



*Болдинские  
тени*

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПРАВИТЕЛЬСТВА  
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

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

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

# *Болдинские тени*

Издательство Нижегородского госуниверситета  
им. Н. И. Лобачевского

Нижний Новгород  
2001

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

ББК 83.3 /0/ 15

Б 79

Б 79 БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ /Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород. Изд-во ННГУ, 2001. 146 с.

Редакционная коллегия:

Ю.А. Жулин, Г.В. Краснов,  
Г.В. Москвичева, С.А. Фомичев,  
Н.М. Фортунатов (отв. редактор)

В основе сборника — материалы докладов, прочитанных на конференции «Болдинские чтения» в 2000 г., т.е. в юбилейный год 170-летия Болдинской осени. Творческие параллели Пушкина с иными художественными мирами, проблемы поэтики, стилистики, вопросы комментирования текстов, краеведение — таков спектр тем, предлагаемый читателям.

Сборник обращен к широкому кругу литераторов, ученых, педагогов-словесников, к студентам, школьникам, ко всем любителям творчества Пушкина, русской и зарубежной классики.

ББК 83.3 /0/ 15

ISBN 5-85746-632-6

© Музей-заповедник А.С. Пушкина, 2001

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

*Пути*

*исканий*

*поэта*





## «ИСТИННЫЙ РОМАНТИЗМ» В ЛИРИКЕ ПУШКИНА НА РУБЕЖЕ 1820-х — 1830-х гг.

Болдинские уединения помогли открыть творческие «запасы» поэта, обострили его размышления о литературе. С ними связаны его мысли о романтизме. Поэта поразила «Карелия» Ф. Глинки. В поэме, считает Пушкин, Глинка «не следует ни готическому, ни новейшему романтизму <...> Вы столь же легко угадаете Глинку в элегическом его псалме, как узнаете князя Вяземского в станцах метафизических или Крылова в сатирической притче. Небрежность рифм и слога, обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью, какая-то вялость и в то же время энергическая пылкость, поэтическое добродушие, теплота чувств, однообразие мыслей и свежесть живописи, иногда мелочной...»<sup>1</sup>. Пушкин видит поэтическую противоречивость поэмы, но прежде всего выделяет необычное, нетрадиционное, «свежесть» поэтической живописи. Несколько позже, в 1831 г., Пушкин полемизировал с «Мыслями» француза Иосифа Делорма: «Нам показалось, что Делорм слишком много придает важности нововведениям так называемой романтической школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цензуре, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т.п. Все это хорошо; но слишком напоминает погремушки и пеленки младенчества»<sup>2</sup>.

Общая тенденция пушкинских откликов — в защите свободы творчества, неоднородности тех или иных оценок, в попытках уяснить плодотворность новой волны в литературе. Пушкинская полемичность провоцировалась и критикой той поры. М.А. Дмитриев не принимал романтическое поветрие в литературе. Он с иронией писал в «Атенее» о засильи романтиков, о их самомнении, их претензиях на литературном поприще<sup>3</sup>.

Не случайна тема романтизма в «Разговоре о критике» (1830): «Мне не нужно читать «Телеграф», чтобы знать, что поэмы Пушкина в моде и

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-и т. Т.11. С.110.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Антеней, 1828. Т.IV.

что романтической поэзии у нас никто не понимает...» Настойчив в диалоге и оппонент: «Не любопытно ли было бы, например, читать мнение Гнедича о романтизме или Крылова об нынешней элегической поэзии»<sup>4</sup>. Т.е. для Пушкина тема романтизма дискуссионна, она допускает свободу разных мнений.

В современном литературоведении пушкинское понятие истинного романтизма определил в общей форме А.М. Гуревич: оно «предполагает нерасчлененное внутреннее единство романтического и реалистического начал». И конкретнее: «...умение воссоздавать сложные, многомерные характеры, психологическая достоверность в передаче страстей и душевных движений»<sup>5</sup>. Однако такого рода посылки нуждаются в некоторых уточнениях.

У Пушкина прежде всего возникала проблема характера. Это было болезненное его место. Он соглашается с «хором критиков», «осудивших характер пленника», и отмечает, что успех байроновской поэмы «Корсар» «был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой»<sup>6</sup>. Понятно, что речь идет о Наполеоне, образ которого в «возвышающем обмане» будет воспроизведен в знаменитом стихотворении «Герой»<sup>7</sup>.

«Возвышающий обман» для Пушкина имел свою меру. Он не принял полусказочное повествование о Мазепе Е.В. Аладьина, изображающего утонченные ужасы, годные во французской мелодраме и пр. Лучшее было бы, — поясняет Пушкин, — развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая своевольного исторического лица» (предисловие к «Полтаве»). Характеры противоречивы, «истинная поэзия», не «потрясая» вечные начала, «на которых основаны счастье и величие человеческое», имеет право «описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие»<sup>8</sup>. Речь идет о заданности, не о программировании тех или иных мотивов. Пушкин открыл психологию личности, ее

---

<sup>4</sup> Пушкин. Указ. изд. Т.11. С.90.

<sup>5</sup> Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. М., 1999. С.509. Ср. его же: Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина // Вопросы литературы, 1969. №9.

<sup>6</sup> Пушкин. Указ. изд. Т.11. С.64.

<sup>7</sup> См. нашу статью «Романтизация исторической личности в русской литературе XIX в. // Мир романтизма. Вып.3. Тверь, 2000.

<sup>8</sup> Пушкин. Указ. изд. Т.11, С.201.

проявления в различных ситуациях. Поэтический взгляд со стороны в стихотворении «Из Гафиза» («Но боюсь: среди сражений Ты утратишь навсегда Скромность робкую движений, Прелесть неги и стыда!») или лирический диалог «изнутри», например, в стихотворении «Когда в объятия мои...» (1830).

Это стихотворение рассматривалось и с точки зрения адресата (Б.В. Сандомирская), и с точки зрения романтической традиции К.Н. Батюшкова (Н.В. Россина), и в других аспектах. Поэтический строй стихотворения подсказывает не только различное прочтение, его подтексты, но и свою художественную логику. Ведущий мотив стихотворения — «речи» о любви и ответное «безмолвие»:

Безмолвна, от стесненных рук  
Освобождая стан свой гибкий,  
Ты отвечаешь, милый друг,  
Мне недоверчивой улыбкой;  
Прилежно в памяти храня  
Измен печальные преданья,  
Ты без участия и вниманья  
Уныло слушаешь меня...

Стих «В садах, в безмолвии ночей» тоже усиливает выражение психологического состояния лирического персонажа. Столкновение истинного и неистинного, нравственного и расхожего, безнравственного. Человеческая история, натура, данная в первой части стихотворения, конфликтное положение лирических персонажей, противопоставлены их же романтизированному прошлому:

Кляну коварные старанья  
Преступной юности моей .  
И встреч условных ожиданья  
В садах, в безмолвии ночей.  
Кляну речей любовный шепот,  
Стихов таинственный напев,  
И ласки легковерных дев,  
И слезы их, и поздний ропот.

Поэтическая фразеология («Клянущ...») как будто повторяет глагольную форму пушкинских «Подражаний Корану»: «Клянущ четой и нечетой, Клянущ мечом и правой битвой...» Однако в «Подражаниях» это своего рода зачин для поэтического осознания важных для поэта нравственных, философских проблем середины 20-х гг. XIX в.<sup>9</sup> В стихотворении 1830 года «истинный романтизм» довлеет над романтизмом предшествующих лет. Поэтическая фразеология последнего стихотворения повторяется и в других стихах 1830 г.:

Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шопот?  
Укоризна или ропот  
Мной утраченного дня?  
(«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»)

Конечно, «шопот», «ропот» здесь имеют уже другой смысл.

Истинный романтизм поэта был склонен к элегическому жанру. В его защиту Пушкин выступил в незаконченной статье «Стихотворения Евгения Баратынского» (1827): «Ныне вошло в моду порицать элегии — как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно не сносны, то из того еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии»<sup>10</sup>. О роли элегии в творчестве Пушкина писали А. Смирнов, Л. Фризман, К. Григорьян. А.А. Смирнов пишет о «богатстве ключевых формул элегического романтизма» в поэзии Пушкина («лунные лучи», «камни гробовые», «дальняя звезда» и др.), о преодолении его лирическим героем «смерти и любовной страсти»<sup>11</sup>. О преодолении трагических ситуаций героями Пушкина писал и В.А. Грехнев: «В элегиях Пушкина, в сущности, нет одиночества, так угнетавшее романтическое сознание, исторически реального по истокам своим, и непомерно, трагически гипертрофированного романтиками...»<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> См. нашу статью: «Святая заповедь Корана...» // А.С. Пушкин и мир Востока. М., 1999.

<sup>10</sup> Пушкин. Указ. изд., т.11. С.50.

<sup>11</sup> А.С. Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. С.66.

<sup>12</sup> Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Н.Новгород, 1994. С.195.

Примечательны сами за себя говорящие концовки элегических стихотворений поэта. К примеру:

Твоя краса, твои страданья  
Исчезли в урне гробовой —  
А с ними поцелуй свиданья...  
Но жду его; он за тобой...

(«Для берегов отчизны дальней...»)

В «Заклинании»: «...но, тоскуя, Хочу сказать, что все люблю я, Что все я твой: сюда, сюда!» Мистическое продолжение конца, переход в вечное, какой является окружающая человека всеильная природа. Едва ли надо видеть в пушкинском сопоставлении природы и человека лишь слабость человеческой личности, ее бессилие.<sup>13</sup> Опять-таки энергичная, философски осмысленная концовка стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», на которое ссылается М. Нольман, опровергает это суждение:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

В стихотворении «Кавказ» поэт убирает заключительные стихи, прямолинейно сопоставляющие «буйную вольность», которую «законы теснят» и «дикое племя», которое «под властью тоскует». Играющий Терек «в свирепом весельи» может отдаленно напоминать в пушкинском понимании «дикое племя». И все же отредактированная концовка «Кавказа» возвращает лирического героя все к той же могущественной природе: «Теснят его грозно немые громады».

Терек и Казбек олицетворяют разные стихийные силы и в то же время они рождают гармоническое восприятие мироздания. Любопытно дорожное письмо поэта Ф.И. Толстому (1829): «Дорога через Кавказ скверная и опасная — днем я тянулся шагом с конвоем пехоты и каждую дневку ночевал — зато видел Казбек и Терек, которые стоят Ермолова». Речь идет не о предпочтении могучих явлений природы в сравне-

---

<sup>13</sup> Нольман М. Система пушкинских образов // Вопросы литературы, 1971. №9. С.105.

нии с героем кавказской войны той поры. Пушкину важно уловить, понять человеческое в общей картине мироздания.

Истинный романтизм позволял сблизить, объединить как будто взаимоисключающие понятия, образы: «сшиблись в общем крике» Делибаш и казак («Делибаш»). «Терек злой» соседствовал с «тихим Доном». В память о войне «рядом, на стене» можно повесить и нагайку, и балалайку («Был и я среди донцов...». 1829).

Герои, лица, предметный мир, его детали в конкретных ситуациях связываются, открывают новые представления о самой действительности. Справедливо и утверждение А.А. Смирнова: «романтизм как отражение подъема эмоционального самосознания личности в ее возвышенных стремлениях к сверхличному идеалу стал действительным источником, питавшим творческую манеру Пушкина»<sup>14</sup>.

Мы касались главным образом некоторых тенденций в лирике поэта. Пушкин не абсолютизировал понятие «истинного романтизма» для всей литературы, для разных жанров. В его суждениях о том, что надо драматическому писателю, в своей критике «ограниченного круга языка», который диктует «однообразные искусства»<sup>15</sup>, Пушкин выходит за пределы понятия «истинная лирика». Проблема «истинного романтизма» связывается с новыми творческими исканиями и их результатами.

*Г.В.Москвичева*

## «РУСАЛКА» В ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПУШКИНА

О драматургии А.С. Пушкина существует обширная литература. Однако внимание исследователей между отдельными произведениями распределено неравномерно. Меньше всего «повезло» «Русалке». «Русалка», по установившемуся мнению, — драма. Как принято считать, она не была закончена Пушкиным. Возможно, именно поэтому главный интерес исследовательской мысли длительное время был направлен на выявление ее сюжетного строения, соотношения текста драмы с ее планом, помещенным Пушкиным не в начале рукописи, а на ее последней

---

<sup>14</sup> Смирнов А.А. Романтические тенденции в «Романе в стихах» А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Мир романтизма. Вып.4. Тверь, 2000. С.63.

<sup>15</sup> Пушкин. Указ. изд. Т.11. С.73.

странице. Что из этого плана было реализовано и в какой мере, в какой последовательности должны располагаться те или иные сцены, обозначенные в плане, но отсутствующие в тексте? Эти и другие вопросы, вытекающие из суждения, что драма сохранилась в незавершенном виде, в отдельных фрагментах, определили существенные расхождения между исследователями в ее комментировании.

Автор настоящей статьи, принимая во внимание существование разных точек зрения на сюжетно-композиционную структуру «Русалки», в выявлении жанрового своеобразия произведения будет опираться на ставший каноническим ее текст<sup>1</sup>. Решение этой проблемы невозможно на пути рассмотрения отдельных вопросов, связанных с содержанием или формой только «Русалки». В предшествовавших своих работах автор статьи предпринимал попытки в конкретном анализе драматических произведений Пушкина — будет ли это трагедия «Борис Годунов» или «маленькие трагедии» — выделить теоретические аспекты, касающиеся их конфликта, сюжета, композиционных решений драматического действия в них, что позволило сделать определенные выводы о типологическом сходстве структурно-жанровых элементов в его трагедиях в целом и одновременно их особенностях в сравнении с трагедиями других литературных эпох. В ходе анализа «Русалки» автор в необходимых случаях будет использовать сделанные им ранее выводы относительно жанрового своеобразия других драматических произведений А.С.Пушкина. В центре его внимания неизменно будет оставаться вопрос о том, что нового внес А.С.Пушкин своей драматургией, в частности «Русалкой», в художественную разработку драматического рода литературы в первую треть XIX века.

Драма «Русалка», хотя и написана в 1832 году, по стилю имеет переходный характер от «Бориса Годунова» к «маленьким трагедиям». Как и «маленькие трагедии», она построена на сюжете, в основу которого положена традиционная ситуация, взятая из частной жизни, — о бедной девушке, обольщенной и покинутой ее возлюбленным.

В русской литературе эта ситуация нашла широкое отражение в сентиментальной повести, наиболее изящным образцом которой по праву считается «Бедная Лиза» Н.М.Карамзина. Сюжет покинутой девушки Пушкин впервые частично использовал в ранней поэме «Кавказский

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 16-и т. М.; Л., 1937-1949. Т.7.

