предстоящей лотерее<sup>24</sup>, причем выражает эту просьбу следующим образом: «Voici. Si vous pouviez faire le bonheur d'un pauvre homme, et que cela ne vous coûtât rien, est-ce que vous ne feriez pas?»<sup>25</sup> («Так вот. Если вы можете составить счастье бедного человека, и оно ничего не будет вам стоить, разве вы этого не сделаете?»). Германн говорит графине: «Вы можете составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить...»

В этой связи следует заметить, что общая для «Пиковой дамы», «Красной гостиницы» и «Последнего дня приговоренного» проблема преступления и наказания в повести Гюго выступает в очень своеобразном варианте: автора интересует исключительно наказание. В рассказе его героя о своем последнем дне перед казнью мы видим «муки сознания», вызванные ужасом перед неотвратимой и механической необходимостью гибели, но нет ни слова ни о преступлении, ни о чувстве вины. В качестве полемического отклика Пушкина на эту особенность можно рассматривать фразу: «Не чувствуя раскаяния, он не мог заглушить в себе голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи!» (347).

---

<sup>23</sup> Русский перевод повести Гюго здесь и далее цитируется по изданию: Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. Т. 1. М., 1953. С. 282-283.

<sup>24</sup> На сходство с явлением призрака графини у Пушкина обратил внимание В.В. Виноградов. См.: Виноградов В.В. Стилль «Пиковой дамы» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. Вып. 2. М.; Л., 1936. С. 89.

<sup>25</sup> Hugo Victor. Oeuvres complets. V. 10. Paris, 1888. P. 411.

Зато точкой сближения, почти совпадения двух художественных систем выглядит сам образ старухи с присущей ему «пограничностью» - *сочетанием признаков живого и мертвого*. У Пушкина: «В мутных глазах ее изображалось полное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». И тут же: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо» (339). У Гюго вначале: «...Мы увидели сторбленную старуху, стоявшую неподвижно, с опущенными руками, с закрытыми глазами, словно приклеенную к углу». И затем: «Она приоткрыла один глаз, тусклый, страшный, незрячий», «И вот она медленно открыла оба глаза». В тексте «Последнего дня» есть также соответствие падению графини («покатилась навзничь»), но с более явным акцентом на мертвенности: «Она рухнула разом, как кусок дерева, как безжизненный предмет».

Таковы главный объект и характер литературной ориентации пушкинской повести<sup>26</sup>. Какое же отношение к готической традиции имеет «неистовая школа» с точки зрения истории художественных форм (исторической поэтики)?

В известном труде А. Киллен, созданном на заре компаративистики (1923), специфика этого явления осталась вне поля зрения автора именно потому, что в центре внимания были наиболее традиционные мотивы готического романа, заимствованные француз-

---

<sup>26</sup> Нельзя сказать, что все наши публикации и содержащиеся в них наблюдения остались вовсе не замеченными отечественной пушкинистикой. На то, что ими «дополнено» замечание Б.В. Томашевского по поводу «Красной гостиницы» Бальзака, обратила внимание Н.Н. Петрунина (см.: *Петрунина Н.Н. Проза Пушкина: пути эволюции*. Л., 1987. С. 206). Указания на повесть Бальзака «Палач» и роман Жанена как образцы упомянутых в тексте Пушкина «нынешних» романов вместе с сопровождавшей их в наших публикациях общей оценкой «неистовой школы» были использованы в комментариях *О.С. Муравьевой* к «Пиковой даме» - *без кавычек и ссылок на источник*. См.: Мериме-Пушкин: Сборник. / Сост. З.И. Кириозе. М., 1987. С. 293, 294.

ской литературой рубежа 1820-х – 1830 гг.<sup>27</sup>. Напротив, современный исследователь французской готики видит ее продолжение в текстах «неистой школы», не игнорируя своеобразие новой эпохи: признаки традиции - уже не комплекс популярных мотивов, а присутствие «инопространства» и колорит фантастического, связанный с неразрешенными колебаниями между противоположными трактовками реальности<sup>28</sup>.

Поскольку при этом значительную роль играет гротескный образ тела<sup>29</sup>, представляется правомерным говорить об отношении равно готических романов и произведений неистой школы к традиции «гротескной фантастики». Этим термином можно обозначить сочетание гротескного образа персонажа с фантастическим образом действительности: оба строятся на *переходе границ и на колебаниях между полюсами*. Речь идет о переходе границ между телом и миром и о колебаниях между двумя действительностями - обычной и «иной»<sup>30</sup>. Но если такова общая основа готических романов и произведений «неистой школы», то существуют и различия в их поэтике, о которых свидетельствовали, например, выпады Жюль Жана против «секты», основанной Радклиф<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Произведения, принадлежащие к «неистой словесности», в этой книге кое-где упоминаются, но ни о существовании особой литературной школы, ни о ее отношении в целом к готическому роману конца XVIII - начала XIX вв. речь вообще не идет. См.: Killen A. Le Roman terrifiant ou Roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris, 1923.

<sup>28</sup> Зенкин С.Н. Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // Французская готическая проза XVIII- XIX веков. Сост. С.Н. Зенкин. М., 1999. С. 6 и др.

<sup>29</sup> Там же. С. 9-10.

<sup>30</sup> О построении гротескного образа тела на переходе границ см.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. О колебаниях между полюсами «естественного» и «сверхъестественного» см.: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М., 1997.

<sup>31</sup> См.: Соколова Т.В. «Неистовый» роман во Франции в эпоху Июльской революции (1830-1831) // Филологические науки. 1968. №1. С. 50.

При сравнении «неистойвой» литературы с, условно говоря, «классическим» готическим романом вполне очевиден и отмечался в специальных исследованиях поворот от полулегендарного исторического прошлого к современности, от географической экзотики (в особенности – итальянской) к обыденной городской действительности и от метафизических проблем к социальным. Отсюда новые формы пародии и иронической игры контрастами, особенно заметные у Жанена<sup>32</sup> и Бореля<sup>33</sup>. По точной формулировке В.В. Виноградова, поэтика «неистойвой школы» балансирует между полюсами «риторического пафоса кошмарных сцен» и «гротескной гиперболизации анекдотической повседневности»<sup>34</sup>.

Менее заметен, но гораздо более художественно значим, на наш взгляд, другой аспект литературной эволюции. Классическая готика (таковы, в особенности, романы Анны Радклиф) была сосредоточена на восприятии единого ряда последовательно развивающихся *внешних* событий *одним* и при этом *необычным*, противостоящим действительности *сознанием*. Для новой ее фазы, включающей «неистовую школу», характерна *множественность* «пограничных» ситуаций, в которых находятся *разные* герои; и при этом каждый из них – не только действующее лицо, но и *субъект изображения* – рассказчик, носитель определенной точки зрения на действительность. Так воплощается принципиально новая проблема: **границ человеческого сознания как такового** (например, и стремящегося к запретному знанию или могуществу, и совершенно к ним безразличного).

Показательно в этом отношении отличие французской готики от английской, а также ее эволюция. Уже во «Влюбленном дьяволе» Казота (1772) в центре внимания герой не как действующее лицо, а как субъект восприятия и связанного с ним выбора: признать ли ре-

---

<sup>32</sup> Подробный анализ романа см.: Виноградов В.В. Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь) // Виноградов В.В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. С. 80-87. Ср. его характеристику в указанной статье В.Е. Шор (с. 173-176).

<sup>33</sup> Сравнение его с Жаненом см.: Реизов Б.Г. Петрюс Борель // Шампавер. Безнравственные рассказы. С. 176.

<sup>34</sup> Виноградов В.В. Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь). С. 91.

альностью или иллюзией происходящие с ним события? А в романе Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагоссе» (написанном на французском языке и опубликованном в 1804, а затем в 1813-1814 гг.) эта же проблема затрагивает сознания разных персонажей, находящихся в аналогичных ситуациях. И как раз на фоне всеобщей *условности* границ «объективного» и «субъективного» обостряется вопрос о *безусловности* этических критериев, почву которых необходимо отыскивать уже не в унаследованных представлениях (или правилах поведения), а в самой природе человека.

Тут и обнаруживается основа двойственного отношения Пушкина к готической традиции. С одной стороны, ситуация испытания героя, изображенная Гюго, была близка Пушкину своей подлинной (как мы сегодня сказали бы – «экзистенциальной») глубиной. В «Последнем дне приговоренного» эта особенность проистекает из свойственного всей неистовой школе интереса к границам реальности и возможностям сознания. А в «Пиковой даме» проверка посредством карточной игры «наполеоновского» представления о силах, управляющих жизнью, связана с ощутимым для героя присутствием в его действительности явлений иного мира.

С другой стороны, на самого героя «новейших романов» Германн похож воистину только «в профиль». Зато сходство его с портретом Наполеона («сидел на окошке, сложа руки на груди и грозно нахмурясь») оказывается внутренне, психологически оправданным, а потому и настолько «удивительным», что «поразило даже Лизавету Ивановну». Точно так же и раньше, в разговоре с графиней, он в самом деле готов был поменяться участью с человеком, заключившим, по его предположению, «дьявольский договор», и согласиться тем самым с «пагубою вечного блаженства» (вспомним «душу Мефистофеля»). Отсюда ясно, что пушкинский герой, с точки зрения автора, гораздо ближе героям «классической» готики, нежели персонажам «нынешних» романов.

Любопытна, с этой точки зрения, функция эпитафия к главе IV «Пиковой дамы»:

7 Mai 18\*\*

Homme sans meures et sans religion!

*Переписка*

По своему содержанию («без нравственных правил» - наполеоновское, а «без веры» - мифистофельское в Германне) эпитафия, несомненно, соотнесен с «портретом, набросанным Томским». Аналогию «мазурочной болтовне» этого персонажа он представляет собой и по степени банальности в осмыслении героев «нынешних романов». И вот оказывается, что этот эпитафия заимствован не только не из реальной частной переписки, но даже и не из новейшей словесности. Его источник, как сравнительно недавно установлено, – «Диалог между парижским жителем и русским» Вольтера (1760), в котором приведенные слова – часть реплики завистников, «врагов талантов, искусств и людей, достойных уважения», осуждающих «гения» за то, что он «не в меру дерзок» и не ищет покровительства<sup>35</sup>.

Если принять во внимание ситуацию (конфликт гения с толпой), с которой связана реплика в источнике эпитафия, то нельзя не заметить, что она весьма напоминает ту, в которой предпочитали видеть себя и своих персонажей авторы «неистовых» произведений; но при этом оказывается совсем не новой. Если же, наоборот, считаться лишь с той приуроченностью реплики к действительности, которую дает сама дата «7 Mai 18\*\*», то перед нами – характеристика человека XIX века, адресующая читателя уже не к некому французскому источнику, а к самому Пушкину – к строкам о «современном человеке» в «Евгении Онегине». «Безнравственная душа» и «озлобленный ум» в этих строках вполне адекватны сказанному в приведенном эпитафия: при таком сравнении вторая из этих формул близка по смыслу пушкинской фразе «В вопросах счастья я атеист».

Так или иначе, Пушкин, в отличие от писателей «неистовой школы», видит и героя, и его судьбу в первую очередь не в злободневном социально-идеологическом контексте, а в широкой перспективе смены двух веков, созданной благодаря фигуре графини и ее истории. В то же время он явно стремится отыскать в «сердце человеческого» нечто большее, нежели «эгоизм и тщеславие».

---

<sup>35</sup> См.: *Williams G.* Отголоски отношения Пушкина к Александру I в эпитафиях к «Пиковой даме» // *Studia Slavica Hung.* 37. 1991-92. P. 288-289.

Германн, при всем своем наполеонизме, пережив крушение своих планов и надежд, может испытать нечто, похожее на сочувствие к Лизавете Ивановне («пожал ее холодную, безответную руку, поцеловал ее наклоненную голову и вышел»). А затем, освобожденный на время от своей «неподвижной идеи», сходя по потаенной лестнице, он оказывается способным понять, что поднимавшийся по ней много лет назад Чаплицкий, возможно, был «молодым счастливецом»: «По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный а l'oiseau goyal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец, давно уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...» (346). И, следовательно, для этих двух людей смысл мгновения - в перспективе жизни и смерти - заключался, видимо, совсем не в тайне трех карт и не в «верном» выигрыше. Все это напоминает стихотворение «Герой» («Нахмурясь, ходит меж одрами / И хладно руку жмет чуме / И в погибающем уме / Рождает бодрость...»). И дальше: «Оставь герою сердце; что же / Он будет без него? Тиран!»).

Обнаружение в личности, самоопределившейся крайне индивидуалистически, скрытого, неосознаваемого родства с другими людьми, по-видимому, и сделало «Пиковую даму» самым важным для Достоевского звеном традиции гротескной фантастики, которая проявилась в формах готического романа и «неистойой» школы.

Не случайно в «Преступлении и наказании» погружение в неконтролируемые сознанием глубины души человеческой – сон Раскольникова - связано и с гротескным образом старухи, сочетающим, как и у Пушкина (и в отличие от Гюго!)<sup>36</sup>, смерть и смех<sup>37</sup>, и с колебаниями изображенного мира между двумя действительностями (ср. остроумное доказательство Свидригайловым существова-

---

<sup>36</sup> Сопоставление снов Раскольникова и героя Гюго проведено в упомянутой статье В.В. Виноградова «Из биографии одного “неистового” произведения» (с. 74-75).

<sup>37</sup> Впервые, насколько известно, отмечено М.М Бахтиным, подчеркнутым карнавальными истоками и особой сущностью этого образа. См: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 227.

ния привидений). И, наконец, оно сопровождается прямыми ссылками как на сюжет «Пиковой дамы» (реплика Разумихина «Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано»)<sup>38</sup>, так и на спор с традицией в повести Пушкина. Свидригайлов в ответ на «пошлые» слухи о его злодействах замечает: «Я вижу, что действительно могу показаться кому-нибудь лицом романическим»<sup>39</sup>.



---

<sup>38</sup> Наблюдение А.Л. Бема. См.: *Бем А.Л. Отражения «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского // Slavica. VIII, Кн. I. 1929-1930. С. 99.*

<sup>39</sup> *Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 365.*

## МОТИВ ДЕТОУБИЙСТВА В ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ» И ТРАГЕДИИ А. К. ТОЛСТОГО «ЦАРЬ БОРИС»

Два произведения, посвященные одному периоду в истории, описывающие одних исторических лиц, не могут не быть в чем-то сходны. Несмотря на то, что Толстой писал, судя по всему, своего «Царя Бориса так, словно забыл (или старался забыть) о пушкинском «Борисе Годунове», сходство между двумя трагедиями существует. И обусловлено оно в первую очередь разработкой мотива детоубийства.

Но если для Пушкина убийство Дмитрия – толчок, приведший в движение механизмы Истории, и именно они, а не только раненая совесть убийцы, становятся объектом изучения автора, то для Толстого гибель царевича – «Дамоклов меч», нависший над конкретным человеком, Борисом Годуновым, Борисом-царем, что недаром подчеркивается названием трагедии.

Показателен тот факт, что для Бориса, по Толстому убийство Дмитрия не первое его преступление. Если учесть, что трагедия, по словам автора, «только катастрофа трилогии»<sup>1</sup>, то следует вспомнить, что в рамках трилогии Борис фактически убил Грозного, приказал удавить Ивана Шуйского. Таким образом, смерть царевича – одно из целого ряда преступлений. И все же только оно является причиной падения царя. «Сюжет трагедии – нескончаемо длинная цепь жутких последствий совершенного Годуновым царевубийства. Именно это событие, отнесенное далеко в предысторию, предопределило развитие действия»<sup>2</sup>, – эти слова В. Хализева, ска-

---

<sup>1</sup> Толстой А.К. Собр. соч.: в 4 т., М., 1963-1964. Т. IV. С. 395.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Власть и народ в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. – №3. С. 9.

занные о «Борисе Годунове» Пушкина, пожалуй, в меньшей степени подходят к «Царю Борису Толстого».

Я заплатил за эту смерть. Душою  
Ее купил...<sup>3</sup>

– кричит Борис. Здесь речь даже не о «едином пятне на совести», как у Пушкина, но о язве, от которой Спасения (в высшем смысле слова) нет и быть уже не может. Следует отметить очень важный момент. Если в трагедии Пушкина, по версии В. Непомнящего, «образ царевича-мученика» воплощает «торжество правды», то абстрактный Самозванец, заставляющий толстовского Годунова сомневаться в смерти царевича, – возможный Антихрист, «дух, может быть, иль хуже» (II, 532), по словам Андрея Клешинина. Годунов недаром «купил» смерть царевича душою, недаром ночью в Престольной палате ему видится тень, сидящая на троне, которой он крикнет «Сгинь!». Возмездие, направленное на царя, уже не божественное: Бог отвернулся от Годунова, и за дело взялся Дьявол. Безысходность судьбы царя очевидна, тем более что он раз за разом отказывается покаяться в своем преступлении, прикрываясь необходимостью своего царствования – ради блага Руси.

В связи с концентрацией Толстого на детоубийстве как на одном из многих преступлений Бориса гораздо более явно, чем в пушкинской трагедии, звучит мотив предопределенности происходящего. Для пушкинского Бориса появление Самозванца задним числом объясняет его пророчески-дурные сны:

Так вот зачем тринадцать лет мне сряду  
Все снилось убитое дитя!  
Да, да – вот что! Теперь я понимаю.<sup>4</sup>

В отличие от пушкинского, Годунов Толстого ни на минуту не забывает о пророчестве, данном ему еще при жизни Грозного, о семи

---

<sup>3</sup> Толстой А.К. Собр. соч.: в 4 т., М., 1963-1964. Т. II. С. 528. Далее тексты Толстого цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римской, страницы – арабской цифрами.

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Соч. в 3 т., М., 1986. Т. II. С. 388. . Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римской, страницы – арабской цифрами.

годах царствования и «трех звезд», мешающих взойти на престол, – Грозном, Федоре и Димитрии. «Убит, но жив» (II, 488), – вспомнит он слова волхвов, думая о Самозванце. Пророчество сбудется полной мерой: сейчас на него идет «убитый, но живой» царевич, а смерть настигнет Бориса точно через семь лет, в тот день, когда он был коронован. Однако самого Бориса занимает именно та часть предсказания, которая касается Димитрия: именно с этого момента начинается борьба не с «вором, неслышанным и дерзким» (II, 465), а с призраком Димитрия, борьба, составляющая, по словам самого Толстого, «единое и нерасчленимое»<sup>5</sup> действие трагедии.

До сих пор мы говорили более о различиях в использовании мотива детоубийства Пушкиным и Толстым. Теперь обратимся к моментам, делающим трактовку этого мотива у обоих драматургов сходными.

В первую очередь это сходство определяется тем, что мотив возмездия за совершенный грех (вне зависимости от природы этого возмездия) воплощается через ряд общих моментов, несмотря на то, что у Пушкина за грех царя платят все, вся Русь, а у Толстого наказание сосредоточено на Годунове (по крайней мере, в рамках трагедии). Вероятно, поэтому Возмездие воплощено в целом ряде персонажей, окружающих царя: абстрактном Самозванце, Марии Нагой, Андрее Клешнине, детях Годунова.

Говоря о Самозванце в обеих трагедиях, следует вспомнить слова И. Киреевского: «Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий»<sup>6</sup>. Отрепьев у Пушкина – только «орудие гнева»<sup>7</sup>, инструмент высшей правды. Можно сказать, что он – кратковременное воплощение Димитрия.

Толстой минует ступень конкретного воплощения. Его Самозванец ни разу не появляется на сцене, и эта неуловимость не позволяет сорвать с него маску царевича. Вследствие этого он неуяз-

---

<sup>5</sup> Толстой А.К. Собр. Соч.: в 4 т., М., 1963-1964. Т. IV. С. 317.

<sup>6</sup> Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 106.

<sup>7</sup> Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987. С.298.

вим. Неслучайно Толстой отказался от привычной версии отождествления Лжедмитрия I с Григорием Отрепьевым и «вывел последнего...как самого пустого человека»<sup>8</sup>. Самозванец не имеет, таким образом, конкретного лица. Это подчеркивает характерное признание Семена Годунова:

Сам сатана, я думаю! Нигде  
Я до следов его не мог добраться.  
Под стражу мы людей довольно взяли,  
Пытали всех; но ни с огня, ни с дыба  
Нам показаний не дал ни один. (II, 466)

Неуловимость, иррациональность Самозванца у Толстого позволяет обозначить его как возмездие за совершенный грех, надличностное и оттого особенно страшное.

Узаконенность и неотвратимость возмездия, воплощенного образами Самозванцев, подкреплена мотивом усыновления Лжедмитрия в обеих пьесах. Пушкинский Отрепьев говорит Марине Мнишек, поднявшись над образом «дьячка, сбежавшего из Москвы»:

Тень Грозного меня усыновила...(II, 400)

Самозванец Толстого тоже «усыновляется», и не тенью, но матерью убитого царевича – Марией Нагой:

Но кто бы ни был неведомый твой мститель,..  
...я ни словом  
Не обличу его! Лгать буду я!  
Моим его я сыном буду звать!( II, 510-511)

И далее, в присутствии Годунова и царицы, уже вырвавших у нее подтверждение смерти сына:

Приди ко мне, воскресший мой Димитрий!  
Приди убийцу свергнуть твоего!(II, 518)

Гордая речь Отрепьева уверяет Марину в возможности завоевания им российского престола. Перед ней не царевич, но имеющий право на эту маску.

---

<sup>8</sup> Толстой А.К. Собр. Соч.: в 4 т., М., 1963-1964. Т. IV. С. 326.

Слова же Марии Нагой – инокини Марфы – вновь заставляют Годунова сомневаться в смерти Димитрия, он не верит уже и матери, видевшей своего сына мертвым.

Сомнения Годунова, вкуче с нелицетворенностью Самозванца, поневоле и читателя заставляли задаваться вопросом: а мертвы ли действительно царевич? Ведь вырванное под пыткой признание может быть неправдой, а что как не моральная пытка демонстрация Марфе преступной мамки царевича?

Читатель трагедии Пушкина уверен с самого начала: разговор Шуйского с Воротынским, а позднее – слова Пимена «утверждают» убийство. И если Шуйский мог и солгать, (недаром Годунов при известии о Самозванце устроит ему краткий допрос: «не было ли подмена?»), то Пимен лгать не может, он летописец, беспристрастный свидетель прошедшего.

В трагедии Толстого, явно по аналогии с образом Пимена, появляется еще более беспристрастный свидетель гибели Димитрия – один из его убийц, Андрей Луп-Клешнин. Четырнадцать лет назад он постригся в монахи, ушел от мира. Невольно вспоминаются слова Пимена:

...с тех пор я мало

Вникал в дела мирские...(II, 367)

Инок Левкий требует, чтобы царь постригся. Но безнадежность покаяния для Годунова очевидна: даже простой исполнитель Клешнин не может отмолить свой грех. Впрочем, царь и не способен пойти по пути покаяния, он слишком многим пожертвовал ради престола, чтобы отказаться от него.

В эпизоде с иноком снова возникает мотив Возмездия: Бориса в очередной раз настигло собственное прошлое в лице бывшего сообщника. Даже он отрекается от царя.

Момент отречения очень важен для сопоставления двух образов Годунова в трагедиях: сходство, однако, вновь оборачивается различием.

Пушкинский Годунов глубоко страдает, но не оставлен наиболее дорогими для него лицами. Годунов Толстого, чем далее, тем заметнее остается в пустоте, гроза направлена именно на него. Осо-

бенно явно это становится через линию, связанную с детьми Бориса, в первую очередь с Феодором.

Вспомним, Феодор Пушкина не отрекается от отца (об этом и речи в пьесе не идет). Он, как и все персонажи, втянут в события, последовавшие за убийством царевича. Как пишет В. Непомнящий: «кара – не просто индивидуальное «наказание», это зеркало греха, его эхо, которого не было бы, если бы не был совершен грех. Преступление Бориса нарушило порядок мира – и поэтому кара не ограничивается пределами личной судьбы Бориса»<sup>9</sup>.

Феодор Толстого в рамках трагедии не наказывается вместе с отцом, он, как и другие персонажи, является орудием Возмездия. Феодор практически отрешивается от греха отца. Воспитанный в вере в то, что Годунов – идеальный государь, сын долго не принимает известия о виновности отца в царубийстве и детоубийстве. Но поверив – не способен даже сказать Борису «приветного слова», которое тот просит от него. Это не предательство, но закономерный результат некогда совершенного преступления.

Идеальность Бориса-царя тоже заслуживает внимания в обеих трагедиях. У Пушкина Годунов своим монологом в сцене «Кремлевские палаты» дает понять, что он всеми силами старался быть идеальным государем, но – его проклинают и обвиняют даже в тех преступлениях, в которых он неповинен: в смерти Федора Иоанновича, царицы Ирины, жениха Ксении. И как бы в ответ на эти обвинения царь действительно становится жесток, уподобляется Грозному. «Выпущены на волю стихии хаоса. Своекорыстия, слепых инстинктов, злобной мстительности... темные дела совершаются как бы по собственной внутренней логике»<sup>10</sup>.

Борис Толстого до появления Самозванца действительно является идеальным государем, пытаясь оставить убийство в прошлом. Но – следует срыв, и он казнит даже за мысль о Димитрии.

---

<sup>9</sup> Непомнящий В.С. Пoesия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987. С. 279.

<sup>10</sup> Хализев В.Е. Власть и народ в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1999. – №3. С. 18.

Жертвой прошлого становится и жених Ксении – Христиан, отравленный царицей и... Василисой Волоховой, мамкой Димитрия. Он поверил в преступление царя, практически убедил в нем Феодора – и платится за это жизнью.

Итак, мотив детоубийства, тесно связанный с мотивом Возмездия, играет в обеих трагедиях важнейшую роль. Различия обусловлены объектом внимания авторов, но сходство неоспоримо, особенно если учесть целый ряд моментов, отмеченных нами, и социокультурный контекст, существующий вокруг материала трагедий. Результатом детоубийства явится Смутное время, и читатель ни на минуту не забывает об этом. Если в трагедии Пушкина к финалу Возмездие коснется практически всех, то воцарение Феодора в трагедии Толстого только краткий момент Истории, поскольку со смертью Бориса Возмездие обратится на живых.



## **ИДЕЯ РОМАНА-ЦИКЛА В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»**

Необходимо предупредить, что излагаю свою гипотезу весьма и весьма схематично по двум причинам: 1) Сама гипотеза нуждается в детализации; 2) хотя кое-какие детали уже есть, их нельзя изложить подробно в границах отведенного времени.

Рассматриваю свою работу продолжением сделанного Б.М. Эйхенбаумом в статье 1923 г. «Путь Пушкина к прозе». Он полагал: Пушкин шел к прозе от стиха, ощутив ослабление эстетических возможностей стиховой речи.<sup>1</sup> Нужна была новая проза, поскольку старая тоже выдыхалась. Примечателен короткий диалог из «Пиковой дамы»:

– Paul! – закричала графиня из-за ширмов, – пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

– Какой это, grand'maman?

– То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

– Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?

– А разве есть русские романы?...

Похоже, это взгляд самого Пушкина: русского романа как новой формы, действительно, не было. Существовавшие образцы (Загоскин, Лажечников, Булгарин) не выходили из границ западноевропейской школы.

Над формой нового романа Пушкин начал задумываться, сочиняя «Евгения Онегина». Он, напомним общеизвестное, колебался в определении жанра: то называет новую вещь поэмой: «...Пишу новую поэму «Евгений Онегин», где захлебываюсь желчью. Две песни уже готовы» (А.И. Тургеневу, 1 декабря 1823). А за месяц до этого признается, что пишет не роман, а роман в стихах (из письма

---

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум. О прозе. «Художественная литература». Л., 1969, с. 230.

П.А. Вяземскому в ноябре 1823 г.). Очень важна форма фразы: не роман, а в стихах. Из этого может следовать, что Пушкин, думая о романе (в прозе), отдавал себе отчет, что еще не готов к нему, поэтому «не роман», но думает о нем: поэтому «роман, но в стихах» и поэтому же новая вещь сначала воображалась поэмой.

В.И. Даль вспоминал о неоднократных признаниях ему Пушкина: «...Он усердно убеждал меня написать роман и повторял: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман. Но нет, не могу: у меня их начато три, – начну прекрасно, а там недостает терпения, *не слажу*»».<sup>2</sup>

Итак, не готов к роману в прозе, но знаю многое из обращения со стихами – вот почему, согласно логике Эйхенбаума, возьмусь за стиховой роман. Этим, полагаю, объяснимо, почему дважды в «Онегине» автор признается в намерениях писать роман:

Быть может, волею небес  
Я перестану быть поэтом,  
В меня вселится новый бес,  
И, Фебовы презрев угрозы,  
Унижусь до смиренной прозы.  
Тогда роман на старый лад  
Займет веселый мой закат...

Иными словами, занимаясь романом в стихах, Пушкин думал о романе в прозе.

Конструкция (композиционное построение) «Онегина», а именно: свободное повествование о персонажах и событиях с внезапными для читателя (но эстетически рассчитанными) вторжениями «я» повествователя о событиях его жизни – эта конструкция (впервые опробованная еще в «Руслане и Людмиле») могла навести Пушкина на мысль об аналогичной (свободной) композиции прозаического романа. Вот почему композиция в «Онегине» была главным героем текста, насколько об этом можно судить спустя двести лет.

---

<sup>2</sup> Разговоры Пушкина. М., 1929, с. 202. Репринт М., 1991. Составитель отнес эту запись к 1833 году.

В этой связи кажется естественным: едва окончив «Онегина», Пушкин принимается за «Повести Белкина», в композиции которых, на мой взгляд, очевидны следы романа в стихах.

Во-первых, полная свобода повествования, выразившаяся в порядке следования повестей: они читаются в любом порядке. Я не разделяю мнения исследователей, считающих строгий порядок одной из эстетических характеристик болдинского цикла. На мой взгляд, нет убедительных свидетельств неукоснительного порядка.

Во-вторых, свобода повествования обеспечена несколькими рассказчиками – едва ли не важнейшая формальная черта всего цикла: издатель, Белкин, те, от кого он слышал все истории, наконец, ключница, приобретающая особую доверенность Ивана Петровича искусством рассказывать истории. Замечу к слову, русская проза конца 20-х и начала 30-х гг. шла в этом же направлении: Погорельский («Двойник», 1828), Гоголь («Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831).

Несколько фигур повествователей позволяют Пушкину достичь языкового разнообразия (чего не знала тогдашняя проза или не знала в такой степени) и открывают перспективу свободной и вместе сложной композиционной формы, требующей сочетать разные повествовательные планы. Только средствами языка (в чем Пушкин был мастером, как многие прозаики, пришедшие в прозу из стиха: история литературы переполнена примерами) этого не достичь, нужна новая композиционная структура, которую я называю романом-циклом. Она предполагает группу произведений, объединенных в эстетическое целое, части которого одновременно могут существовать самостоятельно, причем самостоятельность обеспечена особым языком каждой части.

Второе условие Пушкин выполнил едва ли не безукоризненно и опередил современную ему критику, не разглядевшую языковой (эстетической) игры в «Повестях». Первое же условие, по моему разумению, Пушкину не удалось, хотя он к этому стремился, по крайней мере, в замысле: кроме фигуры одного повествователя, Белкина, и неперменной пародии (эстетической игры, свойственной каждой вещи), в повестях нет ничего, что их собирает в целое – поэтому-то они читаемы в любом порядке.

«Повести Белкина» – образец экспериментальной русской прозы, свидетельство того, в каком направлении шли поиски Пушкиным новых принципов организации повествования. Эти/этот принцип/ы я определяю понятием «роман-цикл»: несколько прозаических вещей входят в состав целого, но каждая читается в отдельности, однако прочитанные вместе, они дают эстетический эффект, которого не имеют по отдельности. Этого нового эффекта не было в «Белкине», но его можно предположить, исходя из существующего текста, если иметь в виду направление пушкинских поисков.

В «Повестях Белкина», согласно моей гипотезе, имеем дело с идеей романа-цикла, а не с ее художественной реализацией, и одним из направлений дальнейшего развития русского романа оказалось это, пушкинское.

Ближайшим по хронологии подтверждением служит «Герой нашего времени». Та же, что у Пушкина, система разных повествователей-рассказчиков; та же возможность читать каждую вещь цикла в отдельности (кроме «Максима Максимовича»); наконец, те же пять повестей. Но у Лермонтова более сложный тип композиционной организации: повести объединены фигурой главного героя, и композиция такова, что их нельзя читать в произвольном порядке, композиция является важным элементом стилистики, чего, повторяю, не было, по моему предположению, у Пушкина.

От Лермонтова эта линия развития русского романа ведет к Достоевскому. В 1870 г. в письме к А.Н. Майкову он сообщает о некоторых деталях нового романа «Атеизм»: « Это будет мой последний роман. Объемом в «Войну и мир», и идею Вы бы похвалили... Этот роман будет состоять из пяти больших повестей <...> Повести совершенно отдельные, так что их можно даже пускать в продажу отдельно...»<sup>3</sup>

Такого романа-цикла Достоевский не написал, но следы подобного намерения читаются в «Братьях Карамазовых». Существующий текст представляет собой, в сущности, лишь историю двух бра-

---

<sup>3</sup> Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 15. «Наука», Л. 1966, с. 456.

тьев – Дмитрия и Смердякова. Историю Ивана и Катерины Ивановны автор намеревается рассказать в будущем и сообщает об этом в тексте: «Здесь не место начинать об этой новой страсти Ивана Федоровича, отразившейся потом на всей его жизни: это могло бы послужить канвой уже нового рассказа, другого романа, который и не знаю, предприиму ли еще когда-нибудь». По свидетельству А. Суворина, Достоевский говорил ему о намерении написать истории и Алеши, четвертого брата.<sup>4</sup>

Не осуществленный Достоевским роман-цикл напоминает, пусть отдаленно, замысел, о котором поведал И.А. Гончаров в «Необыкновенной истории» (1875-1879), рассказывая, как шла работа над романом «Обрыв» (1869).

«Вместо нигилиста Волохова, каким он вышел из печати, у меня тогда был намечен в романе сосланный под надзор полиции, *по неблагонадежности*, вольнодумец. Но такого резкого типа, каким вышел Волохов, не было <...>

Но как я тянул, писало долго, то и роман мой видоизменялся... Потом, по первоначальному плану, Вера, увлекшись Волоховым, уехала с ним в Сибирь, а Райский бросил родину и отправился за границу и через несколько лет, воротясь, нашел новое поколение и картину счастливой жизни. Дети Марфиньки и прочее.

Была у меня предположена огромная глава о *предках Райского*, с рассказами мрачных, трагических эпизодов из семейной хроники их рода, начиная с прадеда, деда, наконец, отца Райского. Тут являлись, один за одним, фигуры елизаветинского современника <...> Потом фигура придворного Екатерины <...> Наконец, следовал продукт начала 19 века – *мистик, масон*, потом герой-патриот 12-13-14 годов, потом декабрист и т.д. до Райского, героя «Обрыва».<sup>5</sup>

Все это чрезвычайно напоминает историю «Войны и мира», восходящую, если пренебречь хронологией, к замыслу романа о Петре 1 и завершающуюся романом «Декабристы». Толстой намеревался романизировать почти двести лет отечественной истории

---

<sup>4</sup> Суворин А. Дневник. «Новости». М., 1992, с. 17.

<sup>5</sup> И.А. Гончаров. Необыкновенная история. Издательство Московского университета, 1999, с. 30-31. Курсив автора.

(у Гончарова чуть больше ста) – еще один, считая от Гончарова, образец исторического романа-цикла.

Ну и тоже не осуществленный автором цикл, от которого остался роман «Соборяне» – я имею в виду Н.С. Лескова – и несколько крупных фрагментов, вроде: «Старые годы в селе Плодомасове», «Котин доилец и Платонида».

Еще при жизни Толстого Д. Мережковский взялся за свой роман-цикл и довел дело до конца, написав, в том числе, романы о Петре 1 и о декабристах. Замечу вскользь: нельзя исключить, что свое известное эссе «Достоевский и Толстой» (1901-1902) Мережковский писал, неосознанно ощущая близость композиционных приемов своего цикла приемам этих писателей.

Романический цикл Мережковского состоит из пяти романов (цифра пять нуждается в объяснении, которого у меня нет) и пьесы. Он делится на два подцикла: «Христос и Антихрист» (1895-1905) и «Царство Зверя» (1908-1918), состоящего из пьесы «Павел 1» и двух романов. Соединяет оба подцикла в целое мысль: Царство Божье на земле, исполнение христианского идеала, возможно только христианскими средствами. Таков смысл истории человечества, согласно Мережковскому. Не вхожу в обсуждение этой идеи, моя задача сейчас иная, однако этот роман-цикл можно определить как историософский, поскольку автор предполагает в развитии истории некую цель. Разумеется, любой из пяти романов цикла читается по отдельности, вне связи с остальными, но только все вместе они обнаруживают авторский замысел.

Историософский тип романа-цикла окажется перспективным для русского романа, поскольку следы его найдем у разных русских авторов XX столетия.

Ближайшим примером является так и не осуществленный А. Белым цикл «Запад или Восток?» Два романа цикла, «Серебряный голубь» (1910) и «Петербург» (1913) написаны, к третьему, «Невидимый град», автор не приступал. Смысл цикла выражен названием, писатель хочет найти ответ на вопрос о будущем России. Кроме того, Белый задумал цикл «Моя жизнь», от него остались две небольших вещи: «Котик Летаев» и «Крещеный китаец».

Может быть, «Творимая легенда» Ф. Сологуба тоже может рассматриваться примером романа-цикла, хотя эта трилогия лишена историософского содержания, свойственного романам Мережковского и Белого.

С. Сергеев-Ценский пишет цикл «Преображенная Россия».

М. Алданов – два цикла: тетралогия «Мыслитель» («9 термидора», 1922; «Чертов мост», 1925; «Заговор», 1927; «Св. Елена», 1920) и трилогия «Ключ», 1929; «Бегство», 1931; «Пещера», 1935.

Ни Белый, ни Сергеев, ни Алданов, а позже и Солженицын, о котором сейчас скажу, не ориентируются на пятичастную структуру цикла, предполагаю, что и у вышеназванных авторов пять частей либо не имеют эстетического значения, либо это значение носит ограниченный характер. Кстати говоря, тоже проблема.

В современной русской литературе мне известны два примера романа-цикла. Один из них «Бунт» Е. Федорова (отдельное издание М., 1998), другой – «Красное колесо» А. Солженицына. Эта десятитомная эпопея захватывает несколько лет непосредственного описания – от августа 1914 до апреля 1917 и состоит из четырех блоков («узлов»): 1 – август 1914, 2 – октябрь 1916, 3 – март 1917 и 4 – апрель 1917. Не касаюсь языка эпопеи, это требует специального разговора, но ей присущи те черты, какие задумывал, я полагаю, Пушкин для «Повестей Белкина», прежде всего, возможность отдельного чтения.

Солженицын, мне кажется, близок С.Н. Сергееву-Ценскому (1875-1958), имея в виду циклическую композицию, войну как материал для эпопеи и, что самое важное, изображение переломных эпох русской истории. Совпадают даже названия частей (сейчас не имеет значения, намеренны или нечаянны эти совпадения для самого Солженицына). У Сергеева это «Севастопольская страда» (1939) – о Крымской войне, повлиявшей на отмену крепостного права; «Брусиловский прорыв» (1942-1943) (у Солженицына – «Октябрь 1916» с упоминанием прорыва); «Ленин в августе 1914» (у Солженицына – «Ленин в Цюрихе»). Конечно, «Преображенная Россия». Этот цикл состоит из большого числа вещей: «Пристав Дерябин», 1911; «Валя», 1914; «Капитан Коняев», 1919 (др. назва-

ние «Смесь»); «Обреченные на гибель», 1923; «Преображение человека» (ч. 1 «Наклонная Елена», 1913; ч. 2 «Суд», 1955); «Львы и солнце», 1933; «Зауряд-полк», 1934; «Искать, всегда искать!», 1934-35; «Массы, машины, стихия», 1936 (др. название «Лютая зима»); «Бурная весна», 1942; «Горячее лето», 1943; «Пушки-выдвигают», «Пушки заговорили» - обе 1944; «Утренний взрыв», 1951-55; «Ленин в августе 1914», 1957; «Свидание», 1959; «Весна в Крыму», 1959 (незаконч.). Следует отметить важную деталь: только что называвшиеся вещи Сергеева-Ценского – «Ленин в августе 1914 г.» и «Брусиловский прорыв» – были бы вполне на месте и в «Преображенной России», как, кстати, произошло с «Лениным в Цюрихе» у Солженицына: он издал эту книгу отдельно в 1975 г. теперь же она входит в «Красное колесо».

Подведу итог сказанному. Если верна гипотеза, что Пушкин первым в нашей литературе задумался о романе-цикле, следы которого обнаруживаются в «Повестях Белкина», то романы Гончарова, Достоевского, Толстого в XIX в., плеяды писателей XX в. являются развитием пушкинского замысла. Поскольку форма романа-цикла сложная, объемная, она не имеет многих подтверждений, но можно сказать с достаточной уверенностью, что интерес к ней возникает в эпохи, переломные для русской истории, чем объясняется «историзм» и «историософизм», часто (хотя и не всегда) свойственные этой форме, словно авторы намерены найти в прошлом ответ на сегодняшние вопросы.



## О ЖАНРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ПОЛКОВОДЕЦ»

Стихотворение «Полководец» (1835) не обойдено вниманием пушкинистов. Их интерес обычно направлен на его историческое и нравственное содержание и на спорные текстологические вопросы (разночтения в определении канонического текста ведут за собой и разночтения в трактовке идейного пафоса стихотворения).<sup>1</sup> На этом фоне работы о поэтике «Полководца» более редки.<sup>2</sup>

Между тем среди вопросов, требующих разрешения, остаётся вопрос о жанре произведения. Нельзя сказать, что он игнорируется исследователями, но их соображения на этот счёт всегда высказываются вскользь, без аргументации, и потому кажутся расплывчатыми. Ещё П. В. Анненков отметил в «Полководце» и ряде других поздних творений пушкинской лирики «эпическое настроение», «эпический тон»<sup>3</sup>, но обошёлся без конкретных жанровых определений. Не вполне отчётливы и более поздние характеристики Н. В. Измайлова: «лирическая медитация», «размышление, монолог для себя»<sup>4</sup>. «Отзвуки одического жанра» услышал в «Полководце» Н. Л. Степанов.<sup>5</sup> Е. Г. Эткинд, тонко интерпретировавший композицию стихотворения, соотнёс первую его половину с «нарративной поэмой», вторую – с посланием.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> См. библиографию в новейшем исследовании: Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 424-428.

<sup>2</sup> См.: Краснов Г. В. Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 54-61; он же. Пушкин. Болдинские сюжеты. Ниж. Новгород, 2004. С. 130-134; Кулагин А. В. Об одной мифологеме в пушкинском «Полководце» // Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1994. С. 67-76.

<sup>3</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 283.

<sup>4</sup> Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1976. С. 239, 256.

<sup>5</sup> См.: Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 142.

<sup>6</sup> См.: Эткинд Е. Г. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 78.

Все эти предположения уязвимы и, во всяком случае, недостаточны. Так, «лирическая медитация» (Н. В. Измайлов) должна бы исключать из поля внимания поэта чужую судьбу как предмет самостоятельного интереса, но в «Полководце» этого не происходит. Каковы именно «отзвуки одического жанра» (Н. Л. Степанов), исследователь не пояснил, и вопрос о них остался открытым. Трудно согласиться с Е. Г. Эткиндром в том, что описание Военной галереи и эмоциональных впечатлений поэта от неё родственно «нарративной» (т. е. повествовательной) поэме; нарративное начало ощущается скорее уж во второй части стихотворения, где воссоздана общая канва судьбы Барклая де Толли. Между тем именно в этой, второй, части исследователь усматривает традицию послания. Но, думается, обращения к герою во втором лице и александрийского стиха ещё недостаточно для такой интерпретации: не раз отмечалось, что пушкинские поэтические послания не монологичны, они предполагают как бы диалог с адресатом, ориентированы на его сознание. В случае же с давно умершим полководцем это, конечно, исключено.

Сам разброс мнений подтверждает, однако, давнюю пушкиноведческую истину: «Именно в отказе от жанровой регламентации, в преодолении традиционных жанровых форм значение и новаторство поэзии Пушкина.»<sup>7</sup> Всё так, но в нашем случае для подтверждения этой истины необходимо понять, какие же именно «традиционные жанровые формы» использует и преодолевает поэт. Таких жанровых форм нам видится здесь несколько.

Ключ к первой из них даёт наблюдение М. П. Ерёмину, заметившего, что у зрелого Пушкина «изменился сам характер патетики» и что в стихотворениях «К морю», «Андрей Шенье», «Полководец» и других «она не просто соседствует с элегическими настроениями и мотивами, а иногда как бы непосредственно возникает из них»<sup>8</sup>. Действительно, элегическое начало в стихотворении, содержащем, по выражению самого поэта, «несколько *грустных* размышлений о заслуженном полководце»<sup>9</sup> (курсив наш),

---

<sup>7</sup> Степанов Н. Л. Указ. соч. С. 172-173.

<sup>8</sup> Ерёмин М. П. Пушкин-публицист. М., 1976. С. 252.

представляется нам очень важным. А поскольку предметом лирической рефлексии становится историческое лицо, то речь должна идти именно об *исторической элегии*.

В русской поэзии этот жанр открыл Батюшков («На развалинах замка в Швеции», «Умиравший Тасс» и др.). В своё время Д. Д. Благой и Б. В. Томашевский показали, что именно под его влиянием создаётся историческая элегия юного Пушкина «Воспоминания в Царском Селе».<sup>10</sup> Но уже в ней младший поэт не копирует опыт старшего: он не ограничивается батюшковскими «минорными тонами сожалений о героическом прошлом», а «переходит к героике настоящего» (Д. Д. Благой).

Опыт историко-элегического жанра актуализируется для поэта в 30-е годы, когда крупнейшее событие национальной жизни, современником которого ему выпало быть, – война 1812 года – ощущается уже как история. Показательна в этом смысле опубликованная в 1830 г. в пушкинской «Литературной газете» элегия Д. Давыдова «Бородинское поле»: поэт-партизан, по-видимому, одним из первых ощутил исторический барьер между двумя эпохами («Но где вы?.. Слушаю... Нет отзыва! С полей / Умчался брани дым, не слышен стук мечей, / И я, питомец ваш, склоняюсь главой у плуга, / Завидую костям соратника иль друга»<sup>11</sup>). Не исключено, что «Бородинское поле», предвосхищающее «и тональность, и метр» пушкинского «Полководца», «своеобразно отозвалось» в нём.<sup>12</sup> Кстати, в литературе 30-х годов Давыдов открывает, а Пушкин подхватывает тему Двенадцатого года как тему поколений: «...Но

---

<sup>9</sup> Пушкин А. С. Полное собр. соч.: В 16-ти т. М.; Л., 1937-1949. Т. 12. С. 133. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием только номера тома и страницы.

<sup>10</sup> См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1813 – 1826). М.; Л., 1950. С. 104-105; Томашевский Б. В. Пушкин: Кн. 1 (1813 – 1824). М.; Л., 1956. С. 57-61. С большей осторожностью пушкинисты относят к этому жанру и стихотворение «Наполеон на Эльбе» (1815) – кстати, по-своему предвосхищающее лирическую ситуацию «Полководца».

<sup>11</sup> Русская элегия XVIII – начала XX века. Л., 1991. С. 205. (Б-ка поэта. Большая сер. Изд. 3-е.)

<sup>12</sup> См.: Городецкий Б. П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 83.

чей высокий лик в грядущем поколень / Поэта приведёт в восторг и умиление» («Полководец»). Позже тема эта заострённо прозвучит у Гоголя в «Мёртвых душах» и у Лермонтова в «Бородино» («Богатыри – не вы!»).

Черты исторической элегии узнаются и в пушкинских стихах о Двенадцатом годе – в посвящённом памяти Кутузова стихотворении «Перед гробницею святой...» (1831) и в самом «Полководце».

«В исторической <...> элегии Батюшкова описание событий может поглощать всё произведение, но в центре авторского внимания не столько сами эти события, сколько идея, которую призвано воплотить и эмоционально аргументировать их изображение». <sup>13</sup> Иначе у Пушкина. Лирическая ситуация «Полководца» раскрывается изначально через сознание лирического героя (он же – рассказчик, выразитель, по Анненкову, «эпического тона» стихотворения). Но вскоре она наполняется большим историческим содержанием, не заслоняющим, однако, и самого поэта. Гармония субъективного и объективного обеспечивается глубоко личным восприятием чужой судьбы, не теряющей при этом собственного реального содержания. Нам приходилось отмечать такое «равновесие» в ряде поэтических и критико-публицистических произведений Пушкина 1835-36 годов («Странник», «Вольтер», «Александр Радищев» и др.). <sup>14</sup> Как оно достигается в тексте «Полководца»?

В центре любой элегии должно стоять лирическое «я». Любопытно, что здесь оно появляется не сразу, а спустя несколько «вводных» строк, содержащих поэтическое описание Галереи («У русского царя в чертогах есть палата...» и далее). Лирический герой не торопится переключить внимание на себя – ему важнее дать фон, место действия, и этим уже как-то объективировать лирическую ситуацию.

После этого идёт как раз «элегическое размышление» (Г. В. Краснов), где внимание сосредоточено на лирическом «я»:

---

<sup>13</sup> Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. М., 1973. С. 57. Ср.: Грехнёв В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 181-182.

<sup>14</sup> См.: Кулагин А. Таков прямой поэт... // Вагант-Москва. 1998. № 4-6. С. 4.

Нередко медленно меж ими я брожу  
И на знакомые их образы гляжу,  
И, мнится, слышу их воинственные клики.  
(З, 378)

Традиционная для элегии сосредоточенность героя на своём переживании этим пока и исчерпывается, хотя ниже ещё даст о себе знать («Чем долее гляжу, / Тем более томим я грустию тяжёлой»). Переломной оказывается строка «И, мнится, слышу их воинственные клики»; такой поэтический ход имеет свою традицию в жанре исторической элегии. Сравним с батюшковским «...Задумчиво брожу и вижу пред собой / Следы протекших лет и славы...» («На развалинах замка в Швеции») или с пассажем из элегии В. Туманского «Поле Бородинского сражения (подражание Тидге)»: «В уединении – с растроганной душою – / На мшистом холме сем я буду размышлять. / Покой бежит меня, лишь ужас предо мною...»<sup>15</sup> Кстати, откровенный оссианизм русской исторической элегии (включая и пушкинские «Воспоминания в Царском Селе») в «Полководце» редуцируется до лёгкого намёка, исходящего не из литературного клише, а из самого фона романтического портрета Доу: «Кругом – густая мгла...»

Но это будет ниже, а пока пушкинская поэтическая мысль возвращается к убранству Галереи, но не к общей её панораме, как было в начальных строках, а к самим изображениям воинов. Элегическая же интонация сохраняется и применительно к ним:

Из них уж многих нет; другие, коих лики  
Ещё так молоды на ярком полотне,  
Уже состарелись и никнут в тишине  
Главою лавровой...

Традиционно элегичны и формула «из них уж многих нет», и контраст молодости и старости, предполагающий, конечно, сожаление о первой, сохранившейся лишь «на ярком полотне».

Новая, уже цитированная нами, лирическая интерлюдия готовит нас к восприятию главного поэтического образа – портрета Барклая. Элегичность усиливается и «утяжеляется»: «...Тем более

---

<sup>15</sup> Русская элегия... С. 161, 252.

томим я грустию тяжёлой». После этого эпитет «грусть великая», в другом случае показавшийся бы изменой поэтическому вкусу, воспринимается как вполне органичный, к тому же обеспечивающий переход к «презрительной думе» двумя стихами ниже. Эмоциональный подъём становится столь высок, что дальнейший поэтический рассказ уже выходит за рамки элегической интонации и строится на антиномиях, на предельно контрастных мотивах: с одной стороны – «вождь несчастливый», «земля чужая», «чернь дикая», «звук чуждый», «крики», «ругался», «лукаво порицал», «общее заблуждение»; с другой – «всё в жертву ты принёс», «мысль великая», «таинственно спасаемый», «священная седи́на», «ты был неколебим». Здесь пушкинская историческая элегия словно «забывает» о своей жанровой природе и оказывается на грани другого жанра, о котором мы скажем ниже. Пока же отметим, что под пером Пушкина историческая элегия утрачивает свой, обязательный для Батюшкова, монологизм. Причина тому – конкретность лежащего в основе «Полководца» поэтического впечатления. Она и позволяет выйти за рамки жанра, обеспечивает «доступ» к стихотворению другим жанровым влияниям.

Один из таких жанров – стихотворная *надпись к портрету*, широко вошедшая в литературный обиход на рубеже XVIII-XIX столетий<sup>16</sup>. Сам портрет в такой надписи обычно условен; точнее, его вообще нет. Исключение составляли героини-женщины, ибо здесь от автора требовался комплимент её внешности. Если же героем надписи был литератор или общественный деятель, то автор, как правило, говорил лишь о его заслугах, не касаясь внешности. Такова, скажем, одна из надписей И. Дмитриева (1803):

Державин в сих чертах блистает;  
Потребно ли здесь больше слов  
Для тех, которых восхищает  
Честь, правда и язык богов?<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> См. об этом жанре: Дмитровский А. З. Надпись к портрету как литературный жанр // Эволюция жанрово-композиционных форм: Межвуз. тематич. сб. науч. трудов. Калининград, 1987. С. 42-53.

<sup>17</sup> Дмитриев И. И. Сочинения. М., 1986. С. 230.

Суть надписи, её основное содержание – в заключительном стихе. Сами же «черты», в которых «блистает» герой, – чистая условность; в тексте их нет.

В таком же ключе выдержаны и несколько надписей молодого Пушкина. Даже если в них появляется как будто портретная деталь («язвительная улыбка» в «Надписи к портрету Вяземского»), она несёт не собственно портретную, а характерологическую нагрузку:

Судьба свои дары явить решила в нём,  
В счастливом баловне соединив ошибкой  
Богатство, знатный род – с возвышенным умом  
И простодушие с язвительной улыбкой. (2, 149)

«Полководец» же оказывается своеобразной развёрнутой надписью к реальному портрету. Здесь перед нами не условная характеристика героя, а совпадающий с изображением на холсте точный поэтический комментарий к нему плюс ещё «комментарий к комментарию», попытка заглянуть в творческую лабораторию живописца:

Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,  
Высоко лоснится, и, мнится, залегла  
Там грусть великая. Кругом – густая мгла;  
За ним – военный стан. Спокойный и угрюмый,  
Он, кажется, глядит с презрительною думой.  
Свою ли точно мысль художник обнажил,  
Когда он таковым его изобразил,  
Или невольное то было вдохновенье, -  
Но Доу дал ему такое выраженье.

В последующем тексте не раз встречаются афористические пассажи (типа «Народ, таинственно спасаемый тобою, / Ругался над твоей священной сединою»), вполне подходящие для жанра надписи к портрету, важнейшим условием которого была именно афористичность. Таковы же и заключительные строки стихотворения:

Как часто мимо вас проходит человек,  
Над кем ругается слепой и буйный век,  
Но чей высокий лик в грядущем поколенье  
Поэта приведёт в восторг и умиленье!

Здесь сам мотив противопоставления героя толпе – мотив вполне пушкинский – заставляет, однако, вспомнить и некоторые образцы жанра надписи к портрету – скажем, «К портрету М. М. Хераскова» того же Дмитриева:

Пускай от зависти сердца в зоилах ноют;  
Хераскову они вреда не нанесут:  
Владимир, Иоанн щитом его покроют  
И в храм бессмертья проведут.<sup>18</sup>

Между тем, в отличие от этой надписи, приведённая нами выше концовка «Полководца» не воспринимается как чисто риторическая: при всей своей афористичности и широте обобщения она подкреплена опять-таки конкретным поэтическим размышлением над конкретным живописным портретом. Как видим, жанр надписи к портрету претерпевает в «Полководце» примерно те же изменения, что и жанр исторической элегии.

Выделим, наконец, ещё один жанр, опыт которого вошёл в поэтическую палитру автора стихотворения. Это инвектива – разновидность сатиры, в пушкинскую эпоху получившая распространение в преддекабристской и декабристской поэзии. Таковы, например, сатира М. Милонова «К Рубеллию» и написанное под её влиянием стихотворение К. Рылеева «К временщику». В подекабрьские годы к инвективе обратился Пушкин; кстати, это обращение было связано с темой Двенадцатого года («Клеветникам России», «Бородинская годовщина»).

В тексте «Полководца» мотивы инвективы начинают звучать в цитированных нами строках, содержащих рассказ о судьбе Барклая, хотя прямого обвинения автор пока избегает («Непроницаемый для взгляда черни дикой...» и т. п.). Но подлинной инвективой звучат строки финала:

О люди! Жалкий род, достойный слёз и смеха!  
Жрецы минутного, поклонники успеха!  
Как часто мимо вас проходит человек,  
Над кем ругается слепой и буйный век...

---

<sup>18</sup> Дмитриев И. И. Сочинения. С. 229.

Попутно поделимся одним наблюдением – как будто побочным, но в то же время косвенно подтверждающим значимость обличительного пафоса «Полководца». Баркляю, по-видимому, посвящено и лермонтовское стихотворение «Великий муж! Здесь нет награды...» (1836). По крайней мере, такова давняя и устойчивая интерпретация его. Резонно предполагая особый личный интерес Лермонтова к фигуре Баркляя (шотландское происхождение, непонимание современников и проч.), А. Г. Тартаковский называет его стихи «своего рода вариацией на темы «Полководца»»<sup>19</sup>. Так вот, нам думается даже, что финальная инвектива пушкинского стихотворения могла послужить поэтическим толчком к финальной же части «Смерти поэта» («А вы, надменные потомки...» и далее). В начале 1837 г. «Полководец», относительно недавно – несколькими месяцами ранее – опубликованный в «Современнике» (т. III), оставался литературной новинкой, безусловно занимавшей сознание Лермонтова, особенно – после гибели его автора. Так что «пушкинский» поэтический фон «Смерти поэта», по-видимому, не сводится к фигуре «певца неведомого, но милого» из романа в стихах.

Итак, «Полководец» в жанровом отношении оказывается произведением синтетичным, вбирающим опыт как минимум трёх поэтических жанров – исторической элегии, надписи к портрету, инвективы. Не забудем и о других трактовках, упоминавшихся нами в начале статьи. Возникает естественный вопрос: чем обеспечивается органичность такого совмещения? где точка, к которой, как к общему знаменателю, стягиваются различные жанровые тенденции?

Нам думается, что ответ дают самые последние строки «Полководца»:

...Но чей высокий лик в грядущем поколенье  
Поэта приведёт в восторг и умиленье!

Эта концовка выводит лирический сюжет одновременно из всех жёстких жанровых структур, как если бы каждая из них претендовала на «монополию» в этом стихотворении. «Восторг» и «умиление», должны восприниматься, конечно, не в житейски-повседнев-

---

<sup>19</sup> Тартаковский А. Г. «Стоическое лицо Баркляя...» // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995 – 1996. С. 381.

ном, а в поэтическом смысле (читай: вдохновенье), – немислимы в элегии – «стихотворении грустного содержания» (в том числе и в исторической элегии). Само собой разумеется, что такое чувство исключено в инвективе. Разве что надпись к портрету (вслед за классицистической одой) могла бы заключать в себе «восторг»<sup>20</sup>, но для этого жанра здесь слишком сильно отталкивание от «отрицательного» опыта («...Но...»), в панегирической поэзии невозможное. «Разгон» поэтической мысли и чувства (включая эмоциональное восклицание «Вотще!» в предфинальной части) здесь слишком силён для того, чтобы завершить произведение простым комплиментом. Отсюда – финальный взлёт лирической эмоции, в четырёх-шестистрочной надписи к портрету показавшийся бы чрезмерным (в надписях самого Пушкина пуанты были эмоционально гораздо скромнее, с оттенком светского остроумия: «...Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес, / А здесь он – офицер гусарской» – 2, 134). Чувство соразмерности и гармонии не изменило поэту и здесь. Замечательная концовка своим лирическим напряжением переплавляет и скрепляет весь отозвавшийся в стихотворении жанрово-поэтический опыт.



---

<sup>20</sup> Ср. у Пушкина в стихотворении «Перед гробницею святой...»: «В твоём гробу восторг живёт» (см. интерпретацию этой строки в кн.: Мурьянов М. Ф. Пушкинские эпитафии. М., 1995. С. 68-69). Мотив «восторга и умиления» перейдёт из «Полководца» в стихотворение «Из Пиндемонте» (см.: Проскурин О. Указ. соч. С. 274).

## **«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А.С. ПУШКИНА: СИСТЕМА ПОРТРЕТОВ ПЕРСОНАЖЕЙ**

Для жанра исторического романа, к которому, по общему мнению, принадлежит «Капитанская дочка»<sup>1</sup>, характерна особая система персонажей<sup>2</sup>. В произведениях этого рода не только присутствуют в качестве действующих лиц реально существовавшие люди, но все вымышленные персонажи также должны быть представлены в романе как люди определенной эпохи. Кроме того, каждый персонаж должен быть соотнесен с одной из социальных сил, столкновение которых создает основной конфликт.

Специфика системы персонажей, очевидно, реализуется и в их портретах. Но для того, чтобы пользоваться термином «портрет», необходимо четко определить его значение. В современном литературоведении, на мой взгляд, такого определения не существует. Во всех известных мне исследованиях по истории и теории портрета авторы прибегают к этому понятию как интуитивно очевидному<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Турбин В.Н. Гоголь. Лермонтов. Пушкин. Опыт жанрового анализа. М., 1996. С. 68; Гуляев В.Г. К вопросу об источниках «Капитанской дочки» // Пушкин и его современники. Выпуск XXXI-XXXII. М., 1965; Лежнев А. Проза Пушкина. М. 1966. С. 241; Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 247; Эйдельман Н. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 13; Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1999. С. 92-102.

<sup>2</sup> Dibelius W. Englische Romankunst. Bd. 2. Berlin; Leipzig, 1922. S. 117; Maigron L. Le roman historique a l'epoque romantique. Paris, 1898. P. 77-79.

<sup>3</sup> Галанов Б. Искусство портрета. М., 1967; Галанов Б. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1972; Барахов В. Искусство литературного портрета. М., 1976; Зингер Л. Очерки по истории и теории портрета. М., 1986; Алпатов М. Очерки по теории и истории портрета. М.; Л., 1937; Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 149-169 (Раздел «Изображение внешности лиц» работы «В мастерской художника слова» написан М.О. Габель.)

а литературоведческие словари используют недостаточно точные определения: «Портрет в литературе – изображение наружности человека (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, иногда – одежды) как одно из средств его характеристики»; «описание либо создание впечатления от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды, манеры держаться...»<sup>4</sup>. В таких определениях не учитывается различие между собственно изображением облика героя и таким упоминанием о нем, которое не является портретом<sup>5</sup>.

Так, в «Капитанской дочке» при описании группы соратников Пугачева повествователь замечает: «между ними увидел я Швабрина, обстриженного в кружок». Эту фразу, на мой взгляд, нельзя считать портретом, так как она не дает читателю визуального представления о внешности героя, а лишь фиксирует определенный событийный факт. Без сомнения, аналогичные сообщения о внешности персонажа можно найти и в других литературных произведениях.

Все же представляется необходимым дать сначала предварительное определение термину, который будет в дальнейшем использоваться. Портрет – система словесных обозначений, визуализирующих в сознании читателя детали облика персонажа, из которых складывается представление о внешности его в целом, что дает читателю возможность каждый раз при появлении персонажа в поле изображения идентифицировать его, даже если его имя не называется. Из этого определения следует, что важнейшая функция портрета – идентификация персонажа. С этим связана «экспозиция» героя<sup>6</sup>, которая в историческом романе означает знакомство читателя с ним как с человеком определенной эпохи. Установка на достоверность в таком значении – принципиальное отличие портретных описаний в этом жанре. Такая установка выражается в подчеркиваемой авто-

---

<sup>4</sup> Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 894; Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 762.

<sup>5</sup> Об этом различии см.: Тамарченко Н.Д. Повествование в ряду композиционно-речевых форм // Введение в литературоведение. М., 2004. С. 343-344.

<sup>6</sup> См.: Гинзбург Л.Я. О литературном герое. М., 1977.

ром принадлежности персонажей романа к характерным для эпохи социальным силам.

Как уже отмечалось, портретные описания связаны с системой персонажей, поэтому необходимо рассмотреть их самих в «Капитанской дочке» также как систему. Такая попытка до сих пор не предпринималась, хотя вопрос о портретах в романе затрагивался в ряде исследований<sup>7</sup>.

Всего в тексте 14 портретов. Среди них преобладают описания внешности Пугачева. Их в произведении 5. Такое количество вполне естественно, так как по изначальному замыслу произведения Пугачев был главным его героем. 3 портрета Маши Мироновой - число тоже достаточно большое для этого произведения. Заметим, что в тексте нет ни одного портрета Гринева, что подчеркивает отсутствие в кругозоре повествователя его собственной внешности; исключена также и чужая точка зрения на нее. Это можно назвать своеобразным минус-приемом: рассказчик не дает читателю никакой информации о себе сверх той, которой овладевает читатель с его точки зрения и по мере развития событий.

В особую группу следует выделить портреты приверженцев Пугачева. Кроме описаний внешности самого предводителя мы встречаем портреты Хлопуши и Белобородова в 11 главе. При подробном сопоставлении портретов Пугачева и их соотнесении с портретом его «министра» - Хлопуши можно выделить одну деталь, объединяющую их: особый блеск глаз, неоднократно подчеркиваемый рассказчиком. В этом выражается та разрушительная стихия народного восстания, персонафикацией которой выступают герои. Так, при первом упоминании Пугачева читаем: «Я взглянул на полати и увидел черную бороду и два сверкающие глаза». В следующем портрете Пугачева во второй главе: «Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась

---

<sup>7</sup> Лежнев А. Проза Пушкина. С. 108-109, 215-216; Турбин В.Н. Указ. соч. С. 100; Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Пути эволюции. Л., 1975. С. 91-92; Благод Д. Указ. соч. С. 249-250; Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 40-44; Макогоненко Г.П. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина. Л., 1980. С. 77-84.

просесть; живые большие глаза его так и бегали...». В 7 главе читаем: «Высокая соболя шапка с кистями была надвинута на сверкающие глаза».

В описаниях Пугачева сразу маркируется черта, которая становится определяющей и для портретов Хлопуши и башкирца, являющихся приверженцами Пугачева. В этих описаниях можно заметить колебание между фиксацией необычайного и бытовыми признаками во внешности героя. Так, в первом портрете Пугачев выступает в качестве загадочного вожатого, внешность которого характеризуется некоторой таинственностью. В следующем портрете дана бытовая сторона его внешнего облика. В 7 главе, где Пугачев впервые появляется в роли правителя, снова таинственное «сверкание глаз», которое вновь исчезает в 8 главе. Здесь о выражении лица Пугачева сказано: «Черты лица его, правильные и довольно приятные не изъевляли ничего свирепого».

В описании Хлопуши также выделены глаза: «Он был высокого росту, дороден и широкоплеч, и показался мне лет сорока пяти. Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей...». Лицо башкирца тоже наделено этой чертой: «...узенькие глаза его сверкали еще огнем». В этих двух случаях и сами тела персонажей выступают как исторические свидетельства: следы пыток указывают на время действия.

«Сверкающих глаз» лишен второй «министр» Пугачева – Белобородов. Этот факт легко объяснить, если вспомнить разговор двух советников Пугачева в 11 главе. В ходе их спора о том, как поступить с Гриневым, выясняется склонность Белобородова оговаривать «бабьим наговором». Эта черта отчуждает Белобородова от, казалось бы, естественной для него среды «честных разбойников». И портрет Белобородова также отличен от других портретов, что подчеркивает несходство героя с теми, к кому он себя причисляет.

Минус-прием мы наблюдаем и в случае с Швабриным. Его первый портрет дан при появлении героя у Гринева: «...и ко мне вошел молодой офицер...». Но когда он переходит на сторону Пугачева, читатель практически не видит внешности Швабрин. Рассказчик говорит, что теперь Швабрин «обстрижен в кружок»: высказыва-

ние лишь фиксирует факт его предательства, практически не деля для читателя зримой его внешность, так как никакого впечатления о ней читатель не получает. Эта деталь свидетельствует о том, что Швабрин в действительности не принадлежит к стану Пугачева. Его портрет появляется лишь в последней главе, где он уже не может играть роль разбойника.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что все перечисленные портреты содержат неэксплицированную характеристику, которая выявляется только через сопоставление портретов.

Теперь рассмотрим портреты противоположной по своему значению героини – Маши Мироновой. Заметим, что в тексте не описываются ни глаза Маши, ни выражение лица. Ее описания выражают, по-видимому, общее впечатление, которое она производит на героя. В ее первом портрете в 3 главе о внешности говорится довольно бегло, но даются детали, из которых читатель может сделать некоторые выводы общего характера: облик – «девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светлорусыми волосами, гладко зачесанными за уши...», внутреннее состояние – «которые (уши – Н.Г.) у ней так и горели».

В этом портрете нет никакой выраженной оценочности, в отличие от портретов Пугачева, Хлопуши, Белобородова, башкирца. Последние сопровождаются комментариями: «лицо его показалось мне замечательным», «не имел в себе ничего замечательного» или «никогда не забуду лицо этого человека». В портрете Хлопуши максимальная оценочность выражена тем определением, которое подбирает рассказчик для выражения лица персонажа – «выражение неизъяснимое». О выражении лица Маши ничего не говорится во всех трех портретах. Сведения о внутреннем состоянии героини читатель получает из тех изменений, которые происходят в описании одежды. Подробнее всего одежда описана там, где Маша оказывается в положении узницы: «На полу, в крестьянском оборванном платье сидела Марья Ивановна, бледная, худая, с растрепанными волосами». Снова акцентируется внимание на платье, волосах и упоминается о худобе, в то время как впервые перед читателем Маша предстает круглолицей. Этот портрет фиксирует изменения внутреннего состояния героини на фоне вне-

шних признаков, которые были даны в 3 главе. Последний в тексте портрет Марьи Ивановны строится по той же схеме, что и два предыдущих: выражение лица, описание одежды: «...и Марья Ивановна вошла с улыбкой на бледном лице. Она оставила свое крестьянское платье и одета была по-прежнему просто и мило». Здесь автор никак не конкретизирует, как выглядела ее одежда, так как «по-прежнему» – очевидно для самого рассказчика. Нет установки на писательское искусство. Отсутствие такой конкретизации еще раз подчеркивает, что рассказчик не акцентирует временную дистанцию между событиями произведения и самим событием рассказывания. Таким приемом автор подчеркивает специфику записок человека, не занимающегося профессионально писательством.

Особое внимание к одежде присутствует в портретах не только Маши, но также Хлопуши и Пугачева. В трех портретах Пугачева подробно описывается одежда: «на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» – во 2 главе, «на нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами» – 7 глава, «Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке...» – 11 глава. В портрете Хлопуши также большое внимание уделяется одежде: «Он был в красной рубахе, киргизском халате и казацких шароварах». Тот же прием видим и в портрете Белобородова: «Один из них...не имел в себе ничего замечательного, кроме голубой ленты, надетой через плечо по серому армяку».

Такое количество описаний, связанных с предметами одежды, можно объяснить, с одной стороны, установкой на «историчность» каждого портрета. С другой стороны, все эти герои не имеют «своей» одежды, они играют различные роли; поэтому здесь происходит постоянная смена одежды. Описание одежды фиксирует не только определенную перемену положения героя, но и совпадение / несовпадение его внутренней сути с внешней ролью. Пугачев часто меняет одежды, так как постоянно вынужден играть определенную роль.

Следующая группа портретов – это изображение тех, кто внутренне совпадает со своей исторической ролью: императрица Екатерина и капитан Миронов. Портреты имеют сходную структуру: описание одежды и общее впечатление от лица, внешности. Капи-

тан Миронов: «старик бодрый и высокого росту, в колпаке и китайчатом халате». Екатерина: «Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую». Заметим, что эти героини имеют только по одному описанию внешности в романе и что одежда дается как их собственная. В то же время оба персонажа предстают перед читателем в одежде, не соответствующей их официальному положению, в ней подчеркивается бытовое начало. Эти героини не переменяют своего облика и не играют никаких чужих ролей.

Портрет Екатерины, представленный в романе, отсылает читателя, как известно, к живописному портрету работы Боровиковского. Этот прием делает героиню узнаваемой для читателя даже без называния имени. Поскольку Екатерина показана в произведении как героиня, абсолютно совпадающая со своей исторической ролью – императрицы, это побуждает читателя сравнить ее портрет с портретом самозванца, играющего роль правителя.

Описания внешности Пугачева и императрицы представляют полярными, так как в одном случае представлено умиротворяющее начало, в другом – бунтарское. Эти портреты сопоставимы не только потому, что изображают два противоположных типа исторических деятелей, но и по наличию общей значимой детали – описанию глаз. Заметим, что и эти описания противоположны: у Пугачева в глазах – блеск, выражающий разрушительную силу народной стихии, у Екатерины – «голубые глаза», имеющие «прелесть неизъяснимую».

Таким образом, система портретов персонажей в «Капитанской дочке» соотносит различные исторические типы человека и образует тем самым особую грань созданного в произведении «портрета» эпохи.



## О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ РЕЧЕВОГО ПОРТРЕТИРОВАНИЯ В ПРОЗЕ А.С. ПУШКИНА

Герои русской прозы 20-30-х годов XIX века открыто проявляют себя в слове, активно высказываются, обо всех основных событиях, происходящих с ними, читатель узнает из диалогов – в результате тексты усыпаны развернутыми, многословными разговорами героев. На этом фоне, как замечает А. Слонимский, *«пушкинские персонажи немногословны. Они не произносят длинных речей, говорят только то, что нужно по ходу действия, причем каждая реплика характерна для данного лица и данной ситуации. Никаких ярких красок, никакого подчеркивания, никаких особых речевых «примет»...»* [Слонимский А. Мастерство Пушкина. М.: ХЛ, 1959. С. 503]. Узнавание становится возможным, потому что, Пушкин все же наделяет героев стойкой приметой – и эта примета принадлежит к речевой сфере. Поэт не описывает подробно внешность, не дает развернутой предыстории героев, но их манеру говорить характеризует обязательно. Так, например, в «Выстреле» рассказчик передает свое первое впечатление о графе – сопернике Сильвио, подчеркивая именно его манеру общения: *«Разговор его, свободный и любезный, вскоре рассеял мою одичалую застенчивость»*. Такт, легкость в общении, заинтересованность в собеседнике, стремление создать естественную для него атмосферу общения подкупают героя при первом знакомстве с новым соседом. Говоря же о Сильвио, рассказчик отмечает *«обыкновенную угрюмость, крутой нрав и злой язык»*. Герои повести (граф и Сильвио) воплощают собой два контрастных стиля общения, а конфликт между ними проявляется и в речевой сфере. Как вспоминает Сильвио: *«Я искал с ним ссоры; на эпиграммы мои отвечал он эпиграммами, которые всегда казались мне неожиданнее и острее моих и которые, конечно, не в пример были веселее: он шутил, а я злобствовал»*. В этих словах сквозит неудовлетворение собой, и через много лет сказывается затронутое само-

любие человека, испытавшего поражение в словесных пикировках, но при этом знающего моменты творческого удовлетворения от уместной и точной остроты.

Как видим, для одного героя характерна легкость, остроумие, в общении он ориентирован на другого; второй, хотя и окружен толпой офицеров, замкнут на себе, сосредоточен на той мысли, которая определяет его жизнь на данном этапе.

По-разному проявляют себя герои и в монологах-исповедях. Они сами рассказывают о дуэли. Но причины, побудившие их воскресить прошлое, принципиально отличны.

Рассказ Сильвио мотивирован рядом причин: это и самооправдание, и объяснение поступка, и внутреннее сосредоточение на предстоящей мести. В душе Сильвио остро желание осуществить акт возмездия, но он не стремится преодолеть прошлый опыт, изжить его. Герой, вспоминая события дуэли, заражается уже испытанным чувством, однако чувство воскрешается преображенным: ушло «волнение злобы», осталась только «злоба». Финал монолога – порог, завязка нового события, которое, как узнает рассказчик впоследствии, осуществляется не так, как мыслилось герою.

Монолог графа – это своего рода акт очищения, преодоления прошлого опыта, пережитого события, получающий воплощение в слове: *«...я все расскажу; он знает, как я обидел его друга: пусть же узнает, как Сильвио мне отомстил».*

Умением расположить к себе в разговоре обладает и Минский [«Станционный смотритель»]. Самсон Вырин отмечает, что на второй день пребывания на станции гусар *«был чрезвычайно весел, без умолку шутил то с Дунею, то со смотрителем; насвистывал песни, разговаривал с проезжими, вписывал их подорожные в почтовую книгу и так полюбился доброму смотрителю, что на третье утро жаль было ему расстаться с любезным своим постояльцем».* Вырина подкупает естественность Минского, отсутствие барьера в общении. Гусар создает вокруг себя комфортную речевую атмосферу.

Совершенно особым даром, своего рода «гением общения», обладает и Дуня. Самсон Вырин вспоминает о том воздействии на проезжающих, которое оказывала красота его дочери. Однако об-

ращает на себя внимание такая деталь: *«Бывало, барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мною разговаривает. Поверите ли, сударь: курьеры, фельдъегеря с нею по получасу заговаривались [выделено мной – И.Ю.]»*. Как видим, красота привлекает, однако по-настоящему собеседника увлекает разговор, а возникающие конфликтные ситуации разрешает присущий героине дар общения.

В самой повести есть несколько свидетельств «легкости» общения, исходящего от Дуни. Это и личное впечатление рассказчика, память которого хранит не только красоту, обаяние девушки, но и атмосферу общения: *«...мы втроем начали беседовать, как будто век были знакомы»* (выделено мной – И.С.), это и ситуация с Минским, завершающаяся аналогичным образом: *«Он расположился у зрителя, начал весело разговаривать с ним и с дочерью»*.

Открытость общения, врожденное умение почувствовать настроение, внутреннее состояние другого человека – отличительные черты героини. В общении у нее отсутствует фаза познания другого, момент притирки двух сознаний. Дуня зеркально отражает собеседника. Вероятно, можно говорить об умении героини, мгновенно восприняв собеседника, настроиться на его волну. Ведь в сфере ее воздействия оказываются абсолютно разные люди: мужчины и женщины, путешествующие «по казенной надобности» и по личным целям. Каким-то внутренним даром привлекает их Дуня, ведь предположить в ней, допустим, изящество образованного ума, парадоксы остроумия мы не можем.

В прозе Пушкина формируется особый тип героев, которые существуют в «стихии болтовни». К ним принадлежит, например, Томский [«Пиковая дама»], которому неизменно сопутствует атмосфера беседы, легкого, ни к чему не обязывающего разговора. В повести нет ни одного появления Томского вне акта говорения, вне «болтовни». Повествователь не дает никаких развернутых характеристик этому персонажу, герой все скажет о себе сам и выявит себя через слово.

Герои, подобные Томскому, всегда предстают говорящими, для них естественна и органична ситуация общения. Их появление со-

провождается «речами обильными». Эти герои не вовлечены в практическую деятельность, а предоставлены стихии жизни и не занимают сколь-нибудь действенной позиции по отношению к ней. Наслаждение жизнью, светскими успехами, любовными приключениями есть истинный смысл их жизни.

Герой, существующий в стихии болтовни, появился уже в первом прозаическом опыте Пушкина. В «Арапе Петра Великого» каждое появление Корсакова сопровождается вихрем сплетен, новостей, личных впечатлений, и это речь, по сути, не требующая ответной реакции собеседника. Диалог в тех сценах, участником которых является Корсаков, зачастую так и строится: реплика Корсакова, оформленная как прямая речь, – жест или ответная реакция Ибрагима, переданная речью повествователя.

Корсаков, внезапно и шумно ворвавшийся в уединение Ибрагима, излучает радость, веселость. Он не считается с внутренним состоянием, настроением собеседника. Всецело погруженный в свои суетные заботы, он их просто не чувствует. Появление Корсакова сопровождается безудержным словесным потоком. Он говорит без умолку, перескакивает с предмета на предмет, задает множество вопросов, не дожидаясь ответов на них, и «право голоса» в первой сцене с его участием предоставлено автором лишь ему.

Несмотря на то, что Ибрагим отвечает на вопросы друга, возникает впечатление нерасчлененного словесного потока, которое создается самой структурой диалога в этой сцене, а также тем, что ответы Ибрагима как бы игнорируются Корсаковым, который не развивает возникшую тему, а начинает говорить о другом.

Корсаков всегда пребывает в движении, он находится в постоянных разъездах по Петербургу. Его жизненный ритм не совпадает ни с внутренним ритмом Ибрагима, ни с ритмом эпохи, которой были свойственны стремительность, динамизм, воплощенные в образе Петра. Не совпадает, потому что одно – движение организованное, направленное, основанное на четком осознании цели. Корсаков же хаотичен и словесно избыточен, что проявляется в его вихревом движении по столице и абсолютном словесном безудерже. Получивший образование за границей, он дитя парижского света с

его «шумной веселостью» и «тонким французским остроумием», а не русского мира. Ему неведомо смущение; даже попадая впросак, он не видит комизма ситуации (что и демонстрирует, рассказывая о встрече с Петром на верфи). Для него ценно только его жизненная «правда», все остальное Корсаков просто не впускает в свое сознание. Поэтому иначе, чем Ибрагим, он реализует себя на родине. Если Ибрагим активно включается в процесс строительства новой России, становится сподвижником Петра, то Корсаков погружается в светскую жизнь, о существовании которой в родной стране даже не предполагал. Примечательно, что в эту сферу «новой» русской жизни (Россию ассамблей и балов) вводит Корсакова именно Ибрагим. И этот момент вхождения сопровождается сбоем в словесном потоке Корсакова, который обусловлен несовпадением ожиданий увиденному (сцена ассамблеи). Рубежной является реплика: «Что за чертовщина?». До нее звучит «болтовня», после нее происходит резкий перелом в речевой манере Корсакова, что сопровождается выпадением героя из общего движения. Корсаков никак не ухватит тот дух, который утвердился на ассамблее. Его реплики (теперь уже переданные через речь повествователя) нарушают установленные нормы приличия, этикет.

Последнее появление Корсакова в романе показывает, что он освоился в новом для него обществе, и опять «обрел дар слова», привычную веселость.

Ибрагим и Корсаков воплощают собой типичную для литературы начала XIX века антитезу «говорун – молчальник». Молчащему герою, как правило, была отдана симпатия автора, он надеялся комплексом положительных качеств. Его отличительными свойствами были честность, порядочность, приверженность национальным традициям. Молчание было знаком внутренней силы, нравственной чистоты. Герой-говорун, напротив, был пустословом, космополитом, человеком, не способным к добру и какой-либо серьезной деятельности. Первым эту знаковую антитезу в комедии «Горе от ума» переосмыслил Грибоедов. Опирается на эту оппозицию и Пушкин, однако ее содержательное наполнение у него становится совершенно иным. У Пушкина это не антитеза или оценоч-

ное сопоставление, а два возможных способа взаимодействия с жизнью, постижения и осуществления судьбы. «Говорун» и «молчальник» у Пушкина прежде всего разные психологические типы. Пушкинские «болтуны» не склонны к рефлексии, они не размышляют, не оценивают обстоятельства и свое положение в них, а существуют в открывающихся перед ними жизненных ситуациях, плывут по течению жизни, их судьба осуществляется как бы сама собой. Доверяя жизни, они не вступают в конфликт с судьбой, в результате достигают чаемого.

Путь героев-молчунов – это путь внутренних исканий, вопросов, сомнений. Молчание – знак внутренних размышлений, сосредоточенности. Оно всегда наполнено неким внутренним содержанием и часто является следствием жизненных испытаний, выпавших на долю героя.

В «Египетских ночах» у Пушкина появляется герой, воплощающий новый тип речевого поведения. Чарский скрывается за пустым словом, светская «болтовня» для него становится маской, позволяющей не выдать сокровенное, тайное. Автор замечает: *«Разговор его [Чарского] был самый пошлый и никогда не касался литературы»*, и это замечание как раз и выявляет несоответствие слова и мысли. Подобное несоответствие станет основой речевого поведения героев в литературе последующих эпох.



## ИНЕРЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В РОМАНЕ А.С.ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Долгое время в отечественном литературоведении господствовало убеждение, что «Евгений Онегин» является первым опытом русского реалистического романа. В последние годы наметилась принципиально иная трактовка пушкинского произведения<sup>1</sup>.

По мнению тонкого интерпретатора пушкинской поэтики В.В.Набокова, роман «не является ни сентиментальным, ни реалистическим, хотя и содержит элементы того и другого; он пародирует классическое и склоняется к романтическому»<sup>2</sup>. О непрямой характере трансформации пушкинской романтической поэтики в реалистическую говорят и другие исследователи<sup>3</sup>.

Пушкин начал работать над «Онегиным» в период создания наиболее ярких своих романтических поэм – «Кавказский пленник» (1821), «Братья разбойники» (1822), «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824). В этом плане показательна эволюция жанровых характеристик его замысла, выраженная в письмах из Одессы: «... я теперь пишу не роман, а роман в стихах (здесь и далее подчеркнуто нами. – Н.В.) – дьявольская разница. Вроде Дон Жуана <...>» – П.А.Вяземскому, 4 нояб. 1823 г.; «<...> а я на досуге пишу новую поэму, *Евгений Онегин* <...>» – А.И.Тургеневу, 1 дек. 1823 г.;

---

<sup>1</sup> См.: Васильев Н.Л. Романтические традиции в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин!» // А.С.Пушкин и мировая культура: Межд. науч. конф.: Материалы. (Москва, 2 – 4 февр. 1999 г.). М., 1999. С. 19 – 20; Смирнов А.А. Романтические тенденции в «Романе в стихах» А.С.Пушкина «Евгений Онегин» // Мир романтизма. Вып. 4 (28). Тверь, 2000. С. 62–67.

<sup>2</sup> Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. М., 1999. С. 593.

<sup>3</sup> См.: Карташова И.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина // Русский романтизм. М., 1974. С. 111; Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1993. С. 121.