пленник». В отличие от «Кавказского пленника», события в «Русалке» отнесены к далекому прошлому.

Можно предположить, что отсутствие в драме более определенных указаний на историческое время обусловлено теми художественными задачами, которые решались Пушкиным в момент его работы над «маленькими трагедиями», совпавшей с работой над «Русалкой». Используя в драме традиционную бытовую ситуацию, он разрабатывает ее в романически-новеллистическом ключе, но осложняет ее социальными мотивами: влюбленными изображены в ней князь и простолюдинка. Такая любовь сама по себе не исключала трагического развития событий.

Композиционно сюжет развернут в двух частях, разделенных временными рамками, что определило его динамичность, поступательное развитие событий, расширение диапазона действия драмы. Первая часть рисует заключительный этап в отношениях двух влюбленных: охлаждение Князя к Дочери Мельника, прощание с нею, самоубийство покинутой девушки, свадьбу Князя, женитьбу его на девушке своего круга. Вторая часть драмы изображает события спустя семь лет. Сюжетно-композиционную основу ее составляет семейная жизнь Князя: растущее отчуждение его в отношениях с Княгиней, частые отлучки его из дома, возвращение его на берег Днепра, встреча с безумным Мельником. Завершается вторая часть и драма в целом эпизодом «чудесного».

Разделенный хроникально-временными рамками на две части, сюжет распадается на несколько эпизодов, составляющих, однако, целостное действие. Все они подтянуты в центральной сюжетной ситуации второй части драмы — возвращению Князя спустя семь лет на берег Днепра. С нею вполне сопоставимы по накалу страстей эпизоды прощания Князя со своей возлюбленной, составившие кульминационный момент первой половины драмы. Так определяются два параллельных и в оппозицию выстроенных сюжетных плана — Дочери и Князя. Судьбы героев разошлись.

История несчастной любви изображалась в русской литературе и до Пушкина. Обыкновенно виновниками разлуки влюбленных были родители, как у Н.Эмина, внешние обстоятельства — у Ф.Эмина (возвращение считавшейся умершей жены героя), окружающие люди — у П.Львова. Но уже у Н.М.Карамзина традиционная ситуация девушки, покинутой возлюбленным, подвергается существенному изменению. В сравнении со своими предшественниками, помимо морального и психо-

логического аспектов, Карамзин вводит социальный. Герои не могут быть вместе, потому что «неравны»: она крестьянка, он дворянин. («Однако ж тебе нельзя быть моим мужем!» — сказала Лиза с тихим вздохом. — «Почему же?» — «Я крестьянка»)<sup>2</sup>.

Несчастную любовь изображает и Пушкин в своих ранних произведениях: «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы». Но только в «Русалке» эта тема получает, вслед за Карамзиным, социальную основу.

Драма начинается напряженным диалогом Мельника и Дочери. Речь в нем идет о Князе. Князь влюблен в Дочь Мельника, но вот уже который день не появлялся в их краях, хотя совсем недавно, по словам Мельника, «сколько раз, бывало, В неделю он на мельницу ездил? А? Всякий божий день, а иногда И дважды в день — а там все реже, реже Стал приезжать — и вот девятый день, Как не видали мы его». Так вводится экспозиционная часть драматического действия.

Дочь пытается оправдать Князя его занятостью делами, но Мельник склонен видеть другое объяснение его долгому отсутствию. «Да, верь ему. Когда князя трудятся, И что их труд?» В этой реплике Мельника впервые в драме определилось социальное неравенство героев. «... Ты думаешь, что бросил он меня?» — спрашивает Дочь. Предположение высказано, и оно, по сути, вместе с суждениями Мельника, предопределяет последующие события, кладет начало развитию драматического действия.

Приехавший вскоре Князь подтверждает худшие опасения Дочери: «... Разлука нам судьбою суждена. <...> Не снаряжаюсь я ни в дальний путь, Ни на войну, — Я дома остаюсь, Но должен я с тобой на век проститься». На ее восклицание: «Ты женишься!» — в ответ звучат слова Князя, пытающегося объяснить положение и оправдаться перед возлюбленной:

«Что делать?

Сама ты рассуди. Князя не вольны,

Как девицы, — не по сердцу они

Себе подруг берут, а по расчетам

Иных людей, для выгоды чужой».

---

<sup>2</sup> Карамзин Н.М. Соч.: В 2-х т. Л., 1984. Т.1. С.514.

Так определяется социально-сословная природа драматического конфликта. И хотя Князь любит Дочь Мельника «по—прежнему ... Нет, больше прежнего», как он говорит, он принужден с нею расстаться и расстаться не по своей воле.

В отличие от своих предшественников Пушкин сообщает поведению Князя нетрадиционную мотивировку. Он не едет на войну, не отправляется в далекие края. Герой жертвует своим чувством и чувством своей возлюбленной не во имя исполнения государственного долга, как это было в трагедиях классицизма, а, как он сам говорит, «во имя выгоды чужой». Понятие долга в драме получает иное психологическое наполнение. Князь подчиняется сословным требованиям. Выражая свою «правду», Князь, по сути, говорит о том, что он сам не вправе самостоятельно сделать свой выбор, тем более остановить его на девушке не своего круга.

Дочь выражает свою «правду». Эта правда другая и сводится она к утверждению прав естественного чувства. Так определяется ведущая тема драмы и уточняется сюжетная ситуация: она о «неравной любви». Конфликт из бытового выводится Пушкиным в «Русалке», как и в «маленьких трагедиях», на уровень философско-психологический, принимает обобщенный характер. Поэтому для него в данном случае важно раскрыть не только переживания отвергнутой и покинутой девушки, приведшие ее к гибели, но и чувства ее соблазнителя, Князя, не по своей воле выбирающего себе жену. В сюжете о «неравной любви» Пушкина, по-видимому, интересовал именно общепсихологический аспект. Структурно это подтверждается и тем, что герои у него не имеют индивидуальных имен. Все они названы или по социальному, или семейному признаку, или по их должностному статусу: Князь, Мельник, Дочь, Княгиня, Конюший, Ловчий, Сват и другие. В изображении характеров он также ориентируется на условно-историческое или социально-иерархическое в них.

Общественное неравенство героя и героини, разность в их социальном положении становится главным препятствием для их соединения. И оно непреодолимо, учитывая зависимое положение Князя в кругу других князей.

Интонационно-стилевая окраска, характерная для сюжетной линии Князя в сценах до свадьбы и после свадьбы, резко меняется. Поведение Князя в первой части драмы, в эпизодах прощания, не во всем и не всегда искреннее, хотя и характеризуется сложностью его внутреннего пси-

хологического состояния. Он уже принял решение о женитьбе на девушке своего круга, подчиняясь воле «других людей», хотя понимает, что то, что он теряет, расставаясь со своей возлюбленной, «ничто на свете мне не заменит». Но в момент прощания он озабочен только одним: «Зачем мне медлить? чем скорее, тем лучше». Главное — избежать скандала и завершить прощание «без бури». Сознывая в глубине души нравственную ущербность своего поведения, Князь готов быть в этих сценах великодушным и щедрым. «... возьми на память Повязку — дай, тебе я сам надену, Еще с собой привез я ожерелье — Возьми его. Да вот еще: отцу Я это посулил. Отдай ему». Реплика к словам Князя уточняет: «Дает ей в руки мешок с золотом». Узнав о ребенке, теряется, но и здесь проявляет великодушие: «Несчастливая! как быть? ... Я не оставлю Ни твоего ребенка, ни тебя. Со временем, быть может, сам приеду Вас навестить. Утешься, не крушися».

Выбирая классическую форму трагической коллизии (между долгом и чувством), Пушкин в первой части своей драмы снижает образ героя. Он изображает не только «бегство» Князя от возлюбленной, но и страх его перед возможной «бурей» в момент разлуки, а потом нескрываемую его радость, что все обошлось «довольно тихо». Тема страха перед оглаской недостойной Князя связи с простой девушкой получает развитие в сценах на свадьбе. Не свадебная по своему содержанию песня, ворвавшаяся в хор девушек на пиру, вызвала общее смятение в княжеском тереме. И было из-за чего: «Как вечер у нас красна девица топилась, Утопая, мила друга проклинала». Слова этой песни были понятны только Князю, и только он знал, кто пропел эту песню. Реакция его была мгновенной: «Скорее выведи ее. Да сведай, Кто смел ее впустить», — обращается он к Конюшему, при этом, согласно реплике, «говорит тихо». Князя больше всего в этот момент волнует сама огласка происшедшего, а не судьба брошенной им девушки: «Она, пожалуй, готова наделать столько шума, Что со стыда не буду знать, куда И спрятаться».

Вторая часть драмы, где главным становится изображение переживаний Князя в последовавшие после свадьбы годы, отделена семью годами. И думается, такое построение «Русалки» не было случайным. События в «маленьких трагедиях» охватывают, как правило, один или несколько дней. Наиболее продолжительным по времени действия является «Каменный гость». В «Русалке» Пушкину потребовалось семь лет, чтобы подготовить перелом в сознании Князя и правдиво раскрыть, хотя и косвенным путем, непрекращавшуюся в эти годы борьбу в его душе

между природными и сословными чувствами, пока он окончательно не пришел к выводу, что выбор, сделанный им в молодости, ошибочен: он не принес ему счастья.

Психологический рисунок поведения Князя до и после свадьбы Пушкин дает и через внешнее восприятие перемен в нем Княгиней. Она вспоминает, что «как был он женихом, Он от меня на шаг не отлучался», «Женился он, и все пошло не так».

Поскольку психологический аспект изображения ситуации для Пушкина остается главным и он изображает ее как столкновение в сознании героя социального, сословного и естественного, природного начал, возвращение Князя на берег Днепра представляется центральным, кульминационным эпизодом в его сюжетной линии. И оно для зрителя подготовлено суждениями Княгини, ее восприятием поведения Князя и тех перемен, что проявились в его отношении к ней.

Два монолога Князя на берегу Днепра, заключающие драму, представляют собой душевную исповедь, подтверждающую справедливость наблюдений Княгини и раскрывающую глубину его нравственных страданий. Все годы семейной жизни он был в разладе с самим собой, жил воспоминаниями о своей счастливой молодости. Это меняет интонационно-стилевую основу его монологов, в сравнении с монологическими репликами первой части драмы. В них звучит горечь от сознания утерянного им навсегда счастья.

Память Князя удерживает все детали «знакомых» мест: мельницу, садик, «дуб заветный» ... Но на всем, что он узнает, лежит печать заброшенности и разрушения: «Давно — давно сюда никто не ходит», — заключает он. Символична сцена с «дубом заветным». Именно здесь «она, обняв меня, поникла и умолкла ...». То, что произошло дальше, при его попытке приблизиться к дубу, потрясло Князя: «Возможно ли? Что это значит? листья, Поблекнув вдруг, свернулись и с шумом Посыпались, как пепел, на меня. Передо мной стоит он гол и черен, Как дерево проклятое». Природа тоже осуждает Князя.

Пушкин рисует сложную картину внутреннего состояния героя, оказавшегося в прежних местах и заново переживающего в воспоминаниях «любимую, хоть горестную повесть»: «Здесь некогда любовь меня встречала, Свободная, кипящая любовь ...».

Оказавшись в свое время перед нравственным выбором — исполнить сословный долг или последовать своему чувству — Князь без колебаний выбирает верность сословным требованиям («расчетом иных людей»).

Именно столкновение этих двух начал образует трагическую ситуацию, поскольку противостояние их непреодолимо, а выбор любого решения, по законам трагического, не избавляет героя от нравственных страданий<sup>3</sup>.

В трагедии классицизма герой, поставленный в ситуацию выбора, принимал решение в очень короткое время: события разворачивались в течение 24 часов. Принимал он решение мучительно, в борьбе противоположных начал (долг — чувство). По законам жанра обычно выбор осуществлялся в пользу верности государственному долгу. Пушкин, оставаясь верен жизненной правде, дает своему герою семь лет для переоценки нравственных ценностей после принятого им в молодости решения. Думается, не случайно он снижает образ своего героя тем, что сообщает иное содержание его долгу. Поэтому Пушкин позволяет Князю в последующие годы, в данном случае после свадьбы, пересмотреть нравственную сторону своего выбора, тем более, что этот выбор сопровождался обманом, в результате которого погибла его возлюбленная и угас разум ее отца.

Эстетические идеалы Пушкина основывались неизменно на высоких нравственных требованиях к личности. Это подтверждается всем творчеством поэта, определяя своеобразие сюжетосложения его произведений. В «Каменном госте», трагедии, наиболее сопоставимой с «Русалкой», Пушкин совместил в сюжете прием параллелизма с приемом антитезы, что позволило ему полнее раскрыть несогласованность поведения Гуана с христианскими установлениями. Во всех его любовных историях, изображенных в трагедии, его чувства, по сути, не находятся в разладе с совестью, в противоречии с волей. Поэтому возмездие герою в трагедии приходит извне: Пушкин вводит, в соответствии с миропониманием изображаемой эпохи, элемент внешней фантастики. Художественная и смысловая значимость этого эпизода подчеркнута названием трагедии — «Каменный гость»: Каменное пожатие руки Командора — заслуженная, с точки зрения общественной морали и психологии, кара герою за его цинизм.

В «Русалке» наказание герою иное. Оно вначале носит внутренний, психологический характер и сводится к нравственным страданиям, выражающимся в горьких сожалениях о былом счастье и сознании собственной вины. Монологи Князя на берегу Днепра, особенно второй, рас-

---

<sup>3</sup> Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М., 1938-58. Т. 14. С.363.

крывают главную тему драмы, тему любви, неподвластную внешним, социальным обстоятельствам. Он сам произносит себе приговор: «Я счастлив был, безумец!... я мог Так ветрено от счастья отказаться...» Герой осознает трагическую вину не только за свою собственную судьбу, но и судьбу других, связанных с ним и погубленных им людей.

Изображая трагедию неравной любви, Пушкин рисует образ Князя как образ трагический. Во всех своих трагедиях он показывает, что любое чувство, любая «страсть» — будет ли это любовь, ревность, скудность, властолюбие, — всецело овладевающая человеком, становится разрушительной силой.