«Ты хочешь знать, что я делаю – пишу пестрые строфы романтической поэмы» – предположительно В.К.Кюхельбекеру, в апреле – первой пол. мая (?) 1824 г.<sup>4</sup>

Обращение к новой художественной реальности – жизни столичного и провинциального дворянства – потребовало от писателя, естественно, иной эстетической ориентации: если экзотические хронотопы (Кавказ, Крым, Бессарабия) и «персоналии» (горцы, разбойники, крымские татары, цыгане) изображались традиционно в романтическом ключе, то петербургские, московские, сельские реалии центральной России не могли быть раскрыты прежними красками. Однако было бы наивно думать, что Пушкин сразу отбросил романтическую палитру или что ему был присущ своеобразный эстетический «билингвизм» – способность к творческому процессу одновременно в двух художественно антагонистичных плоскостях. Говорить о механической смене романтического метода реалистическим, на наш взгляд, представляется неправомерным. Скорее Пушкин предпочел изменить характер своей прежней творческой системы: во-первых, придать ей более реалистическую фактуру; во-вторых, адаптировать прежнюю художественную методологию к изображению страстей в великосветском обществе.

По справедливому замечанию Б.И.Ярхо, «смежные художественные комплексы <...> отличаются друг от друга не столько по наличию, сколько по пропорции тех или иных признаков»<sup>5</sup>.

Посмотрим под данным углом зрения на пушкинский роман.

В его основе лежит типичный **романтический конфликт героя и среды**: скучающая, разочарованная, скептическая личность, совершающая подобно лермонтовскому Печорину, как выразителю крайних форм романтизма в русской литературе, поступки, приводящие к трагическим последствиям (холодный эгоизм Онегина, его поведение на именинах Татьяны, дуэль с Ленским и т. д.); и пустой в представлении

---

<sup>4</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 69 – 70, 75, 86 – 87.

<sup>5</sup> Ярхо Б.И. Распределение речи в пятиактной трагедии: (К вопросу о классицизме и романтизме) // Philologica. 1997. Т. 4. № 8/10. С. 203

героя, успевший надоесть ему высший свет, добровольное самоизгнание, поселение в деревенской глуши. Фактически Онегин оказывается чуждым для любой социальной среды.

Пушкинский персонаж скалькирован по образцу героев Байрона, что не раз отмечали исследователи и что подчеркивается в самом романе: «Как Child-Harold, угрюмый, томный / В гостиных появлялся он...» (I, 38). Хотя заметим, подобные характеристики героя содержат элементы авторской иронии.

Одновременно при обрисовке Онегина используется фабульный материал современного Пушкину французского романтизма, Б.Констана<sup>6</sup>. Так, наставляя Адольфа, барон Т. пророчит: «...вам теперь двадцать шесть <...> Вы дойдете до середины жизненного пути, не начав и не завершив ничего, что могло бы удовлетворить вас. Вами завладеет скука...»<sup>7</sup>. Ср. у Пушкина: «Дожив без цели, без трудов / До двадцати шести годов, / Томясь в бездействии досуга...» (VIII, 10). Заметим, что и сама фамилия Онегина фонетически коррелирует с французскими словами *s'ennuyer* «скучать», *ennuyeusement* «скучно». В условиях русско-французского билингвизма конца XVIII – начала XIX в. такая ассоциация выглядела не случайной. По наблюдениям А.М.Гуревича, особенно много параллелей с «Адольфом» содержится в восьмой главе романа<sup>8</sup>. К ним можно добавить и фразеологическую переключку в самооценке героев: «...я для всех был чужой»<sup>9</sup>; «Чужой для всех, ничем не связан, / Я думал: вольность и покой / Замена счастью» (Письмо Онегина к Татьяне)<sup>10</sup>.

Особенно отчетливо, по мнению ряда исследователей, образ Онегина соотносится с героем романа Ч.-Р.Метьюрин «Мельмот-ски-талец» (1820). Прямых (гл. III, 12; VIII, 8) и косвенных переключек с

---

<sup>6</sup> См.: Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 61.

<sup>7</sup> См. об этом: Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». М., 2001. С. 91.

<sup>8</sup> Там же. С. 91 – 92.

<sup>9</sup> Французская романтическая повесть. Л., 1982. С. 148.

<sup>10</sup> Концепт «отчужденности» – одна из характерных черт романтической поэтики.

английским автором в пушкинском повествовании предостаточно<sup>11</sup>. Так, подобно Мельмоту, Онегин отправляется в имение большого дяди, чтобы со временем вступить в права наследства; Пушкин не преминул напомнить читателю об этой преемственности с помощью иронической уловки: ««Когда же черт возьмет тебя!»»<sup>12</sup>. А.Тархов обратил внимание на параллелизм разговора Онегина с Татьяной (в гл. IV) с указанным французским источником и разнообразные демонические ассоциации «вещего сна» Татьяны с творчеством не только Ч.-Р.Метьюрина, но и Ш.Нодье («Жан Сбогар», 1818), Байрона (приписываемый ему «Вампир»)<sup>13</sup>. Литературные параллели с «Мельмотом-скитальцем» позволяют автору «полнее раскрыть внутренний мир Онегина, отчетливее выявить демонический пласт его сознания», «родовые свойства <...> романтического героя-индивидуалиста»<sup>14</sup>.

Онегин не столько типичен как характер (что требовалось бы по законам реалистической эстетики), сколько **индивидуален** как **романтический герой-одиночка**, не просто русский Чайльд-Гарольд, а романтическая фигура отечественного образца, в генеалогии и «мифологии» которой соединились черты пушкинского «демона» (А.Раевского), интеллигента декабристской поры.

В меньшей степени **романтизирован** и **образ Татьяны Лариной**. Как романтический идеал повествователя, она противопоставлена великосветским женщинам. Татьяну отличает традиционный комплекс романтических черт, едва ли не гиперболизированных: не-

---

<sup>11</sup> См.: Тархов А. Комментарий // Пушкин А.С. Евгений Онегин. М., 1978.С. 207 – 208, 225, 231, 235, 240 и др.; Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». С. 93 – 94.

<sup>12</sup> См.: Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. 2-е изд. Л., 1983. С. 120.

<sup>13</sup> См.: Тархов А. Указ соч. С. 232, 235. На последнее указывает и сам Пушкин: «Британской музы небылицы / Тревожат сон отроковицы, / И стал теперь ее кумир / Или задумчивый Вампир, / Или Мельмот, бродяга мрачный, / Иль вечный жид, или Корсар, / Или таинственный Сбогар» (III, 12).

<sup>14</sup> Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». С. 94.

похожесть на других барышень, восприимчивость к народным обычаям, искренность побуждений, естественность в выражении чувств (невозможное, по условиям этикета, любовное письмо девушки к Онегину; прямота в разговоре с ним в период замужества, когда флирт и кокетство признавались нормой светского поведения).

Как личность Татьяна первоначально уступает более зрелому Онегину, но как романтический персонаж она эквивалентна ему с самого начала развития действия. На этом, собственно, и основана художественная интрига. Романтические гены Татьяны подчеркиваются выявленными параллелями с тем же «Мельмотом-скитальцем»<sup>15</sup>. В.В.Набоков отмечает, что «тема необщительных детей, мальчиков и девочек, часто встречается в романтизме»<sup>16</sup>.

Однако западный романтизм не единственный источник образа Татьяны и не единственный код к его пониманию. Так, пятой главе романа предшествует эпиграф из баллады Жуковского «Светлана»: «О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!», позволяющий с помощью своеобразного ключа-подсказки вскрыть многочисленные параллели между героиней Жуковского и Татьяной<sup>17</sup>. Ср., например:

### *Жуковский*

Раз в крещенский вечерок  
Девушки гадали:  
Ярый воск топили;  
В чашу с чистой водой  
Клади перстень золотой,

### *Пушкин*

По старине торжествовали  
В их доме эти вечера:  
Служанки со всего двора  
Про барышень своих гадали... (V, 4)

---

<sup>15</sup> См.: Тархов А. Указ. соч. С. 231–232; Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». С. 93 – 94.

<sup>16</sup> Набоков В. Указ. соч. С. 287.

<sup>17</sup> О некоторых перекличках такого рода см.: Лотман Ю.М. Указ соч. С. 265 – 266, 274. Однако исследователь дает при этом реальный, а не историко-литературный комментарий. Нет прямых указаний на реминисцентно-типологическую связь «Светланы» с «Онегиным» и в комментариях к пушкинскому роману А.Тархова (С. 233 – 238), В.В.Набокова (С. 494 – 512).

Серги изумрудны;  
Расстилали белый плат  
И над чашей пели в лад  
Песенки подблюдны.

.....

«Что подруженька, с тобой?  
Вымолви словечко;  
Слушай песни круговой;  
Вынь себе колечко.

Пой, красавица: «Кузнец,  
Скуй кольцо золотое;

.....

Вот в светлице стол накрыт  
Белой пеленою;  
И на том столе стоит  
Зеркало с свечою;  
Два прибора на столе.  
«Загадай, Светлана;

Вот красавица одна;  
К зеркалу садится;  
С тайной робостью она  
В зеркало глядится;

.....

Страшно ей назад взглянуть,  
Страх туманит очи...

Вдруг метелица кругом;  
Снег валит клоками;

Виден мирный уголок,

Татьяна любопытным взором  
На воск потопленный глядит:

.....

Из блюда, полного водою,  
Выходят кольца чередою;  
И вынулось колечко ей  
Под песенку старинных дней:  
«*Там мужички-то все богаты,*  
..... (V, 8)

Татьяна, по совету няни  
Сбираясь ночью ворожить,  
На два прибора стол накрыть  
Но стало страшно вдруг Татьяне...  
И я – при мысли о Светлане (V, 8)

...А под подушкою пуховой  
Девичье зеркало лежит.  
Утихло всё. Татьяна спит. (V, 10)

Она, взглянуть назад не смея,  
Поспешный ускоряет шаг; (V, 13)

Дороги нет; кусты, стремнины  
Мятелью все занесены,  
Глубоко в снег погружены. (V, 13)

Вдруг меж дерев шалаш убогой;

Хижинка под снегом.

Кругом всё глушь; отсюда он  
Пустынным снегом занесен... (V, 15)

Глядь, Светлана... о творец!  
Милый друг ее – мертвец!

Но что подумала Татьяна,  
Когда узнала меж гостей  
Того, кто мил и страшен ей... (V, 17)

Светланин дух  
Смутен сновиденьем.

Ее тревожит сновиденье. (V, 24)

Заметим, что указанные параллели не содержат характерных для Пушкина иронических переключек с предшественниками и, следовательно, не несут пародийной функции, – что свидетельствует в пользу ориентации поэта именно на романтическую фабулу.

Татьяна предстает перед читателем романтической героиней и в финале романа: мы видим опять-таки романтическую формулу предпочтения идеала простой жизни светскому образу существования.

В романе отчетливо прослеживаются и романтические оппозиции на уровне персонажей: Онегин – Ленский, Татьяна – Ольга, Онегин – Татьяна.

Романтизирована, полна недомолвок, недоговоренностей, характерных романтических примет личность автора-повествователя; в первых главах это объясняется отчасти ссылкой Пушкина; в целом же – намеренными фигурами умолчания и намеками на сложные жизненные перипетии.

Образ автора-повествователя раздвоен: с одной стороны, он независим и стремится к объективности в описании действия; с другой, сочувственно относится к Онегину и находится под «его влиянием».

В «Евгении Онегине» заметна и такая примета отечественного романтизма, осознававшаяся современниками писателя, как народность: песня девушек, описание обрядов, няня.

Романтизм чувствуется и на уровне **образно-речевой структуры** произведения, например, в гиперболизации различий между

Онегиным и Ленским: «Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой» (II, 13). Склонность к подобной бескомпромиссной антитезе позже развивает в русской поэзии Лермонтов. В.В.Набоков, комментируя пушкинскую строку «Сгорая негой и тоской» (III, 7), отмечает: «Оба существительных несут на себе точно не определимый отпечаток романтической стилистики, столь часто встречающейся в «ЕО» <...>»<sup>18</sup>. Это качество романа выражается, например, в образцово романтическом монологе Татьяны «»Простите, мирные долины...» (VII, 28) и в форме несобственно-прямой речи, имитирующей – без признаков пародийности – типичные романтические приемы описания персонажа: «Но это кто в толпе избранной / Стоит безмолвный и туманный?» (VIII, 6).

Обращают на себя внимание автореминисценции Пушкина из романтического арсенала его предшествующего творчества в следующих типологически близких контекстах «Бледна, как тень, она дрожала: / В руках любовника лежала / Ее холодная рука <...>» («Кавказский пленник»); «Бледна, как тень, с утра одета, / Татьяна ждет, когда ж ответ?» (III, 36). Обе героини первыми признаются в любви, причем Онегин отвечает на откровенность Татьяны... почти рассуждениями Пленника. Ср.: «...Недолго женскую любовь / Печалит хладная разлука; / Пройдет любовь, настанет скука, / Красавица полюбит вновь» («Кавказский пленник»); «...Сменит не раз младая дева / Мечтами легкие мечты; / ....Полюбите вы снова» (IV, 16). Характерно, что и свойственные романтической поэтике вставки фольклорных текстов («Черкесская песня» и «Песня девушек») находятся в близком соседстве с указанными контекстами<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Набоков В. Указ. соч. С. 331.

<sup>19</sup> См. также: Альми И.Л. О приеме песенной вставки в в романтических поэмах Пушкина и в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Н.Новгород, 1993. С. 86 – 97.

Концовка седьмой главы романа («Я классицизму отдал честь...»), показывает, что даже во второй половине 1820-х годов для Пушкина по-прежнему была актуальна полемика не с романтизмом, а с предшествующими литературными направлениями.

Таким образом, «Евгений Онегин» не столько преодолевает, сколько развивает авторскую романтическую концепцию личности героя – в условиях нового хронотопа (светское общество декабристской поры) и новой жанровой формы (переход от «романтической поэмы» к «роману в стихах»).



*Парадоксальности  
гения*



## О ПОЭТИКЕ ПРОТИВОРЕЧИЙ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Парадоксальное пушкинское заявление в концовке первой главы «Евгения Онегина»: «Пересмотрел всё это строго: Противоречий очень много, Но их исправить не хочу»<sup>1</sup>, – естественно, привлекало внимание исследователей<sup>2</sup>, однако наблюдаемое явление чаще всего лишь констатировалось; предпримем попытку объяснить его. Если автор не замечает противоречий созданного им текста, а внимательный читатель их замечает, это не делает чести автору. Но если автор видит противоречия и их не исправляет, это непонятно. Невозможно допустить, чтобы Пушкин был демонстративно небрежен в работе над своим любимым произведением. Тут загадка, и надо к ней подобрать ключик.

Попробуем поставить обозначенное явление в связь с известным пушкинским определением жанра нового творения (Вяземскому, 4 ноября 1823 года): «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница» (X, 57). Какими бы проблемами «Онегина» мы ни занимались, об этой разнице нельзя забывать, необходимо ее конкретизировать и осмысливать.

Александр Блок отмечал, что содержание лирического стихотворения, как на остриях, держится на опорных словах. Но в тексте

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 5. Л., 1978. С. 30. Далее страница этого издания указывается в тексте.

<sup>2</sup> См.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Пособие для учителя. Л., 1980; он же. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988; Баевский В. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990; Набоков Владимир. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина // Под ред. А.Н. Николюкина. М., 1999; Кошелев В.А. «Онегина» воздушная громада... СПб, 1999 и др.

эти слова не помечены: их нужно определить читателю. Более того, и связь опорных слов далеко не всегда подчеркнута поэтом: установление этой связи опять доверено читателю. «Читатель стиха» (термин Ильи Сельвинского) должен быть читателем высокой квалификации.

Издавая первую главу, в предисловии к ней, Пушкин обронил вовсе неожиданную фразу: «Вот начало большого **стихотворения...**» (427). Это, конечно, не еще одно жанровое обозначение, но важная авторская подсказка: читать будете роман, но воспринимать его надо с учетом законов лирики, т. е., в логике Блока, улавливая связь опорных слов, а в логике Пушкина (поскольку перед нами все-таки не стихотворение, а роман), – связь поэтических деталей.

Пойдем таким путем – и впору заблудиться, как в незнакомом лесу. Очень быстро выяснится, что поэтические детали неоднородны как по своему содержанию, так и по связи друг с другом. Как быть? Обживать поэтическое пространство! «Онегин» – книга не для однократного чтения.

Поэтические детали романа в стихах прежде всего можно разделить на два типа. Одни (их большинство) – детали взаимодействия. Именно они создают по-своему выразительную пластику повествования, хотя и отличную от пластики повествования в прозе.

Можно дискутировать, приводя многочисленные, разнообразные аргументы, истинно ли влюблен Онегин в Татьяну в восьмой главе, или он возобновляет опыт «науки страсти нежной». А можно всего лишь опереться на авторское сравнение: «Сомненья нет: увы! Евгений В Татьяну как дитя влюблен...» (153). Оно уже встречалось в третьей главе, где непосредственность чувства Татьяны противопоставлялась расчетливой игре светских кокеток: «Татьяна любит не шутя И предается безусловно Любви, как милое дитя» (58). Сравнение естественно применительно к Татьяне: она любила впервые. Применительно к многоопытному Онегину оно подчеркивает неподдельность его чувства.

Даже единично введенные поэтические детали увеличивают свою емкость и выразительность, если их воспринимать в контек-

сте романа. В начале своей исповеди перед Онегиным Татьяна напоминает: «Онегин, я тогда моложе, Я лучше, кажется, была...» (160). Не будем особенно сетовать на преувеличение «моложе»: прошло около пяти лет, а перемены случились очень существенные. Но что значит – «лучше, кажется, была»? В глазах Онегина она как раз сейчас стала лучше. Увы, Татьяна знает, что говорит.

Здесь мы уже можем опереться на повторяющиеся детали, «рифму ситуаций». В свое время М.О. Гершензона<sup>3</sup> восхищала емкость поэтической детали: когда Татьяна, изнемогая от нетерпенья, ждала ответ на свое письмо, она была «с утра одета». Несмотря на назойливое повторение в этом отрывке слова «ответ», Татьяна ждет не ответного письма, а самого Онегина. Кроме того, показывая исключение из правила, картинка намекает и на само правило. Быт помещиков был консервативен: утренние часы отводились домашним заботам, после обеда можно было ждать гостей (ср. вопрос Онегина Ленскому: «где ты Свои проводишь вечера?» – 48). Соответственно и одевались – по домашнему или парадно. Да, Татьяна «с утра одета», т. е. одета так, чтобы было прилично встретить гостя, потому, что более всего ждет не записочку, а самого Онегина, и ждет внеурочно, чтобы другие визитеры не мешали свиданию.

Но возьмем и прямой, а не подспудный вариант. Татьяна, по крайней мере утром, могла ждать и письменного ответа, скажем, уведомления о визите. Для чего она «одета» с утра? Приличие не устанавливало для чтения письма формы одежды. Вспомним Онегина: тот читал записочки-приглашения вообще в постели. А теперь рассудим: могла ли Татьяна позволить себе взять в руки письмо от любимого, будучи одетой небрежно, по-домашнему? Вот почему она «с утра одета»: и по случаю тайно ожидаемого раннего визита, но и по случаю возможного получения письма. Чисто и возвышенно чувство Татьяны: она не может позволить себе какого-нибудь бытового послабления.

Но наступают перемены, которые в определенный момент кажутся невероятными. Вот картина, открывшаяся взору Онегина:

---

<sup>3</sup> См.: *Гершензон М.О.* Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 14.

«Княгиня перед ним, одна, Сидит, **не убрана**, бледна, Письмо какое-то читает...» (159). Письмо не «какое-то» – не от третьих лиц, не деловое, разумеется, это одно из трех онегинских писем. Эмоциональности героини не ubyло («тихо слезы льет рекой...» – 159), но утраты несомненны: Татьяна позволяет себе брать в руки письмо от любимого, будучи «не убрана», что невозможно было в деревне. В строгом смысле, Татьяна не нарушает норм приличия: она нарушает некую заповедь, ею же для самой себя установленную, – и совестится этого сама, и говорит об этом с предельной искренностью. Тут нет места для нашего злорадства, но больше оснований для извлечения урока высокой требовательности к себе.

Таких психологически емких деталей в романе с избытком, они неисчерпаемы. Здесь они приведены лишь для сравнения, у нас речь о «противоречиях».

Оттолкнемся, может быть, от самого колоритного примера. В восьмой главе Онегин решает загадку Татьяны: «Ужель та самая Татьяна, <...> Та, от которой он хранит Письмо...» (149–150). Но в третьей главе, где это письмо и приводится, говорится совсем иное:

Письмо Татьяны предо мною;  
Его я свято берегу,  
Читаю с тайною тоскою  
И начитаться не могу (60).

Кому же принадлежит «автограф» письма Татьяны? Одно исключает другое...

Дотошные исследователи замечают все, но наблюдаемым фактам нужно давать точную оценку: вот случай, когда поэтические детали не надо сталкивать лбами; каждая деталь необходима и хороша на своем месте. Восьмая глава восстанавливает реальность, при этом деталь глубоко психологична. В Онегине искренность милой девушки «в волненье привела Давно умолкнувшие чувства...» (70), и все-таки письмо Татьяны в жизни героя значительный, но не более чем эпизод; письмо не имело последствий (не предполагалось, что будет таковые иметь), его можно было бы, пусть не сразу, отправить в камин, но оно сохранено – и это поступок значимый.

Попробуем провести мысленный эксперимент – устраним противоречие, вычеркнув четверостишие третьей главы. Чего добьемся? Будем педантами в соблюдении «правды». Что потеряем? Нанесем ущерб эмоциональному колориту третьей главы. Письму Татьяны в третьей главе посвящено не только приведенное четверостишие, а десять (!) строф, и в выделенных строках – одно из самых нежных признаний в любви поэта к своей героине. Получается, что большое эпическое полотно создается с непосредственностью лирического стихотворения! Поэт жертвует (кое-где, не более!) холодной рассчитанностью целого ради темпераментного колорита частного.

«Противоречия» в «Онегине» были бы однотипны, если бы объяснялись одной причиной (допустим, небрежностью поэта). Но акт небрежности исключен, противоречия несут художественную нагрузку, мотивировки их включения оказываются разными; следовательно, возникает необходимость типологизировать противоречия.

С основного типа мы начали; это те противоречия, которые рождены жанровой формой романа в стихах: утверждения и описания хороши на своем месте, влияя на их эмоциональную атмосферу, и как подвижно содержание повествования, так подвижно и его настроение; сквозные детали повествования и воспринимаются противоречивыми.

Иногда противоречия в «Онегине» объясняют длительностью работы поэта над этим произведением. Но память Пушкина была феноменальной, он не забывал того, что утверждал ранее, к тому же с написанным прежде у него всегда была возможность свериться.

Существеннее другое обстоятельство: обширное повествование было начато без предварительного проработанного плана, на удивительном доверии к жизни, способной уточнить и скорректировать первоначальный замысел. Изменения и новые мотивы оказались очень существенными, они захватили отнюдь не частные детали, но фундаментальные основы произведения.

Противоречия встречаются не только на протяженном пространстве романа, но и вблизи. В.В. Набоков в известных комментариях

недоумевал, что вторая глава продолжается не так, как начата: Ленский «везде был принят как жених» (35), а вскоре мы узнаем, что он был, «чуть отрок, Ольгою плененный...» (39). Это, разумеется, не было секретом для соседей (позже прямо уточняется: «О свадьбе Ленского давно У них уж было решено» – 50). Предположение В.В. Набокова проницательно: похоже, что, начиная главу, Пушкин еще не знал, что у Татьяны есть сестра. Но она появилась! Что оставалось делать поэту? Вычеркивать лишнее? Но портреты как Онегина, так и Ленского во второй главе даются на фоне группового образа соседства, чревато было лишать роман весьма выразительных штрихов; на такую жертву поэт не пошел.

В творческой истории «Евгения Онегина» чрезвычайно существенный этап датируется концом октября 1824 года. Пушкин **одно- временно** отсылает Плетневу для публикации первую главу и приступает к работе над главой четвертой. Но герой романа в четвертой главе становится совсем иным в сравнении с тем, каким был в главе первой! Вначале Пушкину был нужен молодой герой с «преждевременной старостью души» (как Кавказский пленник). Разочарование в светском образе жизни настигает Онегина стремительно. В парном портрете автора и хандрящего героя подчеркнута: «Обоих ожидала злорада Слепой Фортуны и людей **На самом утре** наших дней» (24). «Утро» – это возраст совершеннолетия, восемнадцать лет (тут с усилением: на **самом** утре). В четвертой главе заново сжато излагается предыстория героя – с тем, чтобы внести существенное изменение: «Вот как убил он **восемь** лет, Утратя жизни лучший цвет» (69). Теперь Онегину двадцать шесть лет, и это ближе не к «утру», а к «полудню» (тридцатилетию). Пушкину больше не нужен герой с преждевременной старостью души, а нужен нормально повзрослевший герой, пресытившийся обыденностью.

Почему? Пушкин приступил к работе над романом в стихах в зените своего духовного кризиса; избранный герой ему духовно родственен. Четвертая глава начата в преддверии (и предощущении) нового этапа, о котором будет сказано: «Душе настало пробужденье». Преодолевая свой кризис, поэт ведет за собой и своего

героя! В четвертой главе Онегин избавляется от своей скуки, о которой многократно упоминается в конце первой, во второй и третьей главах; теперь он предается жизни «нечувствительно». Можно понять, что составляет содержание духовной жизни героя: не скучное занятие – поиск ответов на коренные и «вечные» мировоззренческие вопросы в беседах с новым приятелем, Ленским. От скуки можно было бы попытаться и влюбиться, но, оценив Татьяну, найдя в ней свой «прежний идеал», Онегин посчитал необходимым остаться при своем новом идеале; теперь это «вольность и покой» как замена счастью<sup>4</sup>.

Каким образом стали возможными такие крутые повороты в восприятии героя? Вероятно, это произошло потому, что герой изображался не в узких, избирательных рамках романтической поэмы, а в широком раздолье повествования романа в стихах. Пушкин создает образ героя так, как человека создает природа: с запасом, с потенциальными возможностями, которые – все – и не могут реализоваться (непредсказуемо, какие, взамен других, будут реализованы). С избытком заложенный фундамент позволил выстроить на нем здание, оказавшееся грандиознее первоначального замысла.

В связи с изменением и уточнением замысла Пушкин иногда, не злоупотребляя этим, вносит поправки в первоначальные наброски (все-таки изредка исправляя возникающие «противоречия»). Благодарно расположенность холодного Онегина к Ленскому комментируется замечанием в скобках: «правил нет без исключений» (36). В первой главе фиксируется неутешительный итог интенсификации онегинского чтения: «Как женщин, он оставил книги, И полку, с пыльной их семьей, Задернул траурной тафтой» (23). Это утверждение не подтверждается: ежедневное чтение входит в онегинский деревенский быт. Не подтверждается, что Онегин читал «без толку»: в его книгах Татьяна находит пометы ногтя и карандаша, в которых «Онегина душа Себя невольно выражает...» (129). С пря-

---

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: *Никишов Ю.М.* Главная книга Пушкина. Тверь, 2004.

мой отсылкой к начальному утверждению («Хотя мы знаем, что Евгений Издавна чтение разлюбил...» – 128) поэт вносит поправку, сдержанную и неполную, которая тем не менее корректирует начальную резкость. Ирония первой главы объяснима: здесь чтение превращается в самоцель, в средство выхода из тупика, почему и воспринимается скептически. Но герой преодолел кризис, и возрождение активности чтения носит совсем иной характер, что и привело пусть к мягкой поправке.

Заранее все акценты поэт просто не имел возможности расставить. В концовке восьмой главы он признается, что герои явились ему «в смутном сне», «И даль свободного романа Я сквозь магический кристалл Еще не ясно различал» (163). Даль романа прояснялась, но и тогда поэт не оставляет сдержанности: где много сказано, прикрывает это иронией, где напрашивается уточнение, уводит повествование в сторону. «...Не надобно всё высказывать – это есть тайна занимательности» (X, 47; Вяземскому, 6 февраля 1823 года). Это творческий принцип поэта, выдвинутый в канун его работы над романом в стихах.

Противоречия встречаются даже в соседних строфах. Онегин выезжает на прогулку, «надев широкий *боливар*» (13). Следом совсем другая картинка: уезжая обедать в ресторан, он садится в санки, «Морозной пылью серебрится Его бобровый воротник» (13). Но боливар – летний головной убор (отмечено В.А. Кошелевым), и он не очень гармонирует с бобровым воротником. Вот рядом вроде бы однотипные детали, детали одежды, но они разнотипны по смыслу. Головной убор – это знак политической ориентации героя. Шуба с теплым воротником – деталь бытовая. Противоречие возникает из-за высокой сгущенности повествования, причем на переходе от обобщенного описания обыкновенного, повторяющегося к описанию конкретного, избранного дня из жизни героя.

«Евгений Онегин» создавался на фоне романтических поэм. В.М. Жирмунский особо отмечал их композиционные основы: «В композиционном отношении романтическая поэма сохраняет традиционные особенности жанра, освященные примером Байрона и Пушкина, – вершинность, отрывочность, недосказан-

ность»<sup>5</sup>. Сосредотачиваясь на избранном, романтическая поэма опускала многие подробности, особенно бытовые (если это был не экзотический быт); таковые воспринимались подразумеваемыми. В сравнении с романтическими поэмами в «Онегине» бытовых подробностей явный избыток, но вместе с тем (роман-то в стихах!) сохраняется тенденция опускать какие-то детали как подразумеваемые. Онегин отправляется на прогулку «в утреннем уборе», с бульвара (Невского проспекта) едет в ресторан, после продолжительного пиროвания «летит» к театру, где, кстати, оказывается недоволен дамским «убором», который внимательно разглядывает, – а сам еще в «утреннем уборе». Только после недосмотренного балета он едет домой и к балу одевается со всем тщанием. Представить, чтобы педант в одежде и фронт появлялся в модном ресторане и в театре в «утреннем уборе», разумеется, невозможно. Поэт показал своего героя за туалетом – один раз, и не повторяется, не описывает всех переодеваний, не затягивает повествования. Поэт – не протоколист, а художник; поступи он иначе, и монотонный образ жизни героя (в первой главе) приводил бы к монотонности повествования.

Пушкин «не захотел» исправлять противоречия в своем романе; исправить их было просто невозможно. Давайте учитывать «дьявольскую разницу» между романом и романом в стихах. Здесь высокая автономия поэтической детали, и связь ее с контекстом самая различная. Есть сквозные детали, выстраивающиеся в цепочку: они создают своеобразную пластику повествования; опущенные переходы восполняются в сознании читателя. Другие детали эпизодичны, зона их действия локальна, они нужны здесь и только здесь; оставим за ними только эту функцию. Устранение их во имя гармонизации целого наносило бы ущерб непосредственности повествования.

Ряд противоречий связан с изменением первоначального замысла. Чтобы этого избежать, Пушкину надо было изначально проработать повествование во всех деталях, а потом много лет записывать

---

<sup>5</sup> *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 309.

давно придуманное. Мыслимо ли такое? Да никакого терпения не хватило бы поэту, это была бы каторга, а не работа! На деле же произведение само создавало внутреннюю, обновляющуюся интригу, которую поэту было интересно разрабатывать. Никакой усталости в конце, та же свежесть дыхания.

Так что противоречия в романе – не оплошности, вызывающие досаду; это необходимый компонент поэтики романа в стихах.



## БОДИНСКАЯ ЛЕГЕНДА В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

Взаимоотношения Гоголя и Пушкина изучены достаточно основательно<sup>1</sup>, появились монографические исследования и в последнее время<sup>2</sup>. Все это позволяет приступить наконец к проблеме «страха влияния» в русской культуре в том ракурсе, как она заявлена Х. Блумом применительно к английской и американской<sup>3</sup>. Существует два основных «полюса» в вопросе о взаимоотношениях Пушкина и Гоголя, между которыми и располагаются все многообразные версии-концепции этого творческого дуэта: признание Пушкина и Гоголя соратниками, друзьями и рассмотрение их отношений как натянутых и даже неприязненных<sup>4</sup>. Между тем бо-

---

<sup>1</sup> Наиболее основательные работы по теме: Гиппиус В. Литературное общение Гоголя с Пушкиным // Уч. зап. Пермск. гос. ун-та. Выпуск 11. Пермь, 1931; Петрунина Н. Н., Фридлиндер Г. М. Пушкин и Гоголь в 1831–1836 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т. 6. С. 197–228; Манн Ю. В. Пушкин и Гоголь в 1836 году: была ли ссора? // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа и др. М.: ОГИ, 2001. С. 343–356; Вацуро В. Э. «Великий меланхолик» // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 2001. С. 313–342.

<sup>2</sup> Белоногова В. Ю. Выбранные места из мифов о Пушкине. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2003. 120 с.

<sup>3</sup> Блум Х. Страх влияния: Теория поэзии. Карта перечитывания / Пер. с англ. / Пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1998. В данном случае важна мысль Блума о необходимости для каждого самостоятельного таланта решать проблему преодоления влияния более гениального предшественника, чье творчество во многом «перекрывает кислород» дальнейшему развитию литературы («уже все сказано»).

<sup>4</sup> См. обзор литературоведческих точек зрения: Загидуллина М. В. «Рецептивный остаток»: «союз» Пушкина и Гоголя в писательском сознании XX века // Пушкин и современная культура: Сб. ст. СПб.: КПО «Пушкинский проект», 2004. С. 31–32.

лее тридцати лет назад Х. Блум выдвинул принципиально новую идею рассмотрения влияний в поэзии: так называемое «перечитывание» и «ревизионизм» предшествующих образцов. Приложение этой яростно критикуемой современниками Блума теории к историко-литературному материалу, связанному с взаимоотношениями (как личными, так и творческими) Пушкина и Гоголя позволяет уйти от замкнутого круга парадигмы «друзья-враги». С точки зрения «страха влияния» вся эта эмоционально-нервная сторона оказывается несущественной, а тщательно коллекционируемые литературоведами факты «контактов» Гоголя и Пушкина – лишними фигурами на шахматной доске. Остается один принципиальный вопрос: как соотносится в этой амальгаме взаимодействий сознательное и бессознательное? Будучи верным учеником Фрейда (хотя формально и критикуя его), Блум склоняется к мнению, что всякий «сильный» (по его собственной шкале оценок) поэт неизбежно, помимо воли и сознания, оказывается пленником «карты перечитывания», реализуя в своем творчестве модель Отец – Сын. Сознательные порывы Сильного Поэта разорвать пути влияния оказываются запоздалой рефлексией по поводу уже совершенных бессознательных действий. Другими словами, «наследник» всегда будет стремиться «сокрушать сосуды» – это единственный способ выйти к созидательным фазам, которые, в свою очередь, являются прямой проекцией «защиты от смерти».

Этот беглый обзор концепции Блума необходим для перехода к *иному* взгляду на взаимоотношения великих современников. Я полагаю, что Гоголь реализовал в своем творчестве наиболее яркие образцы «страха влияния» и его творческая связь с Пушкиным непротиворечиво объясняется в рамках блумовского подхода.

Не углубляясь в дальнейший пересказ самой теории, послужившей основанием данной статьи, обратимся к фактам и кратко охарактеризуем саму проблему. Гоголь открыто провозгласил себя учеником Пушкина, посвятив хвалебным одам в адрес старшего собрата по перу нетленные строки, прочно вошедшие в представления русских о поэте (самая известная формула: «русский человек, каким он явится... через двести лет» – особенно активизирована была в дни двухсотлетнего юбилея Пушкина). С другой стороны,

сопоставление фактов показывает, что нет никаких других свидетелей творческого и личного контакта Гоголя и Пушкина, кроме самого Гоголя (вплоть до основательно «усвоенной» последующими поколениями легенды о передаче сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ»). Еще одна серия наблюдений связана с рассыпанными в творчестве Гоголя выпадами против Пушкина, «щекотаньем кумира», по ироничному выражению И. Золотусского. «Коллекция» этих выпадов, как и разбор «плагиатов» из пушкинских текстов в творчестве Гоголя, достаточно представительны, так что нет сомнений в «странном» и «необъяснимом» стремлении Гоголя «напасть на кумира». «Психологические» объяснения разного рода оказываются несостоятельными и не объясняют самого главного: зачем Гоголю понадобилась такая «двойная мораль»?

Между тем вполне уместно применить теорию Блума, чтобы выйти к логичным ответам на тупиковые вопросы. В реализации схемы «ограничение – замещение – представление» Гоголь может быть примером «классического» варианта пленника карты перечитывания.

Он поражен талантом Пушкина – но он видит нишу, свое место под солнцем, не занятое поэтом – поэзию «грязи»; борьба «последыша» («наследника») с предшественником строится по модели «ограничения» поэта (в частности, наиболее последовательно это проделано в ранних статьях о Пушкине «Несколько слов о Пушкине» и «Борис Годунов»<sup>5</sup>), затем замещения (то есть репрезентации под видом «пушкинских» идей совершенно иного интеллектуального продукта: апелляции к поэту без каких-либо оснований; такое замещение можно наблюдать в мемуарной гоголевской пушкиниане), наконец, представления – то есть, по мысли Блума, возвращения к предшественнику на новом уровне, повторения его, «смирения» перед ним, что и дает необходимое «приращение» «вещества поэзии» (попытка Гоголя вернуться к «высокому» в творчестве, уйти от «карикуры», поэзии «грязи» к «звукам сладким» –

---

<sup>5</sup> См. подробнее в ст.: Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: К вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестн. ЧелГУ. Сер. 2. Филология. 2004. № 1. С. 34–41.

как он их понимал). Некоторый буквализм переноса теории Блума на творчество Гоголя кажется мне полезным, ибо позволяет увидеть жизнь литературного цеха «изнутри» и выявить особенности взаимоотношения творческих миров.

От всех этих предварительных замечаний перейдем к конкретным примерам и рассмотрим действие механизмов защиты «последыша».

Прежде всего, определимся с понятием «болдинская легенда». Это известный фрагмент из письма Пушкина 1833 года жене: «Знаешь ли, что говорят обо мне в соседних губерниях? Вот как описывают мои занятия. Как Пушкин стихи пишет, перед ним стоит штоф славнейшей настойки - он хлоп стакан, другой, третий - и уж начнет писать! Это слава»<sup>6</sup>. Сплетня об «алкогольном допинге», определяющем меру талантливости пушкинских произведений, действительно оказалась весьма устойчивой. В 1899 году И. Л. Щеглов (Леонтьев) пишет о своем путешествии в Святые Горы: «Полунасмешливо прищурясь, ямщик передал мне, между прочим, старинную молву о том, как Пушкин сочинял свои стихи: “Будто в саду у него была пригната особая хитрая беседка, вся уставленная по полкам бутылками наливки, – Пушкин, значит, хлоп стаканчик, другой... и пошел писать!” – нелепая сказка, державшаяся еще в 30-х годах в Болдине (о чем Пушкин сообщал жене). Непонятная вещь, каким образом могла она не только пережить Пушкина, но даже перекочевать из Нижегородской губернии в Псковскую!»<sup>7</sup>.

Пьянство и разгульность Пушкина как знаки особой аристократической барственности и праздности обсуждались (не на пустом месте) старшими «братьями» по писательскому цеху еще в пору вступления Пушкина в отечественную словесность в двадцатые

---

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 18 т. СПб.: Воскресение, 1994-1999. Т. 15. С. 87. В дальнейшем произведения Пушкина цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страницы в скобках.

<sup>7</sup> И. Щеглов (Иван Леонтьевич Леонтьев) По следам Пушкинского торжества: Из записной книжки. СПб., 1900. С. 51-52. Отметим невнимательность Щеглова: Пушкин пишет о слухах «в соседних губерниях». Поэтому собственно «болдинского» в этом анекдоте немного. Скорее всего, именно жизнь Пушкина в Михайловском стала источником сплетни.

годы. Однако для «старших» разгул юного поэта был тревожным симптомом: они были уверены, что Пушкин быстро «выдохнется», растратив свое дарование на пустое времяпрепровождение. Так, А. И. Тургенев пишет В. А. Жуковскому 12 ноября 1817 г.: «Пушкина-Сверчка я ежедневно браню за его леность и нерадение о собственном образовании. К этому присоединились и вкус к площадному волокитству, и вольнодумство, также площадное, восемнадцатого столетия. Где же пища для поэта? Между тем он разоряется на мелкой монете! Пожури его»<sup>8</sup>. Почти через год (4 сентября 1818 г.) тот же А. И. Тургенев жалуется П. А. Вяземскому: «Праздная леность, как грозный истребитель всего прекрасного и всякого таланта, парит над Пушкиным... Пушкин по утрам рассказывает Жуковскому, где он всю ночь не спал; целый день делает визиты б.....м, мне и кн. Голицыной, а ввечеру иногда играет в банк...»<sup>9</sup>. Очевидно, что для старших современников Пушкина модель «страха влияния» работала в «обратную сторону»: если бы Блуму пришло в голову анализировать до-мильтоновское поэтическое пространство, возможно, он теоретизировал бы и эту ситуацию. В случае прихода в литературу юного Пушкина «отцы» признают приход «сына» как высшего и божественного начала. Б. М. Гаспаров подробно рассмотрел комплекс мессианистических ожиданий в литературе той поры<sup>10</sup>. В свете этих наблюдений можно предположить, что «отцы» не только восхитились «Сверчком», но и скрыто желали ему провала, возможно, не осознавая своей «злобности». Срабатывал механизм защиты: юный Пушкин «грозил» затмить всех, но (слава Богу) был слишком разгульным для осуществления миссии.

Однако «болдинская легенда» выстроена по другой модели. В данном случае алкогольным опьянением объясняется гениальность – напьется и напишет... По всей видимости, мысль о необходимости для любого гения стимулировать воображение и творческую способность определенными раздражителями носит характер обывательского «заземления». Гениальность объясняется «прозаически»,

---

<sup>8</sup> Рус. старина. 1899. Т. 99. С. 520.

<sup>9</sup> Русские писатели XIX в. о Пушкине. Л.: ГИХЛ, 1938. С. 11.

<sup>10</sup> Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина. СПб., 1999.

тем самым гений «принижается», перестает производить впечатление чуда. Пушкин по этому поводу замечал: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости, она восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлещы: он и мал и мерзок - не так, как вы - иначе» (13, 243-244).

Для крестьянского сознания и приближенного к нему по культурной модели провинциального дворянского такое «опошление» выступало необходимой частью адаптации представлений о «гениальном художнике» к обычному быту, в который он был помещен.

Однако есть и другая сторона. Для Пушкина эти сплетни – знак славы, признания. «Славнейшая наливка» оказывается своеобразным «нектаром богов», а сам поэт – бесспорно, небожителем. «Хлопанье» трех стаканов подряд – это тоже подтверждение гениальности. Приписывание кумиру особых способностей к потреблению алкоголя в русской культурной модели весьма устойчиво. Впрочем, и не только в русской. Так, бытует множество легенд подобного рода о Шекспире: любил крепкий эль, туристам показывают дикую яблоню, под которой он заснул после пивного состязания, был браконьером<sup>11</sup>. Умение пить много рассматривается как добродетель, особое мастерство, некий мужской шик, атрибут силы и власти, в конечном счете – избранности.

Но обратимся к Гоголю. Анализ его произведений и писем показывает, что он реализовал по отношению к Пушкину две стратегии. Первая из них выразилась в открытом признании своей ученической зависимости от великого поэта, всемерного раздувания славы Пушкина, его сакрализации. Вторая стратегия имела «воспитательно-исправительный» характер. Эта сторона особенно важна и интересна именно как проекция «страха влияния». Гоголь стремился указать Пушкину на его «ошибки» - то есть поведение, не подобающее гению. Поэтому в текстах его произведений во множестве разбросаны «шпильки» в адрес наставника. После смерти поэта Гоголь не отказался от «критической» стратегии, стремясь к воздействию

---

<sup>11</sup> Гилилов И. К истории «шекспировского вопроса» // Шекспировские чтения. М.: Наука, 1993. С. 167-168.

на умы своих современников. «Двойное дно» гоголевского отношения к Пушкину и стало во многом причиной всевозможных историко-литературных недоумений. Между тем очевидно, что у Гоголя была продуманная цель: коррекция пушкинского пути под «норму» и обозначение своего пиетета перед «исправленным» Пушкиным. Иначе говоря, Гоголь оказался во власти всех шести «пропорций ревизии», по выражению Блума: он пережил клинамен и тессеру, что выразилось в «недонесении» перечитываемого, в попытке уловить в пушкинском слове не присущие тому обертона, «вписать» в «Пушкина» собственное видение мира (это особенно ощутимо в критической статье «Несколько слов о Пушкине»); затем последовал этап кеносиса и даймонизации – замещения, попытки противопоставить великому предшественнику принципиально иную художественную картину, кинуть вызов Великому, десакрализуя его; наконец, последовала и третья ступень (этап представления, по Блуму) – аскесиса и апофрадеса, «возвращения мертвых»: Пушкин в гоголевском мире «растворяется» в виде некоего поэтического вещества, сакрального и возвышенного, очищается от профанности. Впрочем, вопреки блумовским наблюдениям, очищение это в глубочайшей степени пронизано аберрацией, или, если использовать общепринятую коммуникативную модель, является результатом искажения и «шума» в канале, неверной декодировки «сообщения».

«Болдинская легенда», которую Гоголь, вероятно, слышал от самого Пушкина в той же «редакции», что и в письме к жене, моментально попала в текст «Ревизора». Сам по себе этот факт хорошо известен, но с точки зрения «ревизионных пропорций» оказывается чрезвычайно значимым. Перед нами, с одной стороны, очевидный «кеносис» – унижение великого предшественника. Но с другой стороны – и это существенная поправка к теории Блума – это унижение производится вовсе не для того, чтобы «избавиться от своей выдуманной божественности» (посредством очеловечивания «Бога» – предшественника), но для того, чтобы заставить предшественника подняться на необходимый по высоте уровень, вернуть утраченную от повседневного «обращения» ценность и сакральность. Таким образом, «сын» претендует на роль «отца»,

он действует по отношению к предшественнику так, как если бы тот был «последышем».

Гоголь не преминул использовать «болдинскую легенду» согласно своей воспитательной идее: Пушкин должен был «взглянуть на себя со стороны», обывательскими глазами, и задуматься о своем имидже в глазах «черни». Именно поэтому во вторую редакцию «Ревизора» Гоголь включает следующий эпизод: «Да, меня уже везде знают, я на всех гуляньях бываю, в театре... С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже литературою занимаюсь: на сцену разные водевильчики даю и довольно, знаете, этак удачно. Литераторов часто вижу. А как странно сочиняет Пушкин. Вообразите себе: перед ним стоит в стакане ром, славнейший ром, рублей по сту бутылка, какова только для одного австрийского императора берегут<sup>12</sup> - и потом уж как начнет писать, так перо только: тр... тр... тр... Недавно он такую написал пиэсу: Лекарство от холеры, что просто волосы дыбом становятся. У нас один чиновник (в-т: начальник отделения) с ума сошел, когда прочитал. Того же дня приехала за ним кибитка и взяли его в больницу. С Булгариным обедаю...»<sup>13</sup>.

Пушкинское отношение к слухам вокруг собственного имени было вполне благосклонное. Даже злобные сплетни (о высечении перед южной ссылкой) Пушкин не замалчивал, не оправдывался, а сам рассказывал налево и направо<sup>14</sup>.

Но позиция Гоголя по отношению ко всему этому сомнительному ряду анекдотов особенна. Прежде всего, он старательно коллекционировал эти слухи. Его привычка все складывать «в одну большую кучу» (подобную плюшкинской) очевидна при знакомстве с организацией его «поэтического хозяйства». В отличие от «экономного» хозяйства Пушкина (Ходасевич) Гоголь более разбросан – есть масса сведений разного рода, зафиксированных в его черновиках, записных книжках и т. п., не востребованных в творчестве.

---

<sup>12</sup> Другой вариант: «какова при дворе даже нет».

<sup>13</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 294.

<sup>14</sup> См.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 234.

Однако в случае с «пушкинскими» сплетнями он оказывается пунктуален – и слух о пьянстве, и слух о «высечении» поэта помещен в его произведения<sup>15</sup>.

Наливка (деревенский напиток) превращается в «славнейший ром», «какова и при дворе нет». Ром – знак гусарства, пиратства, дальних странствий, напиток настоящих мужчин (но не светских господ). Писание под воздействием алкогольного опьянения соотносимо с темой опиумных мечтаний Пискарева в «Невском проспекте». «Бред» Хлестакова в ранних редакциях содержал и другие переключки с «Невским проспектом», например: «Я там... меня одна графиня там тово... приезжает ко мне карета, шестерка лошадей, великолепнейшая упряжь, камердинер весь в золоте, треугольная шляпа, вдруг входит ко мне и так меня удивил: “вы Иван Александрович?” “Я”... вдруг не говоря ни слова завязывают мне глаза, сажают в карету. Признаюсь я сначала даже немного испугался, подъезжает карета к дому великолепнейшему, берут меня под руки и чувствую, что ведут меня по лестнице с вызолоченными перилами, по сторонам вазы, все это с таким вкусом, приводят в великолепнейшую комнату, вдруг развязывают глаза: и что ж я вижу? Передо мной красавица в полном совершенстве, одета как нельзя лучше: шляпа на ней в перьях, бриллианты... белизна лица просто ослепительна... (подшаркнув слегка ногою). Ну, само собою разумеется, что я не преминул воспользоваться»<sup>16</sup>. Другой момент хвастовства восстанавливает «обиду Пирогова», но в интерпретации Хлестакова в подобной ситуации он оказался на высоте: «”О да! со мною много подобных было случаев. Да я там бываю во всех домах. Танцую французской кадрили. А какой странный случай там был со мною. Приезжаю я в лучшее общество. Ну, становлюсь в первую пару. Вдруг один из этих молодчиков, знаете, эдакие из числа фонфаронов. Только он, смотрю, наступил мне на самую ногу. Извини-

---

<sup>15</sup> В «Невском проспекте» прочитывается соотнесенность сцены «секуции» со сплетней Толстого-американца, равно как и параллель «Пирогов - Пушкин», «Пискарев - Гоголь».

<sup>16</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 4. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 358.

те, говорит, что не каблуком; а я тут же поворотившись хлоп его по щеке: извините, говорю, что не кулаком. И он после это<го>, знаете, так сконфузился, присел в уголку и уж ни с кем не танцевал. [Да] А после говорит уж мне граф Ивелич: Ну ты, братец, его хорошо отделал. Да. [Я уж знаю этих молодчиков] Там без меня, знаете...»<sup>17</sup>.

Е. Н. Дрыжакова полагает, что самой неприличной шуткой ранней редакции был все же «пушкинский» эпизод. Она ссылается на воспоминания Е. Розена. «Вдруг грянула из комедии такая шутка, что душа моя оцепенела...»<sup>18</sup> Затем, полагает исследовательница, Пушкину сообщили об этом, он серьезно поговорил с Гоголем и велел вычеркнуть. «Перебрав все шутки комедии, которые можно считать «*haut comique*» и вместе с тем «нечистыми» и «неопрятными», трудно указать на что-то более способное привести в «оцепенение» несколько чопорного барона Розена, чем рассказы Хлестакова о том, как и что сочиняет Пушкин»<sup>19</sup>. Размышляя о второй части анекдота (где упоминается «Лекарство от холеры»), Дрыжакова указывает на непристойные скрытые смыслы такого «приписывания». Возможно, что Пушкин действительно высказал Гоголю свое неудовольствие. Гоголь все же не отказался от «болдинской легенды», трансформировав ее. Для «непосвященного» читателя «пушкинская» часть теперь выглядела весьма скромно: «С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики... Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» - «Да так, брат, - отвечает бывало, - так как-то все...» Большой оригинал»<sup>20</sup>. Но осталась в беловом варианте и «болдинская легенда», только измененная до неузнаваемости: «...начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: «Приходи, братец, обедать!» Я только на две минуты захожу в департамент, чтобы сказать: «Это вот так, это вот так!» А там уж чиновник для письма, этакая крыса, пером только - тр, тр... пошел писать»<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Там же. С. 357-358.

<sup>18</sup> Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 284.

<sup>19</sup> Дрыжакова Е. Н. Рискованная шутка Гоголя на чтениях «Ревизора» // Рус. лит. 2001. № 1. С. 191.

<sup>20</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3-4. М.: Рус. кн., 1994. С. 240.

<sup>21</sup> Там же.

В этом многократном тарахтении и скрипе пера заключается вечная тема гоголевского творчества: чудесная сила, помогающая писать - как компенсация таланта. Таким образом, интерпретируя «болдинскую легенду», писатель превращает Пушкина в «канцелярскую крысу», выполняющую распоряжения Хлестакова (Гоголя) демиурга и «Пьеро»-неудачника. Пушкинская личность распадается здесь на те две составляющие, которые стремились обозначить еще современники: с одной стороны, талантливый поэт, с другой – никчемный по своим личным качествам человек. В интерпретации Гоголя это распадение обретает травестийный характер: как талант Пушкин лишь «медиум», создающий свои шедевры под воздействием высшей силы (стакан рома, замененный в окончательном варианте «указаниями» Хлестакова-гения), а как личность – простофиля, недотепа, «маленький человек», нуждающийся в снисходительном внимании «брата». Это двукратное «брат» в «Ревизоре» прямо предваряет знаменитое «гуманное место» «Шинели» («Я брат твой!»). Пушкин под пером Гоголя превращается именно в «маленького человека», имеющего свои слабости и причуды, а тем самым и право на жизнь. Никому до Гоголя не приходило в голову жалеть Пушкина как такового «Башмачкина», именно поэтому перед нами «смена парадигмы», то есть самой системы отсчета, выход Гоголя за пределы ученичества и переход в статус учителя, более ему свойственный.

Болдинский анекдот для Гоголя - грозный симптом укоренившегося в общественном сознании мифа о Пушкине, мифа, подобного злокачественной опухоли, которую надо срочно уничтожить, либо она уничтожит «дух» нации (в романтическом понимании этого слова). Очевидно, что Гоголь стремился указать Пушкину на эти симптомы, заставить «Моцарта» ужаснуться игре уличного скрипача, а не потешаться от души. Этот «возврат» культурной информации с новыми обертонами во многом определяет «пушкинскую тему» в произведениях Гоголя тридцатых годов. По мнению Е. Н. Дрыжаковой, сам Пушкин заставил Гоголя включить в его статью «Несколько слов о Пушкине» сноску о приписываемых поэту нелепых сочинениях (в том числе «Лекарстве от холеры»), поскольку в рукописи статьи эта сноска отсутствует<sup>22</sup>. Предположение это кажется небезосновательным, хотя и не абсолютно доказанным. Однако важнее, что отношение Пушкина к

таким приписываниям было довольно снисходительным и беспечным. Он сразу вошел в русскую культуру в ореоле «неподцензурного» автора, которому приписывались десятки чужих текстов; это даже была часть его имиджа, знак высшей славы, хотя порой могло и раздражать. Задача Гоголя – «раскрыть глаза» поэту, продемонстрировать, как опасно такое приписывание общему делу Поэзии, тому культу, служителями которого Гоголю хотелось видеть и себя, и своего наставника. Гоголь искал тонкий художественный путь просвещения и даже «обращения» Пушкина. Кстати, этот его способ «изображать грязь» с целью очищения определяет все творчество Гоголя вплоть до середины 40-х годов, когда он увидит, как извращается его мысль в сознании читателей и каких противоположных результатов он достигает. Но ко времени писания «Ревизора» мечта об исправлении «гуляки праздного» не покидала Гоголя. Неслучайно и в «Записках сумасшедшего» он повторяет этот свой художественный ход<sup>23</sup>. Образ Хлестакова был призван, по мнению Гоголя, заставить зрителей и читателей усомниться в собственном душевном благополучии, почувствовать тревогу и ответственность. Гоголь полагал, что «болдинская легенда», которую Пушкин с удовольствием рассказал жене и, по-видимому, охотно повторил в обществе, должна была быть переосмыслена поэтом. Отсюда и прием «возврата» - своеобразного литературного рикошета. В этой «даймонизации» (движении к Контр-Возвышенному) просвечивает тоска по сакральному, намечается позитивная – а не только злобно-критическая – программа действий.

После смерти Пушкина надобность в этой сложной художественной «воспитательно-исправительной» работе отпала. Но «болдинская легенда», как и - шире - «пушкинская тема», осталась в гоголевском творчестве. Теперь воспитывать он должен был то самое общество, которое Пушкин развратил своей снисходительностью и беспечностью.

Гоголь пытался воздействовать на читателей тем же методом литературного рикошета. Приведем пример. Образ Ноздрева в «Мертвых душах» можно считать криптопародией на Пушкина, особенно в свете всех рассыпанных в более ранних произведениях

<sup>22</sup> Дрыжакова Е. Н. Рискованная шутка... С. 191.

<sup>23</sup> Белоногова В. Ю. Выбранные места из мифов... С. 31.

выпадов против поэта. Если вернуться к «болдинской легенде», то актуальным моментом этой пародии следует считать вранье Ноздрева о своих алкогольных победах: «...я один в продолжение обеда выпил семнадцать бутылок шампанского!»<sup>24</sup> Подробные рассуждения Ноздрева о ярмарочном разгуле и затем столь же тщательное описание обеда в усадьбе Ноздрева выстроены таким образом, чтобы показать: герой, скорее, стремится создать себе имидж отчаянного пьянчуги («как начали мы, братец, пить...»<sup>25</sup>), нежели таковым является на самом деле («Чичиков заметил однако же... что самому себе он немного прибавлял»<sup>26</sup>). Ноздрев с его выщипанными в драке бакенбардами и умением «нагадить ближнему» - фигура карикатурная. Зачем понадобились Гоголю аллюзии с Пушкиным в этом образе?

Можно предположить, что этот персонаж «Мертвых душ» воплощает в себе гоголевскую позднюю реакцию на активно формирующийся в это время пушкинский миф<sup>27</sup>. Известно, что друзья Пушкина фактически отказались писать о нем воспоминания, полагая, что ответственность за каждый факт и оценку в таких мемуарах слишком высока<sup>28</sup>. Среди тех немногих мемуарных свидетельств, которые появились после смерти поэта и могли быть известны Гоголю, работающему в Италии над «Мертвыми душами», можно назвать, например, мемуары П. Плетнева, опубликованные в «Современнике» в 1838 г. «Плетневский» Пушкин мог показаться Гоголю тем самым «обывательским» поэтом, с которым он так боролся, то

---

<sup>24</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. М.: Рус. кн., 1994. С. 63.

<sup>25</sup> Там же. С. 62.

<sup>26</sup> Там же. С. 72.

<sup>27</sup> См. подробнее: Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001.

<sup>28</sup> Фактически между пушкинскими друзьями в переписке развернулась настоящая «перепалка» - кто более других «обязан» написать мемуары. В. Э. Вацуро назвал эту «перепалку» «странными переключками-диалогами» (Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1974. С. 37). См.: Загидуллина М. В. Формирование основного свода воспоминаний о Пушкине // Вестн. ЧелГУ. Сер. 2. Филология. 2001. № 1. С. 59-61.

есть прямым результатом пушкинского мифа-опухоли, которую Гоголю так и не удалось вылечить при жизни поэта. Укажем на основные моменты статьи Плетнева, косвенно связанные с «болдинской легендой»: «Но все отличные способности и прекрасные понятия о назначении человека и гражданина не могли защитить его от тех недостатков, которые вредили его авторскому признанию. Он легко предавался излишней рассеянности. Не было у него этого постоянства в труде, этой любви к жизни созерцательной и стремления к высоким отдаленным целям. Он без малейшего сопротивления уступал влиянию одной минуты и без сожаления тратил время на ничтожные забавы»<sup>29</sup>. Кроме того, Плетнев без особого перехода обращается к воспоминаниям о внешности поэта, замечает, насколько тот был крепкого телосложения. Гоголь во всем этом видит опасность перерастания недовольства в восхищение и подражание.

Образ Ноздрева «обрастает» предупредительными знаками. Например, выражение «отец родной» (среди своих собак) можно считать выпадом против воспоминаний о Пушкине А. Грена (которого П. Плетнев в письме Я. К. Гроту назвал «известным дураком»<sup>30</sup>). В своем слащавом рассказе Грен превращает Пушкина в «доброго юношу», который «как отец родной» опекает на ярмарке мальчиков (и среди них сам Грен)<sup>31</sup>. «Ярмарочно-балаганный» Пушкин, повеса, обожатель девиц, лентяй, пьяница - таким вырисовывался облик Первого поэта России в сознании его ближайших потомков. Гоголь попытался повлиять на стратегическую линию мифа двумя способами. Первый из них был повторением пройденного: Гоголь формировал особый художественный код, который позволил бы «запрограммировать» взгляд на «балаганный» облик со стороны, привести к возмущению и отторжению от такого типа, заставить пересмотреть свои взгляды на поэта, то есть откорректировать «стержень» мифа. Ведь самое опасное в закрепляющихся клише было именно формирование позитивного отношения общества к «гуляке праздному», своеобразное любование пушкинскими «причудами». Нозд-

---

<sup>29</sup> Пушкин в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 252.

<sup>30</sup> Там же. С. 258.

<sup>31</sup> Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931. С. 41-46.

рев как отблеск мемуарного Пушкина был призван «вернуть» обществу мемуары в ином свете. Второй путь характерен для более позднего периода. Гоголь сам включился в мемуарную «игру», причем его собственные воспоминания о Пушкине призваны были представить обществу совсем другого поэта – сосредоточенного, погруженного в размышления и труды, пронизанного христианскими идеями и монархолобием. По выражению В. Э. Вацуро, Гоголь представил под видом мемуаров свою концепцию Пушкина, чем и объясняются все вопиющие нарушения фактов в этих воспоминаниях.

Итак, «болдинская легенда» в сознании Гоголя предстала как еще одно звено в цепи пушкинского мифа. Наряду с другими скандальными историями этот анекдот, по мнению писателя, указывал на нездоровое и бесполезное развитие восприятия лучшего национального поэта современниками. Гоголевская борьба с Пушкиным была сложной и противоречивой. Но цель его вполне очевидна: он стремился «исправить» общественное сознание, оказать на него воспитательное воздействие, то есть выполнить ту «черную», «каторжную» работу, которую Пушкин с презрением отвергал («Подите прочь!.. Какое дело поэту мирному до вас?»). превращаясь в наставника и учителя Пушкина, Гоголь не самовозвеличивался, а лишь выполнял высокую миссию. Декларации Гоголя о собственной прямой зависимости от поэта не выдерживают критики. Творчество Гоголя построено как ученичество у Пушкина «перечитанного», Пушкина, которому сам Гоголь приписал определенные творческие черты. Он видел в поэте только то, что хотел. Это не слепота или наивность, но настоящая ревизионная позиция. Подвергнув пушкинское наследие ревизии, Гоголь стал создателем мифа о Пушкине – русском человеке через 200 лет.



что читатели и потребность чтения увеличилась», - пишет Гоголь. «Что литератор купил себе доходный дом или пару лошадей, это еще не беда, дурно то, что часть бедного народа (т.е. читатели «Библиотеки для чтения» – В.Б.) купила худой товар»<sup>4</sup>.

Пушкин впрямую нигде не высказывает своего отношения к эстетической программе состоявшегося «Московского наблюдателя». Хотя уже к началу 1836 года ощущается явное похолодание в его отношениях с литераторами этого круга. На это намекает в письме брату Е.М. Языкова, невеста А.С. Хомякова, 19 мая 1836 года<sup>5</sup>. 16 мая сам Пушкин пишет из Москвы жене: «С литературой московскою кокетничаю, как умею; но Наблюдатели меня не жалуют... Баратынский однако ж очень мил. Но мы как-то холодны друг к другу» (Пушкин, X, 452). Оставив экземпляр своего журнала П.В. Нащокину, он пишет ему 27 мая 1836 года, вернувшись в Петербург: «Пошли от меня Белинскому (тихонько от Наблюдателей, NB) и вели сказать ему, что очень жалею, что с ним не успел увидеться» (Пушкин, X, 454).

Вряд ли это только изменения в личных отношениях. Высказанные Гоголем в первом номере «Современника» критические мысли по поводу статьи Шевырева Пушкин, по-видимому, разделял. «Письмо к издателю» из Твери, принадлежавшее перу самого поэта и имевшее целью дистанцироваться от многих слишком резких высказываний в статье Гоголя «О движении журнальной литературы», было, по существу, пушкинской рецензией на эту «немного сбивчивую статью». Высказав свое несогласие со многими ее положениями, пространную гоголевскую критику «Московского наблюдателя» Пушкин оставил без замечаний.

Итак, в 1834 году Пушкин говорит Наблюдателям, что «он наш, а не шайки Смирдинской». А меньше, чем через два года, налицо явная неудовлетворенность Пушкина эстетической программой издания, главная цель которого определялась как борьба с «ком-

---

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 томах. Том VII. М., 1984. С. 160. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>5</sup> Искусство, т. IV, 1928. С. 158-159.

мерческой словесностью», прообразом последующей массовой культуры, органически враждебной элитарной культуре пушкинского круга. В чем суть расхождений?

В деловой записке А.Х. Бенкендорфу 1830 года с заявкой на открытие своего журнала, Пушкин высказал свое отношение «к торговым оборотам в литературе». С ограждением литературной собственности и введением Цензурного Устава «литература (по его мнению – В.Б.) оживилась и приняла обыкновенное свое направление, то есть торговое. Ныне составляет она часть честной промышленности, покровительствуемой законами» (Пушкин, X, 498). При этом он говорит о выгоде, больше всего приносимой периодическими изданиями широкой программы. Наоборот, «в отношении стихотворений число требователей ограничено», - рассуждает он в «Опровержении на критики» (1830) в той части, где опровергает обвинения в корыстолюбии в связи с дороговизной «Онегина». Поэтому книги поэтические дороже. «Эти торговые обороты нам, мещанам-писателям (то есть профессиональным писателям – В.Б.), очень известны» (Пушкин, VII, 127-128).

Шевырев протестовал против вовлечения в торговый оборот продуктов художественного творчества вообще, считая подобный торг аморальным. Пушкин, как и Гоголь, склонен был признавать историческую неизбежность превращения продуктов литературы в товар. В условиях нового, буржуазного мира мысль о продаже «созданий поэзии, подобно продаже любого другого товара», по мнению А.В. Аникина, автора книги «Муза и Мамона», была для Пушкина вполне «закономерна и в этом смысле моральна»<sup>6</sup>. Мотив «антибуржуазности» Пушкина вообще утверждался у нас зачастую слишком прямолинейно. Между тем, в 1830 году здесь, в Болдино, путешествуя мысленно вместе со своим Онегиным по России, он, в целом, с явной симпатией создавал образ вольного торгового города Одессы, города просвещенного и культурного, где жизнь определял купец, «дитя расчета и отваги». В Одессе в 1824 году он написал в письме А.И. Казначееву: «Я уже поборол в

---

<sup>6</sup> Аникин А.В. Муза и Мамона. М., 1989. С. 91-92.

себе отвращение к тому, чтобы писать стихи и продавать их, дабы существовать на это, - самый трудный шаг сделан. Если я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар по столько-то за штуку» (Пушкин, X, 599).

Итак, превращение продуктов литературы в товар неизбежно. Другое дело, что предметом принципиального критического анализа должно оставаться эстетическое качество этого «товара». И в «Разговоре книгопродавца с поэтом» в том же 1824 году Пушкин создает лаконичную формулу профессионализирующей литературы: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (Пушкин, II, 179).

В «Последнем поэте», этой своеобразной поэтической декларации «Московского наблюдателя», опубликованной в первой книжке журнала, Е.А. Баратынский обратился к образу «железного века» из этого пушкинского стихотворения. Однако создал на его основе трагическую картину гибели истинного искусства под напором корысти и промышленных забот. Пушкинский поэт, который тоже «писал / Из вдохновенья, не из платы», «И музы сладостных даров / Не унижал постыдным торгом», тем не менее, заканчивает разговор с книгопродавцем прозой: «Вот вам моя рукопись. Условимся» (Пушкин, II, 174-179).

Таким образом, борьба против «массовой культуры» Булгарина и Сенковского для Пушкина была борьбой против продажи именно «вдохновенья», но не «рукописи».

Разбирая в «Письме к издателю “Современника”» от имени провинциала А.Б. из Твери статью Гоголя «О движении журнальной литературы», Пушкин дезавуирует некоторые из обвинений Гоголя в адрес, например, предприимчивого Сенковского. Принято считать, что главной целью дистанцирования Пушкина от наиболее резких высказываний Гоголя в этой статье, которую многие приняли за редакционную, было нежелание поэта портить отношения с журнальным миром. Но это была и попытка уточнить позиции среди единомышленников. «Что касается до после-

днего пункта (обвинений в адрес Сенковского – В.Б.), т.е. до 5000 подписчиков, - говорит А.Б. автору статьи, - то позвольте мне изъявить искреннее желание, чтоб на следующий год могли вы заслужить точно такое же обвинение. Признайтесь, что нападения ваши на г.Сенковского не весьма основательны». А чуть ниже Пушкин призывает Гоголя делать предметом критического анализа «Северной пчелы» именно эстетическое качество интеллектуального товара, предлагаемого Булгариным. «"Северная пчела" газета, - пишет он, - а доход газеты составляют именно объявления, известия и проч., без разбора печатаемые. ...Не за объявления (приносящие Булгарину доходы – В.Б.) должно было укорять «Северную пчелу», но за помещения скучных статей с подписью Ф.Б., которые...давно оценены у нас по достоинству... Господа журналисты думают нас занять нравоучительными статейками, исполненными самых детских мыслей и пошлых шуточек»(Пушкин, VII, 329-330). По существу, Пушкин увидел в разборе Гоголем «Северной пчелы» тот же недостаток, который сам Гоголь увидел в критике Шевыревым «Библиотеки для чтения» («Что литератор купил себе доходный дом или пару лошадей, это еще не беда; дурно то, что читатели приобрели худой товар»).

Что касается фигуры Фаддея Булгарина, который в контексте противостояния массовой и элитарной культуры во второй четверти XIX столетия, безусловно, представляет собой фигуру узловую, хотелось бы обратить внимание на различие в отношении к нему Пушкина и Гоголя.

Приехав в Петербург в 1829 году, молодой Гоголь обращался за помощью к авторитетному журналисту Булгарину, и тот брался помочь ему с устройством на службу. Но пройдет полтора года, и любое упоминание Гоголем имени Булгарина в письмах носит уже не просто негативный характер, но характер эпиграмматический. И почти всегда упоминание это рассчитано на создание комического эффекта.

Восхищенный полемическим приемом развернутого сравнения Булгарина с Орловым, примененным в пушкинской статье

«Торжество дружбы...», Гоголь в письме поэту от 21 августа 1831 года подхватил его мысль и продолжил сопоставление, набросав план эстетического разбора двух романов – «Петр Иванович Выжигин» Булгарина и «Сокол был бы сокол, да курица съела» Орлова. Гоголь предлагает сравнить Булгарина, якобы представляющего «чисто байронское» направление в русской словесности, с самим Байроном. При чем сравнить не только свойства творчества того и другого, но и, якобы, сходства в судьбе и даже портретное сходство.

Явные преувеличения, гротеск, ирония, констатация фактов «с точностью до наоборот» - все это было рассчитано на явно комический эффект. Фантазия о Булгарине-Байроне дана у Гоголя в одном ключе с так понравившейся Пушкину юмористической историей о фыркающих типографских наборщиках, которым «штучки», присланные Гоголем из Павловска, «принесли большую забаву» (Гоголь, VIII, 40-42).

Рассказывая приятелю А.С. Данилевскому о литературных новостях столицы в письме 1833 года, Гоголь пишет: «Поздравляю тебя с новым земляком – приобретением нашей родине. Это Фаддей Венедиктович Булгарин. Вообрази себе, уже печатает малороссийский роман под названием «Мазепа». Пришлось и нам терпеть! В альманахе «Комета Белы» был помещен его отрывок под титулом «Поход Палеевой вольницы», где лица говорят даже малороссийским языком. Попотчевать ли тебя чем-нибудь из Языкова, чтобы закусить (...) конфектами» (Гоголь, VIII, 58). Тон Гоголя свидетельствует, что речь идет о фигуре явно одиозной, анекдотической.

Статья «О движении журнальной литературы» была удобной возможностью для Гоголя серьезно проанализировать деятельность Булгарина, подобно тому, как проанализировал он «Библиотеку для чтения». Между тем, характеристика изданий Булгарина и Греча в этой статье у Гоголя на удивление сдержанна и бесцветна. Критика «Северной пчелы», по существу, сводилась к определению «исправная ежедневная афиша» и «корзина, в кото-

рую сбрасывал всякий все, что ему хотелось», и это вызвало отмеченные уже замечания Пушкина. О «Сыне Отечества» было сказано уклончиво, хотя и не без юмора: «Однако ж журнал существовал, стало быть, читатели и подписчики были. Эти читатели и подписчики были почтенные и пожилые люди, живущие в провинциях, которым что-нибудь почитать так же необходимо, как заснуть часик после обеда или выбриться два раза в неделю» (Гоголь, VII, 154-155).

Наконец, в своей художественной прозе 1830-х годов Гоголь много пародирует Булгарина и «Северную пчелу». Анализ повести «Записки сумасшедшего», проведенный И.П.Золотусским, показал, что в ней на фоне широко развернутого пародийного полотна Гоголем дается все-таки картина своеобразного противостояния героя бездуховной и шаблонизирующей идеологии «Северной пчелы»<sup>7</sup>. В других повестях – в «Невском проспекте» (где два слоеных пирожка и кое-что из «Северной пчелы» успокаивают побитого поручика Пирогова), в «Носе», в «Портрете», как и в «Ревизоре», - намеки на «Северную пчелу» и ее редактора - это всегда материал, прежде всего, для создания комического эффекта.

Со временем тон упоминаний Булгарина в письмах Гоголя меняется. В письме П.В. Анненкову в феврале 1844 года Гоголь просит: «Нельзя ли при удобном случае ...узнать, что говорится обо мне в салонах Булгарина и Греча... В какой силе и степени их ненависть, или уже превратилась в совершенное равнодушие?» (Гоголь, VIII, 199-200). А в письме С.Т. Аксакову в ноябре 1842 года из Рима он говорит: «Мне даже критики Булгарина приносят пользу, потому что я, как немец, снимаю плеву со всякой дряни» (Гоголь, VIII, 190). Традиционный негатив по отношению к Булгарину лично остается, но мнение его как представителя определенного взгляда и определенных общественно-литературных сил, ориентированных на широкого массового читателя, для Гоголя представляет явный интерес.

---

<sup>7</sup> Золотусский И.П. «Записки сумасшедшего» и «Северная пчела»//Золотусский И.П. Час выбора. М., 1976. С. 205-230.

Потому что Гоголь, как и Булгарин, стремится воздействовать своим словом на как можно больший круг современников.

«Ненависть» Булгарина к Гоголю (а, по выражению Ап. Григорьева, она была буквально его «идеей фикс») до самой смерти не превратилась в равнодушие. И дело не только в том, что «"Мертвые души"» (по словам И.С. Тургенева) заставили преспокойно забыть господ Выжигиных»<sup>8</sup>. Гоголь вызывал ненависть Булгарина, потому что «вторгся на его территорию», использовал взлелеянные им, Булгариным, приемы массовой, ориентированной на большинство читающей публики литературы и превзошел его. Н.Н. Акимова убедительно показала, как «через переработку приемов массовой литературы, через использование журнально-газетной смеси, вульгарного анекдота и других низких жанров» Гоголь шел к новым формам литературы<sup>9</sup>. «Пушкинская партия» в лице Гоголя получила писателя, завоевавшего массового читателя, отобравшего этого читателя у Булгарина. И в этом тоже историко-литературное значение Н.В. Гоголя. Однако отношение самого Гоголя к Булгарину приобретало в связи с этим некоторую невнятность и внутреннюю противоречивость.

Пушкин в своих многочисленных высказываниях по поводу Булгарина был последователен. Он тоже высмеивает его. Но даже высмеивая «Выжигина», поэт призывает разобраться в феномене его успеха. «Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию», - пишет он в статье «О журнальной критике» (1830). О таких романах «критика могла бы сказать много поучительного и любопытного. Но где же они были разобраны, пояснены?» (Пушкин, VII, 70).

После того, как Булгарин «перешел на личности» в своей полемике с Пушкиным, во многих пушкинских памфлетах и эпиграм-

---

<sup>8</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 томах. М., 1978. Т.1. С. 238.

<sup>9</sup> Акимова Н.Н. Булгарин и Гоголь. Массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя//Русская литература, 1996, № 2. С. 15.

мах находили отражение факты общественной биографии противника (его политическое ренегатство, связь с полицией и III-м отделением и т.д.). Однако в центре внимания у него всегда оставалась оценка эстетического уровня «продукции» Булгарина.

Пушкин чувствовал в Булгарине выразителя агрессивного духа грядущей массовой культуры, чисто коммерческой и бездуховной по сути. В статье «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» Пушкин заостряет внимание на «оборотливости» Булгарина в «раскрутке» «Ивана Выжигина» - на том, как тот задавал обеды иностранным литераторам, как планомерно выстраивал рекламную кампанию, и так далее (Пушкин, VII, 173). То есть, по существу, фиксирует социокультурный компонент явления, развившегося впоследствии в то, что мы называем «массовой культурой» с ее мощными пиар-компаниями. И все-таки главный упор в этой статье Пушкина – на внутреннем родстве булгаринской прозы с лубочными поделками одиозного писателя Орлова, чья деятельность находилась за пределами истинного литературного творчества. То есть, на падении эстетического уровня как неизбежной составляющей «масслита».

Неумолимая насмешка Пушкина-критика, по выражению В. Одоевского, «не простила ни одной торговой мысли». «Невежество или посредственность не может (читай, не должна – В.Б.) овладеть монополией журналов, - говорил он в статье «Обозрение обозрений» (1831). – Спрашиваю, по какому праву «Северная пчела» будет управлять общим мнением русской публики?..» (Пушкин, VII, 161-162).

Да, Пушкин отмечал сметливость и аккуратность издателя «Библиотеки для чтения», признавал практическую пользу платных объявлений в «Северной пчеле» и убеждал в этом Гоголя в «Письме к издателю» из Твери. Но негодование вызывала у него сама мысль о том, что в принципе закономерный коммерческий интерес может подчинять себе содержание произведения. А это – альфа и омега концепции булгаринских изданий, ядро феномена массовой культуры как таковой.

*В.Ю. Белоногова*  
(Нижний Новгород)

## ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПРОДАЖЕ «ВДОХНОВЕНЬЯ» И «РУКОПИСИ». К ВОПРОСУ О ВОРЬБЕ ПУШКИНА С МАССОВОЙ КУЛЬТУРОЙ.

Одна из вечных культурологических проблем, проблема противостояния массового и элитарного в литературе, быть может, впервые со всей отчетливостью и остротой зазвучала у нас именно в тридцатые годы XIX века. Причем расстановка сил в этом противостоянии казалась тогда максимально определенной. Пушкин имел в виду совершенно конкретные, известные всем издания, формулируя ее в статье «Путешествие из Москвы в Петербург»: «Литераторы петербургские по большей части не литераторы, но предприимчивые и смышленные литературные откупщики (чуть раньше упоминается автор «Выжигина» - В.Б.). Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы». Дальше идут имена представителей московской критики, которая «с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие»<sup>1</sup>. Пушкину в своих оценках вторит Гоголь («О движении журнальной литературы в 1834 и в 1835 году», «Петербургские записки 1836 года»).

Позиция Пушкина и Гоголя в наметившемся противостоянии торгового и элитарного направления в литературе, казалось бы, однозначна. Неслучайно оба они активно поддерживают создававшийся в Москве в 1834-35 году журнал «Московский наблюдатель» (именно его основных инициаторов Шевырева, Погодина, И. Киреевского называет Пушкин, говоря о московской критике, «с честью отличающейся от петербургской»). Объявляя в «Московских ведомостях» о подписке на 1835 год, акционеры нового журнала, бывшие Любомудры, будущие славянофилы и близкий им круг ли-

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Том VII. Л., 1978. С. 189. Далее ссылки на это издание в тексте.

тераторов (А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, Е.А. Баратынский, С.П. Шевырев, М.П. Погодин, Н.Ф. Павлов, Н.М. Языков и другие), в качестве основной своей задачи декларировали борьбу с торговой словесностью, ориентацию на вкусы «любителей изящного» и желание создавать «литературное мнение, которым возвысится словесие литераторов»<sup>2</sup>. Имя Гоголя было опубликовано среди предполагававшихся постоянных авторов журнала. Он ведет оживленную переписку с М.П. Погодиным о планах издания.

24 мая 1834 года Н.А. Мельгунов пишет С.П. Шевыреву из Петербурга: «Пушкин (с которым я виделся у Вяземского и Жуковского и который пеняет, что мы не поместили его имени в числе участников, говоря, что он наш, а не шайки Смирдинской), Пушкин и Одоевский советуют для блага журнала и литературы перенести редакцию в СПб, где ближе и безопаснее, да и люди деятельнее... Вяземский и Пушкин, а также Одоевский, Сологуб и пр. обещали несколько статей»<sup>3</sup>.

Однако далеко идущие планы активного сотрудничества с изданием, казалось бы, близким по духу, так и не были реализованы ни Пушкиным, ни Гоголем. Пушкин, хотя и следил внимательно за публикациями журнала, опубликовал в «Наблюдателе» только небольшое стихотворение «Туча» и эпиграмму «На выздоровление Лукулла». Гоголь ничего не опубликовал, если не считать не принятую к печати повесть «Нос». А в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» в «Современнике» подверг открывавшую первый номер «Наблюдателя» статью С.П. Шевырева «Словесность и торговля» критике. Он спорит с Шевыревым, обрушившимся в своей статье на главный оплот торговой литературы журнал О.И. Сенковского «Библиотека для чтения», а в его лице со всеми идеологами «Московского наблюдателя», отрицавшими любые капиталистические и денежные отношения в литературе, порицавшими саму возможность купли-продажи литературного труда. «Литература должна была обратиться в торговлю, потому

---

<sup>2</sup> Московские ведомости, 1834, № 104. С. 4983-4985.

<sup>3</sup> Русская старина, 1898, кн. 11. С. 319.

Анализ околоредакционных взаимоотношений и эволюции эстетической позиции «Московского наблюдателя» в борьбе с «коммерческой словесностью» помогает уяснить существенные моменты не только в истории ближайшего пушкинского окружения в 1830-е годы, но и в позиции самого Пушкина – издателя «Современника».



*Классики читают  
классика*



## РЯДОМ С ПУШКИНСКИМ «ДЕМОНОМ»: О ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЯХ Е.А. БАРАТЫНСКОГО

Стихотворение «Демон» рассматривалось в нашей пушкинистике весьма основательно. Выяснен генезис центрального образа и одновременно собственный его смысл<sup>1</sup> (хотя, разумеется, здесь возможны еще уточнения и варианты). Ставился вопрос о месте произведения в общей системе творчества поэта<sup>2</sup>, а также об его воздействии на последующую русскую поэзию. В частности — на Лермонтова<sup>3</sup>. На «Демона» Некрасова<sup>4</sup>. На массовую лирику 30-х-40-х гг. XIX в.<sup>5</sup>

Тем более странно, что в выстроенном тематическом ряду отсутствует имя Баратынского. Хотя его реплика в дпящемся этом полилоге более чем значима.

Речь идет, прежде всего, о стихотворении «В дни безграничных увлечений...» (1831 г.). Момент подключения к пушкинскому тексту в нем столь очевиден, что возникает ощущение, будто поэт намеренно провоцирует *узнавание*. Суть в том, что пушкинская «подсветка» в данном случае Баратынскому, действительно, необходима. Только на фоне *осознанной* общности проступает идеологическое различие художественных концепций поэтов-современников.

Итак, прислушаемся к «подсказке» Баратынского: обратимся первоначально к моментам, в которых сказывается близость сти-

---

<sup>1</sup> См. работу В.Э. Вацура «К генезису пушкинского «Демона» // Вацура В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С.128-134.

<sup>2</sup> Томашевский Б. Пушкин. Кн. I. М.-Л., 1956. С.553-554; Медведева И.М. Пушкинская элегия 1820-х гг. и «Демон» // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.-Л., 1941. Т.6. С.51-74.

<sup>3</sup> Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. М., 1967. С.117-121.

<sup>4</sup> Нольман М.Л. От «Демона» Пушкина к «Демону» Некрасова // К истории русского романтизма. М., 1973. С.386-418.

<sup>5</sup> Вацура В.Э. Указанная работа.

хотворных текстов. А лишь затем *при учете этой близости* попытаемся проследить то особенное, в чем младший поэт усложняет (либо оспаривает?) лирическую ситуацию, намеченную старшим.

Привожу оба произведения полностью:

А.С. Пушкин

Демон

В те дни, когда мне были новы  
Все впечатленья бытия —  
И взоры дев, и шум дубровы,  
И ночью пенье соловья, —  
Когда возвышенные чувства,  
Свобода, слава и любовь  
И вдохновенные искусства  
Так сильно волновали кровь, —  
Часы надежд и наслаждений  
Тоской внезапной осеняя,  
Тогда какой-то злобный гений  
Стал тайно навещать меня.  
Печальны были наши встречи:  
Его улыбка, чудный взгляд,  
Его язвительные речи  
Вливали в душу хладный яд.  
Неистощимой клеветою  
Он провиденье искушал;  
Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел —  
И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В десяти тт. Т.I. М., 1974. С.212. В дальнейшем произведения Пушкина цитируются по этому изданию; том и страница указываются в тексте.

## Е.А. Баратынский

В дни безграничных увлечений,  
В дни необузданных страстей  
Со мною жил превратный гений,  
Наперсник юности моей.  
Он жар восторгов несогласных  
Во мне питал и раздувал;  
Но соразмерностей прекрасных  
В душе носил я идеал;  
Когда лишь праздников смятенья  
Алкал безумец молодой,  
Поэта мерные творенья  
Блистали стройной красотой.

Страстей порывы утихают,  
Страстей мятежные мечты  
Передо мной не затмевают  
Законов вечной красоты;  
И поэтического мира  
Огромный очерк я узрел,  
И жизни даровать, о лира!  
Твое согласие захотел<sup>7</sup>.

Ориентированность текста Баратынского на пушкинский открывается даже при обычном чтении.