Возвращение на берег Днепра и встреча с безумным Мельником обостряет в Князе чувство вины. Его поражает облик Мельника «в лохмотьях и полунагого»: «Старик несчастный! вид его во мне Раскаянья все муки растравил!». Возникает желание загладить свою вину вниманием к безумному: «Не хочешь ли пойти в мой терем Со мною жить?» — в этом жесте Князя перед нами уже другой человек, познавший страдание. Неслучайно в сюжете «Русалки» встреча с безумным Мельником вызвала последующие размышления Князя о безумии: «Страшно Ума лишиться. Легче умереть <...> ...Человек, лишенный Ума, становится не человеком... Он людям в посмеяние ...» Размышляя о судьбе безумного Мельника и вообще человека, ума лишившегося, Князь и в себе замечает нечто странное. Оно в бессознательном влечении его на берег Днепра: «Неволью к этим грустным берегам Меня влечет неведомая сила...» Мысль о безумии для него ужасна сама по себе. Сюжетная линия Князя получает завершенность, если вернуться к теме Дочери в драме.

Вторая сюжетная линия в «Русалке» развивает тему Дочери. Она, как уже говорилось, выстроена в параллель линии Князя, но в оппозицию к ней, антитетично. Однако в том и другом случае Пушкин раскрывает диалектику переживаний своих героев, показывает переход одних чувств в другие, по сути, противоположные.

Движение психологических состояний Дочери идет в ином направлении. Отвергнутая любовь вызывает чувство оскорбленного достоинства, которое тем сильнее, что героиня понимает истинные причины разлуки с Князем: они в разности их общественного положения. Мотив мести становится определяющим в поведении Дочери. Но что могла сделать простая девушка Князю? ... — «Уж если Князь берет себе невесту, Кто может помешать ему?»

С темой Дочери связано введение в структуру драмы фантастического начала, приема, типичного для поэтики романтизма. Представлено фантастическое в виде изображения подводного царства и появления в нем Дочери в облике русалки — «холодной и могучей».

У Карамзина блестяще разработанная сюжетная ситуация обманутой девушки завершается гибелью героини. Она уходит из жизни, потому что жизнь теряет для нее смысл после измены возлюбленного, но уходит покорно, подчиняясь обстоятельствам. В отличие от Карамзина, в основание сюжетной линии Дочери у Пушкина положена ситуация отвергнутой, оскорбленной и жестоко мстящей любви. Эта ситуация, как и в «маленьких трагедиях», опирается на трагедию. Художественно она была впервые разработана в античной драматургии («Медея» Эврипида). И она предполагает сильный, бескомпромиссный, непримиримый характер. Пушкинская героиня узнает, почему ее бросили, предпочтя другую, но воспринимает случившееся она совсем не так, как Лиза у Карамзина.

Первая ее реакция на слова Князя о предстоящей им разлуке — непонимание: «Я слов твоих еще не понимаю ... <...> Кто нас разлучит? разве за тобою Идти вослед я всюду не властна?» После ухода Князя «она остается неподвижною» — комментируется в ремарке ее психологическое состояние, состояние оглушенности. «Да что же ты стоишь, не отвечаешь, Не вымолвишь словечка? али ты От радости нежданной одурела, Иль на тебя столбняк напал?» — спрашивает Мельник, не зная еще, что произошло, но видя богатые подарки, привезенные Князем.

Но Дочь не слышит отца, не воспринимает его слов, обращенных к ней. Она во власти своих чувств: «Не верю, Не может быть, Я так его любила, Иль он зверь? Иль сердце у него Косматое?» Наконец, к ней приходит осознание случившегося: «Родимый, он уехал. Вон он скачет! — И я, безумная, его пустила». До нее, наконец, доходит и смысл рассуждений Князя. Она воспроизводит его слова, обращаясь уже к Мельнику, с иронией, с гневом, понимая их истинный смысл: «Видишь ли, князья не вольны...не по сердцу они Берут жену себе...» Вслед за вспыхнувшим гневом приходит ревность, героиня хочет узнать, кто ее соперница. Обладая сильным, гордым характером, она способна постоять за себя: «Да кто ж, скажи, разлучница моя? я доберусь...» Но Мельник охлаждает порыв Дочери «добраться» до соперницы. Теперь она чувствует себя оскорбленной и самой сценой прощания, оставленными Князем подарками: «И мог он, Как добрый человек, со мной прощаться И мне давать подарки — каково! — И деньги! выкупить себя он ду-

мал...» Слова отца не меняют ее решения отомстить Князю за отвергнутую им любовь. Срывая с себя драгоценную повязку и жемчужное ожерелье и бросая их в Днепр, она и сама «бросается в реку».

Стремление отомстить Князю определило ее появление уже Русалкой на его свадьбе и пропетую ею совсем не свадебную песню. Сообщая драме фантастическую развязку сюжета, Пушкин-реалист словно отступает в сторону романтизма, но, как и в балладе «Песнь о вещем Олеге», он остается верен истории далеких предков, их простодушию в восприятии природы, веры их в «чудесное». Для писателя, обращающегося к истории, главное, в понимании Пушкина, — это правдиво воспроизвести «людей минувших дней», их психологию. Пушкин в «Русалке» исторически точен в отражении и общественного, и религиозного сознания той поры.

Желание мести не утихло в героине и в последующие годы, уже в иных местах и в ином качестве:

«С той поры,  
Как бросилась без памяти я в воду  
Отчаянной и презренной девчонкой  
И в глубине Днепра-реки очнулась  
Русалкою холодной и могучей,  
Я каждый день  
О мщенье помышляю...  
И ныне, кажется, мой час настал».

Как уже говорилось, в литературной науке утвердилось мнение, что драма «Русалка» осталась незавершенной. Но так ли это? Можно ли безоговорочно согласиться с таким суждением, если принять во внимание характерный для сюжетов Пушкина композиционный прием недосказанности? Так, в балладе «Песнь о вещем Олеге», используя символику эпохи, Пушкин устами Волхва поведал «вещую» правду о будущей жизни Олега. Предсказание Кудесника заменило опущенный в композиции баллады рассказ о походах и победах Князя и составило, по сути, центральную часть ее эпохального сюжета. В «Станционном смотрителе» в основу сюжета повести положен тот же композиционный прием, заключенный в многосмысловой параллели-антитезе: «блудная дочь» — «блудный сын». Прием недосказанности заметен и в завершающей части композиции «Русалки». Замышляя жестокую месть, Русалка решает за-

манить Князя на дно Днепра с помощью маленькой Русалочки, его дочери. В народных поверьях нет упоминаний о детях русалок, родившихся под водой, но Русалочка нужна Пушкину для завершения сюжета. Мать, провожая дочь на берег, напутствует, что тот «мужчина», который придет «на берег наш сегодня», — ее «отец»:

« ..к нему нежнее приласкайся  
И расскажи все то, что от меня  
Ты знаешь про свое рождение; также  
И про меня.  
И если спросит он,  
Забыла ль я его, иль нет, скажи,  
Что все его я помню и люблю,  
И жду к себе ...» —

«Жду к себе» — знаковая, ключевая фраза, которая выражает одержимость Русалки мстью. Она вполне осуществима, если учесть психологическое состояние Князя и его встречу с маленькой Русалочкой: «Что я вижу! Откуда ты, прекрасное дитя?»

Сцены на берегу Днепра завершают драму, развязывают трагический узел борьбы «страстей» и в душе Князя, и в душе Дочери. Тема сословно-неравной любви разработана Пушкиным в трагическом ключе, и, учитывая жанр произведения, его можно считать завершенным. Внешнее возмездие герою приходит, как и в «Каменном госте», от его жертвы.

Разрабатывая в «Русалке» мотив любви «как вечной идеи» и ее непостоянства как одной из форм ее индивидуального проявления, Пушкин построил драму на бытовом сюжете, но в основу коллизии положил столкновение двух правомерных «пафосов»: с одной стороны, устоявшихся сословных требований, в значительной степени абстрагированных, с другой — «пафоса» отдельной индивидуальности с ее верностью и следованием законам природы. В первой части драмы в сознании героя побеждают сословные требования. Но окончательно разрешается эта коллизия во второй части драмы после семи лет нравственных страданий.

В отличие от «маленьких трагедий», где мысль драматурга направлена на изображение общечеловеческих страстей — любви, зависти, скупости, страха перед смертью, — в «Русалке», основанной также на тра-

диционной сюжетной ситуации, знакомой по другим литературным источникам, коллизия приобретает социальную основу, но и ей сообщен обобщающий характер.

Напрашивается вывод, что все драматические произведения Пушкина, включая и «Русалку», тяготеют к эстетической определенности — они трагедии. Пушкин отошел после «Бориса Годунова» от героической сюжетики. Он строил свои трагедии на бытовой основе, на частных случаях, используя при этом вторичные сюжеты, но следовал в их разработке неизменно своей художественной логике.

*Творческие  
параллели*





## ПОГРАНИЧНЫЕ И ПЕРИФЕРИЙНЫЕ СИТУАЦИИ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ ПУШКИНСКОЙ ПРОЗЫ

Пушкинские открытия на пути к человеку оказались столь значительны, что в них без труда можно увидеть многие начала последующей философии. Особенно это заметно в таком ее важном для XX века онтологическом направлении, как экзистенциализм.

Суть проблемы определения этой философии заключается прежде всего в том, что ее связывают лишь с «ощущением непреодолимого кризиса ценностей западной культуры, когда индивид утратил былую веру в существование сверхличных идеалов, ценностей и установлений»<sup>1</sup>.

Есть, конечно, и более сложное понимание экзистенциализма как некоей стержневой основы культуры XX века, ибо, оформившись в 20-30-х годах, он во второй половине столетия был «выведен из моды структурализмом», а затем вновь «восстановлен в правах» всевозможными «пост»-течениями конца века.<sup>2</sup>

И когда мы, пытаясь нащупать национальные корни экзистенциализма, обращаемся к Бердяеву, Шестову, Розанову и доходим до Достоевского, то не означает ли это остановку в середине пути, недоступность для нашего познания некоторых других уровней русского художественного и мыслительного процесса?

Во всяком случае Пушкин предстает ныне в нашей культуре как некий концептуальный центр, вокруг которого можно построить всеобъемлющую систему анализа.<sup>3</sup> «Наше все», Пушкин, сулит открытия, какие человечество делало для себя, припадая к античности на разных этапах своего духовного развития. Образное воплощение базисных характеристик человеческого бытия, найденное у Пушкина, дает нам основа-

---

<sup>1</sup> Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С.526.

<sup>2</sup> Эпштейн Михаил. Сиявский как мыслитель // Звезда. 1998. № 2. С.153.

<sup>3</sup> Гирц Клиффорд. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. СПб., 1997. С.171.

ние говорить о его художественной философии, проникающей в самые различные сферы жизни.

Проблему экзистенциальных мотивов в пушкинской прозе можно представить также в виде вопроса: чем пушкинский герой похож на современного человека, чем и как определяется подлинность индивидуальных выборов в тех или иных пограничных ситуациях?

Перемещение Пушкина из конкретной литературно-исторической ситуации в контекст бытия XX века означает не столько смену синхронии диахронией в аспекте методологии анализа (подобное уже многократно осуществлялось, но не приблизило Пушкина к сознанию современника), — сколько приоритет холизма, философии целостности, позволяющей увидеть пушкинских Германна, Сильвио, Ибрагима или Дубровского в человеке наших дней, понять, чем опыт этих героев может быть нам полезен на трудном и тернистом пути самопознания.

Одна из философских особенностей пушкинской прозы, сложившаяся в процессе рецепции его наследия, состоит в том, что сюжеты его произведений уже стали понятиями, своего рода «экзистенциалами». Подобно памяти об античных мифах о Геракле, Нарциссе или Пигмалионе просвещенное сознание ныне может выделить такие категории пушкинских произведений, как «Но я другому отдана; я буду век ему верна» («Евгений Онегин»), «Я не шут, а старинный дворянин» («Дубровский»), «Жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» («Пиковая дама»), «Чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью» («Капитанская дочка»), «Жить убийством и разбоем значит... клевать мертвечину» (там же) и т.д. Образно-жизненная полнота этих нравственных и философских максим препятствует формулированию системной теории. Но в этом и нет необходимости.

Основные положения своей философии Пушкин находит не в отвлеченных абстракциях, но в конкретности окружающего мира. «Глупа или скучна истина? — вопрошает его герой. — Скучно ли, глупо ли совершенство?»<sup>4</sup>. Пушкинский реализм в самом чистом и глубоком виде воплощает осмысление проживаемой жизни, не изображение ее проявле-

---

<sup>4</sup> Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 9-и т. М., 1954. Т.4. С.41. В дальнейшем цитируется это издание.

ний, не абстрагирование от них, не критику тех или иных явлений, рождающих различные художественные ответвления от реалистического ствола древа искусства, но самое глубокое, сердцевинное воплощение жизни в ее экстремальных, пограничных ситуациях, ставящих человека перед решительным выбором, или в периферийных ситуациях, обнаруживающих рядом с обыденным планом повседневности иной, более глубокий пласт бытия, рождающих амбивалентное, противоречивое сознание, противостоящих плоскостному мировосприятию.

Создание писателем подобных сюжетных ситуаций требует не только высочайшего художественного мастерства, но и большой жизненной мудрости, поскольку в семантическом плане такие ситуации чрезвычайно емки и многозначны. Этот процесс подобен тому, как камнерез раскалывает камень по одним лишь ему известным признакам в нужном месте, чтобы выявить красоту исходного материала. Аналогичное «чувство» необходимо мастеру, обнажающему скрытую образную силу дерева. Сходным путем шли древние строители, ухом «слушавшие» землю и без всяких приборов, но, пользуясь лишь данными от природы глазами и сердцем, находили то единственное место, где будет стоять их творение, изумляющее потомков красотой и выверенностью пропорций.

Поиск для мастера слова подобных ситуаций, раскрывающих суть бытия, обусловлен рядом факторов. Один из важнейших — образ Бога, определяющий, по точному наблюдению ученых, и смысл, и стиль жизни в целом<sup>5</sup>.

Высшая реальность, ставшая умозрительной для человека XX века, у Пушкина присутствует естественно и просто на земле, в среде обитания его героев. Дубровский, освобождающий Марью Кириловну от немилого супруга, наталкивается на ее твердые и выстраданные слова: «Поздно, я обвенчана, я — жена князя Верейского»<sup>6</sup>. Это Бытие в Боге определяет философскую интуицию и нравственное прозрение пушкинских персонажей, их внутренний опыт.

Повесть «Метель», например, так и строится на переключениях из одной экзистенциальной ситуации в другую. Таков драматичный переход Маши из тихой девической жизни в чужой, страшный мир, олицетворением которого становится самая метель и тайна ее венчания с Бур-

---

<sup>5</sup> См. об этом: Франц, Мария-Луиза фон. Психология сказки / Пер. с англ. СПб., 1998. С.59-60.

<sup>6</sup> Пушкин А. Цит.изд. Т. 4. С.175.