Налицо подобие первых строк — этого трамплина поэтической мысли. Причем, заметим, Баратынский, сжимая начало пушкинской вещи, словно дает почувствовать собственную *вторичность* — факт следования по уже знакомому пути.

Налицо и определенное единство художественного строя произведений — той условной ситуации, которую можно было бы назвать *лирическим рисунком*.

---

<sup>7</sup> Баратынский Е.А. Полн собр. стихотворений (Библиотека поэта. Большая серия). М.-Л., 1957. С.152. В дальнейшем стихотворения Баратынского цитируются по этому изданию; страница указывается в тексте.

Его общность, прежде всего, в том, что стихотворения не являются собой исповеди в ее привычной форме. Авторское «я» в них изначально раздвоено; отсюда «сюжет» общения лирического героя с неким необычным существом — тайным гостем (у Пушкина) либо постоянно присутствующим «наперсником» (у Баратынского). В обоих случаях странный собеседник именуется «гением». Слово, имеющее целый спектр значений, обоими поэтами употребляется в платоновском смысле («Апология Сократа»). Имеется в виду, как уточняет В.Э. Вацуру, «внутренний голос, всегда разрушающий некое намерение и никогда ни к чему не побуждающий, сила деструктивная»<sup>8</sup>. Эпитеты, сопутствующие наименованию («злбный гений» — у Пушкина; «превратный» — у Баратынского), не оставляют сомнений: цель inferнальных пришельцев развязать дисгармонию — *несовпадение* души с питающим ее миром (несовпадение несколько различное, но об этом будет сказано ниже).

Таким образом, у обоих авторов речь идет о канонической функции носителей вселенского зла. Пушкин в прозаической заметке, посвященной стихотворению, прямо связывает его смысл с художественной мыслью «великого Гете». Имеется в виду Мефистофель — лицо, которое его создатель, — указывает автор заметки, — называет «*духом отрицающим*». Собственного демона Пушкин и приближает к Мефистофелю, и чуть заметно отграничивает от него формулой «*дух отрицания или сомнения*». Добавочное слово намечает сдвиг в сторону Байрона. По точному утверждению В.М. Жирмунского, «Демон» Пушкина мог быть подсказан мыслью о Мефистофеле лишь в самой общей форме, делающей традиционного демона носителем современного рассудочного скептицизма»<sup>9</sup>.

Еще в большей степени различаются лица тех, к кому обращен соблазн. Это касается в первую очередь ситуаций Пушкина и Гете. Во вторую — лирических сюжетов стихотворений Пушкина и Баратынского.

В трагедии Мефистофель пытается овладеть сознанием человека вполне зрелого, истратившего себя в тщетном поиске запредельной

---

<sup>8</sup> Вацуру В.Э. Указанная работа. С.131.

<sup>9</sup> Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С.110.

истины. У Пушкина «злой гений» ищет власти над неискушенным юношей, почти отроком. Этим определяется суть *потенциальной* эволюции лирического «я» в стихотворении «Демон». Герой находится на пороге состояния, которое в первые десятилетия XIX в. воспринималось как «болезнь времени». Ее симптомы — «равнодушие к жизни», «преждевременная старость души»<sup>10</sup>.

«Наперсник» в стихотворении Баратынского отличается от inferнальных посланников и у Пушкина, и у Гете. От него исходит не холод омертвения, но мятежный огонь — «жар восторгов несогласных».

Заметим, Баратынский (как и Пушкин) биографически достаточно точен. В пору юности, затемненной «изгнанием» и опалой, этот «элегический поэт человечества» (выражение М. Мельгунова) знал не только «безочарование», но и порывы вселенского бунта. Его вершина — стихотворение «Буря». В нем представлен необозримый океан. В неистовом волнении водной стихии поэту видится присутствие мирового зла.

Чья неприязненная сила,  
Чья своевольная рука  
Сгустила в тучи облака  
И на краю небес ненастье зародила?  
Кто, возмутив природы чин,  
Горами влажными на землю гонит море?  
Не тот ли злобный дух, геены властелин,  
Что по вселенной разлил горе,  
Что человека подчинил  
Желаньям, немощи, страстям и разрушенью  
И на творенье ополчил  
Все силы, данные творенью?  
Земля трепещет перед ним:  
Он небо заслонила огромными крылами  
И двигает ревущими водами,  
Бунтующим могуществом своим (112).

---

<sup>10</sup> Слова А.С. Пушкина о герое поэмы «Кавказский пленник». Письмо А.М. Горчакову, октябрь-ноябрь 1822 г. (IX, 52)

Лирический герой ждет «желанного мгновенья» встречи с грозным противником. Картину увенчивает вызов гордый и самоуверенный:

Меж тем от прихоти судьбины,  
Меж тем от медленной отравы бытия,  
В покое раболепном я  
Ждать не хочу своей кончины;  
На яростных волнах, в борьбе со гневом их,  
Она отраднее гордыне человека!  
Как жаждал радостей младых  
Я на заре молодого века,  
Так ныне, океан, я жажду бурь твоих! (113)

Не это ли духовное состояние в стихотворении «В дни безграничных увлечений» определено словом «праздник смятенья»?

Итак, обращение к лирике 20-х годов показывает, что возможность такого рода «праздников» для Баратынского не фикция, а эмоциональная реальность, известная по опыту юности, но ко времени зрелости безусловно преодоленная. Показ характера и смысла этого преодоления составляет второй тематический пласт стихов о «превратном гении». Именно здесь тот поворот художественной мысли, в котором сказывается собственный путь развития поэта, попытавшегося выйти за пределы привычной ему элегической сферы. Опора для поворота в том, что общая для обоих произведений раздвоенность лирического «я» у Баратынского не ограничивается *демоническим* сюжетом. Его лирический герой неоднозначен изначально. Одна его грань — «безумец молодой» (с ним-то и контактирует «наперсник»). Но разрушительные порывы обуздывает полярная ипостась — «поэт» по преимуществу, тот, чьи пристрастия (или, лучше сказать, — идеалы) несовместимы с миром дисгармонии.

О представлениях Баратынского о природе поэзии речь пойдет ниже. Пока же логика сопоставления возвращает нас к пушкинскому стихотворению, к наиболее *ответственной* его части — финалу. Именно здесь, как ожидает читатель, должна быть обнаружена прямая реакция лирического «я» на уроки inferнального собеседника. Но

ожидания (как это часто случается в творениях Пушкина) не оправдываются. Стихотворение «обрезано» на передаче смысла поучений тайного гостя. Ни согласия на его вызывающие проповеди, ни — тем более — опровержения автор не дает.

Эта знаменательная уклончивость обнаруживает себя в полной мере, если припомнить отзыв на стихотворение, содержащий-ся в письме Жуковского от 1-го июня 1824 г. Он широко известен, но обычно внимание привлекает центральный его аспект — пророчество ожидающей Пушкина великой будущности. Нас же интересует именно мнение о стихотворении. Вот оно: «Обнимаю тебя за твоего Демона. К черту черта! Вот пока твой девиз. Ты создан пасть в боги — вперед. Крылья у души есть! Вышины она не побоится, там настоящий ее элемент! Дай свободу этим крыльям, и небо твое. Вот моя вера. Когда подумаю, какое можешь сострять для себя будущее, то сердце разогревается надеждою за тебя. Прости, чертик, будь ангелом»<sup>11</sup>.

Противостояние демонизму в этих словах гораздо сильнее (и, главное, определеннее), чем в стихотворении, давшем для них повод. Его подтекст — убежденность Жуковского в *гармонической природе искусства*. Именно поэтому, как будет сказано в следующем письме Жуковского в Михайловское (от 12 ноября 1824 г.), сама поэзия призвана оказать на душу изгнанника оздоравливающее воздействие.

Пушкин, очевидно, имел в связи с этими размышлениями Жуковского чувства достаточно сложные. Во всяком случае, с бодрым восклицанием «К черту черта!» он в пору Михайловского вряд ли бы согласился. В черновой прозаической заметке «О стихотворении «Демон» также не дается сведений о реакции лирического «я» на уроки «гостя», но все же «пространство» ситуации там слегка расширено. «Сомнение» определяется здесь как «чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души». Заметку заканчивают слова о «печальном влиянии» духа отрицания «на нравственность нашего века» (VI, 233).

---

<sup>11</sup> Переписка Пушкина: В двух тт. М., 1982. Т. I. С.89.

Сказанное, в общем, ясно: в стихотворении автор видит отражение победы демона (хотя бы частичной) и над отдельной душой, и над настроениями века в целом.

Баратынский десять лет спустя решает исход ситуации так, будто прямо следует завету Жуковского. *Будто*, поскольку *биографически* идет не от него, но разделяет систему воззрений, от Жуковского в принципе недалеких, — сферу русского шеллингианства.

Мне уже приходилось писать о том, что философские убеждения бывших «любомудров» отличались пафосом, гораздо более примирительным, чем идеи их духовного учителя<sup>12</sup>. Система Шеллинга представлялось русским шеллингианцам чертежом грандиозного здания гармонической вселенной. На его фундаменте развертывались мистерии человеческой истории и искусства. Последнему отводилось роль по-особому ответственная.

Как писал С. Шевырев в первом, программном номере журнала «Московский вестник», «искусство приводит нас к одному всеобъемлющему чувству — к согласию с самим собой и со всем миром, нас окружающим»<sup>13</sup>.

Утверждения такого рода мало соответствовали «отрицательной» тональности лирики Баратынского 20-х гг. И тем не менее на рубеже десятилетий его тяготение к шеллингианцам было внутренне оправданным. В их системе воззрений ему виделся выход из тупика неотступных противоречий «существенности».

Особенную привлекательность имела для него теория гармонической природы искусства. В ее основе лежала мысль о том, что художнику дана способность проникновения в *подлинную* суть вещей. С предельной определенностью ее формулировал современник Баратынского, критик и теоретик, не входивший в группу бывших любомудров, но в целом также близкий к немецкой эстетике, — Н. Надеждин. В одной из его работ, помещенной в журнале «Телескоп», читаем: «Произведение изящное есть не что иное как малый

---

<sup>12</sup> См. мою статью. «О творческой позиции Е.А. Баратынского конца двадцатых-начала тридцатых годов XIX в. (анализ лирики)» // Альбом И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С.156-162.

<sup>13</sup> Московский вестник. 1827, Ч. I, №1. С.45.

мир, образ великой вселенной в миниатюре». Но гармония вселенной, — объясняет критик, — не всегда доступна человеческому восприятию. Поэтому «величайшее нравственное достоинство изящных произведений в том, «что всеобщая гармония жизни, не различимая для нас в шуме бытия, через посредство их как будто сосредотачивается в один определенный аккорд, коего мелодия по нашему уху. И тогда — тайна бытия становится для нас понятнее, жизнь любезнее и священнее»<sup>14</sup>.

Стихотворение «В дни безграничных увлечений» в контексте подобных высказываний прочитывается по-новому. Высвечивается не только его сопричастность к пушкинскому «Демону», но и спор с ним. У Баратынского в финале произведения «превратный гений» безоговорочно отступает перед силой, дарованной *поэту*. Рост души, сопряженный со зрелостью, делает торжество гармонии безграничным и безусловным.

Правда, вывод этот допускает некоторые сомнения. Последние строки стихотворения:

И поэтического мира  
Огромный очерк я узрел,  
И жизни даровать, о лира!  
Твое согласие захотел —

несут в себе возможность двойного прочтения. Возникает вопрос: где лежит *источник* «согласия»? Таится в недрах мироздания либо лишь привносится в него усилиями творящего художника?

Впрочем, эта двойственность воспринимается как противоречие лишь при условии подхода, четко противопоставляющего объективное бытие и субъективное его воспроизведение. Разделяющее «либо» снимается в иной системе воззрений. Обычно ее называют «объективным идеализмом». «Очерк поэтического мира» в этом контексте понимается как некий аналог идеи Платона, являющей собой воплощение изначально сущего.

Близкое понимание присутствует и в классической немецкой эстетике, в частности в философской системе ее основателя — Иммануила Канта. Так, комментируя кантовское понятие *эстетичес-*

---

<sup>14</sup> Телескоп, 1831, №10. С.233.

кой идеи, современный исследователь поясняет его следующим образом: «...поэт пытается дать во всей полноте чувственный образ того, для чего в природе нет примера»<sup>15</sup>.

Сказанное может быть отнесено и к финалу стихотворения «В дни безграничных увлечений».

Для нас, однако, важнее чем философских отвлеченностей показательный психологический факт: убежденность в гармоническом взаимопроникновении жизни и искусства внедрена в сознание больших поэтов.

Блок, например, исходя из представления о бесцельности реального существования («Жизнь без начала и конца. // Нас всех подстерегает случай...»), корректирует его утверждением категорической правды художника, вносящего в поток случайностей торжество высшей нормы:

Но ты, художник, твердо веруй  
В начала и концы. Ты знай,  
Где стерегут нас ад и рай.  
Тебе дано бесстрастной мерой  
Измерить все, что видишь ты.  
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.  
Сотри случайные черты —  
И ты увидишь: мир прекрасен.<sup>16</sup>

Если для Блока это героическое решение все же имеет в подножии своем преодоленное противоречие, то для Бориса Пастернака в подобном случае существенен лишь неразложимый синтез. В стихотворении «Август», охватывая единой мыслью все ценности бытия, поэт так определяет главный его смысл:

Прощай, размах крыла расправленный,  
Полета вольное упорство,  
И образ мира, в слове явленный,  
И творчество, и чудотворство.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII в. М., 1963. С.241.

<sup>16</sup> Блок А. Собр. соч.: В шести тт. Л., 1980. Т.2. С.274.

<sup>17</sup> Пастернак Б. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1990. Т.2. С.71.)

Почти буквальное совпадение («поэтического мира огромный очерк» — у Баратынского; «образ мира, в слове явленный» — у Пастернака), пересечение в одной словесной формуле художников, вполне несходных по духу и тональности, ощущается как почти неопровержимое доказательство отстаиваемой ими мысли.

Однако, выстроив ряд авторитетнейших высказываний в пользу гармонической природы искусства, мы тем не менее не можем отвернуться и от утверждений полярного характера. Не можем хотя бы потому, что и для них источником также является поэзия Баратынского. В частности — второе его стихотворения, связанное с «демоническим» мотивом, — «Когда исчезнет омраченье...» (1834 г.)

В нем Баратынский будто приближается к тому пушкинскому тексту, который оспаривал в стихах о «превратном гении». Не в истоках ситуации (теперь она просто не рассматривается) — в изображении того, что в пушкинской прозаической заметке названо «печальным влиянием» *духа отрицания* на человеческую душу.

Для начала, однако, следует, как всегда, просто всмотреться в поэтический текст. Привожу его полностью:

Когда исчезнет омраченье  
Души болезненной моей?  
Когда увижу разрешенье  
Меня опутавших сетей?  
Когда сей демон, наводящий  
На ум мой сон, его мертвящий,  
Отыдет, чадный, от меня,  
И я увижу луч блестящий  
Всеозаряющего дня?  
Освобожусь воображеньем,  
И крылья духа подыму,  
И пробужденным вдохновеньем  
Природу снова обниму?  
Вотще ль мольбы? Напрасны ль пени?  
Увижу ль снова ваши сени,  
Сады поэзии святой?  
Увижу ль вас, ее светила?

Вотще! Я чувствую: могила  
Меня живого приняла,  
И, легкий дар мой удушая,  
На грудь мне дума роковая  
Гробовой насыпью легла (163-164).

Стихотворение может быть истолковано как промежуточное звено между теми двумя произведениями об inferнальных пришельцах, о которых мы уже говорили.

Как и в пушкинском «Демоне», у Баратынского рисуется омертвление, в которое погружает человека контакт с inferнальным существом. Правда, его причина в данном случае не вселенский холод («хладный яд», как сказано у Пушкина). И не мятежный огонь — «жар восторгов несогласных» (как в стихотворении «В дни безграничных увлечений»). «Омрачение» возникает как поздний результат такого огня — воздействие не вполне отгоревшего пламени. Оно несет с собой сон, мертвящий ум. Неслучайно демон здесь назван «чадным». Речь идет (насколько это позволяли стилистические нормы поэзии первой трети века) об угарном отравлении — состоянии, чреватом опасностью не проснуться. Знак такой угрозы — упоминание «могилы» и «гробовой насыпи».

Стихотворение сближает с пушкинским «Демоном» то развитие лирического сюжета, при котором отсутствует мотив победы лирического «я». Но близость к стихам о «превратном гении» выражается в том, что вторую сторону конфликта представляет не пушкинский юноша — «сын века», человек как таковой. Герой Баратынского — по-прежнему «поэт», член сообщества «немногих». То единение с природой, по которому он тоскует, — не проявление свежести чувств, вообще свойственное юности, но дар *избранных*. Да и сама природа понимается в этом произведении как нечто метафизически-иррациональное. Образ, ее воплощающий, — «луч блестящий // всеозаряющего дня». Обнять такую природу можно лишь в порыве *вдохновения* (а не, к примеру, в процессе непосредственного созерцания). Это таинство постижения абсолюта, близкое к тому, чтобы увидеть «сады поэзии святой».

Так, по Баратынскому, «чадный демон» убивает, прежде всего, поэтический дар». Воплощением демонического начала впервые названа «дума роковая». По этому поводу можно было бы припомнить высказывание Жирмунского о том, что пушкинский демон связан с представлением о характерном для первых десятилетий XIX в. духе «рассудочного скептицизма». Но такое соприкосновение имело бы по преимуществу внешний характер. Для Баратынского «дума роковая» — не «скептицизм», но понятие более широкое. Это — рациональное начало в абсолютном его выражении, интеллект, уничтожающий *цельность* духовного бытия. Впрочем, тема эта по-настоящему развернется в его творчестве более позднего периода — в сборнике «Сумерки». Стихотворение «Когда исчезнет омраченье» лишь предваряет это будущее. Не входя в него, попытаемся подвести некоторые итоги.

Итак, Баратынский, создав поэтическую ситуацию, творческим толчком для которой был лирический «чертеж» пушкинского «Демона», по мере ее развития вышел к собственным художественным горизонтам. Его занимала не история воздействия «духа отрицания и сомнения» на «нравственность нашего века» — проблема, определившая в конечном итоге мир русского романа. Собственная тема будущего создателя «Сумерек» — природа поэзии, ее внутренняя субстанция и «внешняя» историческая судьба. Показательно, что именно у Баратынского намечаются два полюса такой судьбы. Один — образ поэзии, основывающийся на высокой традиции. Гимн в ее честь — миниатюра 1834 г. «Болящий дух врачует песнопенье». По ее поводу современным литературоведом сказано очень точно: «Удивительный дар Баратынского при несомненном трагизме и всеобъемлющей рефлексии стремится тем не менее гармонизировать мир посредством искусства»<sup>18</sup>. В том же ключе выдержана и знаменитая «Рифма».

---

<sup>18</sup> Журавлева А.И. «Болящий дух врачует песнопенье». // *Arg interpretandi*. Сб. статей к 75-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С.165.

Тем не менее, и при жажде гармонии, тот, кого сегодня называют «сумрачным гением», отлично знал полярный лик поэзии. Это не «легкий дар» беспечного «любимца вдохновенья» (как в «Последнем поэте»), но поэзия, слитая с мыслью, ранящая как «нагой меч», «острым лучом» освещающая и «смерть, и жизнь, и правду без покрова» (стихотворение «Все мысль да мысль! Художник бедный слова...»)<sup>19</sup>.

Не входя в эту особенную тему, заметим одно: если образ гармонического искусства указывает на опыт литературы прошлого, то облик поэзии — «нагого меча» в большой мере предваряет представление о Музе двадцатого столетия.



---

<sup>19</sup> Специальный анализ этого стихотворения см. в моей статье «О стихотворении Баратынского «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» // Указ. работа.

## «ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» В «ЛИТЕРАТУРНЫХ И ЖИТЕЙСКИХ ВОСПОМИНАНИЯХ» И.С. ТУРГЕНЕВА

Современное восприятие творчества Пушкина неотделимо от того, как оно отложилось в творческой памяти русских писателей и поэтов, отразилось в созданных ими текстах, вписанных в культурную память определенной эпохи, что, в свою очередь, обусловило пути их интерпретации. Сам термин «пушкинский текст» был введен в научный оборот Б.М. Гаспаровым<sup>1</sup>. Опираясь на понятие «пушкинский текст», мы имеем в виду два образующих его аспекта: творчество Пушкина как текст, и Пушкинский текст русской культуры, который одновременно является и генератором кодов его расшифровки, и самим кодом. На это свойство Пушкинского текста указал Ю.В. Шатин, отметив, что в его основании лежат «три устойчивых черты прижизненного пушкинского мифа, ставшего объектом культурной коммуникации: *редукционизм*, связанный с приятием одних и неприятием других произведений Пушкина <...> *биографизм* – с отчетливыми попытками расшифровать произведения поэта как опыт биографии <...> *идеологизм* – стремление истолковать произведения поэта как отражение определенных идеологием его времени»<sup>2</sup>.

Очерк «Литературный вечер у Плетнева», появившийся в «Русском архиве» в октябре 1869 года, открывал вышедший в ноябре того же года первый том собрания сочинений Тургенева в издании братьев Салаевых. Предпосланное четырем мемуарным очеркам<sup>3</sup> отдельное предисловие разъясняло позицию автора, который стре-

---

<sup>1</sup> Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996. – С.320.

<sup>2</sup> Шатин Ю.В. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня. – Новосибирск, 2000. – С.234.

<sup>3</sup> «Литературный вечер у Плетнева», «Воспоминания о Белинском», «Гоголь», «Пол поводу «Отцов и детей»

мился убедить читателей в том, что его «западничество» – выражение гражданской позиции, сказавшейся во всем творчестве. Подтверждением сказанного является первый фрагмент воспоминаний, где Тургенев представляет себя наследником гражданской позиции Пушкина, впрочем делая это весьма тактично.

Имя Пушкина в рассматриваемом очерке Тургенева своего рода фундамент, на котором выстраивается его свертхтекст, то есть происходит расширение границ самого текста, приобретающего способность вызывать изменения в нашем восприятии его<sup>4</sup>. Путь этого изменения – от реальности фактической к реальности художественной.

Основанием для обнаружения «персонального текста» является особый тип чтения Тургеневым-мемуаристом фактов биографии Пушкина, которого автор «вписывает» в контекст «смирного времени». Образ «смирного времени» в очерке Тургенева внутренне конфликтен: его нравственная характеристика вырастает из существующего в нем биографически и творчески Пушкинского текста. Пушкинский текст в этом случае может быть восстановлен как художественный в контексте произведений, созданных поэтом в это время<sup>5</sup>. Иной тип интерпретации предполагает возможность включения биографического повествования в автобиографический текст. В таком случае мы имеем больше шансов обнаружить внутренние схождения текстов биографического характера.

Среди пушкинской автобиографической прозы 30-х годов<sup>6</sup> особое место занимает дневник 1834 года, в котором «смирная эпоха» 30-х годов явлена читателю в оценке поэтом духовной и светской жизни общества. Дневниковые записи поэта дают основание предположить, что его мнение как человека и художника часто звучит в

---

<sup>4</sup> Меднис Н.Е. Свертхтексты в русской литературе.– Новосибирск, 2003.–С.14; Топоров В.Н. «Младой певец» и быстротечное время (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века// Russian Poetics.Columbus,1983.–С.409.

<sup>5</sup> «Медный всадник», «Арап Петра Великого», «Русалка», «Египетские ночи» и др.

<sup>6</sup> Воспоминания о Державине, Первая и Вторая программы записок, начало автобиографии, «анекдоты» под рубриками «Table Talk», «Разговоры с Н.К.Загряжской».

диссонанс с общим настроением эпохи: будучи в тесном контакте с правительственной сферой, он по-своему пытался влиять на нее, чувствуя личную ответственность за историческое время, которое воспринимал как часть собственной жизни.

В очерке Тургенева Пушкин не является главным действующим лицом, имя его упоминается в очерке всего *четыре* раза, но именно вокруг него возникает текст особой «плотности». Тургенев дает характеристику эпохи 30-х, размышляя о тех ее приметах, суждение о которых обнаруживаем и в дневнике Пушкина: о правительственной сфере, о состоянии отечественной словесности, цензуре и т.д. Этот тип «пересечений» представляет собой внешний пласт очевидных сближений, которые можно рассматривать как систему внешних кодов очерка. Менее очевидны те сближения, которые образуют внутренний «сюжет» воспоминаний: это своеобразная «переключка» художественных произведений, созданных Пушкиным в середине 30-х («История Пугачева», «Капитанская дочка»), а Тургеневым в 60-е годы (рассказы «Призраки», «Довольно», роман «Дым»). Этот «сюжет» также обладает смыслопорождающим эффектом.

Описываемый Тургеневым вечер (о чем свидетельствует составленная М.Е.Клеманом «Летопись жизни и творчества Тургенева») <sup>7</sup> имел место не в указанное Тургеневым время – начало 1837 года, а 9 марта 1838 года, когда Пушкина уже не было в живых. Эта хронологическая оплошность Тургенева, о которой не знает читатель, – ключ к расшифровке образа *порога*, возникающего в первой портретной зарисовке Пушкина. Он появляется перед Тургеневым на пороге, в передней Плетнева. Это был «человек среднего роста, который, уже надев шинель и шляпу и прощаясь с хозяином, звучным голосом воскликнул: «Да! да! хороши наши министры! нечего сказать!» – засмеялся и вышел. Я успел только разглядеть его белые зубы и живые, быстрые глаза» <sup>8</sup>. Бытовой факт под пером Тургенева превращается

---

<sup>7</sup> Клеман М.Е. Летопись жизни и творчества Тургенева. – М.-Л., 1934. – С.24.

<sup>8</sup> Тургенев И.С. Собр.соч.: В 12-и тт.Т.10.–М.,1956.–С.264. В дальнейшем ссылки в тексте на это издание.

в символический образ *порога*, времени, с которого начинается его литературная биография.

«Пушкинский текст» вскрывает глубинный пласт смысла этой части очерка. Он имеет характер диалога с молодым поколением 60-х, отрицающим авторитеты. Мемуарист создает образ поэта, используя максимальную степень сочетаемости слов, соединяя в синонимичный ряд имя Пушкин и слова полубог– авторитет – вождь. Пушкин, как утверждал Тургенев, был для представителей поколения 30-х годов наставником, *вождем*, личностью, обладавшей независимостью собственных мнений. Однако, как свидетельствует одна из дневниковых записей поэта, сам Пушкин по-видимому отрицательно относился к тому, чтобы его рассматривали как вождя и выразителя радикальных настроений, обострившихся в обществе в связи с польскими событиями.

В записи от 11 апреля 1834 года Пушкин приводит пространную выдержку из статьи, опубликованной во «Франкфуртском журнале»<sup>9</sup>, где его имя упоминается Лелевелем, польским историком, одним из деятелей польского восстания 1830-1831 гг., как имя одного из лучших русских поэтов, чье творчество «раскрывает политическое устремление русской молодежи» (VIII, 561). Приведя выписку из статьи, Пушкин никак не комментирует ее, обрывая запись многозначительным многоточием. Оценка поэтом польского восстания была дана им в стихотворении «Клеветникам России» и возвращать-ся к тому, что было высказано, он не считал необходимым.

В записи, относящейся к третьему июня того же года, находим суждение Пушкина о том, какой резонанс в обществе произвела смерть князя Кочубея, бывшего председателя Государственного совета и Комитета министров. «<...> государь был неутешен. Новые министры повесили голову. Казалось, смерть такого ничтожного человека не должна была сделать никакого переворота в течении дел. Но такова бедность России в государственных людях, что и Кочубея нечем заменить... <...> без него Совет иногда превращался только что не в драку...» (VIII,54).

---

<sup>9</sup> .Франкфуртский журнал – Journal de Francfort – газета на французском языке, издававшаяся во Франкфурте-на- Майне

Поразительно совпадение смысла этих строк с тем, что понималось под авторитетом в среде университетской молодежи, от лица которой говорит Тургенев. «Сколько я помню, – пишет мемуарист, – никому из нас (я говорю об университетских товарищах) и в голову не пришло бы преклониться перед человеком потому только, что он был богат или важен, или очень большой чин имел; *это* обаяние на нас не действовало – напротив...» (10,264). Таким образом, мнение о действительности авторитетов и механизме их формирования в представлении Пушкина, включенные в анализ суждений Тургенева об этом же предмете, позволяют сделать вывод о том, что размышления мемуариста об авторитетах является попыткой сформулировать некий общий нравственный закон развития общества, чем просто оспаривать свое мнение в полемике с молодым поколением.

Другой важной «темой» воспоминаний Тургенева в этой части очерка является тема «независимости собственного мнения», которое рассматривается им как важнейшее завоевание личности. Своеобразный «параллельный» сюжет есть и в дневнике Пушкина. 17 января Пушкин записывает в дневнике свой разговор с государем о «Пугачеве» (на бале у графа Бобринского) и замечает: «Государь мне о моем камер-юнкерстве не говорил, а я не благодарил его» (VIII,35). Однако Пушкин нисколько не сомневался в том, что его независимость не может быть одобрена. 10 мая поэт с негодованием сообщает о том, что его частное письмо к Наталье Николаевне, в котором он дает ей «отчет о присяге великого князя, писанный, видно, слогом не официальным» (VIII, 50), вскрыто полицией и прочитано государем.. «Но я могу, – замечает Пушкин, перефразируя известный ответ Ломоносова графу Шувалову, – быть подданным, даже рабом, но холопом и шутком не буду и у царя небесного». Пушкина возмущает посягательство на тайну переписки, нарушенную царем, который дал ход «интриге, достойной Видока и Булгарина» (VIII,50). Очень красноречива запись, сделанная Пушкиным 22 декабря, где поэт в разговоре с великим князем Михаилом Павловичем ставит себя, как представителя старинного дворянского рода, наравне с царствующими особами, замечая, что «Все Романовы революционеры и уравниатели» (VIII,562). Как видим, не-

зависимость мнения Пушкина – это форма проявления высоких нравственных принципов человека, убежденного в том, что и он лично как русский дворянин вершит судьбы Отечества.

Вторая встреча Тургенева с Пушкиным произошла за несколько дней до гибели поэта на утреннем концерте в доме Энгельгардта. Пушкина «стоял у двери, опираясь на косяк, и, скрестив руки на широкой груди, с недовольным видом посматривал вокруг» (10,265). Внутренний смысл портретной зарисовки реализован в нескольких ключевых словах, определяющих «прочтение» внутреннего состояния поэта: «опираясь на косяк», «посматривал кругом», «с досадой повел плечом», «казался не в духе». Тема одиночества Пушкина в светской «толпе», неприятия многих его произведений, получает выражение в горьком замечании Тургенева: «правду говоря, не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики <...> Марлинский все еще слыл любимейшим писателем, барон Брамбеус царствовал <...> на Кукольника взирали с надеждой и почтением...» (268). Тема одиночества Пушкина в «толпе» сопрягается с тезисом Тургенева о том, что «литературы (в то время в России – М.У.) в смысле живого проявления одной из общественных сил <...> не было <...> как не было <...> гласности, как не было личной свободы; а была словесность» (10,270). Дневник Пушкина, напряженно работающего над созданием произведений на русскую тему, представляет собой документальный факт, свидетельствующий о преодолении Пушкиным инерции в общественном сознании эпохи.

Дневниковые записи поэта пестрят упоминаниями о бесконечных балах, которые утомляют и раздражают поэта. Запись 6 марта: «Слава богу! Масленица кончилась, а с нею и балы» (VIII, 36). 28 ноября бал у Бутурлина. «Бал был прекрасен», – пишет поэт. На этом балу Пушкин узнал о возвращении царя в Петербург. Пушкин ждал его возвращения из-за границы, так как без него уже отпечатанного «Пугачева» не выпускали в свет.

Бал в Аничковом дворце 5 декабря описывается Пушкиным во всех подробностях «в пользу будущего Вальтер Скотта», иронически замечает он, и перечисляет наряды, плюмажи, шляпы и т.д. В это

время Пушкин работает над историей Петра («С генваря очень я занят Петром <...> Придворными сплетнями мало занят. Шиш потомству» (VIII, 62), но, как известно, с 1833 года (дневник от 4 декабря) начинает записывать рассказы Н.К.Загряжской, которых, по свидетельству П.Вяземского, «Пушкин заслушивался <...> Он ловил при ней отголоски поколений и общества, которые уже сошли с лица земли...в беседе с нею находил необыкновенную прелесть историческую и поэтическую» (VIII, 542). Поэт понимал, что история Петра как история русской государственности не может быть воссоздана только путем обработки официальных исторических документов, ее неотъемлемой частью должна была быть и судьба отдельного человека. В воспоминаниях Тургенева Пушкин предстает перед читателем личностью, в судьбе и творчестве которой выразилась целая эпоха, именно поэтому зарисовка мимолетного впечатления от внешнего облика поэта на утреннем концерте приобретает в контексте очерка символический характер.

Эпоха 30-х годов, не принимавшая во внимание Пушкина-художника и философа, не стала эпохой литературы как «живого проявления одной из общественных сил» (10,270), а была скорее, по словам Тургенева, временем существования «словесности». Осознание литературой своего значения в общественной жизни России происходит, как следует из воспоминаний Тургенева, в творчестве Пушкина.

Подтверждением этой мысли Тургенева являются записи в дневнике самого Пушкина от 2 апреля 1834 года. Избегая давать прямую характеристику Кукольнику, поэт так излагает свои впечатления от знакомства с ним у кн.Вяземского: «Не знаю, имеет ли он талант. Я не дочел его «Тасса», и не видал его «Руки» etc. Он хороший музыкант. Вяземский сказал об его игре на фортепьяно: «Il bredouille en musique comme en vers» (Он лепечет в музыке как в стихах») (VIII, 41). Для Пушкина, уже имевшего опыт создания исторической трагедии «Борис Годунов», было ясно, что старая форма стихотворной драматической литературы не отвечает характеру времени, а историческое событие, в котором не выражено личностное отношение автора к изображенным характерам, остается фактом истории, а не литературы.

## ОБ ОДНОЙ ПУШКИНСКОЙ АЛЛЮЗИИ В ПОВЕСТИ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «АДЮШКИН СОН». ТЕКСТ И ПРЕТЕКСТ

Среди русских художественных гениев нет никого, кто мог бы по силе и широте, разнообразию и постоянству обращения к Пушкину соперничать с Достоевским. Так что его Слово о Пушкине есть не что иное, как вершина айсберга, невидимым основанием которого, придающим такую масштабность и энергию его «очерку», были десятилетия страстного увлечения любимейшим поэтом и непрерывный поиск в постижении его «великой тайны» (художественной и аналитически-философско-пророческой) <sup>1</sup>.

Сколько-нибудь подробной классификации таких обращений Достоевского к Пушкину до сих пор не было сделано. Но уже сейчас можно сказать, что они таят в себе много неожиданностей: это и прямые цитаты, и парафразные изложения пушкинских текстов, и серьезные или шаржированные приемы в обрисовке персонажей, и частые авторские вторжения в текст, опрокидывающие положения странной теории Бахтина, отказывавшегося видеть в Достоевском демиурга-творца, и, наконец, скрытые реминисценции из Пушкина. Между тем последние как раз и поражают порой точностью воспроизведения претекста, почти фантастической, во всяком случае, трудно объяснимой. Это трансформация некогда существовавшей художественной реальности и вместе с тем реальность самой трансформации, если, разумеется, внимательно к ней присмотреться.

В чем причины такого парадокса? Они кроются скорее всего в психологии писательского труда, когда шедевры оказываются спо-

---

<sup>1</sup> Отчасти этот вопрос был рассмотрен мною: Фортуатов Н.М. Речь Достоевского как феномен формы // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2004. С.84-96.

собными рождают шедевры. Причем безотносительно к тому, что становится толчком для возникновения нового текста, собственное ли создание<sup>2</sup> или чужое произведение.

Демонстрацию подобного рода феномена содержит в себе повесть Достоевского «Дядюшкин сон» (1859). В финале повести автор дает два таких художественных заимствования. Первое восходит к его собственному «каторжному» опыту, когда вспоминается, как «злодей и душегубец», чтобы избежать наказания, достал вина, настоял в нем табаку и выпил», а через несколько месяцев «умер в злой чахотке»<sup>3</sup>. Об этом рассказывает Зине, героине повести, ее избранник, умирающий точно так же и воспользовавшись тем же страшным средством. Спустя два года после публикации «Дядюшкина сна» появится повесть «Записки из Мертвого дома», где встречается такой же эпизод: один из каторжан, «испугавшись наказания, выпил крышку вина, крепко настояв в нем табаку, и тем нажил себе чахотку» (3, 566). Любопытно, что беллетристический вымысел (повесть) предвосхитил реальность изображения острожной жизни.

Другой тип использования в повести собственной же художественной находки, – момент гибели Васи, героя «Дядюшкина сна», представляющий собой варьированную сцену из литературного дебюта автора: смерть студента Покровского в «Бедных людях».

Первый случай (с каторжанином) есть не что иное, как работа памяти, воспроизводящей то, «что было». «Записки из Мертвого дома» подтверждают это обстоятельство. Второй – разработка близ-

---

<sup>2</sup> Анализы этого вопроса см. в моих статьях о Льве Толстом: Особенности творческого процесса Л.Толстого: шедевры, рождающие шедевры. (К вопросу о промежуточных этапах работы писателя) // Грехневские чтения. Нижний Новгород. 2001; О промежуточных этапах творческого процесса Л.Толстого // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 20, Воронеж, 2003 и в книге о Чехове, где речь идет о том, что можно было бы определить как «перспективу художественного мышления» писателя: Тайны Чехонте: о раннем творчестве А.П.Чехова. Нижний Новгород, 1996.

<sup>3</sup> Достоевский Ф.М. Собр. Соч.: В 10-ти т. Т.2. 1956. С.404.. .

кого уже не к реальности, а к собственному художественному поиску родственных трагедийных коллизий.

Совершенно иное творческое явление – скрытые реминисценции из «Евгения Онегина» в финале «Дядюшкина сна». Во-первых, первоисточник здесь литературный, он существовал именно как текст, а не как конкретное жизненное наблюдение, пережитое писателем в Омском каторжном остроге и повторенное дважды уже в виде художественной картины, хотя «Дядюшкин сон» – это чистейшая беллетристика, а «Записки из Мертвого дома» – нелегкая жанровая загадка, оставленная Достоевским своим исследователям: повесть и одновременно работа мемуариста. Во-вторых, что очень существенно, первоисточник принадлежит уже не самому автору, а чужой руке. Притом обращение к оригиналу не афишируется, оно скрыто, затушевано, и если здесь есть какой-то расчет, то скорее всего на наблюдательного читателя. Но это действительно передача чужой энергии, чужой художественной системы, чужих поэтических страниц – пушкинских, однако в транскрипции Достоевского, заметим. В какой-то мере – это мистификация, шутка, остроумная импровизация эпического писателя, решающего трудную задачу развязки повести, как когда-то Пушкин нашел неожиданное решение в развязке своего романа.

Речь идет о последнем, заключительном фрагменте, даже не главе, а подглавке повести. Лучше всего ее можно было бы определить как эпилог. Исход авантюрной истории из «Мордасовской летописи» заканчивался тем, что после скандальных происшествий и смерти князя, Москалевы переезжают – словно в соответствии с духом своей фамилии – в Москву, а через месяц (Достоевский всегда очень точен во временных измерениях сюжета) мордасовцы узнают, что подгородная их деревня продается. Но это последнее известие оказывается знаком того, что пока неизвестно ни обывателям Мордасова, ни читателю. За беглой фразой скрываются стремительно развернувшиеся события уже в далекой Москве, о которых хроникер не упоминает лишь потому, что сам ничего не знает о них.

Дело в том, что Зина быстро изменила романтическим клятвам остаться верной первой любви, которыми она утешала умирающего молодого человека, и вскоре же после переезда в Москву вышла за-

муж, заняв такое высокое место в общественной иерархии, о каком она и мечтать не могла, даже если бы осуществилась надежда предприимчивой Марьи Александровны женить, чуть ли не силой или обманом, престарелого князя на своей дочери.

Однако об этом новом витке истории семейства Москалевых поведал уже не хроникер, а робкий, изворотливый недавний претендент на руку Зины, Павел Александрович Мозгляков. В нем есть черты бессмертного Хлестакова, так что в «Дядюшкином сне» скрывается еще одна аллюзия – гоголевская, притом не только из «Ревизора», но и из «Мертвых душ»: последняя завершающая всю повесть фраза если не о тройке, то каких-то мчащихся «рьяных конях», уносящих путника в даль по пустынному простору русского поля под звон колокольчика.

Так что же произошло с Зиной после отъезда из захолустья в Москву? Да точно то же, что и с пушкинской Татьяной, и так, как *там* это произошло! Автор повести воспроизвел коллизии и характеры некоторых персонажей романа в стихах, лишь слегка варьируя детали. Так что в известном смысле заключительная подглавка несет в себе пародийные черты: итоговая ситуация имеет «второй план», по терминологии Ю. Тынянова, – первотекст, который дал возможность Достоевскому завершить оставшийся открытым сюжет краткой «ссылкой», притом не обозначенной, на литературную аналогию. Основой постистории Зины становятся строфы У1 и У11 восьмой главы «Евгения Онегина», где образ Музы переходит в образ Татьяны и замещается им, и строфы Х1У-ХУ111, в которых Онегин, наконец, узнает к своему удивлению, кто эта величавая, холодная красавица, к которой так стремятся все, и как могло случиться невероятное преобразование деревенской «смирненной девочки» в законодательницу высшего света.

В заключительном фрагменте повести множество реминисценций, и они выстраиваются в той же последовательности, что и в романе. Текст вступает в игру с другим текстом.

Прежде всего возникает мотив узнавания. Перед Павлом Александровичем, явившемся франтом на бал генерал-губернатора, вдруг неожиданно появляется... Зина, в «великолепном бальном платье, гордая и надменная». Как отголосок, в сознании читателя звучит претекст, передающий самообладание Татьяны, усвоившей

приемы светской дамы самого высокого ранга <sup>4</sup>: «Но ей ничто не изменило: / В ней сохранился тот же тон. / Был так же тих ее поклон» (строфа ХУ111); «Ужели с ним сейчас была / Так равнодушна, так смела?» (строфа ХХ).

А вот и Павел Александрович, ничего в первый момент не подозревающий: «Подошел он даже с форсом и вдруг оцепенел от изумления. Перед ним стояла Зина... Она совершенно не узнала Павла Александровича. Ее взгляд небрежно *скользнул* по его лицу и тот час же *обратился на кого-то другого*». В «Онегине» все же происходит разговор, вызванный требованиями приличий, но краткий и спокойно прерываемый Татьяной: «Потом *к супругу обратила* / Усталый взгляд, *скользнула* вон, / И недвижим остался он» (строфа Х1Х). Евгений оказывается в таком же замешательстве, пораженный метаморфозой, произошедшей с Татьяной, что и герой «Дядюшкина сна», встретивший совсем другую Зину, свою недавнюю провинциальную знакомую.

Второй мотив, сближающий тексты Пушкина и Достоевского, – *время* описываемых событий. Оба автора относились к этому фактору построения повествования с повышенным вниманием. Пушкин, отбиваясь от упреков, вызванных нелепыми опечатками, весело говорил в примечаниях к роману, что у него ошибок не может быть и что время у него даже и в вымышленных повествованиях рассчитано едва ли не по календарю <sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> «...и нас за то ласкает двор», – звучит реплика Татьяны в последнем свидании с Онегиным, а еще раньше недоумевающий герой ставит свой вопрос: «Кто там в малиновом берете/ С *послом испанским* говорит?» Здесь и далее везде в цитируемых текстах курсив мой. – Н.Ф.

<sup>5</sup> При публикации «Евгения Онегина» появилась невольная опечатка (глава 3, строфа 1У). Вместо: «Они дорогой самой близкой *домой* летят вор весь опор, стало: «...*зимой* летят во весь опор». Между тем это была весна; в ХУ1 строфе появлялась точная подробность: «И соловей во мгле древес / Напевы звучные заводит». «Критики, – писал Пушкин в примечаниях к роману, – того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

Здесь же, в повести, возникает впечатление, что Достоевским время «расчислено» по Пушкину, т.е. по «Евгению Онегину». Роман был прочитан автором «Дядюшкина сна» очень внимательно и рельефно сохранился в памяти или, что тоже вполне вероятно, автор перечитывал текст во время работы. В ХУ111 строфе романа возникает краткий диалог, объясняющий Онегину, что случилось с девушкой, появившейся в Петербурге из «глуши степных селений» и ставшей «законодательницей зал»:

«Так ты женат! Не знал я ране!

Давно ли?» – Около *двух лет...*

За эти годы, пока Евгений странствовал по свету, все и произошло – таинственное преобразование прежней Татьяны. Герой «Дядюшкина сна» после пережитого первого потрясения в момент «знакомства» с губернаторшей, быстро находит общий язык с молодым чиновником и узнает от него историю Зины, где точно указано время событий: «Он узнал, что генерал-губернатор уже *два года* как женился, когда ездил в Москву из «отдаленного края» (411). Дальше уже пойдет досужая молва о «чрезвычайно богатой девице из знатного рода», т.е. версия, видимо, утвердившаяся не без усилий ловкой Марьи Александровны. Но главное все-таки именно эта временная характеристика событий – «*два года*»!

Но в том же фрагменте рассыпано множество и других скрытых «ссылок» на Пушкина. «Сам генерал-губернатор на наглядит-ся и не надышится на свою супругу» (412). Однако и муж Татьяны таков же: «... и всех выше / И нос, и плечи поднимал / Вошедший с нею генерал». Он гордится своей женой, он души в ней не чаёт. Правда, внешне персонаж повести заметно изменился: «высокий, *худощавый*» (411) генерал, – это своего рода противоположение пушкинскому герою при его «портретировании» в романе: «Кто, этот *толстый* генерал?» Но генерал-губернатор в «Дядюшкином сне» все-таки плоть от плоти, кость от кости

пушкинского героя в существеннейшем. И это еще один прямой парафраз романа, едва ли не цитата из него. Повесть: «...*старый воин, израненный в сраженьях*» (411); роман: «*Что муж в сраженьях изувечен*».

Еще один мотив, подхваченный Достоевским, – красота героини. Губернаторша, как ее характеризуют на балу, «ужасно хороши из себя-с, даже можно сказать первые красавицы-с, но держат себя чрезвычайно гордо и танцуют с одними генералами» (411). Зина действительно появляется в бальном зале, где бросается в глаза «множество витых и густых эполет и статских мундиров со звездами» (411). Пушкинская героиня, как мы помним, тоже возникает в блестящем окружении, ее авторитет красавицы непререкаем. И если Онегин в первый момент встречи, в деревне, сдержанно упоминает о ее духовной красоте, противопоставляя внешней красоте сестры: «Я выбрал бы другую... / В чертах у Ольги жизни нет», – то автор в последней главе романа словно наверстывает за героя упущенное и создает образ безусловно красивой женщины. Онегину непонятно, как он мог просмотреть когда-то такую прелесть в молоденькой девушке («Я лучше, кажется, была», – тонко напоминает ему Татьяна), хотя прошло всего два года. Он подхвачен сейчас этим потоком красоты: «Повсюду следовать за вами, / Улыбку уст, движенье глаз / Ловить влюбленными глазами, / Внимать вам долго, понимать / Душой все ваше совершенство...» Но ведь поэт уже предупредил этот порыв чувства недавним описанием появления «новой» Татьяны и реакции людей, ее окружающих, отлично умеющих владеть собой. А здесь: «По зале *шопот* пробежал... / Она казалась верный снимок / ... / Никто б не мог ее прекрасной / Назвать, но с головы до ног / Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной / В высоком лондонском кругу / Зовется ...». И, наконец, в завершении ХУ1 строфы дается резюме: «Она сидела у стола / С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою Невы, / И, верно б, согласились вы, / Что Нина мраморной красою / Затмить соседку не могла, / Хоть ослепительна была».

Достоевский еще более разовьет пушкинский мотив красоты героини. Зина на всем протяжении повести рисуется хроникером, как настоящая русская красавица: «Зинаида бесспорно красавица» (275); ей «только разве быть за владетельным принцем, Видали ль вы где красавицу из красавиц» (276); «Это была одна из тех женщин, которые производят всеобщее восторженное изумление... Она хороша до

невозможности: росту высокого, брюнетка, с чудными, почти совершенно черными глазами, стройная, с могучею, дивною грудью. Ее плечи и руки – античные, ножка соблазнительная, поступь королевская... ее пухленькие алые губки, удивительно обрисованные, между которыми светятся, как нанизанный жемчуг, ровные маленькие зубы, будут вам три дня сниться во сне, если хоть раз на них взглянете» (283); «... подняла на него чудные глаза» (289); «Но какая красота!» – шепчет пораженный князь, с «жадностью лорнируя Зину» (294). «... чудно-прекрасная в своем негодовании» (393).

Уберите некоторые гиперболы и романтические клише, напоминающие гоголевскую манеру<sup>6</sup>, и останется представление о вполне реальной красавице. Старый воин, уцелевший в боях, пал жертвой этой победной красоты Зины, как и пушкинский герой, притом красоты одухотворенной, подобной красоте Татьяны.

Отметим еще один мотив сходства, заметный в повести, пародийно повторяющий романский: «Меня с слезами заклинаний / *Молила* мать; для бедной Тани / Все были жребии равны». В повести Мария Александровна, настаивая на том, чтобы Зина вышла за князя, пускает в ход последний аргумент – материнские слезы, подкрепленные свойственной ей бурной патетикой: «Я готова на коленях *молить* тебя, чтобы ты позволила говорить. Слышишь, Зина: родная мать *умоляет* тебя на коленях!» (307)

Итак, при внимательном анализе повести и романа возникает по-своему замечательный факт творческого процесса Достоевского. Оказавшись перед необходимостью сколько-нибудь убедительно завершить сюжет «Дядюшкина сна», оказавшийся прерванным, открытым, Достоевский с гениальной простотой выходит из затруднения, обратившись к гениальному роману! Ему ничего не пришлось выдумывать. Он взял готовый пушкинский финал «Онегина» и построил в его духе заключение повести, так что оно стало художественным парафразом коллизии, созданной поэтом, когда он «вдруг» сумел благополучно расстаться со своим героем и ге-

---

<sup>6</sup> Влияние «гоголевской школы» следовало бы искать не только в резкой критике мордасовского общества, как это обычно делается, но и в гоголевской *стилевой* традиции.

роиней<sup>7</sup>. Но это свидетельство либо необычайно прочной памяти Достоевского, либо знак того, как уже было сказано, что он перечитывал роман, создавая повесть, или сравнительно недавно вновь обращался к нему.

Как бы то ни было, пушкинский текст стал для него претекстом, не случайным, а осознанным заимствованием. Роман для него оказался – и это не парадокс, а реальность его творческого процесса – не чем иным, как эскизом, предварительным подмалевком, наброском для совершенно неожиданного, как и у Пушкина, финала «Дядюшкина сна». Шедевр привел к рождению еще одного шедевра, значительно уступающего, разумеется, по своей силе оригиналу, но вобравшего в себя его энергию, его выразительные художественные находки.



---

<sup>7</sup> В романе развязка была осложнена перекомпоновкой последних двух глав, когда 8-я исчезла, отнесенная (да еще лишь отдельными фрагментами) в приложение к роману, а 9-я стала восьмой. Сюжетное движение было прервано по меньшей мере на два года, создав, в отличие от повести, некоторую головоломку для читателей.

## ЧЕХОВ ЦИТИРУЕТ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Чехов неоднократно цитирует в своих рассказах роман Пушкина «Евгений Онегин»: в раннем творчестве это рассказ «Не в духе» (1884), в позднем – «Дуэль» (1891), «После театра» (1892).

Рассказ «Не в духе» содержит в себе наиболее просторную цитату из онегинского текста. По существу он построен на контрапункте внутренних терзаний станового пристава Семена Ильича Прачкина из-за ничтожного карточного проигрыша и текста второй строфы V главы «Евгения Онегина» – описания долгожданного прихода зимы: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...» (его вслух зубрит сын Прачкина Ваня). Ко времени публикации рассказа этот пушкинский фрагмент прочно вошел в хрестоматию, стал частью массовой культуры и вместе с тем элементом, формирующим видение национальной картины мира: с 1864 года он свыше пятидесяти раз был переиздан в составе «Родного слова» К.Д. Ушинского, где предлагался сначала для чтения («Родное слово для детей младшего возраста. Год первый». СПб., 1864), а потом для заучивания наизусть и грамматического разбора («Родное слово. Год третий». СПб., 1870).<sup>1</sup> Мальчик, старающийся затвердить пушкинские строки, видимо, находится на второй стадии его освоения. Становой пристав оказывается вне поля действия культурной традиции: он не только никогда не слышал хрестоматийных стихов, но ему ничего не говорит даже имя их создателя: празднества в Москве по случаю открытия памятника поэту в 1880 году прошли мимо него. Узнав от сына, что «сочинителя» зовут «Пушкин», он ворчит: «Пушкин? Гм!.. Должно быть, чужак какой-нибудь. Пишут-пишут – и сами не понимают. Лишь бы написать!» (III, 149).

Таким образом, Чехов задает несколько уровней восприятия цитаты из «Онегина»: для Прачкина это незнакомый текст неавторитетного «сочинителя», для Вани – трудный и скучный школьный урок, для чи-

---

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Сочинения: В 18 тт. М., 1975. Т. III. С. 570. Далее произведения Чехова цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

тателя работает «поэтика узнавания». Именно читатель реконструирует исходную «среду обитания» цитаты – поэтическую картину радостного преобразования и очищения мира при наступлении зимы, ту атмосферу свежести и душевной бодрости, которой проникнуто начало пятой главы романа. И одновременно актуализует более широкий контекст ассоциаций, связанных с художественно-полемическими намерениями Пушкина, заявленными в ней.

Стилевая палитра второй строфы подчеркнута неяркая. «Изящного не много тут», – констатирует сам поэт. Крестьянин, лошадка, дворовый мальчик, жучка – все это черты картины, связанной с «низкой природой». Однако она «деформирована» стихом. По справедливому замечанию П.М. Бицилли, в стихотворном романе «всё подчинено размеру, внешний ритм обуславливает собою внутренний, и материал, взятый из обыденной жизни, из мира эмпирического бытия, так сказать, растворяется в общей атмосфере, создаваемой метром и строфическим членением»,<sup>2</sup> таким образом, картина «низкой природы» меняется, становится поэтической.

В то же время, нарочито не украшенные пушкинские строки прямо противопоставлены «роскошному слогу» «другого поэта», который «живописал»<sup>3</sup> приход зимы, – П.А. Вяземскому, его элегии «Первый снег». В «пламенных стихах» литературного оппонента есть «прогулки тайные в саях», присутствует «красивый выходец кипящих табунов», состязающийся в беге с «крылатоногой ланью»,<sup>4</sup> другие эффектные поэтизмы.

Отказ от традиционного «изящного», стремление к простоте, безыскусственности, было воспринято современной Пушкину критикой как стилевая небрежность. В журнале «Атеней» (1828, ч. 1, № 4) поэту пеняли за смешение «слов языка книжного с простонародным, без всякого внимания к их значению». В подтверждение своих упреков автор журнального разбора М.А. Дмитриев в том числе цитирует строки «Зима!.. Крестьянин *торжествя* / На *дровнях* обновляет путь» и даёт к ним свой комментарий: «В первый раз, я думаю, дровни в завидном

---

<sup>2</sup> Бицилли П.М. Творчество Чехова // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 265.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. Собр. Соч.: В 17 т. М.;Л., 1937-1959. Т. VI. С. 98.

<sup>4</sup> Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1958. С. 130.

соседстве с торжеством. *Крестьянин торжествуя* выражение неверное».<sup>5</sup> Адресат пушкинского полемического выпада, Вяземский оценил выступление «Атеняя» как «во многом ребячески забавное». В письме к И.И. Дмитриеву, дяде рецензента, от 24 марта 1828 г. он замечает: «Критик не позволяет сказать: *бокал кипит, безумное страданье, сиянье розовых снегов*. После этого должно отказаться от всякой положительной вольности в слоге и держаться одной голословной и буквальской положительности. Да и можно ли Пушкина школить, как ученика из гимназии?»<sup>6</sup> Разумеется, читатель не обязан знать подробности разборов из забытых журналов или частную переписку ушедшей эпохи. Однако Пушкин иронически напоминает о критике «Атеняя», поместив фрагменты из неё в 23 и 24 примечания к полному тексту «Евгения Онегина»<sup>7</sup> и обнажив таким образом буквалистский, «школьный» характер придинок. Современный литературно-критический контекст он делает одной из составляющих романа в стихах: ему важно, чтобы и его художественные цели и литературный фон восприятия романа оказались внятными для читателя.

Стереоскопичность пушкинского текста, сложный мир догадок, ассоциаций, жанровых, стилевых модусов, заключенных в цитате из «Онегина», Прачкину неведом, а Чехов как рассказчик в начале 1880-х годов стремится не выходить за пределы круга представлений своего героя.<sup>8</sup> Однако от неотвязных мыслей о проигрыше восьми рублей внимание станového пристава невольно отвлекает на себя та же самая словесная формула, которая полувеком ранее вызвала возражение М.А. Дмитриева: «Что это там «торжествуя?»». С его точки зрения, это тоже «выражение неверное», только трактуется «неверность» им по-своему: «Влепить бы ему десяток горячих, так не очень бы торжествовал. Чем торжествовать, лучше бы подати платил...». Незнакомый художественный текст пущен по наезженной колее обыденного восприятия, порождает у героя привычные житейские и профессиональные ассоциации, поэтому в его сознании «торжествующий крестьянин» естественно трансформируется в «нерассудительного мужика», который «рад спьяну лошадь гнать».

---

<sup>5</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. СПб., 2001. С. 49, 53-54.

<sup>6</sup> Цит. по: Пушкин в прижизненной критике. 1828-1830. С. 350.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Т. VI. С. 193.

<sup>8</sup> Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 41.

Пушкинское понимание того, что историческая эпоха преломляется в судьбах отдельных людей, подтверждается его замечанием о характере восприятия повести «Пиковая дама: «Моя «Пиковая дама» в большой моде. Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Натальей Петровной и, кажется, не сердятся...» (VIII, 43). Пушкин в этой фразе *дважды* говорит о том, что «Пиковую даму» его современники восприняли как анекдот из жизни Н.П.Голицыной. Это начисто лишало повесть философского подтекста. Между тем пушкинская философия случайного в «Пугачеве», которого, как пишет автор, в «публике очень бранят», представляет собой основной критерий оценки исторического события, запечатленного в художественной форме записок Гринева. Не желая подлаживаться под господствующий тон, о котором говорит Тургенев, Пушкин пишет не то и не о том, тем самым «не совпадая» в выборе тем и сюжетов с общей благодушной атмосферой времени.

Пушкинский миф претерпел значительные изменения после смерти поэта. Редукция стала *универсализмом*, биография – *житием*, а идеология – *вочеловеченной соборностью*<sup>10</sup>. Время смены кода первичной культурной коммуникации – середина XIX века, а время его закрепления – 1880 год и связанные с ним юбилейные торжества в связи с открытием памятника Пушкину. В это время происходит своеобразная канонизация этих текстообразующих ориентиров.

Таким образом, ставя перед собой задачу исследовать «пушкинский текст» в мемуарном очерке Тургенева, написанном в конце 60-х годов, нельзя не принимать во внимание эту «смену веков». Воспоминания Тургенева не «вписываются» в рамки какого-либо одного из тех коммуникативных кодов, о которых шла речь выше, несмотря на то, что черты прижизненного мифа не могли не проявить себя в литературных и житейских воспоминаниях писателя, корни литературной биографии которого вырастают из пушкинских 30-х.

---

<sup>10</sup> Шатин Ю.В. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000.

Тургенев не ставил перед собой задачу дать анализ литературного процесса: задумывая серию мемуарных очерков, он стремился акцентировать в них сугубо субъективную оценку эпохи 30-х годов. Однако введение в повествование «пушкинского текста» не только указывает на роль пушкинской традиции в литературе 60-х, но и выстраивает сюжет, придавая очерку смысловую завершенность. «Именной текст», запечатлевший образ Пушкина последних месяцев жизни поэта, концентрируется вокруг трех его портретных набросков. Тургенев создает свою интерпретацию личности поэта, предлагая свое видение его судьбы, подобно тому, как он создавал биографии своих вымышленных персонажей, используя портретные изображения в качестве опорных элементов сюжета.



Контраст поэтического и приземлено-бытового начал ведет к предсказуемому комическому эффекту, столь характерному для рассказов Чехонте, а Прачкин продолжает по-своему «школить» Пушкина и определяет более предпочтительное, с его точки зрения, занятие для «дворового мальчика»: «Чем собаку-то возить, лучше бы дрова колот или Священное писание читал...» (III, 149). Герой чужд сомнениям в обоснованности, правоте своих суждений, а поскольку ему не понятен общий смысл заучиваемых Ваней строк, то их автор – «чудак какой-нибудь». Отсутствие «роскошного слога», поэтизмов мешает становому приставу узнать в них «поэзию», во внешней непритязательности бытовой картины ему не хватает привычной назидательности книжного текста, отсюда идёт повторение – на свой манер – упреков современной Пушкину критики.

Мандельштам дал очень емкую формулу для определения природы цитаты: «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает».<sup>9</sup> Образ звенящей цикады тем более уместен в рассказе «Не в духе», что цитата из «Онегина» включена в его структуру по звуковому, музыкальному принципу. Сначала Ваня твердит: «Зима... Крестьянин торжествуя...», «Крестьянин торжествуя... обновляет путь...». Возникнув в речи сына, цитата отзывается отголоском у отца: «Что это там «торжествуя»?». Затем у Вани снова звучит более полный вариант: «Крестьянин, торжествуя, обновляет путь... обновляет...», далее следует новый подхват мотива с его неожиданным развитием – у отца: ««Торжествуя...»<...> Влепить бы ему десяток горячих, так не очень бы торжествовал...».

Поэтическая цитата разворачивается, стремясь вовлечь в свое силовое поле героев, но после раздраженных тирад станового как бы утрачивает свою энергию, иссякает, вытесняется иными соображениями: «Восемь рублей – экая важность! Не восемь тысяч, всегда отыграться можно...» (III, 148). Затем следует новый виток её экспансии, построенный по такому же принципу («Его лошадка, снег почуя...») и новый перелом. Всего в рассказе пять таких повторяющихся эпизодов. Их кумулятивная структура демонстрирует напряженность противоборства цитируемого текста и собственных мыслей Прачкина.

Своего рода материализацией вымышленного литературного персонажа – «крестьянина» из пятой главы «Онегина», становится при-

---

<sup>9</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура. М., 1987. С.113.

езд к Семёну Ильичу мужика с мукой. В этом эпизоде рассказа писатель травестирует мотивы пушкинского текста: мальчик не шалит от избытка сил, а сообщает полезную информацию о необходимой в хозяйстве муке, мужик не рысит «как-нибудь» на своей лошадке, а «исправно» платит подать – является с гостинцем к властям предрежащим. Поэтическое начало как бы демонстрирует свою творческую силу, но демонстрация оборачивается пародией, изменить вкоренившийся круг представлений героя невозможно, он привычно берет от мужика приношение, действие развивается по заведенному порядку, по прогнозируемой бытовой модели.

Исследуя природу жанровых форм прозы Чехова, В.Н. Турбин пришел к выводу о том, что «диалог живого, жанрово неоформленного, атипичного со ставшим, застывшим, завершенным есть основная закономерность» его новеллистического творчества.<sup>10</sup> Для рассказа «Не в духе» можно констатировать, что завершенной, застывшей парадоксальным образом оказывается сама жизнь, как она представляется Прачкину, а живым, становящимся – текст «Евгения Онегина», подлежащий затверживанию наизусть.

Лишь на какое-то мгновение здоровое и прекрасное поэтическое начало, явленное пушкинским романом, одолевает, становой пристав принимает на себя его отблеск. В финале рассказа, когда Ваня «кончил свой урок и умолк», Прачкин «стал у окна и, тоскуя, вперил свой печальный взор в снежные сугробы...» – писатель даёт жест вполне в духе только что отзывавшихся строк «Онегина». Не случайно здесь появляются слегка форсированные элементы высокого литературного стиля («вперил <...> взор»). Пушкинская цитата и сама воссозданная ею природа как бы объединяют свои усилия. Уместно напомнить, что через природу Чехов обычно «изображает самое значительное, самое ценное, самое человеческое, что есть в человеке».<sup>11</sup> Однако окно становится знаком некоей неодолимой границы между героем и поэтическим началом: «сугробы» под его взглядом не только не преобразуются в «бразды пушистые», как у Пушкина, но и утрачивают своё вполне нейтральное

---

<sup>10</sup> Турбин В.Н. К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А.П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 213.

<sup>11</sup> Бицилли П.М. Творчество Чехова. С. 284.

определение «снежные», а их вид берedit «сердечную рану» от вчерашнего проигрыша, и Прачкин зовет Ваню, чтобы высечь его за разбитое вчера стекло.

Именно Ваня вводит пушкинскую цитату в рассказ, однако мальчик монотонно и многократно повторяет поэтические строки, в результате чего они отчасти утрачивают свою легкость и изящество, закрепляются скорее в его памяти, чем в сознании. Проникновение в светлый и радостный мир пушкинской поэзии даётся герою трудно.

Цитатам из «Евгения Онегина» отводится особая роль и в зрелый период творчества Чехова. В повести «Дуэль» (1891) Лаевский тяготеет своим нечистым, пошлым существованием на Кавказе, мечтает о Петербурге, о «хорошей зиме» и вспоминает: «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник» (VII, 391). Цитата из «Онегина» становится знаком настоящей осмысленной жизни, наполненной не мнимыми, случайными, а подлинными чувствами и ценностями, к которой стремится герой.

Такую же роль для Нади из рассказа «После театра» (1892) играют отсылки к образу пушкинской Татьяны Лариной с её трагической, непонятой любовью к Онегину. Преломленные через оперу Чайковского, они становятся своеобразной призмой, сквозь которую героиня смотрит на собственную жизнь, обретает ощущение полноты бытия и – парадоксально – счастья (VIII, 32-34). Не случаен первоначальный вариант названия рассказа при публикации в «Петербургской газете» – «Радость».

В известном письме к А.В. Суворину от 27 октября 1888 года Чехов говорит о своем понимании задач художника и называет «Евгения Онегина» Пушкина в качестве одного из тех произведений, которые «вполне удовлетворяют» читателя – «потому только, что все вопросы поставлены в них правильно».<sup>12</sup> Пушкинский роман, таким образом, оказывается связанным с представлениями о некоей прекрасной норме, идеале, и, видимо, это обстоятельство обусловило неоднократные обращения к нему писателя.

---

<sup>12</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма: В 12 тт. М., 1976. Т. 3. С. 46.

*Тайны  
ассоциативных связей*



## «БОРИС ГОДУНОВ». «ЭКСТУМАЦИЯ» СМЫСЛА

В той части творчества Пушкина, которую мы определяем как драматургию, трагедия *«Борис Годунов»* занимает главное место. Она его первый категорический и законченный дебют, созданный во время ссылки в Михайловское, точнее, с декабря 1824 по ноябрь 1825 года. Интерес к ней, с исследовательской точки зрения, – одновременно и оправданный, и озадачивающий, так как она – единственная среди его драматических сочинений – стала объектом массивных интерпретаций, которые определили ее литературное функционирование в пределах классического, правоверно-ортодоксального, почти вульгарно-социализированного метаписьма. Так, пресловутое финальное молчание народа всегда отмечалось как неопровержимое доказательство проникновения «реалистических тенденций» в художественное сознание автора после его романтического периода, предвещающее дух декабристского восстания. Это мнение устанавливается едва ли не как каноническое, не терпящее возражений. Но именно здесь, кажется, и скрывается самое уязвимое место подобного подхода к драме. И еще – здесь происходит замена глубоко заложенного в структуре пьесы, имплицитно суггестированного смысла внешним смыслом, который удобно «укладывается» в русло некоего гипотетически «идеального» произведения, рекомендованного как источник эстетически ценных посланий поклонниками литературной мишуры, отмеченными печатью «блаженного рецептивного идиотизма», если вспомнить слова Сальвадора Дали.

Есть нечто сомнительное в недооценке и даже в непризнании одного из самых существенных аспектов пушкинского художественного мышления после 1821 года – его все более углубляющегося мистицизма, проявленного на уровне языка как провокативного фикционального лудизма, выходящего за рамки сюжета и настаивающего на *парасюжете*, из-за которого именно автор и берется за сочинение своего произведения.

Совсем не тайна принадлежность Пушкина к масонству и его увлечение каббалой, тайным письмом и игрой в карты – этим элементам русского интеллектуального «еретизма» тех времен, легитимированного как медиативное состояние, представляемое нередко всего лишь как бытовой ритуал, подобный чаепитию, например. Профанирующее толкование тех текстов (среди них и «Борис Годунов»), которые делают ставку на трансмиссию скрытых посланий, конституирует автора как своеобразного *Грбовщика*, чьи «изделия» оцениваются лишь по внешнему виду, в то время как внутри в них покоится «под наркозом» их настоящий смысл. И если мы попытаемся обнаружить его по-новому, не прибегая к старым социологическим приемам, то не следует ли нам сделать нечто подобное «эксгумации» – акт святотатства, который, однако, единственно позволит выявить не *тело* трагедии – ее текст, а ее *дух* – ее усыпленный смысл, причем вырвавшийся не из сказочной бутылки джина, а в самом деле из «гроба»?

Произведение прямым образом создано под влиянием последних двух томов (X и XI) «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина<sup>1</sup>. Оно известно в двух редакциях – авторский беловик 1825 года и печатный вариант, изданный А. Ф. Смирдиным в декабре 1830 года, считающийся каноническим. Замысел предполагал структуру из четырех частей, охватывающих 25 сцен; позже две из них отпадут и останутся в окончательном варианте 23, распределенные в трех частях. Первая из них, кончающаяся восьмой сценой, «Корчма на литовской границе»<sup>2</sup>, закончена, по всей вероятности, 13 июля, когда Пушкин извещает об этом в письме князю П. А. Вяземскому. Где-то около 15 сентября автор завершает вторую часть (до конца тринадцатой «Сцены у фонтана»). Остальные десять формируют третью и последнюю часть трагедии и отмечены финальной датой – 7 ноября.

Пушкин приступает к работе с ясным сознанием, что предпринимает один из самых дерзких и рискованных экспериментов, вы-

---

<sup>1</sup> Как раз его «драгоценной для россиян памяти» Пушкин и посвящает окончательный вариант драмы.

<sup>2</sup> Нумерация условна, в оригинале сцены имеют только заглавия.

ходящих в значительной степени за рамки простого осуществления замысла очередного художественного произведения. Он испытывает чувства ответственности по поводу своего намерения и подчеркивает его важность и одновременно с писанием произведения проявляет напряженную «словоохотливость», представляющую собой целостный и непрерывный (в отличие от самого сочинения текста, протекающего с перерывами) метадискурс – аналитический, иронический, анонсирующий, оправдательный, нападающий, провоцирующий культурную коммуникацию творческого акта в целом и ставящий искушенную читательскую публику в состояние повышенного ожидания<sup>3</sup>.

Одна из первых задач Пушкина – идентифицировать свою дискурсивную методологию на фоне весьма неясной художественной ситуации в России. И, разумеется, по возможности дефинировать ее. Самое категорическое определение появляется в известном письме к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 года: «Я написал трагедию и ею очень доволен; но страшно в свет выдать – робкий вкус наш не стерпит *истинного романтизма*». (Курсив мой. – Л. Д.) «Истинный романтизм», несмотря на его не совсем однозначный смысл, – это, во всяком случае, не «типичный» романтизм, не стиль, который исследователи обычно относят к модусу бунтарского романтизма Байрона. Это и самоудаление от утвердившихся образцов, и переформулирование художественной стратегии. Пушкин отвергает возможность какой бы то ни было сделки с устоявшимся вкусом и предпочитает обречь себя на не-любовь. «Истинное» – это прорыв в романтизме хотя бы по отношению к «страстям и правдоподобию чувств в предполагаемых ситуациях», по его собственным словам. А предполагаемые обстоятельства, со своей стороны, «снимают» обязательство, чтобы описанные события неизменно реконструировали *только* лишь историческое время, в которое локализован сюжет «Бориса Годунова». Трагедия предлагает *художественный* резонанс эпохи, имплицированный в сложное полидискурсивное мышление Пушкина в середине 20-х годов. Текст «обращен главным образом к чита-

---

<sup>3</sup> Смотри, например, известные «Наброски предисловия к трагедии «Борис Годунов».

тельским навыкам современников, которые рассматривают исторические или мифологические сюжеты как комментарий актуальной политической жизни. Пушкин же, наоборот, хочет мысленно перенестись в изображаемую эпоху; так например, в «Борисе Годунове» он показывает, что живущие в Смутное время воспринимают убийство царевича Димитрия как причину всех своих несчастий<sup>4</sup>. Смешение драматических языков в этой трагедии – факт, равно как и вся история в ней представлена именно как *игра*, требующая соответствующее соучастие со стороны читателей<sup>5</sup>. В этом смысле производят сильное впечатление попытки отдельных исследователей уточнить пушкинское определение его драматической системы. В. А. Котельников говорит о «трансцендентном реализме»<sup>6</sup>, а Б.М.Гаспаров – о «профетическом символизме»<sup>7</sup> произведения.

Совсем не преувеличено утверждение, что в металитературе, посвященной Пушкинской драматургии, сосредоточенной с наибольшим числом интерпретаций именно вокруг «Бориса Годунова», нигде не предлагается удовлетворительной гипотезы об авторском выборе темы. Версии или тенденциозны, или касаются только постановки вопроса, не интересуясь ответом на него. Проблема, однако, серьезная, и ее разъяснение могло бы предложить ключ к критическому пониманию текста. Если бы задача Пушкина сводилась к экспликации конфликта личность – общество, власть – зависимость, вина – невинность, персонифицированного в антагонистах с исторически достоверными аналогами (прототипами), то он располагал бы неисчислимыми возможностями, нашедшими место, скажем, в

---

<sup>4</sup> Сандлер, Стефани. Далекие радости. Александр Пушкин и творчество изгнания. СПб. 1999. 112-113.

<sup>5</sup> Именно в русле романтизма произошло открытие заново Шекспира – объявление его романтиком, – и опять по тому же поводу Пушкин плодотворно находится под влиянием его драматургии. Влияние это можно заметить и в «Борисе Годунове».

<sup>6</sup> Котельников В. А. Монастырь и мир. В: Пути и миражи русской культуры. СПб. 1994. С. 224.

<sup>7</sup> Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.1999. С.302.

многоотомной «Истории» Карамзина. Драматург возвращается к так называемому «Смутному времени» и располагает сюжет между 1598 и 1605 годами «мрачного семилетия». Первый год знаменует коронавание Бориса Годунова, обвиняемого в убийстве законного престолонаследника Димитрия, сына Иоана Грозного. Второй – его смерть, когда ему непосредственно грозила опасность узурпации престола со стороны самозванца Григория Отрепьева, объявившего себя воскресшим Димитрием. Апокалиптическое появление претендента на то, чтобы возглавить верховную (монархическую) институцию и боязнь этого, выражающаяся в сопротивлении силой, начинают все более явственно намекать на некий скрытый смысл.

Кроме основного источника сведений о эпохе – упомянутая уже «История государства Российского» Карамзина – идея драматического произведения оформляется окончательно и посредством контакта с историческими хрониками и трагедиями Шекспира – «Генрих IV», «Ричард III», «Макбет» и др., как и с «Анналами» Тацита – один из немногих оригинальных текстов, экспонирующих Иисуса в качестве аутентической личности, чья гибель происходит во времена императора Тиберия, управляющего Римом с 14 до 37 года. В этом смысле, исторический пласт пушкинского произведения все больше начинает мотивировать его мифологически-архетипные проекции, устойчивость которых автор пробует проверить на «русской» почве. О чем именно идет речь?

В 1824 году Пушкин пишет лирический цикл «Подражания Корану» и приблизительно тогда же, но несколько позднее, начинает работу над «Борисом Годуновым». В сущности, можно допустить, что уже в этот момент в процессе формирования находится тот дискурс, который представит его как драматурга перед «небезразличной» публикой. По крайней мере, в настоящий момент его художественные намерения вмещаются как раз в модус «подражания», что довольно точно дешифрует его интенциональные стратегии как *миметические* или, точнее, – мистифицирующе-миметические. Но если Пушкин – культурный медиатор и мистик – в упомянутых уже версификациях Священной книги ислама – пытается понять (для себя?) философскую предзаданность своей жизни, своей судь-

бы, то в «Борисе Годунове» он уже подражает Священной книге христианства, в русле которого сформировался как сознательная личность. (8-го июня 1799 года его окрестили как православного). Таким образом «Борис Годунов» возвращается к генезису новой европейской драмы, восходящей к лону церкви.

Театр Пушкина – театр «без занавеса». (Подобное условное сценическое указание отсутствует во всей его драматургии). В этом смысле – это и театр «без скинии», допускающий прямо в святое действо, выбравшее в качестве топоса алтарь. Наиболее часто встречающийся жанр, в рамках которого «священнодействуется», – это *мистерия* (мистический вариант карнавала), в котором «на сцене» все – актеры и зрители – выступают со «смешанными» ролями; зрители – актеры не в меньшей степени, чем актеры – зрители<sup>8</sup>. Иисус появляется на периферии существующей империи и хотя бы формально принадлежит к порабощенному этносу. Он начинает постепенно расширять круг единомышленников, следующих за ним, все более категорически превращаясь в фактор, но не на принципе институционального насилия, а через идеологическое убеждение. И устанавливает второй, неформальный (альтернативный) центр власти, на который Рим в определенный момент вынужден отреагировать. Это и есть самая общая фабульная матрица, имплицитно спроецированная в «Борисе Годунове», происходящая, однако, на основе inferнальной иммагинерности «Второго пришествия». В Кремле управляет царь, чья законность оспаривается самозванцем, появившимся на периферии государства (на литовской границе, которую он перешагивает, – поездка в Польшу) и наступающим на Москву. При этом Лжедмитрий рассчитывает преуспеть именно на убеждении (вере) людей, в то, что он и есть «воскресший» (понятие, выразительное в христианской лексике) законный престолонаследник.

Трагос раскрытой Пушкиным ситуацией зафиксирован преимущественно на уровне Слова (драма как Священное писание, симу-

---

<sup>8</sup> Вернемся к известному высказыванию Пушкина в его статье «О народной драме и о «Марфе посаднице» М. П. Погодина: «Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые условились, etc.»

лированное летописанием Пименом, – фигурой, мифологизирующей события и связывающей их с древностью). Текст изобилует противопоставлениями дуалистических систем, чья сугестия усиливает сакральность послания (сплетение языков). Еще Г. Гуковский подчеркивал, что текст основывается на «двух типах любви и на двух типах литературы (...) В пушкинской трагедии есть и два вечера, два пира – в Москве и в Польше, в Самборе (...) Мы видим два типа государя: русский царь Борис, овеванный традиционным величием «боговенчанного» монарха, византийской торжественностью (...) и Самозванец, государь на западный образец, рыцарь и первый среди равных аристократов (...) Таким же образом показаны и две церкви: русская – православная, подчиненная царю, возглавленная простоватым необразованным патриархом, и католическая – представленная патером Черниковским, политическим интригантом, независимым от светских властей»<sup>9</sup>. С этой точки зрения перед критикой всегда стоял полемически вопрос о главном герое драмы. Точнее говоря, о том, какова связь между заглавием и центральным персонажем, когда спокойно можно было бы допустить, что оба антагониста – главные герои, тем более, что Григорий Отрепьев участвует непосредственно в девяти, а Борис Годунов только в шести из сцен? Но самая частотная из версий лишает претензии обоих – в пользу «народа». Ориентация в отмеченной проблеме подсказана двумя формальными аспектами – вариантами заглавия произведения и структурой текста.

Популярный титр трагедии появляется в 1830 году. Пушкин проходит через два варианта заглавного паратекста, позже оба они отпали. Один из них известен по письму Пушкина Вяземскому от 13 июля 1825 года: «Передо мной моя трагедия. Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о ц. <аре> Борисе и о Гришке Отр. <епьеве> писал раб божий Алекс. <андр> сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице. Каково?*»<sup>10</sup> Подобным образом звучит и другой вариант: «Драматическая повесть. Комедия о настоящей беде Моск.<

---

<sup>9</sup> Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 49-52.

овского> Госуд.<арства>, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве – Летопись о многих мятежах и пр., писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче». Разница лишь в жанровом номинативе, анонсирующем текст. Колебания, большей частью в мистифицированной проекции, маркируют парадигму: *романтическая трагедия – комедия – драматическая повесть – летопись – трагедия*. Таким образом, автор пытается придать произведению стилизованную аутентичность, которая связывает ее с жанровыми канонами Средневековья, но проведенными через просветительские модели заглавия-резюме, которое «гарантирует» читательский интерес. Установленное позже «моническое» заглавие снимает традиции Шекспира, но и имплицитно целостное переориентирование Пушкина относительно предназначения его пьесы. Эта позиция заключается в интерпретации идеологической, по-христиански понимаемой триады «Бог – Царь – Народ» через концепцию о власти.

В случае уместно привести следующий пример, который убедительно иллюстрирует – даже в буквальном смысле – дающую себя знать языковую трансгрессию. В «Борисе Годунове» одна из самых динамичных сцен – битва на равнине, недалеко от Новгорода-Северского – «внушает» восприятие сражения именно как взаимную невозможность к диалогу. Все действующие лица говорят на разных языках в своей имманентной транскрипции, осуществляя звуковую какофонию, симулирующую физические удары оружием. К примеру:

МАРЖЕРЕТ: Quoi? Quoi?

ДРУГОЙ: Ква! Ква! Тебе лубо, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные.

МАРЖЕРЕТ: Qu' est-ie a dire *pravoslavni*?..

По великолепному наблюдению Стефани Сандлер, «когда Маржерет говорит «*pravoslavni*», начинается смешение алфавитов.»<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. IX, М. 1981. С. 189.

<sup>11</sup> Сандлер С. Указ. соч. С.119. Другой уровень языковой «эклетики» – это чередование сцен в прозе со сценами в стихотворном ритме (высокая – низкая речь).

Произведение предлагает одну из самых изящных и одновременно с этим символически насыщенных структур в творчестве Пушкина вообще. Решительный отказ автора соотноситься с постулатами классицистической нормативной эстетики о триединстве времени-места-действия и пятиактное деление пьесы, выражается в ее композиции из 23-х сцен с неожиданным (скандальным) «склеиванием» отдаленных и взаимно оспаривающих друг друга топосов. Кремль – корчма на литовской границе – царская Дума – Краков – келья в Чудовом монастыре. Сцены организованы в круговую динамичность. Первые три и, соответственно, последние три – «массовые», они берут на себя экспозицию (с завязкой) и развязку с знаменитой финальной ремаркой «Народ безмолствует». Борис впервые появляется в четвертой сцене и покидает действие в 4-ой сцене, начиная с конца. Следует «круг Самозванца», вписанный по словам Д. Благого<sup>12</sup> в «круг Бориса». Гришка Отрепьев «входит» в пятую сцену и «выходит» окончательно в 5-ой сцене с конца – подробность, которая ставит его в подчиненное положение. Средние три сцены – самые отдаленные, они протекают в Польше, после чего действие возвращается по обратному пути<sup>13</sup>. Чередование 3-7-3-7-3 маркирует каббалистическую сакральную символику чисел, «смонтированных» в композиционной структуре текста на принципе оккультной геометрии. В эзотерическую энергию комбинации 1:3:7 входит и условный год Сотворения 7333, включенный Пушкиным в стилизованное заглавие, соответствующий новозаветному году написания – 1825, а так же дата «13 июля», когда он сочинил это заглавие (13 июля = 13.7. = 1:3:7). Ту же самую символику находим в «Маленьких трагедиях», как и в повести «Пиковая дама», формализованной как комбинация из карт: тройка-семерка-туз.

Таким образом, в структуре трагедии узнается конфигурация «опрокинутого» *конуса*, открытого к России своей широкой круго-

---

<sup>12</sup> Благой Д. Мастерство Пушкина. Вдохновенный труд. Пушкин-мастер композиции. М., 1955. С.119-120.

<sup>13</sup> О композиционной структуре см. исчерпывающий анализ Ирены Ронен. Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997. С. 121-148.

вой основой (как спиралевидная «амбразура», в которую попадает и читатель), а своей вершиной указывающая на направление «наружу», тем самым предупреждая очередную инсинуацию с предчувствием фатальных исторических последствий. Или, как допускает Борис Гаспаров, „все приносимые с Запада сюжеты завоевания оказываются недейственными, ломаются и опрокидываются при столкновении с «святой Русью».<sup>14</sup> «Конус» как внешняя форма контаминируется с «тяжелой» шапкой Мономаха – символ власти, метонимирующий аллюзию «*глава* государства», и в трагедийном варианте, с «железным колпаком» юродивого Николки. Визированный фронтально сверху вниз, конус «очерчивает» окружность с отмеченным центром. Этот графический образ покрывает вселенскую территорию (и «траекторию») Бога, понимаемого Паскалем как сфера, чей центр – везде, а периферия – нигде. В этом смысле и окончательное заглавие «Бориса Годунова» содержит криптограммно вписанную номинацию культового образа – «**БОрис** Годунов», которое не меняется и при «смещении алфавитов» – «**BoRis** **GOD**инов». Так финальное молчание народа (семантический апопсиопез), в начале предвиденное как «слепой» ответ-повторение на напоминание Мосальского: «Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!», приобретает новую функциональность. Власть, данная народом, теперь не «присуждается» самозванцу, согласно магической формуле: «Глас народа – глас Божий». Без-молвие народа – это без-язычие, т. е. отсутствие Бога, который отказался миропомазать лже-пророка, лже-сына – Лжедимитрия. Смерть Бориса отражается в катарсисе народа, который, подобно хору из античной трагедии, в этом случае комментирует происходящее, не вербализуя его<sup>15</sup>.

Четыре первоначально предвиденные части трагедии находятся в четырех сохранившихся рассказах об убийстве царевича в Уг-

---

<sup>14</sup> Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 302.

<sup>15</sup> Здесь мы согласимся с В. А. Котельниковым, по которому «Бориса губит не столько нечистая совесть, сколько закрытые пути к Богу». (Указ. соч. С. 227). Да и для Пушкина он остается в большой степени «невинным до доказательства противного», чем злодеем с несомненной виной.