миним. Отсутствие же родительского благословения является роковым препятствием для союза с Владимиром.

Судьба выступает как высший закон бытия, которому повинуются внутренняя природа человека. В «Метели» неясные предчувствия Марьи Гавриловны, ее ужасные мысли накануне бегства из отчего дома, неизъяснимые замирания ее сердца фатально обусловлены жестоким решением молодых людей противиться воле родителей. Сознание героини опережает бытие и способно к предвидению событий.

Стоит также заметить, что европейский экзистенциализм в основе содержит центральное понятие «Для себя-Бытие». Однако его семантика чужда пушкинским героям, которые неотделимы от предков и потомков, а существование только для себя называют «политическим реализмом, которому пора положить преграды», — об этом пишет в письме к другу герой незаконченного произведения «Роман в письмах» Владимир.<sup>7</sup>

По сути, понимание европейской экзистенции ограничивается двумя параметрами — «здесь и сейчас». У Пушкина это состояние неизмеримо сложнее и многограннее — «здесь и везде». А «сейчас» означает еще «вчера» и «завтра».

Антиэкзистенциалистская черта пушкинской прозы — *присутствие эпохи*, на которую у автора практически всегда есть прямое или косвенное указание. Достопамятная эпоха создает периферийный фон его повествования (за исключением исторических произведений, когда она выходит на первый план), неназванные исторические события легко угадываются во множестве деталей и подробностей.

Но, пожалуй, главное, что определяет художественно-смысловую функцию экстремальных ситуаций в произведениях Пушкина — это нагруженность этическими проблемами состояния экзистенции — чисто русское явление, получившее дальнейшее развитие у Достоевского, много уделявшего внимания экзистенциалистской идее конечности и трагедийности всякого человеческого существования. Однако, скажем, общая проблема совести в «Выстреле» и в «Преступлении и наказании» Достоевского подвергается совершенно разному психологическому анализу в образах Сильвио и Раскольникова, и почва возникновения этой проблемы у писателей также различна. Но устанавливая общность этих столь различных произведений, уместно вспомнить высказывание Пауля Тиллиха о том, что само слово «экзистенциальный»... «обозначает мыш-

---

<sup>7</sup> Там же. С.38.

ление в сфере этических решений, политического радикализма, предельной захваченности, то есть обозначает мышление, происходящее со страстью и заинтересованностью».<sup>8</sup> Сильвио и Родион Раскольников находятся в плену сходных идей, они берут на себя миссию вершителей человеческих судеб, они обретают свое мнимое «я», пытаясь разрушить «я» другого человека, идут на крайности и прозревают.

В повести «Выстрел» столкновение различных форм бытия выступает как «Schein und Sein» («иллюзия и действительность»): умозрительный мир страстей Сильвио и обыденность, воплощенная в фигуре повествователя. Правильнее было бы назвать эту антиномию «Schein und Wesen» («видимость и сущность»), ибо «бытие чувств» Сильвио и графа передается сквозь призму восприятия и интерпретации, а земное бытие автора — это сама реальность, которая порой бывает невыносимо скучна в своей прозаичности и бессобытийности.

Совсем иной по типу герой Ибрагим («Арап Петра Великого») сходным образом трансцендирует ситуации, в которых оказывается. Доминантой его характера является присущее экзистирующему герою чувство собственной «инаковости», непохожести на остальных, осознания себя в виде «редкого зверя, творения особенного, чужого, случайно перенесенного в мир, не имеющий с ним ничего общего»<sup>9</sup>.

Эта затаенно переживаемая им чужеземность транспонирует любые перипетии его судьбы в определенное эмоциональное русло. Встав на позиции пушкинского героя, взглянув на него из его же инобытия, можно понять, как и почему столь удивительно сходятся крайности, разительные противоположности судьбы и характера. Африканец Ибрагим, поменявший стихию любви во Франции на удовлетворение честолюбия в России, лучше чувствует себя в северной стране, ближе к дому русского боярина, чем «заморская обезьяна» Корсаков, пришелец в своем Отечестве, пребывающий в состоянии бездумья и праздности.

Обретение своего «я» Ибрагимом не без помощи Петра и полная утрата собственной идентичности Корсаковым — это важнейшая проблема русской экзистенции, имеющая множество аспектов: своего и чужого, обретения и утраты, наследования и заимствования, подлинности и неподлинности. «Предумышленная» судьба Ибрагима оказывается более

---

<sup>8</sup> Цит. по: Киркегор Сёрен. Наслаждение и долг / Пер. с датского. Киев, 1994. С.455

<sup>9</sup> Пушкин А. Цит. изд. С.7

осмысленной с точки зрения будущей судьбы России, нежели прихотливые и гротесковые судьбы тех русских, что и по сей день ищут в чужих краях то, что прежде всего отвечает их личным потребностям.

Категорический императив совести, лежащий в основе морали пушкинских героев, порождает множество пограничных ситуаций, построенных на экзистенциальных проблемах обреченности, мести, великодушия. Эти ситуации обычно воплощают оттенки главной идеи, порождают сюжетные линии, играющие эмоционально-образным соцветьем и символической многозначностью. Обращение к подобным сюжетам выявляет законы высшей нравственности, которые всегда стремился постичь экзистенциализм, несправедливо обвиненный в стремлении «подорвать доверие к науке, доказать бесцельность нравственности и бесплодность революционной борьбы»<sup>10</sup>.

Диалектика пушкинской формы исключает однотипность художественного функционирования пограничных ситуаций. В прозе можно встретить систему эпизодов-состояний, образующих содержание экзистенциального понятия скуки (уединение, затворничество, бездействие, уныние), которые прерываются письмом, приездом знатного соседа, неожиданной встречей, интересным рассказом или выстрелом.

В повести «Выстрел» сутью ситуации величайшего человеческого самообнаружения, актом самопознания героя, «экзистенциального прорыва» становится дуэль, растянутая на пять долгих лет. Главный герой Сильвио пребывает во власти моноидеи, от которой он избавится лишь в момент, когда унизит графа, поставит его рядом с собой, уравнивает свое чувство злобы и мести его страхом и растерянностью. Эта абсолютно негативная эволюция, которая лишь внешне, в интерпретации чудом спасшегося от смерти графа выглядит иначе, приводит Сильвио к полному краху, это своего рода «*Sein-zum-Tode*» («Бытие-к-смерти»). Неслучайна и концовка повести, где упоминается о «байронической» гибели этого героя в Греции. Нравственным победителем Сильвио все-таки не становится, ибо радующий его душу страх графа за собственную жизнь рожден той полнотой бытия, о которой его мститель может только догадываться.

---

<sup>10</sup> Словарь иностранных слов / Под ред. И. В. Лехина и Ф. Н. Петрова. М., 1954. С. 795.

Ситуация внутреннего напряжения бытия «на мушке пистолета» оттеняется, как уже отмечалось, фиктивным режимом бытия повествователя. Его жизнь сначала армейского офицера, затем небогатого помещика проходит под знаком скуки, тоски, неполноты, недостаточности окружающей реальности, ее несоответствия его собственным возможностям. «Имея романтическое воображение», он чувствует свое родство и внутреннее сближение с людьми яркими, сильными, способными на безрассудство. Сильвио и граф олицетворяют его потаенное «я».

Об изнурительном давлении предстоящей скуки в связи со службой в Оренбурге думает и Петр Гринев, покидая отчий дом. Скука вообще становится тяжелейшим психологическим испытанием для многих пушкинских героев.

Феномен скуки, рождаемый пустотой бытия, подробно исследован культурой XX столетия. В романе Альберта Моравиа «Скука» (1960) мы находим определение этого явления как некоего пограничного состояния, из которого герой при иных обстоятельствах мог бы выйти: «...Скука, то есть моя неспособность вырваться за пределы собственного «я», — рассуждает герой итальянского писателя, — это теоретическое сознание того, что случись чудо: я все-таки мог бы выйти за эти пределы»<sup>11</sup>.

Скука в виде расхождения субъективной и интерсубъективной сфер бытия имеет разную историческую природу у Пушкина и современных авторов, но сходную семиотическую структуру, выступая то как причина, то как следствие. В этом смысле, следуя за логикой П.Бицилли, необходимо рассматривать феномен скуки как объективный фактор, основанный на различных способах «преломления впечатлений, получаемых сознанием извне, вовсе не одинаковых во все исторические моменты»<sup>12</sup>.

Однако пограничные ситуации у Пушкина могут быть рождены совсем иным экзистенциальным посылом — вдохновением, импровизацией, творческим горением, как в «Египетских ночах». Идея, положенная в основу одного из поэтических выступлений героя повести, — это «вызов наслаждения», который принимают любовники Клеопатры. Смерть за любовный экстаз сродни идее притчи об орле и вороне, что поведал Пугачев Гриневу. В таких ситуациях воплощается вполне определенная философия жизни, точнее проблема ее протяженности и полноты.

---

<sup>11</sup> Моравиа А. Скука. Пер. с итал. СПб., 1992. С.6.

<sup>12</sup> Бицилли П.М. Избранные труды по филологии, М., 1996. С.131-132.

Экзистенция пушкинских героев преимущественно инвариантна, потому что отражает метафизическую суть событий, не зависящую от исторических фактов. Но, как было справедливо замечено, «бытие не позволяет спокойно созерцать себя — его можно лишь подглядеть украдкой в быстротечных благоприятных обстоятельствах»<sup>13</sup>.

Подобные «обстоятельства» Пушкин гениально воплощает в системе сюжетных ситуаций, которые, в отличие от современной бессобытийной прозы, не подчинены игре неких общих понятий, но органично вписаны в художественный контекст произведения, не отвлечены от материального присутствия породившей их реальности. То, что обычно относится к пейзажным сценам, в пушкинской прозе является первома-терией, материальным символом состояния духа героя, когда природа в ее зримом воплощении выступает как критерий истины, морали, нравственного прозрения.

Владимир Дубровский («Дубровский») едет домой «берегом широкого озера, из которого вытекала речка и вдали извивалась между холмами; на одном из них над густою зеленью рощи возвышалась зеленая кровля и бельведер огромного каменного дома, на другом пятиглавая церковь и старинная колокольня; около разбросаны были деревенские избы с их огородами и колодезьями»<sup>14</sup>. Далее, «выехав из деревни, поднялись они на гору и Владимир увидел березовую рощу и влево на открытом месте серенький домик с красной кровлею; сердце в нем забилося; перед собою видел он Кистеневку и бедный дом своего отца»<sup>15</sup>.

Дороги, реки, леса, горы, березка или дуб, барская усадьба или деревенская изба у Пушкина тесно связаны с духовной жизнью его героев, это одушевленная материя, которая воплощается в точном слове. В приведенном примере озеро и гора, бельведер огромного особняка и серенький домик контрастными знаками олицетворяют полярность разных миров, которые никогда не объединятся, поскольку живут по разным законам. Иногда они принимают сходные формы, но воплощают полярную сущность добра и зла, это несходные вода и камень, существующие рядом, но глубоко различные «меж собой». Пушкин не морализирует, но лишь использует в своих контрастах природные символы того или иного мира.

---

<sup>13</sup> Зенкин С. Частицы бытия // Иностранная литература. 2000. № 5. С.262.

<sup>14</sup> Пушкин А.С. Цит. изд. С.133.

<sup>15</sup> Там же.

Примечательно, что затем и описание усадьбы князя Верейского будет подчеркивать «равнинный» характер хозяина. Окруженный «просторным» парком дом, под окнами которого протекает река, озеро, воплощающее кульминацию праздника, — эти детали пейзажа повторяют своей общей картиной усадьбу Троекурова. Природная структура заполнена сходным субъектом, который обнаруживает это родство не только в виде социальной общности, но и на уровне психологии, сходства вкусов, представлений и желаний людей, привыкших все покупать. «Интерсубъективное бессознательное» (по Лакану) сближает мир одних и мир других. Позиционная доминанта троекуровско-верейской пейзажной структуры — равнина, вода, у дубровской — гора, лес. Примечательно, что эти противоборствующие мотивы, имеющие столь устойчивое противопоставление основных элементов, сливаются воедино в заключительной главе повести. «Посреди дремучего леса на узкой лужайке возвышалось маленькое земляное укрепление. Состоящее из вала и рва, за которыми находилось несколько шалашей и землянок»<sup>16</sup>.

Механизм взаимодействия объективных картин и их субъективных интерпретаций блестяще рассмотрен Жилем Делезом на примере творчества Марселя Пруста<sup>17</sup>. К сожалению, А.С.Пушкин «не заслужил» работ подобного уровня. Между тем Пруста с ним сближает и особая авторская позиция «по ту сторону от означенных предметов, по ту сторону от ясных и сформулированных истин»<sup>18</sup>. Однако принципиальное различие, на наш взгляд, состоит в том, что память у Пушкина — это прошлое, это соединительное звено (в шекспировском смысле — «распалась связь времен»), память же у Пруста — это настоящее, ибо его герой не живет, но лишь пробирается к жизни сквозь ворох смутных воспоминаний, ассоциаций, впечатлений. К концу XX века эта бытийственная тенденция станет тотальной уже на бытовом, а не только художественном уровне. Пушкинский герой проживает свою жизнь от начала до конца, от своего появления до финала, до эпилога. Герой Пруста не живет в буквальном значении, он «вспоминает о жизни», а герой уже послепрустовской прозы просто имитирует жизнь по рассказам, по образцам, по заданным схемам. Литературная эволюция от Пушкина до

---

<sup>16</sup> Там же. С.175.

<sup>17</sup> Делез Ж.М. Пруст и знаки. СПб., 1999.

<sup>18</sup> Там же. С.63

Пруста открывает многие стороны природы искусства вообще, подобный материал существенно влияет на все другие гуманитарные сферы.

Одно из важнейших пушкинских понятий — самобытность. Характеристики, определяемые самим бытом, и потому истинные, неискаженные, нестандартные, мы находим во многих произведениях, где сугубо неэкзистенциалистские факторы — молодость, любовь, здоровье, нравственность — направляют судьбу героев.

Трагичен ли финал «Станционного смотрителя»? Конечно, ведь герой погибает. Но автор снимает остроту трагедийности просветленным эпилогом. Благополучная, по описанию мальчика, барыня Авдотья Самсоновна, поплакав на могиле любящего и покинутого ею отца, заслужив тем самым его прощение за гранью земного бытия, поглощает вечный и неизбежно болезненный разрыв выросших детей и взрастивших их отцов.

Подобная все устраниющая на своем пути сила молодости определяет поток событий в повести «Барышня-крестьянка». Вражда Монтеки и Капулетти, приведшая к гибели шекспировских героев, преобразилась в столкновение русофила с англоманом, а любовь Лизы Муромской и Алексея Береснева пробила себе дорогу сквозь все препятствия.

Пушкинские герои находятся в состоянии постоянного обретения душевной энергии, основанной на собственном переживании жизни. «Под внутренним опытом, — писал Жорж Батай, — я понимаю то, что обыкновенно называют *мистическим опытом* (курсив автора. — В.Ф.): состояния экстаза, восхищения, по меньшей мере мысленного волнения»<sup>19</sup>. Однако «опыт» экзистенциалиста Батая — это прежде всего вопросы «о деле бытия», вопросы рассудочные, рожденные одним сознанием, духом, переживанием экзистенции. У Пушкина же «дом бытия» его героя строится не на вопрошании индивидуалиста (*Fragwürdige*), а на ответах, которые возникают, становятся в сознании читателя, рождаются в процессе восприятия произведения.

Особый смысл в структуре пушкинского текста имеет сон героя. При этом проблема интерпретации такого сна заключена, по Лакану, «в сопряжении символического и воображаемого при конституировании реальности»<sup>20</sup>. Особенно явственно эта тенденция обнаруживается в

---

<sup>19</sup> Батай Жорж. Внутренний опыт / Пер. с франц. СПб., 1997. С.17.

<sup>20</sup> Лакан Жак. Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа. М., 1998. С.100.

знаменитом сне Петра Гринева, где в причудливо-гротесковых образах воплощены все предстоящие события.

Сны, имеющие «временный характер структурной модели»<sup>21</sup> и повторяющиеся в причудливо-фантастической форме каркас повествования, определяют тон и значение излагаемых событий. По содержанию такие сны могут быть пророческими, как только что упомянутый сон Гринева, или восстанавливающими связь с прошлым, — таковы сновидения Марьи Гавриловны накануне бегства из родительского дома («Метель») или сон гробовщика Адриана Прохорова, обиженного на шутивную реплику Юрко во время праздничного застолья («Гробовщик»). Бред Германна («Пиковая дама»), основанный на ночном посещении его только что похороненной графиней, имеет несколько иную природу и связан с патогенным комплексом проявлений его душевного заболевания. Но в целом «футурологические» и «перфектные» сны, т.е. обращенные к будущему или к минувшему, в аспекте реконструкции описываемых событий приобщают читателя к некоей тайне, ключ от которой находится у высших сил.

Психоанализ, существенно повлиявший на экзистенциалистское мышление XX века, решительно срывает этот покров тайны, обучая технике прямого или почти механического переноса сновиденческих кодов на почву реальности. Удивительно, что сама реальность при этом не становится ближе человеку, который внутренне постоянно отдален от нее. Сон как первичная или вторичная разработка событий в пушкинской прозе не ведет к анатомии человеческого «я», которой занимаются современные психоаналитики, но подчиняется прежде всего семиологии сюжета и отражает принцип основной интриги, способствуя в одних случаях ее амплификации (прояснению), в других конструируя начало новой образно-сюжетной линии.

Идеальная экстремальная форма обнаружения жизненных «пустот» в пушкинской прозе — судебная тяжба, судебный процесс, судопроизводство. Воплощенная здесь борьба, спор о справедливости и несправедливости, вине и невиновности, о победе и поражении представляют собой «картину мышления», в которой конкретный случай ведет к абстрактным умозаключениям<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998. С.376.

<sup>22</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С.93-105.

Суд как воплощение бесправия и орудие мести всемогущих предстанет в повести «Дубровский». Для Пушкина понятие суда сопоставимо с понятием тирании. «В том-то и сила, — гордо заявляет Троекуров, чтобы без всякого права отнять имение»<sup>23</sup>.

Заседатель Шабашкин, действующий от его имени, страшный и подкупающий судей, толкующий вкривь и вкось всевозможные указы, становится символической фигурой для подобного общественного института. Результатом его бурной деятельности оказывается определение суда, которое автор приводит в тексте произведения как документ, указывающий, что на Руси можно лишиться всего, на владение чего имеешь неоспоримое право.

В процессе дальнейшего развития событий условно-гротесковая фигура Шабашкина переводится из символического плана действий во вполне конкретные исторически-национальные обстоятельства и приобретает черты всеобщей универсальности. Самый же текст определения суда и дальнейшие мытарства невинных людей сближают это произведение с известным романом Франца Кафки «Процесс». Судейская эквилибристика, абсурдизм рассуждений чиновников, парадоксальность выводов, наглость слушателей — все эти мотивы кафкианства нашли еще ранее свое отражение у Пушкина. Примечательно, что «внезапное сумасшествие» старика Дубровского, его бред и решительный отказ принять несправедливый закон, трагический исход героя еще более усиливают сходство этих столь далеких внешне произведений в изображении судебного процесса и тех сфер, порождением которых он является. Индивидуально-нравственный закон, с помощью которого только и возможна борьба с этой страшной силой, каждый из героев избирает для себя свой.

Произвольно-игровой смысл выражения бытия воплощается также и в сцене судилища над Гриневым («Капитанская дочка»). Имитация средневекового «Божьего суда», архаическая форма права и возмездия, избранная Пугачевым и его сообщниками, обладает своим ритмом и устрашающей гармонией: повешены комендант, поручик, с петлей на шее под виселицей получает свое случайное освобождение центральный герой. Напряженность и непредсказуемость, чередование, контраст и разрешение трагического действия выявляет многие экзистенциальные смыслы бытия — права и зависимости, чести и свободы, жизни и смер-

---

<sup>23</sup> Пушкин А. Цит. изд. С.129.

ти. Суд как понятие культуры становится образным воплощением колебаний экзистенции, отношения к понятиям чести, власти и великодушия.

XX век (век перестройки — *das Zeitalter des Umbaus*) стал эпохой, многообразных форм реформации великих истин, открытых предшественниками. Торжество скептицизма оказалось не способно положить начало новому золотому веку русской культуры, который в свое время был открыт Пушкиным и уроки которого оказались не усвоены. Феномен множественной путаницы понятий, связанный с опытом современной культуры, порождает ныне потребность в возвращении к истокам, подвергшимся клишированию, инвентаризации, деконструкции.

Мы обращаемся к чтению Пушкина как к виду рефлексии, как к свободному движению мысли внутри общего пушкинского текста. Подобный подход проблематизирует методы академического пушкиноведения. Экзистенциальные вопросы побуждают не столько к контекстуализации для их понимания, сколько апеллируют к целостному восприятию пушкинского текста как некоего континуума бытия. При этом принципиально нарушается линейность историко-хронологического анализа, который привел в итоге к малоутешительным результатам в изучении пушкинского феномена.

*О.О.Рогинская, Н.Д.Тамарченко*

## «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И ТРАДИЦИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО РОМАНА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

То, что пушкинский роман учитывает, отчасти вбирает в себя и существенно переосмысливает многообразные жанровые традиции, в общем и целом хорошо известно. Но основное внимание уделялось всегда соотношению «Евгения Онегина» с поэтической, стихотворной традицией: лирическими жанрами<sup>1</sup>, романтической поэмой<sup>2</sup>, «шуточной по-

---

<sup>1</sup> См., напр.: Турбин В.Н. Поэтика романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996; Баевский В.С. Своязь магический кристалл. М., 1990.

<sup>2</sup> См., напр.: Тамарченко Н.Д. У истоков русского классического романа (роман в стихах-поэма-повесть в творчестве Пушкина) // Известия АН СССР.

эмой»<sup>3</sup>, жанром стихотворной комедии<sup>4</sup>. Вопрос же о преемственной связи с теми или иными жанровыми разновидностями прозаического (подчеркиваем) европейского романа практически не получил разработки<sup>5</sup>.

В большинстве случаев сопоставления (с «Рене» Шатобриана, «Адольфом» Констан и т.п.) касались типа героя, проблемы формирования языка психологической прозы в русской литературе либо выявления отдельных реминисценций и аллюзий<sup>6</sup>, но не жанровой структуры.

Г.А. Гуковский фиксирует две традиции, которые определяют жанровое своеобразие пушкинского романа: «психологические искания романтизма» (Констан, Шатобриан, байроническая поэма) и неромантическая нраво- и бытоописательная традиция (Жуи, Нарезный, Грибоедов)<sup>7</sup>. Однако обе эти традиции существенно шире традиции романного жанра.

---

Серия литературы и языка. 1989. Т.48. № 3. С.201-214; Кулешов В.И. «Евгений Онегин» Пушкина и «Дон Жуан» Байрона // Русская словесность. 1996. № 3; Гуревич А.М. Романтизм Пушкина. М., 1997; Драгомирецкая Н.В. «Евгений Онегин»: манифест диалога-полемики с романтизмом. М., 2000. Гл. 2. С.13- 43.

<sup>3</sup> См., напр.: Драгомирецкая Н.В. «Евгений Онегин»: манифест диалога-полемики с романтизмом. М., 2000. Гл. 4. С.83-120.

<sup>4</sup> См., напр.: Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С.155 - 157; Проскурин О. «Евгений Онегин» и стихотворная комедия // Russian Language Journal. (Michigan, 1999). Vol. 53. №174-176. P. 7-42.

<sup>5</sup> Если не считать проблемы «романа о романе», которой была посвящена специальная статья В.Шкловского. См.: Шкловский В. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // Шкловский В. Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. Ср. также: Штильман Л.Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contribution to the Fourth International Congress of Slavists. Gravenhage, 1968.

<sup>6</sup> См., напр.: Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Ахматова А.А. О Пушкине. Л., 1977. С. 50-88; Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980; Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С.472-762; Набоков В.В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998; Бочаров С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин. P.S. Примечания к теме об Онегине и Ставрогине // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 152-191.

<sup>7</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С.141-143.

Таким образом, вопрос о жанровых традициях прозаического романа в «Евгении Онегине» остается практически не разработанным. По крайней мере, источников сюжета «Евгения Онегина» в этом направлении никто не искал<sup>8</sup>. Напротив, в современном литературоведении утвердилось мнение о том, что Пушкин в процессе создания своего романа сознательно отталкивался от уже готовых сюжетных схем, выработанных в разных романских жанрах. В результате сам жанр «Евгения Онегина» и, в частности, его сюжет оказываются «свободными»<sup>9</sup>, и любые сопос-

---

<sup>8</sup> Интересно в этой связи замечание Вяч.Иванова: «Так в незамысловатый светский рассказ, анекдотическая фабула которого могла бы в восемнадцатом веке стать сюжетом комедии под заглавием, примерно: «Урок Наставнику», или «Qui refuse muse» вмещается содержание, выражающее глубокую проблему человеческой души и переживаемой эпохи» (Иванов Вяч. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 327). В более поздние времена фабула пушкинского романа также оценивалась скорее как драматическая и даже трагическая: отсюда соотнесения с романтической поэмой (см., напр.: Гуревич А.М. Сюжет «Евгения Онегина». М., 1999).

<sup>9</sup> См. суждения Ю.Н.Тынянова: «Вследствие непрерывных переключений из плана в план жанр оказался необязательным, разомкнутым, пародически скользящим по многим жанрам одновременно. Он скользит по жанру прозаического романа, типа вальтер-скоттовского и романа сентиментального...» (Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993. С.191-192); «Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями: «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь, мать — также. Вне их — штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью» (Тынянов Ю.Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 66)

До логического завершения эту мысль доводит Ю.М.Лотман: «...принцип, когда текст отчетливо задает некоторое художественное ожидание, которое затем делается предметом обсуждения на метауровне, разоблачается как литературный трафарет и отвергается автором. Герои «Онегина» неизменно оказываются в ситуациях, знакомых читателям по многочисленным литературным текстам. Но ведут они себя не по нормам «литературности». В результате «события» — то есть сюжетные узлы, которые подсказывает читателю его память и художественный опыт, — не реализуются (курсив автора)... С этим связана атипичность, с точки зрения любой романной поэтики, судеб и поступков героев и все те элементы мнимой «случайности» построения текста, о которых говорилось выше» (Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин».

тавления свидетельствуют только о нетрадиционности, нетипичности пушкинского романа в стихах.

Анна Ахматова в своей статье ««Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина» приводит цитату из пушкинского «[Романа в письмах]»: «Умный человек мог бы взять *готовый план, готовые характеры* (курсив наш. — О.Р., Н.Т.), исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р... Пусть он *по старой канве вышьет новые узоры* и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает»<sup>10</sup>. По мнению Ахматовой, Пушкин, создавая свои прозаические повести, ориентируется на жанровое своеобразие романа Констан, который он называет романом «светским». «Задача создания «светской» повести заключалась для Пушкина (в 1829 г.) в том, чтобы превратить готовую сюжетную схему в конкретное произведение с определенным реальным материалом»<sup>11</sup>.

Это утверждение исследовательницы кажется нам принципиально важным. Думается, что и при создании своего романа в стихах Пушкин не только и не столько отталкивался от традиции, сколько ее впитывал и осваивал. В предшествующем романе, помимо сюжетных трафаретов и клише, он, несомненно, видел также смысловые и ценностные оппозиции.

В нашей статье мы обратимся к одному из аспектов обозначенной проблематики, а именно — к отражению в «Евгении Онегине» традиции эпистолярного романа.

\* \* \*

Напомним, что произведения этого рода (из авторов в тексте названы прежде всего Ричардсон и Руссо), во-первых, — излюбленный предмет чтения Татьяны.

Е.оображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,

---

Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С.440-442; 452-453)

<sup>10</sup> Цит. по изд.: См. Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Ахматова А.А. О Пушкине. Л., 1977. С. 66

<sup>11</sup> Там же.

Кларисой, Юлией, Дельфиной<sup>12</sup>...  
...В забвеньи шепчет наизусть  
Письмо для милого героя<sup>13</sup>... (VI, 55)<sup>14</sup>.

Во-вторых, почти все литературные персонажи, которые «слились» для «мечтательницы нежной» в Онегине, — герои именно таких романов («любовник Юлии Вольмар», т. е. Сен-Пре, де Линар, Вертер, Грандисон)<sup>15</sup>.

С последним, и наиболее популярным из них (многократно упоминаемым в пушкинском тексте), сопоставляет Онегина и автор, когда речь заходит об адресате татьянинного письма: «...Письмо для милого героя.../ Но наш герой, кто б ни был он, / Уж верно был не Грандисон» (VI, 55). Однако естественное для этой ситуации однозначное противопоставление Грандисона и Онегина (в III главе) впоследствии (глава VIII) снимается: «...Княгине слабою рукой // Он пишет страстное посланье» (VI, 180).