личе, вызывающих реминисценцию с библейской притчей о избитых младенцах при извещении о новорожденном Месии<sup>16</sup>. (Таковую четырехдольную структуру Пушкин осуществит через пять лет, в 1830 году, в работе над драматургическим циклом «Маленькие трагедии» в селе Болдино). Здесь структурные построения, несмотря на введенный образ народа, не просто плод «реализма», как с нажимом, тенденциозно пишут классики пушкинистики, а выполнены скорее в виде семантического каламбура с усиленной литературностью. Просветительская интенция о культивировании «третьего сословия» разыгрывается Пушкиным «спекулятивно»: народ не адресат текста, он выведен на сцену как соучастник в действии, которое, в сущности, сам же и парирует. Объективно говоря, Пушкин предназначал свой труд *ограниченному* кругу читателей, и *их* предполагаемое отношение к тексту внушает автору скептицизм по поводу возможности осуществления театрально-драматургической реформы. Но это – вопрос уже для иного разговора.



---

<sup>16</sup> Реминисценции еще более конкретны, поскольку как раз до финальной сцены по приказу самозванца убит *сын* Бориса – Федор.

## ОТВУКИ ДЕКАБРИСТСКОЙ ПОЭЗИИ В ПОЭМЕ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

«Медный Всадник» можно назвать в высшей степени завершенным литературным произведением последнего периода творчества Пушкина. В поэме мастерски претворены разнообразные замыслы, над которыми поэт работал в предшествовавшие годы, и в художественный текст вплетены детали, эпитеты и мотивы, перекликающиеся со многими литературными произведениями. Среди разнообразных тематических линий особое место занимает тема декабристов, ближайших друзей Пушкина. Как уже было отмечено в предыдущей моей работе, в центральной части поэмы представлен многослойный мир, являющийся образом сна героя «он», в котором параллельно идет рассказ и разворачиваются подлинные исторические события<sup>1</sup>. Основываясь на исследовании образа зверя в произведениях Пушкина, созданных после поездки в 1829 году на Кавказ, мы можем увидеть, что в образе стихии наводнения отражаются исторические мятежи – крестьянские восстания 1770-х годов, восстание декабристов 1825 года и холерные бунты в начале 1830-х годов. Наводнение в «Медном Всаднике» имеет смысловые переклички с вихрем в «Арионе», являющимся метафорой социальных конфликтов и бедствий, включая восстание декабристов. И оба произведения пронизаны темой человека и судьбы, выраженной через литературно-устойчивый мотив жизненного челна и играющей с ним морской стихии. Далее, в кульминации поэмы единоборство Евгения с Медным Всадником, в котором спроецированы различные исторические конфликты бунтовщиков с самодержавием, прочно связывается с восстанием декабристов. Таким образом, Пушкин в «Медном Всаднике» повествует о декабристах, о кото-

---

<sup>1</sup> Сугино.Ю. К вопросу о теме стихии и человека в поэме Пушкина «Медный всадник» // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2004. С.15-21.

рых поэт не может говорить в открытую. «Медный Всадник» – это своего рода реквием, посвященный памяти декабристов.

В настоящей статье мы попытаемся выявить отзвуки декабристской поэзии в «Медном Всаднике», анализируя общие детали и мотивы природной стихии и символики образа льва. Сначала мы подойдем к анализу стихотворений из кавказского цикла Пушкина и рассмотрим их в свете стихотворений декабристов и Лермонтова, произведений передовых грузинских литераторов 19-го века, в которых просматривается мотив противопоставления ревущего водного потока недвижимым громадным скалам. В этом мотиве можно усмотреть аналогию: противоположение свирепой Невы высокому бронзовому монументу Медного Всадника. Потом нам хотелось бы коснуться стихотворения «На смерть Якубовича» В. К. Кюхельбекера, в котором присутствуют характерные для декабристов морские мотивы и реминисценции о Кавказе.

Сначала обратимся к стихотворениям из кавказского цикла, которые Пушкин писал под впечатлением поездки 1829 года на Кавказ. По стихотворениям из кавказского цикла хотелось бы провести исследование с точки зрения трех следующих факторов. Во-первых, в стихотворении «Кавказ» из кавказского цикла впервые появляется мотив несущегося потока бушующего Терека, уподобленного образу зверя, который противопоставлен неподвижным громадным скалам. Во-вторых, проблематика сопоставления ревущего потока и неподвижных грозных скал, а также тема потока, который сравнивается с диким зверем или «львом», присутствует и в произведениях Лермонтова, и в грузинской прогрессивной литературе 19 века. В-третьих, вероятно, о скрытом смысле образа льва как бунтовщика против российского царя было известно и самим декабристам.

Приведем последнюю строфу стихотворения «Кавказ», в которой есть такая же оппозиция водной стихии и грозно выступающих скал, как и в «Медном Всаднике»:

---

<sup>2</sup> Все тексты Пушкина цитируются по Большому академическому изданию: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. М.; Л. Изд. АН СССР, 1937-1959. В дальнейшем при цитатах указываются цифрами том и страница.

Играет и воет, как зверь молодой,  
Завидевший пищу из клетки железной;  
И бьется о берег в вражде бесполезной,  
И лижет утесы голодной волной...  
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:  
Теснят его грозно немые громады  
(3, 196)<sup>2</sup>

Описание звероподобного бурного Терека выделяется реальной детальностью и мятежностью, в чем мы усматриваем несомненный переход Пушкина к стилю реализма. Бурный Терек, который метафорически сравнивается со «зверем», напоминает свирепую Неву, и немые громады так же сурово относятся к бурному Тереку, как высокий Медный Всадник – к возмущенной Неве. В черновом варианте «Кавказа» имеется продолжение стихов, в котором поток-зверь олицетворяет малые народы горцев Кавказа, неукротимо продолжавшие борьбу с российским правлением:

Так буйную вольность законы теснят  
Так дикое племя под властью тоскует  
Так ныне безмолвный Кавказ негодует  
Так чуждые силы его тяготят...  
(3, 792)

«Кавказ» – это первое стихотворение, в котором проведена параллель между ревушим, словно зверь, потоком и образом мятежника. Также в других стихотворениях из кавказского цикла – «Обвал» и «Меж горных стен несется Терек» – описывается бурный Терек, который всегда хочет вырваться из плена то снежных препятствий, то грозных утесов. К тому же примечательно, что в последнем стихотворении Терек уподобляется зверю:

Меж горных стен несется Терек,  
Волнами точит дикий берег,  
Клокочет вокруг огромных скал,

---

<sup>3</sup> Цявловская Т. Т. Отклики на судьбы декабристов в творчестве Пушкина. // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С.213; Иезуитова Р. В. К истории декабристских замыслов Пушкина 1826-1827 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11, с.88-114.

То здесь, то там дорогу роет,  
Как зверь живой, ревет и воет –  
И вдруг утих и смирен стал.

(3, 201)

Мотив, в котором контрастируют неподвижные мрачные скалы и бесформенная стихия воды и ветра, внутренне связывается с декабристской темой в двух отношениях<sup>3</sup>. Во-первых, К. Ф. Рылеев в оде «Гражданское мужество» славит неподкупную твердость духа Н. С. Мордвинова и сравнивает этого государственного деятеля с «седым Эльбрусом», невозмутимым воющим ветром и ревущей рекой. Во-вторых, Пушкин использует такой же мотив в стихотворении «Мордвинову» с целью воспеть Н. С. Мордвинова, который, единственный из членов уголовного суда над декабристами, не подписался под приговором о смертной казни. В своем стихотворении «Мордвинову» Пушкин метафорически сравнивает героя с «седым утесом», недвижно стоящим в шумящем, пенистом потоке. Таким образом, мотив противоположения неподвижных огромных скал ревущему потоку, который восходит к стихотворению Рылеева, является признаком, по которому можно узнать, что три пушкинских произведения – «Мордвинову», «Кавказ» и «Медный Всадник» – объединены общей тематикой декабризма. При этом необходимо добавить, что «Кавказ» характеризует резкий перелом в творческом подходе Пушкина к таким стихийным элементам, как камень и вода. В стихотворении «Мордвинову» Пушкин на стороне образа недвижимого утеса, олицетворяющего Мордвинова, а в «Кавказе», наоборот, взгляд поэта более пристально останавливается на образе ревущего потока Терека, напоминающего мятежного бунтовщика.

Далее, рассмотрим стихотворения Лермонтова, в которых присутствует мотив противопоставления грозных скал и утесов свирепому Тереку. Приведем стихи из поэмы «Демон»:

“Как трещина, жилище змея,  
Вился излучистый Дарьял,

---

<sup>3</sup>Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М., 2000. Т.4. С.220.

И Терек, прыгая как львица  
С косматой гривой на хребте,  
Ревел, — и горный зверь, и птица,  
Кружась в лазурной высоте,  
Глаголу вод его внимали; ”<sup>4</sup>

Терек, который шумно мчится в тесноте Дарьяльского ущелья, отождествляется с прыгающей «львицей». Кроме того, в поэме «Джюлио» и стихотворении «Дары Терека» Терек персонафицируется и характеризуется агрессивностью и непокорством. В «Джюлио» прорвавшийся снежный покров и стремившийся к воле Терек сравнивается с удалым чеченцем. В «Дарах Терека» Терек, ненавидя насилие и деспотизм, говорит, «С чуждой властью человека / Вечно спорить был готов». Итак, наследуя литературную традицию Пушкина, Лермонтов, сравнивая Терек с диким зверем и бесстрашным горцем, изображает его как символ непокорности и борьбы.

Грузинский пушкинист В. Шадури отмечает, что образ Терека изображается в духе Пушкина и Лермонтова в прогрессивной грузинской литературе второй половины 19-го века. И в произведениях А. Казбеги и И. Чавчавадзе отчетливо проступает пушкинская линия по изображению Терека<sup>5</sup>. Действительно, в «Записках путника» И. Чавчавадзе и в произведениях «Цико» и «Циция» А. Казбеги есть подробное изложение сталкивающихся стихийных сил — неукротимой водной стихии Терека и неподвижных громадных скал<sup>6</sup>. Вместе с тем следует отметить, что во всех вышеуказанных грузинских произведениях Терек сравнивается с образом льва. Приведем цитату из «Циция»:

В Дарьяльском ущелье «Терек воет, надрывая грудь, и скалы вторят Тереку в тревоге», бурные волны бесстрашно ударяются о скалыГq...ГгВ этом месте (т.е. в Джариахе — Ю. С.) Терек все еще

---

<sup>5</sup>Шадури В. Пушкин и грузинская общественность. Тб., 1958. С.119-133.

<sup>6</sup>Чавчавадзе И. «Записки путника» //Человек ли он?! Повести и рассказы. М., 1987. С.267-268, 275-277; Казбеги А. «Цико». С.83-84. «Циция». С.161-162 // Избранные произведения. Т.2. Тб., 1957.

продолжает реветь, как раненый лев, хотя он уже миновал скалы и чувствует себя победителем.<sup>7</sup>

В грузинских литературных произведениях есть эпизоды, в которых герой, долго наблюдая бурный Терек и внимая его реву и гулу, погружается в раздумье. Например, в «Записках путника» вдумчивый путник, грузинский шестидесятник, предпочитая молчаливой и холодной вершине Казбека неистовый бурный Терек как образ пробудившейся жизни, пишет, что между его думами и ропотом Терека есть некая тайная связь и согласие<sup>8</sup>. И в повести «Отцеубийца» А. Казбеги несправедливо арестованный исправником русской царской власти герой Иаго слышит в шуме Терека призыв: «неутомимо боритесь за правду и честь»<sup>9</sup>. Как исследовано в работе В. Шадури, видимо, не без влияния Пушкина и Лермонтова, прогрессивные грузинские литераторы 19 века считают мятежный Терек за символ свободы и неукротимой борьбы против деспотического режима<sup>10</sup>.

Пушкин использует образ льва как символ бунтовщика против российского царя в своих произведениях<sup>11</sup>. И мы находим, что в произведениях не только Лермонтова, но и свободомыслящих грузинских писателей Терек тоже уподобляется образу льва. Хотя образ льва толкуется многозначно, в зависимости от культурно-текстовых контекстов, одно из его символических значений – это королевский символ Швеции, которая представляет собой враждебную страну по отношению к Петру Первому. В «Медном Всаднике» Евгений сидит верхом на мраморном льве – это означает, что он находится на другой стороне. Евгений является противником Петра Первого. Толкование образа льва как врага российского царя

---

<sup>7</sup>Там же, с.161-162.

<sup>8</sup>Чавчавадзе И. «Записки путника». С.275-276.

<sup>9</sup>Казбеги А. Избранные произведения. Тб., 1957. Т.1 С.202-203.

<sup>10</sup>Шадури В. Пушкин и грузинская общественность. Тб., 1958. С.119-133; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С.574.

<sup>11</sup>Сугино Ю. Евгений из «Медного Всадника» и Пугачев из «Капитанской дочки» – к толкованию образов бунтовщиков.// Бюллетень Японской ассоциации русистов. 2002. №34. С.101-108.

также подходит уподобленному образу льва Тереку, которого грузинские писатели изображают как символ непокорной борьбы против царских реакционных сил. И так, в произведениях Лермонтова и грузинских передовых литераторов Терек сравнивается с образом льва, а в «Медном Всаднике» есть сцена, где Евгений-бунтовщик сидит на мраморном льве. И там, и здесь присутствует образ льва, символизирующий антицаризм.

Кроме того, можно предположить знакомство декабристов с ассоциативной связью водного потока и образа льва-бунтовщика. Приведем цитату из стихотворения «Шебутуй», в котором А. А. Бестужев, имея в виду «Водопад» Г. Р. Державина, описывает величественную картину водопада Станового хребта и в то же время изливает свои последекабристские пессимистические настроения:

“Но, пробужденный, ты (т.е. Шебутуй – Ю. С.), затворы  
Льняных пелен преодолев,  
Играя, скачешь с гор на горы,  
Как на ловитве юный лев./Гq...Гг/  
Когда громам твоим внимаю  
И в кудри льется брызгов пыль, –  
Свою таинственную былль ...  
Тебе подобно, гордый, шумный,  
От высоты родимых скал,  
Влекомой страстью безумной,  
Я в бездну гибели упал!”<sup>12</sup>

В приведенных стихах есть сопоставление водной стихии с неподвижными скалами и сравнение брызгающего стремительного потока с образом льва. Безумная и слепая страсть, которая привела автора к восстанию, выражается через свирепый водный поток, низвергающийся с высоты «родимых скал» в бездну водопада.

В 1829 году, когда А. А. Бестужев был переведен из Якутска на Кавказ, Пушкин хотел встретиться с ним, но они разминулись, и встреча их не состоялась. В 1831 году, когда «Шебутуй» был опубликован анонимно с пометой «1829. Иркутск» в «Московском теле-

---

<sup>12</sup>А.А.Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах. М., 1981. Т.2. С. 370

графе» №12, вполне возможно, что Пушкин и декабристы читали данное стихотворение и заметили ассоциативное сцепление водного потока – «льва» – автора-повстанца. Основываясь на рассмотрении ряда сравнения: бурного потока – дикого зверя или «льва» – бунтовщика – в вышеуказанных художественных текстах, можно признать очень вероятным то, что у Пушкина и декабристов, позже вообще свободомыслящих деятелей на Кавказе образ льва употреблялся как сигнал-слово и тайный символ, обозначающий бунтовщика против российского царя. Нам представляется, что в «Медном Всаднике» мраморный лев, на котором верхом сидит Евгений-бунтовщик, выступает в качестве тайного пушкинского обращения к декабристам.

Кстати, на рубеже конца 20-х начала 30-х годов в свет вышло большое количество произведений, в которых есть образы водного потока и морской стихии. Стихотворение «Море» П. А. Вяземского было напечатано в 1828 году, а «Море – элегия» В. А. Жуковского было опубликовано в «Северных цветах» в 1829 году. В июле 1830 года Пушкин анонимно напечатал «Арион» в «Литературной газете». В том же году Н. М. Языков опубликовал стихотворение «Пловец». Вероятно, непрерывная публикация ряда произведений, связанных с темой водной стихии, подготовила почву и общий фон для рождения «Медного Всадника» Пушкина.

Обратимся к стихотворению В. К. Кюхельбекера «На смерть Якубовича». Хотя это стихотворение было написано спустя почти 10 лет со смерти Пушкина, чувствуется ассоциативная общность с пушкинской поэзией и стихотворениями декабристов в деталях и мотивах. Приведем часть из стихотворения:

Он ( т.е. Якубович – Ю. С.) был из первых в стае той орлиной,  
которой ведь и я принадлежал  
Тут нас, исторгнутых одной судьбиной,  
Умчал в тюрьму и ссылку тот же вал...

<.....>

Ты острадался, труженик, герой,  
Ты вышел наконец на тихий берег,  
Где нет упреков, где тебе покой!  
И про тебя не смолкнет бурный Терек

И станет говорить Бешту седой...  
Ты острадался, вышел ты на берег;  
А реет все еще среди черных волн  
Мой, бедный, утлый, раснащенный челн!<sup>13</sup>

В этом стихотворном фрагменте Кюхельбекера, в последней строке, скрыта еще одна тонкая ассоциация, связывающая поэзию Пушкина и декабристов. Словосочетание «бедный челн» имело для него и для них свой, особый, глубинный смысл. Исследование Н.М.Фортунатовым образа-константы «бедная дева» в пушкинской лирике конца 20-х годов и в Болдинскую осень, т.е. после трагедии декабристов, и вызванную драматическими воспоминаниями поэта о рано погибшей Ризнич, дает основание утверждать, что это - устойчивый поэтический оборот, свойственный Пушкину, но, как видим, и декабристам. «Бедный» здесь - мысль о пережитом несчастье, горе, тяжелой утрате, трагическом происшествии, даже смерти<sup>14</sup>. «Бедный... раснащенный челн», - говорит Кюхельбекер, т.е. разбитый страшной бурей, потерявший способность управлять своим движением, ставший игрушкой разбушевавшейся водной стихии, приближающийся к гибели. Он обречен. Не случайно поэт добавляет выразительную смысловую подробность – «утлый челн ( по Вл.Далю – «ветхий, худой, дырявый, с течью»)»<sup>15</sup>. Участь его решена: он будет поглощен морской пучиной, противостоять ей уже невозможно после таких роковых ударов, какие обрушились на него. Ясно, что этот образ рисуется поэтом как метафора его собственной трагической судьбы и судьбы его друзей-декабристов. Но важно и то, что эта поэтическая формула сопрягается с пушкинской стилистикой, с пушкинским мировосприятием.

Как в «Арионе» и «Медном Всаднике», в стихотворении «На смерть Якубовича» изображены образы моря, берега (т.е. аналогии

---

<sup>13</sup>Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков. Л., 1988.Т.1 С.291-292.

<sup>14</sup> См.: Фортунатов Н.М. Из пушкинской поэтики: образ-константа (поэзия жизни и жизнь поэзии) // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2000. С.44-48.

<sup>15</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.4. М., 1980. С.520.

камня), вала и челна, являющиеся важнейшими элементами для понимания идейного смысла произведений. Образ моря и связанные с ним мотивы и детали – это излюбленные художественные приемы декабристов, которые придерживаются гражданского романтизма в своей творческой деятельности. Ясно, что слово «вал» означает восстание декабристов. После восстания слова «вал» и «буря» стали синонимами слова «восстание» среди друзей декабристов<sup>16</sup>. В конце стихотворения бедный челн символизирует полную трагедии жизнь самого Кюхельбекера в ссылке. Кроме таких связанных с морем элементов, в данном стихотворении есть упоминание о кавказской природе – седом Бешту и бурном Тереке. Они изображаются как образы, близкие декабристам, и олицетворяют собой сказителей об их жизни и деяниях. Существование упоминаний о восстании и о Кавказе в одном стихотворении Кюхельбекера показывает, что Кавказ является столь важным местом для декабристов с точки зрения их общественно-политической и литературной деятельности.

Как было сказано выше, «Медный Всадник» перекликается с декабристской поэзией по образам стихийных сил природы и символике образа льва и таит в себе воспоминания о Кавказе. В сцене, в которой стоящий на скале Медный Всадник грозно смотрит на бушующую Неву, находит отражение противостояние громадных скал и бурного потока Терека, о которых хорошо знали сам Пушкин и декабристы. Здесь же видны отголоски стихов Рыльева и Пушкина, воспевающих Мордвинова. Кроме того, мятежный звероподобный Терек, который позже превращается в образ льва и считается символом свободы и антидеспотизма в произведениях Лермонтова и грузинских передовых писателей, связывается таинственной ассоциативной нитью с мраморным львом в «Медном Всаднике», которому придан символический характер бунтовщика против российского царя. Если дальше пройти по данной ассоциативной нити, то мы выйдем на стихотворение А. А. Бестужева «Шебутуй», связанное с памятью о Сибири, и в нем найдем такое же

---

<sup>16</sup>П. А. Вяземский подразумевал восстание декабристов под фразой «общая буря» в письме от 31 июля 1826 г., отправленном Пушкину.

метафорическое сравнение стремительного водопада с образом льва-повстанца. Таким образом, «Медный Всадник» внутренне связывается с декабристской поэзией на глубинно-ассоциативном и смысловом уровнях. Пушкин, в поэме создавая грандиозное воображаемое пространство, охватывающее Кавказ и Сибирь, тайно вплетает между строк образы декабристов и память о них, прославляет жизнь и деяния повстанцев и читает в их честь последнюю молитву.



*Судьбы Пушкина  
в дальнем  
и ближнем Зарубежье*



## ПУШКИН ГЛАЗАМИ ЧЕХОВ: ТРИ КОНЦЕПЦИИ

### *Абстракт*

Автор настоящей статьи исследует и комментирует три концепции творчества Пушкина в чешской среде: моравского филолога Франтишека Вымазала (1874); моравского католического монаха, автора первой чешской Истории русской литературы, известного переводчика и корреспондента русских писателей (Чехов, Горький, Короленко), автора брошюры, изданной по случаю сотой годовщины со дня рождения поэта Алоиса Аугустина Врзала (1899); и чешского переводчика и знатока русской литературы Франтишека Таборского (1937). Все три концепции исходят из актуализации пушкинского наследия: в первом случае Пушкин – народный, национальный, великорусский, официальный и “государственный” поэт; во втором – христианский певец покорности и смирения, в третьем – певец свободы, социальный и почти революционный поэт. Все три взгляда находятся в тесной связи с состоянием мирового порядка и с преобладающими потребностями и тенденциями чешской среды. Автор статьи считает это явление признаком более широкого контекста, связанного с чешской “культурной тревогой”, с ощущением опасности, что чешская культура и ее носитель – чешский народ, если не будет последовательно следить за новейшими мировыми тенденциями, очутится вне мировой истории. Поддержка коммуникативной связи с “большим миром” и преобладание скрытых, подспудных, „тихих“ веяний (Швейк Ярослава Гашека, “маленький чешский человек” Карела Чапека, язык и нарративная стратегия персонажей Богумила Грабала и т. п.) имели и имеют, однако, своих оппонентов. О “наших двух вопросах” писал еще в 19 веке Г. Г. Шауэр в смысле культурной дилеммы: самостоятельная национальная жизнь чехов, существование чешского языка и литературы или восприятие “высокой”, немецкой культуры и немецкого языка, о чем в конце 60-х

годов (1967), как известно, говорил, имея в виду ответственность за уровень культуры, Милан Кундера на IV съезде чехословацких писателей. Он с самого начала хотел вырваться из узких национальных рамок путем акцентирования ренессансного менталитета, категории героизма (стихотворение о Ю. Фучике), любовных сюжетов и любви как шутки и игры; в теории литературы он подчеркивал творчество коммунистического писателя Владислава Ванчуры, который мещанской морали противопоставлял достоинство средневекового и ренессансного человека как преддверие “царства свободы” К. Маркса, и в публицистике путем концепции средневропейской и чешской трагедии. Между тем как восприятие Пушкина тремя приведенными авторами (Вымазал, Врзал, Таборский) отчетливо обнаруживает, что в русском, национальном, национально-религиозном или социальном, даже революционном в творчестве Пушкина (все это вытекает из поисков национальной общности), в настоящее время большее внимание уделяется тому, что связывает поэта с общечеловеческими, мировыми, европейскими категориями, то, в чем Европа узнает в Пушкине самое себя.

#### *Ключевые понятия*

Пушкин и его чешская рецепция, три концепции Пушкина, чешское опасение перед историей, Пушкин как зеркало „наших двух вопросов“, чешская дилемма, актуализация Пушкина, общественный спрос.

В 1874 году благодаря инициативе Матице Моравске (Matice moravska напечатала „Akciova moravskb knehtiskbrna“) выходит в свет первый том издания *Славянские поэзии (Slovanský poezije)* с подзаголовком *Избранное народной и новой (искусственной) славянской поэзии в чешских переводах (Vzbor z nbrodnnho a umelého bbstnictva slovanského v českých pšekladech)*: он называется *Русская поэзия (Ruská poezije)*. Ее составителем и автором комментариев и историко-литературных введений стал известный брненский самоучка и филолог Франтишек Вымазал (1841-1917), автор учебников иностранных языков, как, например, *Чешская грамматика для немецких средних школ и учреждений по образованию учителей (Büchmische Grammatik für deutsche Mittelschulen und*

*Lehrerbildungsanstalter*, 1881), *Грамматические основы сербского или же хорватского языка (Gramatickij zbkklady jazyka srbskũho uili charvatskũho*, 1895), *По-еврейски легко и быстро (Hebrejsky snadno a rychle*, 1897), *По-литовски легко и быстро (Litevsky snadno a rychle*, 1902), *По-английски легко и быстро (Anglicky snadno a rychle*, 1902) и пособий по разговорной практике, например, *Чех, разговаривающий с французом (Iech s Francouzem rozmlouvajnsi*, 1902) и *Чех, разговаривающий с русским (Iech s Rusem rozmlouvajnsi*, 1902).

В чешской антологии русской поэзии Ф. Вымазал использовал существующие переводы, дополнил том своими собственными переводами и портретами отдельных авторов. Свою книгу он посвятил „самоотверженному защитнику наших прав (*т. е. прав чешской нации. – И.П.*), благородному господину Егберту, графу Белкреди.“

Существенным вкладом Ф. Вымазала было акцентирование силы славянской фольклорной традиции; он, главным образом, подчеркнул, как великорусская и малорусская (украинская) литературы растут из народной поэзии (Вымазал, с. I).. Составитель, разумеется, полностью убежден в подлинности знаменитых чешских раннесредневековых рукописей (Краловедворского и Зеленогорского), связывая их воедино с подобными памятниками восточных и южных славян. В первом томе он уделяет внимание былинам и *Слову о полку Игореве* – здесь он прибегает к чешским переводам Лангера, Гебауэра и своим собственным, которые явно преобладают. Он не забыл даже о *Повести о горе-злочастии*; наряду с эпическими произведениями он уделяет пристальное внимание и песенной любовной лирике, козацким и разбойничьим песням (переводы Ф. Л. Челаковского). Блестящим образом он обнаружил характер русской народной поэзии и ее главные темы, насыщенные трагизмом, грустью и осознанием ограниченных человеческих способностей в необозримом российском пространстве. В переводе К. Я. Эрбена приводится *Слово о полку Игореве*. Новое творчество начинается Ломоносовым, продолжается Державиным (ода *Бог*), Дмитриевым, Крыловым и др. Вождь русского романтизма В. А. Жуковский представлен балладой *Светлана* – реминисценцией и трансформацией *Леноры* Г. А. Бюргера, которую он сам перевел и

по-своему обработал. Он не пропустил и современников и предшественников Пушкина (К. Н. Батюшков), декабристов (К. Ф. Рылев). Важно и то, что составитель подчеркивает мысль о том, что его излюбленным поэтом был уроженец Воронежа, деревенский поэт-самоучка А. В. Кольцов (в разных переводах он занимает в антологии 17 печатных страниц, т. е. больше, чем, например, Н. Некрасов); причина этому, вероятно, заключается в том, что Вымазал предпочитал устную народную словесность и ее подражание “искусственной” поэзии. Ф. Вымазал не мог не быть человеком своего времени. Он выбирал прежде всего стихотворения на политические, национальные и славянские темы. Ф. И. Тютчев характеризуется им как поэт славянской взаимности (стихотворения *Славянам* и *Вацлаву Ганке*), хотя – объективно говоря – он как поэт, в первую очередь, остается скорее поэтом природных катаклизмов, смерти и трагической любви.

Сам Пушкин занимает в антологии Ф. Вымазала почетное место, хотя комментарий к нему сравнительно короткий и неоригинальный. Кажется, однако, что Ф. Вымазал был полностью согласен с не очень положительной оценкой поэта, которую он основал на русских источниках. Пушкин был, пишет он, “в плену” (имеется в виду ссылка поэта. – *И.П.*), из которого Николай I велел его вернуть, чтобы стать его цензором. Пушкин не был, пишет Вымазал, поэтом первоклассным, но на Руси явился в качестве метеора. Только позже он достиг определенной степени оригинальности. В *Евгении Онегине* он еще находится под влиянием Байрона, и *Евгений Онегин*, как и *Дон Жуан*, является бесформенным плодом, странной смесью лирики и эпоса, действия и философии, подлинности и осмеяния, что, пишет Вымазал, читатель воспринимает с трудом, Пушкин словно испытывает его терпение. Напротив, *История Пугачева* и *Капитанская дочка* считаются зрелыми плодами искусства Пушкина, в них более “пахнет” народным духом (Вымазал, с. 88). Кроме пейзажной и философской лирики, Вымазал приводит *Сказку о золотой рыбке*, *Братьев-разбойников*, *Полтаву* и отрывки из *Евгения Онегина* (Письмо Татьяны, сон Татьяны). Не забыл он и о спорном стихотворении *Клеветникам России*, в котором, как известно,

Пушкин критикует вмешательство европейских держав в польско-русский конфликт в связи с польским восстанием 1830-31 гг. Некритично приняты существующие взгляды на творчество Пушкина, отразившиеся в выборе стихотворений и свидетельствующие о предпочтении Вымазалом Пушкина как исторического и политического поэта; философские черты оказались на заднем плане. Поэт является не как защитник свободы и не как скептический декабрист, а скорее как русский национальный, может быть, и государственный поэт, поддерживающий государственную политику: это, однако, своеобразно отражает многосторонность, многогранность пушкинских воззрений и их амбивалентность.

К сотой годовщине со дня рождения А. С. Пушкина моравский историк литературы, переводчик, католический монах Алоис Аугустин Врзал (1864-1930 - псевдоним А. Г. Стин возник как криптограмма его монастырского имени Аугустин; более подробно о нем см. в нашей книге *Сердце литературы* (на чешском языке) и приводимые в ней ссылки) - написал эссе, которое появилось в свет в 1899 году (см. *Источники*). Образ Пушкина здесь слишком простой, односторонний, даже саркастический, но, хотя бы частично, правдивый. После того, как через призму В. Г. Белинского, революционно-демократической, либеральной и патриотической критики удалось все-таки увидеть немного более аутентичное лицо русской литературы, видно, что хотя бы часть воззрений Врзала была рационально обоснована. Врзал истолковал Пушкина как карьериста, желающего светской славы, который вмешивался в политику, участвовал (хотя бы посредством своих взглядов) в бунте против государя, однако отрезвел и дошел до нравственного очищения (Врзал, с. 7). По Врзалу, Пушкин эволюционировал от легкомыслия к скепсису и пессимизму, ему приходилось покинуть иллюзии молодости в сферах политики и любви, он приспособливался. В отличие от Вымазала, Врзал убежден в том, что Пушкин стал сильным не как поэт политики и публицистики, а как творец, "любящий народ" („lidumilně“).

Книга переводчика Пушкина Франтишека Таборского (1858-1940) была издана по случаю 100-й годовщины со дня трагической смерти поэта (см. *Источники*). Она стилизована как научная био-

графия, и автор дополнил ее переводами отдельных стихотворений. Характерно то, что преобладают пафосные стихи с политическим содержанием (*Вольность, К Чаадаеву, Анчар, Памятник*); другие, более контемплативные, как, например, *Вновь я посетил...* или *Молитва*, подчеркивающие скромность, сосредоточенность, медитативность поэта, отсутствуют. Ф. Таборский понимает Пушкина как своеобразный синтез нового времени и религиозной традиции. (Таборский, с. 105).

Тем не менее Таборский – в связи с подзаголовком его книги – уже своим выбором биографического и творческого материала, в конце концов, эксплицитно подчеркивает значение Пушкина как поэта свободы на фоне русской революции (Таборский, с. 206). Понимать русскую революцию в широком смысле слова (не только большевистскую) как религиозный результат русской истории было тогда характерным – так воспринимали ее и сами русские: А. Блок, А. Белый и другие. (Чехи и словаки отмечали пушкинский юбилей 1937 года уже под давлением Советского Союза, с которым они как раз в 1935 году заключили договор о взаимопомощи перед угрозой немецкого нацизма: в президиуме официального торжества – председателем был сам президент Эдвард Бенеш - советскими властями было запрещено участие русских эмигрантов).

Три чешских взгляда на Пушкина не нейтральны: они явно подчеркивают актуализацию творчества поэта, его понимание сквозь призму рецепции своего времени. В Чехии всегда все зависит от того, что совершается вокруг, и из этого вытекает, что все концепции выразительно идеологичны, хотя мера идеологизации разная (Таборский понимает Пушкина прежде всего как поэта и только потом как поэта свободы; по Вымазалу, Пушкин был государственным великорусским поэтом, по Врзалу, он был скорее христианином, который преодолел свою первоначальную великосветскую суету, по Таборскому, - в первую очередь, социальным, а может быть, и революционным поэтом. Эти подходы одновременно подтверждают странное чешское отношение к России в целом и к ее литературе в особенности.

В чешской рецепции русской литературы обнаруживается и проявляющееся в других контекстах опасение, страх, что чешская нация как таковая очутится вне главного потока (mainstream) истории, что она не будет способна достаточно быстро приспособиться к доминантным силам истории. Это даже экзистенциальное ощущение угрозы национальному, культурному и языковому бытию. Будто бы маленькая нация, находящаяся под постоянной угрозой небытия, выходила навстречу потокам истории.

Пушкин в этой тройной проекции является до определенной степени таким, каким был общественный спрос и среда, которая его воспринимала: необходимость прочной царской власти как опоры славян, понимание литературы как манифестации религиозной жизни и художественного творчества как тяготения к индивидуальной и социальной свободе.

Эта типично чешская способность приспособления (своего рода бесхарактерность) имеет и другое измерение, словно наизнанку: поиски творческих источников в подспудных течениях ежедневной жизни, будней, как это встречается у Я. Гашека в “Бравом солдате Швейке”, у К. Чапека и в произведениях Б. Грабала: целью является коммуникация с миром тихих, не бросающихся в глаза средствах. Оппоненты, исходящие из славной статьи Губерта Гордона Шауэра “Наши два вопроса”, в которой он поставил под сомнение все чешское национальное возрождение, не желают, напротив, скрывать чешскую рецепцию мировой культуры в подспудные течения ежедневного быта, а, как раз напротив, включают ее в мировой мейнстрим. Постоянная чешская осцилляция между Западом и Востоком (хотя решенная, в основном, еще в раннем средневековье, когда Чешское государство стало составной частью латинского, т. е. западного мира), которая продолжается и, наверное, будет продолжаться, очутилась на грани нового тысячелетия в оппозиции: “наши два вопроса”, недаром упоминавшиеся и Миланом Кундерой на IV съезде чехословацких писателей в 1967 году, очутились опять на переднем плане. Сам М. Кундера преодолевал с самого начала своей литературной деятельности эту чешскую традицию акцентированием ренессансной широты, категории героизма (I lovek zahrada

лыгб, 1953 – Человек – широкий сад; Posledni mбj, 1954 – Последний май – о Ю. Фучике), путем компрометации идеологической идиллии (Monology, 1957 - Монологи), всеобщечеловеческой амбивалентностью и игровым характером любви и страсти (Smělý lбsky, 1963 – Смешные любви, Druhэ selit smělпэх lбsek, 1965, Смешные любви – вторая тетрадь, Tшетn selit smělпэх lбsek, 1968 - Смешные любви – третья тетрадь) и, в конце концов, своей позицией французского романиста, в публицистике - путем интеграции традиций авангарда (O sporech dedickэх, 1955 – О спорах о наследстве) и акцентированием чешской культурной и экзистенциальной трагедии (Ieskэ ъdel, 1968 – Чешская доля, Radikalismus a exhibicionismus, 1969 - Радикализм и экзибизионизм и др.). Свою первую книгу о романе он посвятил В. Ванчуре, левому интеллектуалу, долгое время коммунисту, который в противовес чешскому мещанину 20 века поставил достоинство средневекового и ренессансного человека как праобраз „царства свободы“ К. Маркса (Umenn гомбnu. Cesta Vladislava Vaniury za velkou epikou, 1960 – Искусство романа. Путь Владислава Ванчуры к большой эпической форме).

Пушкин в тройной чешской проекции показывает один аспект чешской рецепции; в то время как в этих трех взглядах подчеркивалось скорее то, как поэт связан с русским, национальным, религиозным и социальным, сегодня скорее ищется то, что связывает его с Европой и с европейской цивилизацией в общем, чтобы чехи как среднеевропейцы находили в нем следы своего собственного рока. В этих сдвигах обнаруживается не только сам Пушкин, а скорее изменения внутри национального организма и культурно-политических ориентаций.

#### *Замечание*

Настоящая статья является адаптированным русским вариантом чешской статьи *Alexandr Sergejeviu Puшkin v trojn projekci a uestkб „vzkost z dejin“*. *Litteraria Humanitas VII. A. S. Puшkin v evropskэх kulturnnch souvislostech. Masarykova univerzita v Brne, Fakulta filozofickб, Ёstav slavistiky. Brno 2000, с. 283-288.*

## *Источники*

Posrnľil, Ivo: Alois Augustin Vrzal: A Catholic Vision of Slavonic Literatures. Slovak Review 1992, 2, 166-171.

Posrnľil, Ivo: Alois Augustin Vrzal: Konceptce a dokumenty. Sbornnk pracn filozofickй fakulty brnenskй univerzity, D 40, 1993, 53-62.

Posrnľil, Ivo: Na vэpre Evropy. Skici a meditace k 100. vэroin narozenn A. S. Puľkina. Brno 1999.

Posrnľil, Ivo: Srdce literatury: Alois Augustin Vrzal (1864-1930). Brno 1993.

Posrnľil, Ivo – Zelenka, Miloľ: Renй Wellek a mezivbleinnй Ieskoslvensko. Ke koшенщm strukturбlnн estetiky. Brno 1996. Tбborskэ, Frantїlek.: Puľkin – pevec svobody. V Praze 1937.

Slovanskб poezije. Vэbor z пбродннho a umelйho ббsнictva slovanskйho v ieskэch ршеkladech. Sestavil a literбгннmї ъvodу opatшil Frant. Vymazal. I. svazek Ruskб poezije. V Brne 1874.

Vilinskэ, Valerij: Dнlo P. Augustina Vrzala. Archa, гои. XVII, Olomouc 1929, 3, 229-238.

Vrzal, Alois: Alexandr Sergejevїn Puľkin. Jeho љivot a literбгнн minnost. „Hндка“ 1899.

Vrzal, Alois: Historie literatury ruskй XIX. stoletн dle Al. M. Skabїnevskбho a jїnэch literбгннch historїkцv i kritikцv upravil A. G. Stнn. Љаљек a Frgal, Velкй Mezїшннн 1891-1897, 952 pp.

Vrzal, Alois: Nbbohensko-mравнн отбзky v крбснйм рнsemнictvн ruskйm. „Hндка“ 1912.

Vrzal, Alois: Ршеhledнй dejiny novй literatury ruskй. V Brne 1926.



## ПУШКИН В ГАЛИЦИИ, СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ И СОВРЕМЕННОЙ НАМ

### I

На современной карте Львова нет больше великого имени Пушкина. Его стерли, как стирают ненужную пыль с домашней мебели. Сделали это люди, не знающие собственной истории...

В 1817 году популярная в Галиции «Gazeta Lwowska» стала выпускать литературное приложение «RozmaitoŃsi» – «смесь; всякая всячина». Издание, с небольшим перерывом, просуществовало до 1859 года. Материалы о России появлялись в этой «всячине» регулярно.

Первое упоминание в «RozmaitoŃsi» о Пушкине (потом их было много) оказалось не без пометки, имя поэта было представлено близким созвучием. Газета писала:

*«Русская литература обогатилась в последнее время новой прекрасной поэмой г.Пушина под названием «Руслан и Людмила». Все тамошние писатели поразились столь удивительному явлению, и журналы заполнены критикой данного произведения. Его основу поэт почерпнул, главным образом, в народных преданиях, но можно предположить, что образцом ему послужил также «Оберон» Виланда. Несмотря на множество мест, отмеченных необыкновенным талантом, уровня Виланда он все же не достигает»<sup>1</sup>.*

Текст был анонимный. В написании фамилии Пушкина ошибся, скорее всего, типографский наборщик, а не автор заметки, который, конечно, знал, о ком писал. Его осведомленность о процессах, протекавших на русской литературной сцене, сомнений не вызывает. Он не просто сообщил об успехе молодого Пушкина, а соста-

---

<sup>1</sup> RozmaitoŃsi, 1821, № 32 (перевод с польского наш. – А.Т.).

вил хорошо организованный блок литературных новостей, встроенный в газетную рубрику «Из России и о России». Здесь всего три небольших абзаца. В первом сообщается о выходе в свет сборника идиллий Владимира Панаева. Во втором говорится о возбуждении среди русских писателей и критиков, вызванном опубликованием поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». В третьем сказано о посмертном издании трагедии Матвея Крюковского «Елисавета, дочь Ярослава». Это именно композиция новостей, смысл которой очевиден: в русских литературных событиях, по праву явления необычайного, центральное место занял... некто Пушкин. Чтобы выстроить этот ряд сообщений так умело, надо было точно оценить, что на самом деле произошло и насколько это важно для русской культуры. У львовской газеты, судя по всему, оказался прозорливый обозреватель.

Он жил в австрийской Галиции, в сфере если не господства (существенным был польский фактор), то постоянного присутствия немецкой культуры, поднявшей над Европой флаг романтизма. Россия не была исключением, там тоже новое боролось со старым и тоже побеждало. Интерес обозревателя к этим баталиям на востоке между архаистами и новаторами был естественным. Задача его заметки о Пушкине состояла в том, чтобы дать читающему ощущение сенсационности произошедшего, не впадая в излишние подробности, и на понятном материале. Сам обозреватель должен был знать больше, и чувствуется, что знал он достаточно и учел многое.