В-третьих, на ту же литературную традицию ориентируют читателя сам факт переписки героев Пушкина и то, что в романе присутствуют тексты их писем<sup>16</sup>. Примечательно, что и письмо Татьяны к Онегину, и

---

<sup>12</sup> Все это – героини эпистолярных романов XVIII века: Клариса – героиня романа Ричардсона «Кларисса» (1747-1748), Юлия – героиня романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), Дельфина – героиня одноименного романа Ж. де Сталь (1802, опубл. 1803-1804).

<sup>13</sup> А. А. Елистратова отмечает в своей статье о Ричардсоне, что близость внутреннего мира Татьяны «к миру Клариссы и ее сестер по духу – Юлии Руссо, Дельфины де Сталь – проступает как важный поэтический мотив» (см. История всемирной литературы: В 9-и т. Т. 5. М., 1988. С. 53).

<sup>14</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17-и т. Т. 6 М., 1995. Тексты Пушкина везде цитируются по этому изданию (после цитаты указываются том и страница).

<sup>15</sup> «Любовник Юлии Вольмар» Сен-Пре – герой вышеупомянутого романа Руссо, де Линар – герой эпистолярного романа баронессы де Крюденер «Валери» (1803), Вертер – герой романа Гете «Страдания молодого Вертера» (1774), Грандисон – герой романа Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» (1754). Все это, подчеркиваем, герои именно и только эпистолярных романов.

<sup>16</sup> Интересно также отметить следующее: В. Набоков, анализируя пушкинские черновые варианты, замечает, что «небольшая проповедь Онегина сперва была намечена в той же манере, что и наброски к Письму Татьянь». Комментатор убежден, что «одно время Пушкин мыслил ответ Онегина Татьяне в виде

письмо Онегина к Татьяне представлены в романе как вставные тексты. Они даны вне строфической структуры основного текста романа, тем самым выделяясь на общем фоне повествования. Ю.М.Лотман отмечает в своих комментариях по поводу письма Татьяны, что, «по авторитетному свидетельству Вяземского, подтверждение которому можно видеть в черновом прозаическом наброске текста письма, поэт вначале стремился к столь далеко идущей имитации «человеческого документа», что предполагал «написать письмо прозой, думал даже написать его по-французски» (Вяземский П.А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т.2 С.23)»<sup>17</sup>. Думается, что и выделенность в тексте романа писем как особых композиционно-речевых форм, и прямое указание автора на существование французского оригинала письма Татьяны («Я должен буду без сомненья // Письмо Татьяны перевесть. // Она по-русски плохо знала //...Итак, писала по-французски...» (VI, 63))<sup>18</sup> свидетельствуют не только о стремлении автора к «имитации «человеческого документа», но и о творческом использовании традиции прозаического эпистолярного романа<sup>19</sup>. Впрочем, оба утверждения не противоречат друг другу в свете исследований того же Ю.М.Лотмана о связи литературы и быта в пушкинскую эпоху, о построении жизни по моделям литературы.

Комментаторы пушкинского романа в стихах, и в первую очередь Ю.М.Лотман и В.В.Набоков, анализируя письма героев в «Евгении Онегине», отмечают многочисленные аллюзии и скрытые цитаты из эпистолярных романов Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо, Гете, Лакло, мадам де Сталь, мадам де Крюденер<sup>20</sup>. Однако, как пишет В.Набоков, все эти текстуаль-

---

письма» (см. об этом: Набоков В.В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с англ. СПб.,1998. С. 351).

<sup>17</sup> См.: Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.,1995. С.624

<sup>18</sup> О разных интерпретациях факта прямого указания Пушкиным на французский оригинал письма Татьяны см: Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.,1995. С. 624-625

<sup>19</sup> В.В.Набоков отмечает в своих комментариях, что практически со всеми романами XVIII века, в том числе и с романами Ричардсона, Пушкин знакомился во французских переводах. Татьяна тоже, по мнению исследователя, читала Ричардсона по-французски (см. Набоков В. В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998. С. 300-301)

<sup>20</sup> См.: Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.,1995. С.624-626, 721-723; Набоков В. В. Ком-

ные совпадения следует рассматривать скорее как устойчивые риторические, в частности, эпистолярные, клише, которые постоянно встречаются в художественной прозе того времени, а не как явления прямого заимствования или цитаты из конкретного романа. В связи с этим можно предположить, что Пушкин особым образом реагирует именно на традицию жанра эпистолярного романа, а не на его конкретные образцы.

В пользу высказанной гипотезы говорит и тот факт, что в качестве эпиграфа ко всему роману выбран прозаический отрывок на французском языке, снабженный указанием «tiré d'une lettre particulière». Французский язык эпиграфа, по мнению С.Г.Бочарова, подключает роман Пушкина «к генетическому ряду большого европейского романа в прозе»<sup>21</sup>. На наш взгляд, указание на «частное письмо» сужает этот ряд до эпистолярного романа.

Эпистолярный роман XVIII века для Пушкина — популярнейшая разновидность жанра, одна из тех, с которыми он соотносит свое произведение в третьей его главе. X строфа этой главы заканчивается противопоставлением Онегина Грандисону. А в XI строфе дана характеристика романов явно минувшей эпохи, где герой — «совершенства образец» и «при конце последней части // Всегда наказан был порок...». Поскольку, с точки зрения автора и читателей, признанным литературным образцом человеческого совершенства был именно Грандисон, весь этот пассаж, несомненно, относится к ричардсоновскому роману в письмах<sup>22</sup>. Ему и противопоставлял Пушкин современный роман (включая и поэмы Байрона), в котором, напротив, торжествует порок. В таком контексте письмо Онегина — неожиданное для него самого и как бы даже и для автора («Хоть толку мало вообще / Он в письмах видел не вотще») сближение байронической личности с героями совсем иного культурно-исторического типа.

---

ментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с англ. СПб., 1998. С. 326-332, 574-576.

\* «Из частного письма» (франц.)

<sup>21</sup> См.: Бочаров С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину». Онегин и Ставрогин // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С.154

<sup>22</sup> Обычно на эпистолярную форму романов, о которых идет речь, не обращают внимания; на первом плане оказывается различие сентиментализма и романтизма. См., напр.: Гуковский Г. А. Указ. соч. С.205-208; Гуревич А.М. Указ. соч. С. 90-91.

Таким образом, вставные письма в пушкинском романе для читателя — знак сложной, двойственной соотнесенности главных персонажей и сюжета с эпистолярным романом XVIII века, эпохи, когда эта разновидность романного жанра была наиболее влиятельна и сложилась ее классическая форма<sup>23</sup>. Есть ли у нас основания искать признаки особой близости «Евгения Онегина» к некоторым из наиболее известных ее образцов? На наш взгляд, такие основания имеются.

\* \* \*

Сюжет пушкинского романа проецируется наряду с темой переписки на еще одну традиционную тему — «науку любви». Если в первой главе она освещается поэтически (речь идет о «науке страсти нежной», которую «воспел» Овидий), то в первых строфах главы четвертой этой теме дано трезвое и сугубо прозаическое освещение: «любовная наука», заключающаяся в умении наслаждаться без любви и в хвастовстве победами, здесь — «важная забава», достойная «старых обезьян // Хваленых дедовских время»(VI, 75). Эта новая точка зрения включает в себя прямую полемическую отсылку к жанру эпистолярного романа в его ричардсоновском варианте:

Ловласов обветшала слава  
Со славой красных каблучков  
И величавых париков.

### VIII

Кому не скучно лицемерить,  
Различно повторять одно,  
Стараться важно в том уверить,  
В чем все уверены давно,  
Все те же слышать возраженья,  
Уничтожать предрассужденья,  
Которых не было и нет  
У девочки в тринадцать лет! (VI, 75-76).

---

<sup>23</sup> Singer G.F. The Epistolary Novel. Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence. N.J., 1963; Black F.G. The Epistolary Novel in the late 18th century. University of Oregon. Eugene, 1940.

Трактовка любовной темы, которая характерна для романов Ричардсона, — духовный, нравственный поединок между героем и героиней, носителями, соответственно, эпикурейского вольномыслия и христианских добродетелей<sup>24</sup>. Приведенные строки «Евгения Онегина» отрицают значимость такого освещения темы с точки зрения неожиданной и почти циничной: уверения искусного соблазнителя излишни, поскольку весомость его доводов самоочевидна; пуританских «предрассудков» у тринадцатилетних девочек не бывает. Непонятно, кстати, почему полемика с Ричардсоном приобрела здесь столь странный поворот: в романах обычно действуют героини более зрелого возраста. Однако аналогичное полемическое переосмысление темы уже было осуществлено в романе Шодерло де Лакло «Опасные связи». Соблазнение Сесили Воланж виконтом де Вальмоном не имеет ничего общего с духовным поединком или борьбой убеждений и при этом героине «всего пятнадцать»<sup>25</sup>. (Любопытно, что в черновиках пушкинского романа в последней строчке VIII строфы значится: «в 15 лет» — VI, 337). С этой же сюжетной линией соотносятся в «Евгении Онегине» и строки из первой главы «И после ей наедине // Давать уроки в тишине»(VI, 10) (Вальмон, намереваясь навестить Сесиль после соблазнения, говорит о необходимости «завершить ее образование»). Отсюда понятно, что с темой «науки страсти нежной» связаны и строки черновика «Любви нас не природа учит // А первый пакостный роман»(VI, 226) — мнение, которое в этом варианте, в отличие от беловой рукописи, приписано Шатобриану («И говорит Шатобриан» — VI, 226) и, вполне вероятно, отнесено Пушкиным к «Опасным связям»<sup>26</sup>.

Большой интерес Пушкина к «Опасным связям» и его прекрасное знание этого текста известны и прокомментированы в специальной ли-

---

<sup>24</sup> История всемирной литературы.: В 9-и т. Т. 5. М., 1988. С. 53.

<sup>25</sup> Здесь и далее текст «Опасных связей» цитируется по изданию: Прево А. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., 1967.

<sup>26</sup> См.: Губер П.К. Дон-Жуанский список Пушкина. Репр. изд. М., 1990. С.39. По мнению Губера, «в те годы... таким пакостным романом par excellence считались «Опасные связи» Шодерло де Лакло, произведение утонченное и блестящее, последний отравленный цветок XVIII века, классический компендиум любовной науки, которая низводила отношения между мужчиной и женщиной до степени обдуманной и подчас довольно жестокой игры, с льстивым мадригалом в начале и с ядовитой эпиграммой в конце».

тературе<sup>27</sup>. Но сопоставление сюжетов романа Лакло и «Евгения Онегина» до сих пор, насколько известно, не проводилось. Между тем, если с традицией романтической поэмы (сравнивая, например, «Евгений Онегин» с «Кавказским пленником») связывали только ситуацию первой встречи главных героев, то в романе Шодерло де Лакло можно увидеть аналогию обеим встречам. Два сюжетных узла «Опасных связей» образуют соблазнения только что вышедшей из монастыря невинной девушки и зрелой замужней женщины, имеющей заметное общественное положение (обе интриги протекают параллельно). При этом во втором случае «связи» оказываются опасными для самого Вальмона, ибо случилось так, что он неожиданно для себя полюбил. В истории Онегина мы видим вначале отказ героя от литературного варианта первой ситуации, причем об опасности повторения уже известного сюжетного хода извещены и читатель («Но обмануть он не хотел // Доверчивость души невинной» (VI, 77)), и героиня («Погибнешь, милая...» (VI, 58); об этом же говорит и сон<sup>28</sup>). Не осуществляется у Пушкина и второе соблазнение, хотя и на этот раз в романе обсуждается традиционно-литературный вариант развития событий: «Не потому ль, что мой позор // Теперь бы всеми был замечен...» (VI, 187).

Наконец, есть у Пушкина и дуэль между юношей, защищающим свою возлюбленную от «развратителя», и его старшим и более опытным другом. Правда, эта возлюбленная в «Евгении Онегине» — не главная героиня, да и угроза развращения оказывается мнимой. Тем не менее, именно с Ольгой Онегин ведет себя в известной мере «повальмоновски». Однако у Лакло дуэль приводит к смерти Вальмона, у Пушкина же — к смерти его антипода, Ленского.

Таким образом, пушкинский сюжет повторяет основные сюжетные ситуации «Опасных связей» как будто именно для того, чтобы придать им совершенно иные повороты. Однако неизбежным при этом остается главное: неизбежность любви для человека, считавшего единственно возможной для себя формой взаимоотношений с женщинами только «побовную науку». Как и у Лакло, эта сознательная жизненная позиция дважды подвергается испытанию, но в обоих случаях герою, твердо усвоившему пресловутую науку, противостоит одна и та же женщина, хотя

---

<sup>27</sup> См.: Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллинн, 1980. С. 7-41

<sup>28</sup> Ср.: Гуревич А.М. Указ. соч. С. 67-70, 122.

и на двух разных стадиях своего духовного развития и в двух различных социальных статусах.

Судьба как закономерная перемена в отношении героя к любви — стержень сюжета обоих романов. И в обоих случаях для осуществления такого сюжета переписка оказывается совершенно необходимой формой.

По мысли современного исследователя, в «Опасных связях» показано «столкновение в душе непосредственного чувства и холодного самоконтроля, сердечного влечения и циничного расчета»<sup>29</sup>. Точнее было бы, на наш взгляд, говорить о столкновении экспериментирующего, ставящего себя выше жизни и отказавшегося от нравственных критериев разума (ср. замечание об «одинаковом равнодушии» к добру и злу в пушкинском эпиграфе к роману) с иррациональной жизненной стихией, в которой в конечном счете усматривается высшая целесообразность. Такой коллизии соприродна важнейшая функция писем: с одной стороны, эта форма реализует потенциал «театральности», заложенный в поведении персонажей, ибо интимные отношения становятся благодаря переписке общим достоянием. Например, письма Вальмона маркизе де Мертей представляют собою акты самоанализа и, в то же время, — демонстрацию продуманности или тонкости собственной игры, претендующую на сооценку, признание мастерства. С другой стороны, поскольку такого рода отношения и связанные с ними события рассматриваются и оцениваются их участниками в высшей степени субъективно, переписка дает возможность увидеть одно и то же с разных сторон и в свете различных систем ценностей. Так, о том, что произошло с Сесиль, мы можем судить, сопоставляя письма ее и Вальмона к маркизе де Мертей.

Наличие иногда противоположных, но равноправных точек зрения на один предмет, конечно, создает специфическую для эпистолярного жанра проблему поиска читателем «объективного» взгляда на событие и авторитетной оценки его. В других композиционных формах романа — не только в обычном повествовании от лица героя, но и, например, в исповедальном рассказе, который не в меньшей степени, чем письмо, направлен на самораскрытие персонажа, — прошлое оценивается с неизменной точки зрения настоящего. В ретроспективном повествовании героя (как в «Капитанской дочке») — это условный момент воспоминания, а в исповедальном рассказе (как в «Манон Леско» или в «Адольфe»)

---

<sup>29</sup> См.: Вольперт Л.И. Указ. соч. С. 29.

— это момент завершающей оценки, подведения окончательных итогов. В эпистолярном романе, если и есть временная дистанция по отношению к предмету письма, то оценка прошлого может измениться в следующем послании того же лица. Иначе говоря, здесь ретроспекция не делает позицию говорящего достаточно «объективной», завершённой, конечной. В этом случае опорой для «объективной» точки зрения могут дать традиционность ситуаций и однозначность поступков персонажей, оцениваемых читателем с точки зрения привычных для него этических и поведенческих норм, очевидно, это путь Ричардсона. Однако существует и другая возможность: читатель становится свидетелем изменения точки зрения персонажа на событие, в чем проявляется разумная целесообразность, вероятно, по этому пути идет Лакло. Здесь сам процесс переписки становится сюжетом; важно, как соотносятся разные письма — носители меняющихся точек зрения и оценок.

По нашему мнению, Пушкин двигается по тому же пути, что и Лакло. Взглянув на «Евгения Онегина» под таким углом зрения, мы замечаем следующие его отличительные особенности. Во-первых, в пушкинском романе, с одной стороны, нет писем участников событий третьим лицам, конфидентам лиц действующих, что создает у Лакло двуплановость сюжета: постоянное противопоставление рефлексии по поводу происходящего самому развитию любовной интриги. Любовная история в «Евгении Онегине» — это отчасти история переписки, но не история, отраженная в письмах. Во-вторых, ответами на письма у Пушкина являются монологи адресатов: тем самым, сюжет образуют именно события встреч, но встреч по поводу писем. В результате переписка и прямое очное общение в сюжете взаимодействуют, дополняя и корректируя друг друга. В-третьих, вставная переписка в романе — это всего два письма, каждое из которых остается без предполагаемого ответа (письма), но получает ответ совершенно неожиданный (в монологе при встрече). И как раз соотношение сменяющихся друг друга письма и монолога Татьяны или, наоборот, монолога и письма Онегина свидетельствует о перемене в отношении к любви каждого из них. Из этого видно, что конфликт готовой жизненной позиции со стихией жизни у Пушкина — в отличие от Лакло — представляет собой проблему для обоих главных героев. И, вместе с тем, он возникает и разрешается не столько внутри одного сознания, сколько между сознаниями, в их меняющем свои формы диалоге.

Итак, возникают серьезные основания говорить о сюжете пушкинского романа как результате переосмысления сюжета «Опасных связей». Тем более, что в системе литературных традиций этот роман, с пушкинской точки зрения, по-видимому, занимал совершенно особое место: в нем не было и тени той морали, которая «на нас наводит сон»; в то же время не было в нем и «торжества порока».

Роман Лакло сам по себе представляет значительную трансформацию эпистолярного жанра, учитывая опыт и Ричардсона, и Руссо (госпожа де Турвель читает Клариссу, маркиза де Мертей — «Новую Элоизу», а де Вальмон цитирует Сен-Пре и собирается превратить президентшу «в новую Клариссу»), и откликаясь на их произведения иногда остро полемически<sup>30</sup>. Но вопрос о том, в какой степени сюжет и композиция произведений этих двух авторов отозвались в структуре «Евгения Онегина», требует специального исследования.

*А.С.Бессонова*

## “ТЕНИ И ЗЛОДЕЙСТВО” В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В.НАБОКОВА

В литературоведении давно утвердилась точка зрения, с которой Набоков видится как “solus rex” среди писателей, а его творчество - это русская литература минус ее духовно-нравственные начала. Несомненность для Набокова гения Пушкина в таком случае объясняется прежде всего его интересом к формальной стороне пушкинского творчества, стремлением проникнуть в тайну гармоничной поэзии и прозы Пушкина. Между тем среди многочисленных пушкинских цитат, аллюзий, реминисценций в набоковских произведениях есть такие, которые неоднократно отсылают читателя к трагедии “Моцарт и Сальери”, этико-эстетическая проблематика которой представляется нам весьма значимой в художественном мире Набокова. О том, что у писателя был настоящий интерес к этому пушкинскому произведению, свидетельствует также сборник “Three russian poets” (1944), включающий набокон-

---

<sup>30</sup> См.: Versini L. *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique de Liaisons dangereuses*. Paris, 1968.

скую англоязычную версию “Моцарта и Сальери”, единственной из “Маленьких трагедий”, которая переведена им полностью (в соавторстве с американским критиком Э.Уилсоном).

Набоков, постоянно ставящий себя над какой бы то ни было моралью в искусстве, оказывается глубоко нравственным писателем с определенным эстетическим кредо, истоки которого — в идее пушкинской трагедии: “Гений и злодейство — две вещи несовместные”. Как справедливо считает современный исследователь, “набоковские герои (точно так же, как и сюжеты, ситуации, повествовательные приемы) отнюдь не являют собой вереницу коллажей, собранных по кусочкам, заимствованным у других писателей. <...> Романы Набокова, при всей своей уникальности, воплощают правдоподобные и волнующие модели человеческого поведения и непреходящие гуманистические ценности”<sup>1</sup>. Некогда “открытая” Пушкиным модель “гений и злодейство” является, на наш взгляд, доминирующей в ряде романов Набокова, а сама трагедия выступает как своего рода претекст. Наиболее интересными с точки зрения набоковской интерпретации “Моцарта и Сальери” представляются романы “Отчаяние” (1934), “Дар” (1937-1938) и “Лолита” (1955), в которых эта маленькая трагедия живёт в многочисленных смысловых и художественных эпических планах.

Владислав Ходасевич первым увидел в романе Набокова “Отчаяние” развитие вечной пушкинской темы — драма творца<sup>2</sup>, которая у Набокова трансформируется в проблему художник-профан. В “Отчаянии” пушкинские реминисценции<sup>3</sup> являются смысло- и сюжетообразующими: Герман Карлович проходит путь Сальери от мысли о собственной гениальности до финального сомнения в оной. Подобно пушкинскому герою, верящему в своё призвание (“Нет! Не могу противиться я доле/ Судьбе моей: я избран, чтоб его / Остановить...”), Герман, ложно пони-

---

<sup>1</sup> Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.С.25.

<sup>2</sup> См. рецензию Вл. Ходасевича на роман Сирина “Отчаяние” в кн.: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С.119-121.

<sup>3</sup> Герман: “Мир устроен несправедливо”, “Небытие Божие доказывается просто”. Ср.: Сальери — “Все говорят: нет правды на земле/ Но правды нет и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма”. Феликс, двойник Германа, “одно время играл на скрипке”, а главная ценность для него — “дружба и музыка”. Ряд подобных параллелей можно продолжать и далее.

мая своё предназначение, решается на “гениальное противозаконие”, которое он выводит из собственной теории о существовании зеркальных повторений в жизни и совершенного сходства между людьми. А отсюда его убеждение, что гениален тот, кто способен даже злодеяние превратить в настоящее искусство, что полностью аннулирует этическую сторону вопроса: преступление перестаёт быть таковым в силу своей идеальности.

При всей очевидности пушкинская коллизия (“гений и злодейство”) в набоковском преломлении обретает собственную психологическую глубину и развитие. Набоков делает акцент на философских и эстетических мотивах злодеяния и, исследуя их, обнаруживает коренной изъян германовской идеи. Он сформулирован в афоризме художника Ардалиона, протагониста Германа: “Художник видит именно разницу. Сходство видит профан”<sup>4</sup>. Финальный ужас Германа рождён не сомнением в собственном гении, а пошатнувшейся верой в гениальность творческой идеи, которую не оценила и не поняла толпа: “Я стоял над прахом дивного своего произведения и мерзкий голос вопил в ухо, что меня не признавшая чернь может быть и права... Да, я усомнился во всём, усомнился в главном, — и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящён одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением...” (3, 457). В этих словах набоковского Германа звучит отчаяние пушкинского Сальери. В данном случае большинство оказалось воистину право, поскольку априори, по мнению Набокова, существует неповторимость индивидуальности и объективность того морального закона, попрание которого ведет к разрушению художника. В набоковской вариации на тему Сальери сама идея, а не только деяние, может стать деконструкцией созидательных начал в художнике. Набоков, как бы продолжая пушкинский сюжет, показывает дальнейшую судьбу гениального злодея. Автор проводит своего героя через сомнение, отчаяние и оставляет стоящим на пороге безумия. Так писатель акцентирует архетипическую значимость пушкинского произведения в русской литературе: Гоголь в финале и пронизывающий весь состав романа Достоевский — вот, по Набокову, дальнейшая жизнь претекста и преддверие его собственного творения. Кроме того, можно предположить, что совершенно новыми в набоков-

---

<sup>4</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1990 Т. 3. С. 357. Все последующие ссылки на данное издание даются в тексте статьи с указанием в скобках номера тома и страницы.

ском персонаже являются едва различимые зачатки моцартианского типа художника: здесь и “легкая, вдохновенная лживость” его искусства, и признание “О да, я был художник бескорыстный”, и сам роман “Отчаяние”, который живет в сознании читателя как предсмертное творение Германа, его “Requiem”, “заказанный” ему “черным человеком” Феликсом, его мнимым двойником.

Роман Набокова “Дар” мы рассматриваем как продолжение тематики “Моцарта и Сальери” (отметим, что на пушкинскую трагедию как на источник ведущей темы романа “Дар” указывает в своей книге Н. Букс<sup>5</sup>). В частности, нас интересует набоковское толкование слова гений. Гениальные задатки писателя Федора Годунова-Чердынцева, равно как и других героев-художников Набокова, заключены в его обостренном чувственном восприятии жизни, в умении наблюдать, видеть и в слове запечатлеть “живописную правду жизни”, в невероятной памяти, союзнице воображения, в ощущении таинственности бытия и желании в творческом акте постичь эту тайну... Творя, герой чувствует себя Богом. В мгновения мнемонического творчества он способен с невероятной легкостью “прямо из оранжерейного рая прошлого” пересечь “в берлинский трамвай” (3, 72). Однако в то же время именно сальерианский тип художника преобладает в Годунове-Чердынцеве, но этот тип осмыслен Набоковым по-своему (возможности такого прочтения заложены, на наш взгляд, в пушкинском тексте). Герой-писатель, что естественно, постоянно находится в поисках собственной аутентичности: “Считать себя бездарностью вряд ли было бы лучше, чем верить в свою гениальность: Федор Константинович сомневался в первом и допускал второе...” (3, 138). Подобно пушкинскому Сальери, он в начале творческого пути “ремесло поставил <...> подножием искусству”. Однако рефлексия по поводу собственного творческого процесса оказывается для набоковского героя благотворной: он осознает “уродливость и вредоносность” такой школы и находит в себе силы освободиться от “ложных навыков”. Предпосылки этого заложены в его писательской природе: “Раз были вещи, которые ему хотелось высказать так же естественно и безудержно, как легкие хотят расширяться, значит, должны были найтись годные для дыхания слова”(3, 138). Развивая пушкинскую мысль о несомненной одаренности Сальери, в которой высшая способность чувствовать пре-

---

<sup>5</sup> Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 159-160.

красное проистекает из “любви горящей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений...”, Набоков наделяет подобными качествами своего героя-художника, чем утверждает возможность и такого пути в искусстве, отличного от моцартианско-импровизаторского. Как и у Пушкина, в набоковском романе параллельно теме природы творчества и гениальности в искусстве звучит тема соперничества художников. Зависть, рождающая соревнование, в представлении Набокова, неизбежна (в этом он солидарен с Пушкиным: “Зависть — сестра соревнования, следственно из хорошего роду”<sup>6</sup>), — пишет он в 1830 г., т.е. в период работы над “Моцартом и Сальери”). Зависть, убивающая дар в художнике, — трагедия, преодолеть которую способен подлинный талант. Сальериеву муку, ревность к чужой славе, разрушающую самое ценное в творце, Годунов-Чердынцев испытывает, делая первые шаги в литературе. “Каждую новую строчку” поэт Кончеева начинающий литератор, “презирая себя, брезгливо, поспешно и жадно поглощал в уголку, стараясь самым действием чтения истребить в ней чудо, — после чего два дня не мог отделаться ни от прочитанного, ни от чувства своего бессилия и тайной боли, словно в борьбе с другим поранил собственную сокровенную частицу...” (3, 29). Последующие аллюзии на пушкинское произведение как будто подготавливают читателя к грядущей трагедии. Фёдор Константинович, встречая Кончеева на литературном вечере, чувствует, что его “тайнственно разраставшийся талант <...> только дар Изоры мог бы пресечь...” (3, 59), но в набоковской партии это обманный ход. Прозрение своего истинного предназначения, “возмужание дара” благодаря самозабвенному писательскому труду позволяют Годунову-Чердынцеву преодолеть в себе комплекс Сальери. Этому способствует и постоянно ощущаемая героем духовная, творческая близость к своему сопернику-собрату. В финальной “заочной” (в воображении Годунова-Чердынцева) встрече двух художников автором обещано возникновение подлинной, высшей связи между ними, в отличие от односторонне и безответно провозглашаемого пушкинским Моцартом “искреннего союза,/ Связующего <...>/ Двух сыновей гармонии”.

Набоковский герой-художник испытывает зависть и иного рода, так что в романной оппозиции-параллели Годунов-Чердынцев/его отец пушкинская коллизия поворачивается ещё одной, довольно неожиданной гранью. Образ отца (который в сознании Годунова-Чердынцева сли-

---

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Собр.соч.: В 10-и т. М., 1978. Т.7. С.354.

вался с образом Пушкина) также является контаминацией двух творческих типов — Моцарта и Сальери. Сын под влиянием отца зачарован гармонией природы и самого её бесполезного творения — бабочек. В нём пробуждается художник, а вместе с ним и мучительная зависть к баснословным путешествиям отца и его открытиям. Но эта зависть, не убывающая с годами, высшего порядка, поскольку граничит с преклонением перед гением, который наделён тайным знанием чего-то, не доступного другим. Думается, что именно она останавливает Фёдора Константиновича на полпути к книге об отце. Он понимает в процессе работы, что правда о выдающемся энтомологе — в его собственных трудах, “вторичная поэзия” его биографии, написанной сыном, будет лишь бледной копией, правдоподобием. Таким образом, трагедия Пушкина оказывается тем фундаментом, на котором Набоков возводит собственное здание, решая в романе “Дар” проблему творческой личности, находя новое разрешение заданной Пушкиным коллизии, “реабилитируя” сальерианский тип художника.