Упомянув, например, о полемике вокруг «Руслана и Людмилы», он избегает имен, но не сути вспыхнувшей дискуссии. В самом деле, для галицкого читателя важным было только то, что между русскими, как и повсюду тогда, шел неостывающий спор о роли романтиков в развитии литературы. Не говоря об ушедших, торжество романтизма олицетворяли на тот момент активно действующие в разных странах Шатобриан, братья Шлегели, Шеллинг, фон Брентано и Арним, Гофман, Шамиссо, Тик, Вордсворт, Кольридж, Саути, В. Скотт, Т. Мур, Купер, наконец Шелли и Байрон. Сам Гете, живой гений, часто входил в тот же поток, хотя не-

редко иронизировал над теми или другими из прославленных романтиков. Россия в этом отношении оставалась terra incognita с одинокой фигурой Василия Жуковского, на которую Rozmaitońсі львовянам как-то уже указывали<sup>2</sup>. В такой ситуации новость о русских журнальных страстях вокруг поэмы, написанной в духе «Оберона» Виланда, была для львовянина безусловным откровением и, естественно, встраивала эти события в общеевропейскую палитру литературной жизни. В Галиции, принадлежавшей Австрии, немецкая литература была самой доступной и наиболее освоенной. Поэтому соединение двух названий, известного «Оберона» с неизвестным «Русланом и Людмилой», заключало в себе большую внетекстовую информацию о произведении русского поэта. Читателю с литературными интересами открывалось сразу многое. И приключенческо-сказочный сюжет поэмы, и раскованность ее языка, и совершенство стиля, и философическое трезвомыслие автора под игривой пеленой иронии, и смесь народных преданий с традициями средневекового рыцарского романа. Не зная содержания русских споров, львовский читатель оценивал газетное сообщение по-своему: там двинулись вперед... путями, некогда открытыми Виландом.

Совсем не плохо! Ведь «Оберон» для немцев был не этапом на определенном пути, а непреходящей ценностью. По словам Гете, «до тех пор, пока поэзия остается поэзией, золото золотом, а кристалл кристаллом, поэма «Оберон» будет вызывать общую любовь и удивление, как chef d'oeuvre поэтического искусства»<sup>3</sup>. Даже итоговое в газете замечание о том, что «Руслан и Людмила» в каких-то отношениях уступает «Оберону», читателя вполне удовлетворяло, потому что на пустом, с его точки зрения, месте равновеликому шедевр было не подняться.

Здесь не лишнее заметить, что русские оценки пушкинской поэмы оказались разноречивыми, а со стороны литературных старо-

---

<sup>2</sup> Rozmaitońсі, 1819, № 43.

<sup>3</sup> Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А.Брокгаузь, И.А.Ефронь. Спб, 1892. Т.VI. С. 318.

веров откровенно пренебрежительными. Вспоминая о них через много лет, друг поэта П. Плетнев свидетельствовал: «При появлении в свет Пушкина «Руслана и Людмилы» почти все из литераторов старой школы вооружились против поэмы. Критикам в журналах конца не было»<sup>4</sup>. К чести обозревателя «Rozmaitoŭsi», упомянувшего об этих «критиках в журналах», его собственный взгляд на поэму был объективным и выразительно сочувственным.

У критиков российских для параллели с Пушкиным использовались то «Одиссея» Гомера, то «Налой» Буало, то «Неистовый Роланд» Ариосто, то «Орлеанская девственница» Вольтера<sup>5</sup>. И «Оберон» Виланда, разумеется, тоже. Обозреватель остановился на последнем сравнении, можно полагать, не совсем случайно.

Поэма Виланда, созданная в доромантическую эпоху, в 1780 году, более всех из перечисленных эту эпоху предвещала. Но в ней были черты, которые показались впоследствии слишком смелыми даже романтикам с их раскрепощенным мышлением – отвержение мистики, ренессансное поправление приличий, привязанность к земной жизни за сказочной оболочкой сюжета и т.п.<sup>6</sup>. По этим признакам поэма «Руслан и Людмила», действительно, вызывала в памяти сочинение Виланда. Ее отдельное издание в 1820 году, правда, не отличалось композиционной завершенностью. В нем не было эпилога, написанного чуть позже, и пролога, созданного в 1828 году, а ряд эпизодов Пушкин со временем переработал или вовсе изъял из окончательного текста. «Rozmaitoŭsi» таким образом имели основание отдать по первому следу известное предпочтение Виланду.

Любопытен и такой факт, отмеченный недавно львовским историком Я. Грицаком<sup>7</sup>. Известно, что действовавшие в рамках общеславянского возрождения галицкие будители М. Шашкевич, И. Вагилевич, Я. Головацкий, по свидетельству последнего, стали на-

---

<sup>4</sup> Плетнев П. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 126.

<sup>5</sup> Томашевский Б. Пушкин: В 2-х т. Т.1. М., 1990. С. 315-316.

<sup>6</sup> Данилевский Р.Ю. Виланд в русской литературе // От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 302.

зывать себя по-славянски: Маркиян – Русланом, Иван – Далибором, Яков – Ярославом. Два последних псевдонима имеют историческое происхождение. А вот Руслан в славянскую ономастику вошел как раз благодаря поэме Пушкина.

Регулярное общение галичан с живым Пушкиным, таким образом, началось в марте 1821 года... В марте 1821 года – повторим для памяти.

## II

Такое напоминание обусловлено если не забвением имени Пушкина на западе Украины, то явным к этому стремлением со стороны многих безответственных, а нередко и ответственных лиц, находящихся при власти. Примеров достаточно. Русский культурный центр им. А. С. Пушкина во Львове периодически подвергается хулиганским нападениям с битьем стекол и малеванием соответствующих граффити. Свастикой и звездой Давида «украшают» бюст Пушкина, стоящий на одной из площадей райцентра Золочев. Покрит струпьями давно потрескавшейся краски бюст поэта в райцентре Каменка-Бугская. На юбилейном собрании по случаю 200-летия русского гения начальник областного управления культуры лауреат Шевченковской премии Р. Лубкивский вызывающе поздравляет присутствующих с праздником «вашего, а не нашего поэта». Переименовывают улицы. Сносят памятники. О том, как сносили памятник Пушкину в городе Дрогобыче, что рядом с знаменитым Трускавцом, расскажу здесь подробнее.

18 августа 2000 года в дрогобычской газете «Галицька зоря» в литерах было отчеканено следующее: «Естественно, что после реставрации бюста (погрудья) Пушкина он будет установлен на месте, определенном дрогобычской общественностью и станет ярким подтверждением бессмысленных потуг некоторых местных политиканов, которые перманентно стремятся подпитывать своими вы-

---

<sup>7</sup> Грицак Я. Малий епізод до великої історії, або Ще раз про коло ідей “Руської трійці” // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 9. Львів, 2001. С. 139-143.

думками и домыслами мифологический стереотип противорусских настроений дрогобычан, и, будто-бы, проявления националистической политики Дрогобычского городского совета». Не надо сомневаться в точности нашего перевода этого примечательного творения духа и разума человеческого. Этот малограмотный текст с его претенциозной стилистикой, неряшливой пунктуацией и алогичными согласованиями частей дискредитирует окончательно подчеркнутая нами случайная опечатка. Она как бы небом продиктована, чтобы каждому был виден смысл дела греховного и постыдного.

В цитируемой статье секретаря Дрогобычского горсовета М. Гасимьяка, полемически названной «К проблеме, которой не существует», речь идет о судьбе демонтированного памятника А.С.Пушкину. Почему и зачем это сделано в Дрогобыче?

Вот краткое изложение статьи секретаря Дрогобычского горсовета.

Во-первых, памятник стоял рядом с городской библиотекой, которой правительственным постановлением присвоено ныне имя В.Черновола.

Во-вторых, памятник, наспех сооруженный в 1949 году, имел постамент, составленный из надгробий, изъятых на еврейском кладбище.

В-третьих, венчающая этот постамент скульптура не имеет никакой художественной ценности, мала размерами. Сообщается также, что этот обветшавший малохудожественный бюст собираются реставрировать и установить там, где пожелают видеть его сами жители города. О порядке и сроках их волеизъявления, правда, не сказано ничего... Да и к чему, собственно, где-то устанавливать заново второсортное изображение классика мировой культуры, без того целых полвека оскорблявшее эстетические чувства прохожих?

А может, совсем не в этом заключается истинная суть затеянно-го и уже проделанного в Дрогобыче? Затеянного и проделанного во внутренней согласии тоже с классиком, хотя иной культуры, исповедующей философский постулат: нет человека – нет проблемы.

Ведь никакой проблемы, как утверждает М.Гарасимьяк, на самом деле больше «не существует». Пока памятник стоял, она, стало быть, существовала? Именно так. Была проблема. Притом не только с памятником. С самим Пушкиным. И не у граждан, а у власти, пекущейся о духовном здоровье ее избравших. Высокий долг повелел ей ликвидировать одну из болезненных точек – имя поэта, присвоенное когда-то скромной улице в старой части Дрогобыча. Теперь гений ютится на далекой окраине города, где мало не только гостей, но и жителей, поскольку домов там меньше, чем на руке пальцев.

О чем это может свидетельствовать? Только ... об уважении и любви: «Стоит отметить, – акцентирует М.Гарасимьяк, – что мероприятия, связанные с демонтажом и последующей реставрацией бюста (погрудья) А.Пушкину, ничуть не означают принижения памяти великого русского поэта, имя которого носит одна из улиц Дрогобыча. Наши люди любят и знают произведения классика русской литературы и расценивают данную акцию не в русле политических инсинуаций, а как необходимый шаг, которому настало время для сохранения культурного облика города». Можно вновь подивиться стилю мышления и невысокой грамотности ответственного должностного лица. Однако ошибки выдают порой затаенное. И это любопытнее грамматических и стилистических казусов.

Оказывается, ведется разговор вообще-то о «бюсте Пушкину», а не Пушкина. Из подсознания говорящего прорывается наружу щедрый дательный падеж: на, мол, тебе твой гипсовый лик, а нам он... Досадно так высветилось: как у мольеровского Тартюфа, на мгновенье «разум уступил законам естества». И естество стало зримым, это сокровенное в нем чувство... любви. Задолго до сноса памятника не то ли самое чувство подвигло кого-то сбить с постамента отлитую в металле Музу и надпись «О.С.Пушкин»? Те, кто эти эмоции кропотливо культивирует, и не подумали тогда восстановить утраченное. Так и отметили в 1999 году двухсотлетие неухоженного анонима, взгромоздившегося на чужое надгробие.

Кстати, по поводу этого надгробия, использованного при сооружении памятника. Несомненно, было совершено святотатство. Пятьдесят лет назад это был акт политический, антисемитский жест режима, боровшегося с сионизмом. Теперь на Украине с сионизмом официально не борются, ставят его в неправомерную параллель с украинским национализмом. Эта мотивация и образует подспудный аспект принятого в Дрогобыче решения. Для внешнего восприятия на первый план выдвигают аспект моральный, да и тот не в полном объеме.

Широкой публике М. Гарасимяк сообщил через газету не обо всем. Среди разнообразных документов, связанных со сносом пушкинского памятника, существует «справка-характеристика» о его техническом состоянии, подписанная главным архитектором города М. Винницким. Справка составлена вполне объективно: разрушен фактурный слой скульптуры, местами появились трещины, бюст следует обработать морозостойким защитным материалом, наконец, постамент «необходимо возвратить еврейской общине для использования его по назначению». Достойное предложение. Но оно не реализовано, даже учтено не было. Его не включили в другие подготовительные документы. Например, в акт обследования технического состояния памятника от 17 мая 2000 г., скрепленный девятью подписями. Там сформулировано попроще: «...Этот бюст вызвал в городе досадные разговоры: дело в том, что он установлен на пьедестале из надгробий еврейского кладбища». Досадные разговоры в городе... Может быть, так, а может, и не совсем.

Бесспорно то, что памятник демонтировали, бюст пообещали отреставрировать, а где оказался скорбный камень – дорогой, красивый? Еврейская община его не получила, да и не требовала. Тоже ведь тема.

Мне довелось на этот счет побеседовать с известным в городе человеком, серьезным ученым, давним моим другом. Где находится камень, он не знает. Что еврейская община им не озабочена, дело ее. Но есть держава Украина. Представители титульной нации вправе самостоятельно наводить порядок у себя в доме... Спо-

ру нет. Но и порядка не чувствуется. А очень ясные вопросы повисают в воздухе без прямого ответа. Элегантно использовать криминальное происхождение камня как предлог для сноса памятника, потом гордиться торжеством справедливости, о камне позабыв... Что это? Только безгрешность. И никаких там мифов со стереотипами. Благородным тому свидетельством стали события, последовавшие за скорым и тихим в утренний час демонтажем пушкинского бюста.

По обновленному фасаду центральной библиотеки, рядом с которой он стоял, крупно выписали, что она носит имя Вячеслава Черновола. Очищенную площадку перед ней упорядочили по-современному. В День города произнесли, в общем, справедливые слова. Оперативная «Галицька зоря» сообщила, что отец Михайло и отец Мирослав «осветили камень»... На том же месте, но с другой надписью, уведомляющей, что здесь будет сооружен памятник В.Черноволу. Газетная заметка об этом эпизоде дрогобычских празднеств начинается так: «Ось і сталося»<sup>8</sup>. Вот именно – свершилось давно задуманное.

### III

Где тень, там и свет.

Ежегодно в день рождения Пушкина от Русского культурного центра во Львове отправляется большой автобус с почитателями поэта, едущими в село Збболотовцы, Жидачевского района. В саду, окружающем сельскую школу, их встречают нарядно одетые школьники, учителя, местные жители. Вместе с приезжими все идут к памятнику Пушкину, стоящему на центральной аллее сада. Произносят речи. Дети читают по-русски бессмертные пушкинские стихи. Поют украинские песни. Здесь это не чудо, а продолжение и развитие очень старой традиции.

Национальное самосознание украинцев Австро-Венгрии на протяжении XIX века формировалось в рамках русофильской идеи

---

<sup>8</sup> Кор. «ГЗ». Бібліотека імені Вячеслава Чорновола // Галицька зоря, 22.09.2000.

– от слова «русин», как называли тогда себя коренные жители края. В постепенно набравшем силу этом движении присутствовал особый москвофильский оттенок, зародившийся тут самостоятельно еще до первого пребывания во Львове историка Михаила Погодина в 1835 году<sup>9</sup>. Политическая природа москвофильства являлась отнюдь не однозначной, а ближе к концу XIX – началу XX столетия и весьма конфликтной. Оппонентами москвофилов выступили украинофилы. Полемика там была долговременной и ожесточенной. Между тем, бесспорно, что оба эти враждебные друг другу оттенка мысли были в Галиции полюсами единого процесса самоидентификации украинской нации. Москвофилы потерпели поражение трагическое, но закономерное. В период Первой мировой войны, как некую пятую колонну, имперская Австро-Венгрия подвергла их настоящему геноциду. Зато выигрыш украинофилов, по большому счету, оказался всего лишь пирровой победой, потому что привел многих из них к слепому национализму, у которого не может быть исторического будущего.

Одним из наглядных свидетельств этой удручающей для современных националистов бесперспективности как раз и является история пушкинского памятника в Заболотовцах. Впервые его соорудили здесь в 1907 году на собранные народом пожертвования. Инициаторами выступили местные священники Корнелий Сеньк и Иван Савьюк. Эхом начавшейся в 1914 году войны стало уничтожение раздражавшего австро-венгерскую власть монумента, олицетворявшего духовное единение украинцев с русскими.

В 1988 году памятник в новой художественной версии и на новом месте возродили по инициативе Василия Ивановича Свида, тогда директора школы, а ныне заведующего районным отделом народного образования. Как ни занят работой, но 6 июня он всегда вместе с односельчанами приветствует гостей из Львова, ко-

---

<sup>9</sup> См.: Соколов Л. Знать историю // Акценты круглого стола на тему «Русофильство в австрийской Галиции: современные исторические исследования и уроки / Составитель А. Труханенко. Львов, 2000-2002. С. 21-22.

торых шутливо и трогательно называет «мої москалики». А мог бы ничего этого не делать или даже, как в Дрогобыче, найти повод для ликвидации памятника. Но нет – не может, не хочет, в мыслях такого не допускает... Вот она, столбовая дорога мировой истории, единства людей между собой.



# *Музееведение*

## ПОИСКИ КНЯГИНИ ГОЛИЦЫНОЙ ПРОДОЛЖАЮТСЯ...

В сборнике «Болдинские чтения» (Н.-Новгород, 2003) опубликована статья М. М. Хорева (Н. Новгород) под названием: «Куда и к какой княгине Голицыной ездил Пушкин (уточненный эпизод, связанный с поездкой поэта 30 сентября 1830 года)».

Автор статьи решительно утверждает, что речь идет о княгине Наталье Петровне Голицыной, в девичестве Лачиновой, жене князя Алексея Сергеевича Голицына. Пропустим помещенные там общеизвестные сведения о генеологии этого древнейшего рода и обратимся к самой сути статьи. Сообщая данные о рождении и смерти Голицыной (1789–1841), М. М. Хорев указывает, что до его исследования в дату смерти Голицыной вкралась ошибка (считалось, что она умерла еще в 1811 году и поэтому ее «кандидатура» ранее не рассматривалась). «Предполагаю, – пишет автор, – что 30 сентября 1830 года А. С. Пушкин посетил в Сергачском уезде Нижегородской губернии село Юрьево (лишь часть этого села принадлежала князю Алексею Сергеевичу Голицыну, – указывает автор), и село было расположено примерно верст за 30». «30 сентября 1830 г., – продолжает исследователь, – в селе находилась семья Голицына, незадолго до этого возвратившаяся из Москвы: сам князь Алексей Сергеевич, его жена княгиня Наталья Петровна и их взрослый сын Петр. Все они, как и мать князя, вдова, бригадирша, княгиня Наталья Григорьевна Голицына, урожденная Бахметьева, – москвичи, но с 1810-х годов постоянно жили в Юрьево...»

Несомненно, что какие-то фактические данные укладываются в известную схему, и с этой точки зрения, авторские предположения могут иметь место. Но для выяснения истины (насколько это возможно), необходим анализ и сопоставление всех деталей.

В 1830 году княгине Наталье Петровне – за сорок лет<sup>1</sup>. Не многовато ли для шутивно-ревнивых подозрений, высказываемых 18-летней невестой своему жениху?

Имеются ли какие-либо свидетельства о знакомстве Пушкина с этим семейством? Ведь в письме Пушкина четко написано, что имение княгини расположено на большой дороге, и ОНА ВЗЯЛАСЬ УЗНАТЬ ВСЕ ДОПОДЛИННО (выделено нами – Ю.Л.). Эта последняя фраза ясно свидетельствует о каких-то очных или заочных переговорах и общении.

Сергачский уезд, где находилось тогда село Юрьево, был хорошо знаком в это время Пушкину, в связи с хлопотами о Кистиневе, которое относилось к Сергачскому уезду. Хлопоты, по делам, связанным с Кистиневым, были поручены дворовому «человеку» Петру Кирееву в Сергачском уездном суде; таким образом, Петр Киреев сам прекрасно мог узнать о возможностях этой дороги, о карантинах на этом пути, без помощи семейства Голицыных, о знакомстве Пушкина с которыми нам ничего не известно.

Исследователь справедливо указывает, что «за последние три десятилетия было выделено около десятка «кандидатур» на «искомую» кн. Голицыну, но ни одна из них не была принята окончательно и безоговорочно».

Перечисляя в ссылках все названные «кандидатуры», автор называет и мою работу, выпущенную еще в 1980 году<sup>2</sup>.

Позволю себе кратко остановиться на основных доводах, приведенных мною. По различным архивным данным я также выясня-

---

<sup>1</sup> В статье М.М.Хорева на стр.240 датой рождения княгини Натальи Петровны указан 1783 год, но ниже, на этой же странице, появляется иная дата рождения 1789... Почему такое расхождение? Считать ли это просто ошибкой ( и тогда княгине было 47 ), или автор взял эти данные за разные годы? Во всяком случае объяснить это необходимо.

<sup>2</sup>Моя работа появилась сначала в газете « Советская Россия » 4 июля 1981 года, – « У кого гостил Пушкин?», а затем была опубликована во « Временнике Пушкинской комиссии » ( Академия Наук СССР ), изданной в 1983 году: « НАУКА », Ленинградское отделение, см. стр. 127 – « Из болдинской биографии Пушкина ».

ла всевозможных Голицыных, живущих в Нижегородской области, и мое особое внимание привлекло семейство князя Владимира Сергеевича Голицына, имевшего наследственное имение, расположенное прямо у большого почтового тракта, соединявшего Москву с Саранском и Пензой (через Арзамас и Лукоянов) – село «Рождественское – Пеля Хованская тож». Владимир Сергеевич был хорошо знаком с Пушкиным.

Он был фигурой очень известной в обществе. Человек образованный и одаренный, он был большим знатоком и любителем музыки, не чуждался и литературы. В его доме устраивались музыкальные вечера, собирались артисты и литераторы. Ему принадлежала музыка на слова двух стихотворений Пушкина, а летом 1830 года поэт встречался с князем и беседовал о «Дон Жуане» Моцарта. Знал поэт и его жену, Прасковью Николаевну, урожденную Матюнину. «Завтра, в восемь часов вечера, – сообщал ему Голицын в письме, – жена моя и я ожидаем Вашего посещения с нетерпением...» А уже позднее, в апреле 1831 года, князь писал Пушкину (видимо, отвечая на его письмо) – «жена благодарит Вас за воспоминание».

Из ряда источников (для краткости не привожу их сейчас) известно, что В.С.Голицын обладал красивой наружностью; можно полагать, что и жена его была достаточно хороша собой. Прасковье Николаевне в 1830 году было 32 года... Пушкин ссылается лишь на ее толщину, но именно в это время она находилась на пятом месяце беременности. У нее были еще маленькие дети и, естественно, на наш взгляд, быть с детьми в своей уединенной усадьбе удобнее, чем в Москве (где они имели также дом, и были, кстати, у них общие знакомые с Гончаровыми). Княгиня, как мы уже писали, взялась все разузнать... Где и у кого? Такой предварительный разговор мог состояться при встрече у каких-либо общих знакомых. Такими общими знакомыми могли быть живущие по соседству с деревней Голицыных, в селе Кемля, Кротковы. Жена Степана Степановича Кроткова – Прасковья Петровна, была второй по старшинству из пяти дочерей Новосильцевых (семейства, хорошо знакомого Пушкину).

Таково вкратце содержание моих опубликованных материалов, ссылки на которые я привела выше.

И – последнее недоуменное замечание. В статье М.М.Хорева, также относящееся именно к моей работе: на стр. 244 автор пишет, что «село Пеля Хованская [...] принадлежало не Прасковье Николаевне Голицыной и ее мужу Владимиру Сергеевичу, а помещикам Григорию Даниловичу и Наталии Алексеевне Стольпиным, ссылаясь на следующие дела ГАНО: №3, ф 570, оп. 559-а, д.1059, лл.1230 об.; там же, оп. 559-б, д.955, лл. 1, 17 и 23. СЕЛО ПЕЛЯ ХОВАНСКАЯ».

Как эти ссылки сопоставить с теми, которые приводятся мною? Хотелось бы, чтобы автор более подробно (время, название фонда и т.д.) указал приводимые фонды. Могу лишь повторить ссылки на фонды, имеющиеся у меня: ГАГО, ф.639 оп.125, дд.7476 ф.177, оп.766, д.1258; ЦГАДА, ф.1355, оп. 1, д.829, 842.<sup>3</sup> ГАГО, ф.829, оп.676 а, д.15 а – старые губернские и поездные карты «большим СТОЛБОВЫМ ДОРОГАМ» 1830-х годов<sup>4</sup>. ЦГАДА, ф.829. ЦГАДА, ф.1355, оп.1, д. 829, л. 68 об.<sup>5</sup>

О взаимоотношениях Голицына и Пушкина следует смотреть: «Неизданные письма к Пушкину». Материалы и предисловие П.Е.Щёголева. – Литературное наследство. М., 1934, т. 16 – 18, с.568–570, 610–611; Черейский Л.А. – «Пушкин и его окружение», с. 101–102.

К сожалению, полемика с М.М.Хоревым заставила меня слишком много уделить внимания приведенным мною ссылкам и по-

---

<sup>3</sup>Эта группа дел устанавливает, что в Лукояновском уезде располагалось наследственное имение князей Голицыных.

<sup>4</sup> Имеются карты большим столбовым и поездным дорогам, которые проходили через большой почтовый тракт, соединявший Москву (от Арзамаса) с Саранском и Пензой; там видно и село «Рождественское, Пеля-Хованское Тож», принадлежавшее Голицыным.

<sup>5</sup>ЦГАДА, ф.1355, оп.1, д. 829, л. 68 об. Даются сведения экономических поездных описаний конца 18го века: уже стоял господский деревянный дом с фруктовым садом, была церковь деревянная, 200 крестьянских домов и т.д. – речь идет об имении Голицыных в селе «Рождественское, Пеля-Хованское Тож».

вторить их из давно написанной статьи. Надеюсь, читатель простит меня.

Предположения, высказанные мной еще в 1980-е годы, мне и теперь кажутся наиболее убедительными; но сам факт присутствия Прасковьи Петровны в имении документально пока не установлен. Может быть, знакомство с «исповедными росписями» поможет будущим исследователям наиболее точно установить этот интересный эпизод болдинской биографии Пушкина?



## К ИСТОРИИ БОЛДИНСКОГО ХОРА

Пушкин и народная культура – это огромный раздел изучения творчества великого русского поэта. Влияние фольклора на поэзию и прозу Пушкина достаточно хорошо изучено. В его наследии своеобразно уживаются два пласта русской культуры XIX века: дворянский и народный.

В салоне Зинаиды Волконской на тверской улице звучала одна музыка, а у его друга Павла Нащокина – другая. Напомним воспоминания цыганки Татьяны Демьяновой: «...зашла я к Нащокину с Ольгой. Не успели мы и поздороваться, как под крыльцо сани подкатили, и в сени вошел Пушкин. Увидал меня из сеней и кричит: «Ах, радость моя, как я рад тебе, здорово, моя бесценная!» – поцеловал меня в щеку и уселся на софу... – «Спой мне, говорит, Таня, что-нибудь на счастье, слышала, может быть, я женюсь!» ... Запела я Пушкину песню, – она хоть и подблюдною считается, а только не годится мне ее теперича петь, потому она, будто, сказывают, не к добру... Вдруг слышу, громко зарыдал Пушкин... Кинулся к нему Павел Войнович: «Что с тобой, что с тобой, Пушкин?» – «Ах, говорит, эта песня всю мне внутрь перевернула, – она мне не на радость, а большую потерю предвещает!»<sup>1</sup>

Этот отрывок из воспоминаний цыганки отражает ту восприимчивость Пушкина к фольклору, которая была так органична для его поэзии и в его отношении к окружающему миру.

Не потому ли его интерес к народному творчеству проявлялся в самых разных формах: собирание произведений фольклора, обработка подлинников, стилизации под народную поэзию, заимствование и творческое использование сюжетов.

Пушкин затевал издание русских народных песен. Им были собраны достаточно редкие тексты.

---

<sup>1</sup> Демьянова Т.Д.. О Пушкине и Языкове // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. Т. 2. М., 1985. С.250-251.

В 1848 году П.В.Киреевский вспоминал, что Пушкин передал ему тетрадь песен Псковской губернии.

Жена Павла Войновича Нащокина в своих воспоминаниях пишет о Загряжском, который пел у них песни: «Особенно много поэт смеялся, когда тот пел:

Двое саней с подрезами,  
Третьи писаные,  
Подъезжали ко цареву кабаку..

«Как это выразительно», – замечал Пушкин. – Я так себе и представляю картину, как эти сани в морозный вечер, скрепя подрезами по крепкому снегу, подъезжают «ко цареву кабаку»<sup>2</sup>.

Не случайно самые серьезные обращения Пушкина к фольклору относятся к периодам его пребывания в родовых имениях – в Михайловском и Большом Болдине.

Стихия народной жизни, народного характера и культуры, рядом с которыми и в которых, в конечном счете, он оказывался, подвигали его к этому интересу, стимулировали попытки зафиксировать «прелесть» сказок и песен, которые он слышал.

В 1950 году В.И.Чернышев выпустил книгу «Сказки и легенды пушкинских мест», которая как бы открывала эту тему и создавала целое направление для исследователей<sup>3</sup>.

В 1972 году в Волго-Вятском книжном издательстве выходит сборник «Предания и песни болдинской старины»<sup>4</sup>. Это было наиболее полное к тому времени собрание «болдинской старины». Лишь в 1979 году Ленинградское отделение издательства «Наука» выпустило том «Песни и сказки пушкинских мест», основу которого состав-

---

<sup>2</sup> Нащокина В.А. Рассказы о Пушкине // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. Т. 2. М., 1985. С. 241.

<sup>3</sup> Сказки и легенды пушкинских мест. Под ред. В.И.Чернышева. М.-Л., 1950.

<sup>4</sup> Предания и песни болдинской старины. Горький, 1972. Вступительная статья Ю.Левиной и И.Сидоровой, литературная обработка «Рассказов Ивана Васильевича Киреева» И.Сидоровой, примечания к «Рассказам» Ю.Левиной, запись «Песен села Болдина» и примечания к ним Л.Дорониной, нотация напевов М.Лобанова.

вили произведения народного творчества, записанные в Большеболдинском районе Горьковской области. Книга «Предания и песни болдинской старины» выдержала еще два издания и каждый раз становилась библиографической редкостью.

Песни и сказки, которые бытовали в Большом Болдине и его окрестностях, создавали ту народную культурную традицию, которая так или иначе отражалась в пушкинских произведениях.

Именно поэтому Болдинский народный хор, оформившийся как цельный художественный коллектив при помощи директора музея-заповедника А.С. Пушкина Юдифи Израилевны Левиной в 70-е годы, стал живым продолжателем этой традиции, перенявшим ее от своих не таких уж и далеких предков – крепостных болдинских крестьян – и донесшим до нашего времени.

Точную дату создания хора назвать трудно. Ю.Левина и И.Сидорова пишут в предисловии ко 2-му изданию «Преданий и песен болдинской старины»: «Этот песенный коллектив существует уже около тридцати лет, и многие его участники поют в ансамбле по тридцать-сорок и более лет. В первые годы коллективизации было в Болдине четыре колхоза, и почти в каждом – свой хор. Позднее, после войны, певцы объединились. Конечно, за эти годы состав хора менялся»<sup>5</sup>.

О том, как использовались песни и еще более раннее время вспоминает одна из нынешних участниц Болдинского хора М.П.Новикова: «Песенные традиции в Болдине очень давние. Во всех деревнях девушки собирались в кельях. Келья – это изба, которую нанимали у какой-нибудь старушки или одинокой женщины. Это было и в давние времена, и уже при советской власти. Когда я маленькая приезжала к бабушке на каникулы, то видела, как девчата собирались. Все дела дома сделают, а вечером идут в келью. Там они сидели, вышивали, кто просто семечки лузгал, и пели песни»<sup>6</sup>.

В хор, который собрала Ю.И.Левина, входили Мария Сергеевна Козлова, Алена Спиридоновна Козлова, Наталья Николаевна

---

<sup>5</sup> Там же, с.8.

<sup>6</sup> Запись беседы с М.П.Новиковой от 5.08.1999 г. Хранится в архиве автора.

Кривойкина, Екатерина Ивановна Чернова, Логин Николаевич Дворников, Мария Федосеевна Андреичева, Мария Дмитриевна Курушина, Александра Васильевна Алексеева, Мария Андреевна Тивикова и другие.

«Каждый из названных хористов, – пишут Ю.Левина и И.Сидорова, – хранил в своей памяти несчетное количество песен, и у каждого, в соответствии с его индивидуальностью, были и свои любимые, свой репертуар. Многие из их песен передавались из поколения в поколение, исполнялись, вероятно, и тогда, когда болдинские края посещал Пушкин. Несомненно, народные песни, услышанные им в Болдине, не могли оставить его равнодушным»<sup>7</sup>.

Болдинский хор выступал не только в селе Большое Болдино. Концерты его проходили в городе Горьком, Москве и Санкт-Петербурге.

Одна из поездок – в Ленинград – стала легендарной. Встреча простых крестьянок с мировой культурой рождала свои неожиданности. Перед поездкой в Ленинград хористки напекли «жаворонков» и привезли их с собой. В городе на Неве состоялось их выступление в Союзе композиторов. Они побывали в Эрмитаже. В Эрмитаже хористки произвели впечатление на его сотрудников тем, что хорошо знали библейские сюжеты.

«Они зашли в Екатерининский дворец (это было в городе Пушкине – Царском Селе. – С.Ч.). У нас была такая Татьяна Сквородова. А «уличное» у нее имя было «Громиха», – вспоминает Ю.И.Левина. – Так вот идем мы по дворцу. По его огромным помещениям нас ведет заместитель директора по научной работе Лебус. «Юля Израилевна, а кто же тут жил?» – спрашивает Сквородова. Лебус начинает перечислять: «Мария Федоровна, Александра Федоровна...» Я «перевожу» Громихе: «Цари жили». «Они, – говорит она, – квартирантов, наверное, пущали...»<sup>8</sup>.

Сохранились воспоминания и работников музея, и некоторых нынешних хористок об отдельных певуньях Болдинского хора.

---

<sup>7</sup> Предания и песни болдинской старины. Горький, 1990.С.20.

<sup>8</sup> Запись беседы с Ю.И.Левиной от 13.11.2003 г. Хранится в архиве автора.

Например, Мария Сергеевна Козлова происходила из старого болдинского рода, в котором значился верный дядька Пушкина Никита Козлов.

У Алены Спиридоновны Козловой был низкий чудесный голос. Она всегда говорила: «Мне – 70 лет, но я еще собираюсь в космос полететь».

Наталья Николаевна Кривойкина с детства пела в церковном хоре. Она дирижировала хором и задавала ритм.

Своеобразной фигурой хора была Мария Андреевна Тивикова. Она была грамотным творческим человеком, придумывала и пела частушки о Пушкине. Интересны мотивы их «расхождений» с Ю.И.Левиной. «Она – творческая натура, – вспоминает Ю.И.Левина. – Мне нужно было найти точные песни пушкинского времени. А она возьмет, да и сама досочинит. Есть в песне строчки: «На болдинском на плоту мыла девица фату. Она мыла, полоскала, фату в воду опускала. «Я считала, что я нашла то, что надо. А оказывается, что это она присочинила»<sup>9</sup>.

Среди фольклорных находок, которые сделала Ю.И.Левина, была песня «Теща про зятюшку сдобничала, сдобничала да пирожничала». Среди записанных Пушкиным песен, которые он передал Киреевскому, был текст и этой песни.

Среди самых ярких певуний и творческих личностей старого Болдинского хора была Александра Васильевна Алексева.

Она прожила долгую жизнь и была удивительным человеком, в котором жила артистическая натура и тонкое понимание красоты русской песни, природы и русской культуры. Она пела старинные болдинские песни, но и своеобразно играла на сцене романс «Под вечер осенью ненастной».

Она рассказывала сказки. Впервые ее сказки, рассказанные молоденькой девушкой Шурой Метелкиной (ее девичья фамилия), записал в 20-е годы член-корреспондент Академии Наук В.И.Чернышев. В 1979 году ее сказки «Лиса-повитуха», «Про Лутонюшку», «Про соловушку», «О бедной девушке», «Про богатого Марка», «Про

---

<sup>9</sup> Там же.

купеческую дочь», «про Ванюшку-дурачка», «Иванушка-дурачок» были опубликованы в академическом сборнике «Песни и сказки пушкинских мест»<sup>10</sup>.

Сохранились многочисленные интереснейшие письма А.В.Алексеевой к Ю.К.Левиной и Н.О.Рябиной, в которых раскрывается ее богатый духовный мир. Эти эпистолярные документы рассказывают о жизни по социальному статусу простой деревенской женщины, а по творческому – талантливого представителя русской народной культуры.

Большинство этих писем написаны в те годы, когда она начала болеть, оставшись одна в Большом Болдине, и поддерживала переписку со своими друзьями.

### ИЗ ПИСЕМ А.В.АЛЕКСЕЕВОЙ

Ю.И.ЛЕВИНОЙ. «...Вот пока я живу в Болдине, но дети хотят меня взять месяца на 3 на холода в Горький. Но все равно, как бы у них ни хорошо, но дома – лучше. Дома – свой простор и своя воля. И так жаль оставлять свой теремок и свою родину, на которой я родилась и выросла. Я так люблю свою землю и село»<sup>11</sup>.

Н.О.РЯБИНОЙ. «Спасибо вам за поздравление и печальную весточку по поводу смерти вашего дорогого мужа и отца Ореста Анатольевича, который ушел рановато из жизни. Я понимаю, как вам тяжело и грустно пережить эту скорбь. Мужайтесь, терпите. Надо жить. Надо работать, но никогда не забывать о тех, кто ушел от нас из жизни. Надо помнить их вечно. О них – память на всю свою жизнь»<sup>12</sup>.

Интересно, что выступления Болдинского хора, личности самих хористок нашли отражение во многих литературных произведениях, публицистике и даже кино. Здесь можно вспомнить художественный фильм «Храни меня, мой талисман», очерк Владимира

---

<sup>10</sup> Песни и сказки пушкинских мест. Л., 1979. С.157-178.

<sup>11</sup> Письмо к Ю.И.Левиной от 24.08.1985 г. Хранится в архиве адресата.

<sup>12</sup> Письмо к Н.О.Рябиной от 25.03.1989 г. Хранится в архиве адресата.

Порудоминского «Как на пушкинском дворе», рассказ Юрия Нагибина «Болдинский свет» и другие.

Ключевой для понимания феномена Болдинского хора, личностей легендарных певуний в рассказе Нагибина была фраза: «Тетя Вера пела с какой-то черной страстью, но едва приметная усмешка порой трогала уголки сухих губ – старая умная женщина понимала, что слова этой сильной, гибельной песни далеко не пушкинские. Но был на ней самой пушкинский свет, как был болдинский свет на Пушкине...»<sup>13</sup>.

В этом смысле важна смена поколений, которая произошла в конце 80-х годов XX века, когда в хор стали приходить новые люди. Среди них – М.П.Новикова, В.Е.Тонькина, А.Д.Сковородова и другие.

Хор оставался живым носителем песен болдинского края. В репертуаре его сегодня песни: «Вдоль по морю», «Как за нашим за двором», «Светит солнышко, да не по-летнему», «Как на болдинском плоту», «Соловей кукушку уговаривал», «Теща про зятюшку сдобничала», «На Пушкинском на дворе», «Отдавали молодую в несогласную семью» и другие.

Песня «Теща про зятюшку сдобничала» в исполнении хора близка к варианту пушкинской записи (см. об этом интересную заметку Л.А.Чесновой «Пушкин и песни Болдинского края»<sup>14</sup>).

Многие из хористок хранят и сегодня в своей памяти приметы болдинской старины, поведенные их дедами и прадедами. Например, М.П.Новикова рассказывает о священниках церквей в Болдине и его окрестностях. В.Е.Тонькина великолепно передает особенности произношения жителей Б.Болдина, Пикшени, Новой Слободы, Большого Казаринова. Участники хора с особенной яркостью воскрешали ряд событий, связанных с торжествами по слу-

---

<sup>13</sup> Нагибин Ю. Болдинский свет. Рассказ // «Новый мир», 1983, № 3. С.168.

<sup>14</sup> Чеснова Л.А.. Пушкин и песни Болдинского края // Под знаком Пушкина. Болдино. Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А.С.Пушкина «Болдино», 2003. С.119.

чаю 150-летия со дня рождения А.С.Пушкина, с открытием музея поэта в Б.Болдине.

Естественно, что все, о ком шла речь, приняли эстафету песенных традиций от старого Болдинского хора, который сегодня сам стал частью истории и культуры одного из самых выдающихся мест – села Большое Болдино.



# СОДЕРЖАНИЕ

## **К 170-летию болдинской «Сказки о золотом петушке»**

**В.А. Фортунатова** (*Нижний Новгород*)

Онтологическая игра как источник смыслопорождения  
в «Сказке о золотом петушке» ..... 5

## **Новаторские приемы гения: о пушкинской «недосказанности»**

**Н.Л. Вершинина** (*Псков*)

«Фигура умолчания»  
в поэме «Бахчисарайский фонтан» ..... 19

**Ольга Глывко** (*Польша*)

Романтическая идея «невыразимого» в контексте  
«Повестей Белкина» ..... 32

## **Проза Пушкина в переводах**

**Наталья Теплова** (*Канада*)

«Выстрел» А. С. Пушкина в переводе П. Мериме ..... 49

## **Проблемы поэтики. Жанр. Персонажный план. Стилиевые черты**

**Н.Д. Тмарченко** (*Москва*)

Пушкин и готическая традиция:  
жанровый контекст «Пиковой дамы» ..... 59

**Сазонова З.Н.** (*Владимир*)

Мотив детоубийства в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»  
и трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» ..... 76

**В.И. Мильдон** (*Москва*)

Идея романа-цикла в «Повестях Белкина» ..... 83

**А. В. Кулагин** (*Коломна*)

О жанре стихотворения «Полководец» ..... 91

**Н.Б. Гурович (Москва)**  
«Капитанская дочка» А.С. Пушкина: система портретов персонажей ..... 101

**И.С. Юхнова (Нижний Новгород)**  
О некоторых принципах речевого портретирования в прозе А.С. Пушкина ..... 108

**Н.Л. Васильев (Саранск)**  
Инерция романтической поэтики в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин» ..... 114

### **Парадоксальности гения**

**Ю.М. Никишов (Тверь)**  
О поэтике противоречий в «Евгении Онегине» ..... 125

**М. В. Загидуллина (Челябинск)**  
Болдинская легенда в творчестве Гоголя ..... 135

**В.Ю. Белоногова (Нижний Новгород)**  
Еще несколько слов о продаже «вдохновенья» и «рукописи».  
К вопросу о борьбе Пушкина с массовой культурой ..... 150

### **Классики читают классика**

**И.Л. Альми (Владимир)**  
Рядом с пушкинским «Демоном»: о двух стихотворениях Е.А. Баратынского ..... 163

**М.Г. Уртминцева (Нижний Новгород)**  
«Пушкинский текст» в «Литературных и житейских воспоминаниях» И.С.Тургенева ..... 177

**Н.М. Фортунатов (Нижний Новгород)**  
Об одной пушкинской аллюзии в повести Ф.М.Достоевского «Дядюшкин сон». Текст и претекст ..... 186

**Г.Л. Гуменная (Нижний Новгород)**  
Чехов цитирует «Евгения Онегина» ..... 195

## **Тайны ассоциативных связей**

**Людмил Димитров** (Болгария)

«Борис Годунов». «Эксгумация» смысла ..... 203

**Ю. Сугино** (Япония)

Отзвуки декабристской поэзии в поэме «Медный Всадник» ..... 214

## **Судьбы Пушкина в дальнем и ближнем Зарубежье**

**Иво Поспишил** (Чехия)

Пушкин глазами Чехов: три концепции ..... 227

**А.В. Труханенко** (Украина)

Пушкин в Галиции, современной ему и современной нам ..... 236

## **Музееведение**

**Ю. И. Левина** (Санкт–Петербург)

Поиски княгини Голицыной продолжаются...248

**С.П. Чуянов** (Нижний Новгород)

К истории Болдинского хора ..... 253

## ***Болдинские чтения***

***Под ред. Николая Михайловича Фортунатова***

Компьютерная верстка *Л.Колпакова*

Подп. в печать 25.08.05. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офсетная. Уч.-изд. л. 15,3. Тираж 500 экз. Заказ 05-08-А019.

Типография *Вектор ТиС*, Плр 060400 от 05.07.99  
Н. Новгород, ул. Б. Панина, д. За. тел. (8312) 35-69-61, 35-57-40.