При всей множественности смыслов, обусловленных неисчерпаемыми литературными аллюзиями, роман “Лолита” также обнаруживает генетическое родство с “Моцартом и Сальери” Пушкина. Если исходить из того, что гений — это отклонение от нормы (пока не уточняя, в сторону какого полюса), то Гумберт Гумберт с его “нимфолепсией” и порождённой ею исповедью-гимном Лолите гениален в высшей степени. Он убеждён: “нежная мечтательная область, по которой я брёл, была наследием поэтов, а не притоном разбойников”<sup>7</sup>. Раскрывая “гибельное очарование нимфеток”, герой Набокова рекомендует себя именно с поэтической стороны, достаточно вспомнить его описания свойственной всем нимфеткам черты, на которой балансирует их сущность, — полу-женщина, полурёбенок. В представлении Гумберта они есть подлинная гармония, которую он, очередной набоковский Сальери, стремится (весьма небезуспешно) поверить алгеброй точного, исчерпывающего слова<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5-и т. СПб., 1999. Т.2. С. 163. Далее все ссылки на данное издание даны в тексте статьи с указанием в скобках номера тома и страницы.

<sup>8</sup> На поэтическую природу Гумберта указывал ещё К.Проффер: “...Почувствовать очарование Лолиты можно, лишь признав острый ум Гумберта, оценив его искренность, — признав, что чары его поэзии притягивают силь-

Кроме того, в “Лолите” присутствует активное “музыкальное” семантическое поле, образованное довольно любопытным реминисцентным рядом<sup>9</sup>, на основании которого мы смеем предположить наличие в романе “музыкальной” темы Сальери ( в пушкинской интерпретации) со всеми её атрибутами: страстное поклонение, виртуозное постижение, творческое соперничество, рождающее зависть — ненависть — жажду мести и конечное её осуществление. В силу этого банальный любовный треугольник под набоковским пером обрastaет иным, потусторонним смыслом. Гумберт оказывается истовым служителем красоты и дьявола одновременно, Лолита — персонификацией той поэзии<sup>10</sup>, которой Гумберт поклоняется, а драматург Клэр Куильти — его счастливым соперником (с поправкой на карикатурность этого образа). “Подчёркиваю — мы ни в каком смысле не человекоубийцы. Поэты не убивают” (2, 112), — говорит Гумберт, отсылая читателя к первоисточнику (“Гений и злодейство — две вещи несовместные”). И на протяжении всего романа, неоднократно оказываясь в пограничных ситуациях, Гумберт не делает последнего шага к злодеянию. Так, по крайней мере, кажется. Однако от первой до последней главы автор неуклонно возвращается к вопросу: где та грань, за которой кончается “область поэтов”, а начинается “приют разбойников” (т.е. каков предел, положенный художнику)? Быть может, он там, где кончается фантазия, воображение, сладостная недостижимость мечты и приходит желание, “умертив”, “разъяв”, препарировав крылышки красоты, присвоить, обладать, но — увы! — обладать

---

нее, чем отталкивает его извращённость”// Проффер К. Ключи к “Лолите”. СПб., 2000. С. 78, 258-259.

<sup>9</sup> Так, Лолита “была музыкальна, <...> была налита яблочной сладостью” (2, 77-76), у неё “клавишная скользкость кожи” (2, 85). Пик чувственного наслаждения (“повисание над краем <...> сладостной бездны”) Гумберт сопоставляет с “весьма искусным положением физиологического равновесия, которое можно сравнить с некоторыми техническими приёмами в литературе и музыке...” (2, 78). Свои страдания Гумберт уподобляет мукам скрипичной струны (2, 158). И здесь мы подступаем к ещё более тонким намёкам. Гумберт признаётся: “Я высоко уважаю сицилийцев, — это <...> великолепные музыканты <...> и великолепные любовники” (2, 185-186); одна из достопримечательностей в автомобильном странствии Гумберта и Лолиты по Америке — “коллекция револьверов и скрипок” (2, 187); по возвращении в Рамздэль Гумберт слышит “поток итальянской музыки”, льющейся из растворённого окна (2, 352).

<sup>10</sup> См. комментарий А.Люксембурга к с.60 романа: Указ изд. С. 614.

безответно. Здесь-то и начинается гибель художника, и красота, поэзия мстят за поругание равнодушием, предпочитая легковесного, “праздного гуляку” Куильти “любви горящей, самоотверженью” Гумберта. Подлинное злодеяние, которое совершает Гумберт, — не фарсовый расстрел соперника в конце романа, а то, которое он осознаёт слишком поздно, слушая на краю пропасти невыносимую для своего слуха мелодию: “Стоя на высоком скате, я не мог послушаться этой музыкальной вибрации, этих всплеск отдельных возгласов на фоне ровного рокотания, и тогда мне стало ясно, что пронзительно-безнадёжный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса её нет в этом хоре” (2, 274). Гумберт понимает, что убил в Лолите детство, лишил гармонию родной стихии. Он познаёт отчаяние, и, как в одноимённом романе, Набоков проводит своего героя через все круги душевного ада. Только в надежде на спасение души Гумберт принимается за свою “Исповедь Светлокожего Вдовца” с единственной целью: “заставить жить тебя в сознании будущих поколений. Говрю я <...> о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита” (2, 376). Пройдя через катарсис любви, отчаяния и осознания того “абсолютного зла”, которое сопутствовало молитвенному поклонению, Гумберт предпринимает попытку оправдания в себе художника. Правда его исповеди несомненна, поскольку звучит высокой нотой в каждом её слове:

Так *пошлиною нравственности ты*  
Обложено в нас, чувство красоты! (2, 346)

Слова эти воспринимаются как новая набоксовская метаморфоза пушкинского императива “Гений и злодейство — две вещи несовместные”. В романе “Лолита” мы наблюдаем переход внешнего столкновения, отразившегося в трагедии Пушкина, во внутренний план. Соединение в одной личности противоположных типов художника становится основой внутреннего, психологического конфликта.

В 1959 году Набоков написал стихотворение, связанное с романом “Лолита”, а точнее с той скандальной славой, которая сопутствовала его появлению:

Какое сделал я дурное дело,  
и я ли развратитель и злодей,  
я, заставляющий мечтать мир целый  
о бедной девочке моей.

О, знаю я, меня боятся люди,  
и жгут таких, как я, за волшебство,  
и, как от яда в полном изумруде, -  
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,  
корректору и веку вопреки,  
тень русской ветки будет колебаться  
на мраморе моей руки<sup>11</sup>.

Ряд ключевых для данного стихотворения слов (злодей — волшебство — яд — искусство) в совокупности с последней строфой рождает предположение о том, что Набоков путём свойственных ему загадок-намёков говорит о собственном художническом дуализме и литературных истоках своего романа. Злодей-волшебство и яд-искусство образуют явные антитезы, но внутренняя семантика делает понятия тождественными в контексте набоковского творчества. Подлинное искусство — волшебный яд, способный покорить себе многие души, гений — это союз чародея Моцарта с тружеником и виртуозом Сальери, это двуликий Янус искусства. Тогда и “русская ветка” перестаёт быть абстрактной, вызывая в памяти неизбежного Пушкина.

Здесь мы подошли к ещё одному аспекту нашей темы — к вопросу о творческой природе самого Владимира Набокова. Его первые критики, как доброжелатели, так и противники, отмечали явную, нарочитую “сделанность” его произведений<sup>12</sup>. Однако, как выразился Глеб Струве, “такое мастерство, достигаемое на путях “поверки алгеброй гармонии”, доступно многим Сальери; колдовство привходит от Моцарта...”<sup>13</sup>, а Вл.Ходасевич подчёркивает, что “только тяжким трудом достигается то, что зовётся лёгкостью...”<sup>14</sup>. Попробуем предположить вслед за критиками, что своеобразие набоковского творчества, которое складывается из

---

<sup>11</sup> Стихотворение приводится по изд.: Набоков В. Стихотворения и поэмы. Харьков; М., 1997. С. 297.

<sup>12</sup> См. рецензии на романы Сирина Ал.Новика <Германа Хохлова>, Георгия Адамовича, А.Савельева <Сав.Шермана> в кн.: Классик без ретуши. М., 2000. С.56, 59, 62, 70.

<sup>13</sup> Указ. изд. С.49.

<sup>14</sup> Указ. изд. С. 67.

единства тематики, “зеркальности” русского и англоязычного периодов творчества, автоцитат и автоаллюзий, и есть тот непрерывный черновой самосовершенствующийся труд, который знал и Пушкин, а сам Набоков-художник являет собой пушкинский тип творца, синтезирующий вдохновенную поэтическую импровизацию и оттачивание стиля в долгом, мучительном поиске *le mot juste*.

Трагедия “Моцарт и Сальери”, содержащая в себе пищу “для ума внимательного”, оказывается в художественном мире Набокова источником оригинальных сюжетов, основой типологии героев и эстетических установок писателя. Думаем, что мнение о Набокове как о писателе, разрушающем традиции русской литературы своим равнодушием к вопросам нравственного порядка, вряд ли имеет под собой основу. Сам Набоков в интервью немецкому телевидению, данном в 1971 году, признался: “Сказать по правде, я верю, что в один прекрасный день явится новый оценщик и объявит, что я был вовсе не фривольной птичкой в ярких перьях, а строгим моралистом, гонителем греха, отпускаявшим затрешины тупости, осмеивавшим жестокость и пошлость — и считавшим, что только нежности, таланту и гордости принадлежит верховная власть”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5-и т. СПб., 1999. Т.5. С. 617.

## «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А.С. ПУШКИНА И «ГОТИЧЕСКАЯ» ТРАДИЦИЯ (ОБРАЗ ШВАБРИНА)

Из всех героев «Капитанской дочки» Швабрину, кажется, уделялось меньше всего внимания. Во всяком случае, во многих работах (Г.П. Макогоненко, Е.А. Маймина, Ю.М. Лотмана, Д.Д. Благого, С.М. Петрова и др.) этот персонаж только упоминается<sup>1</sup>.

В тех случаях, когда Швабрин все-таки привлекал внимание исследователей, отмечалась прежде всего неясность, недорисованность, неотчетливость этого образа. Так, уже сразу после выхода «Капитанской дочки» В.Ф. Одоевский писал А.С. Пушкину: «Швабрин набросан прекрасно, но только набросан; для зубов читателя трудно пережевать его переход из гвардии офицера в сообщники Пугачева. По выражению Иосифа Прекрасного, Швабрин слишком умен и тонок, чтобы поверить в возможности успеха Пугачева, и не довольно страстен, чтобы из любви в Маше решиться на такое дело. Маша так долго в его власти, а он не пользуется этими минутами. Покамест Швабрин имеет для меня много нравственно-чудесного...».

Кроме того, замечалась некоторая условность, литературность, «мелодраматичность», по выражению В.Г. Белинского, образа Швабрина. И это часто трактовалось как недостаток произведения А.С. Пушкина. «В Швабрине, — писал Г.А. Гуковский, — сохранились еще черты традиционного романтического злодея, что, кстати сказать, не могло не отражаться на глубине его образа, наименее совершенного в романе»<sup>2</sup>.

И только в одной из известных нам работ — в книге Н.К. Гея — предпринята попытка объяснить эту литературность и условность Швабрина. Исследователь замечает, что «мотивация этого характера

---

<sup>1</sup> Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 247-265; Лотман Ю.М. Идеальная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1988. С.107-123; Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1981. С. 186-195; Макогоненко Г.П. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина // Макогоненко Г.П. Избранные работы. Л., 1987. С. 440-540; Петров С.М. Русский исторический роман XIX века. М., 1984. С. 163-198.

<sup>2</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: ГИХЛ, 1957. С. 373.

изнутри заменена точкой зрения на него ведущего повествование, т.е. по сути, идет не от события как такового (и независимо от отдельных его участников), а от повествователя персонажа. <...> Швабрин существует в особом персонажном сознании и персонажном повествовании. Но именно в силу этого он обусловлен более, чем кто-либо из других персонажей повести, гриневским видением мира и современным Гринеvu типом литературы, присущим ей канонам литературного злодея, антипода-соперника»<sup>3</sup>.

Однако Н.К. Гей не называет это литературную традицию. Не называет ее и А.З. Лежнев, хотя замечает: «Этот злодей, насколько он по существу сложен! Это — натура сильная, с резким, насмешливым умом, с интенсивными страстями (сочетание страстности и расчета напоминает Германна). Это — продолжение той же линии, которая дала Сильвио "Выстрела" и героя "Пиковой дамы"»<sup>4</sup>.

Здесь исследователь вплотную подходит к тому, что составляет главную тему данной статьи. Нам представляется, что из литературных прототипов Швабрин ближе всего к отрицательным героям «готических» романов<sup>5</sup>.

В «романах ужасов» существовало два типа злодеев.

Первый характерен для так называемых «сентиментально-готических» романов (К. Рив, Ф. Лэтом, А. Радклиф и др.). В этой разновидности жанра характеры почти всегда однозначные: преступник имеет только отрицательные черты. Он одержим дурными страстями, которые не в силах контролировать. Он страстно влюбляется в идеальную героиню, которая обычно любит другого (положительного) героя. Для того, чтобы добиться ее и победить соперника, он готов на любые, в том числе самые низкие поступки и даже преступления (похищение,

---

<sup>3</sup> Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М.: Наука, 1989. С. 216.

<sup>4</sup> Лежнев А.З. Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. М.: Худ. лит., 1966. С. 201.

<sup>5</sup> Собственно, А.З. Лежнев, как нам кажется, тоже говорит об этом: «Пиковая дама» и «Выстрел» наиболее связанные с «готической» традицией произведения А.С. Пушкина. См., например: Тамарченко Н.Д. Пушкин и «неистовые» романтики // Из истории русской и зарубежной литературы XIX–XX вв. Кемерово, 1973. С. 58–77; Малкина В.Я. Этический конфликт и драматические формы в произведениях А.С. Пушкина и А.А. Бестужева (Марлинского) («Выстрел» и «Вечер на бивуаке») // Болдинские чтения. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. С. 59–66.

предательство и т.п.). Обязательно дерется на дуэли, причем всегда выступает зачинщиком поединка. Наконец, он честолюбив и мстителен. И кончается все это для него обычно крайне печально: в «сентиментально-готических» романах справедливость обязательно торжествует, а добро побеждает зло. Но при этом злодей никогда не является центром романа, у него всегда есть антагонист — идеальный герой или героиня, иногда оба.

Другой тип злодея характерен для так называемого «черного» романа (М.Г. Льюис, Ч.Р. Метьюрин, Ж. Казот и др.). Здесь подобный герой обязательно находится в центре. У него необычная, пугающая внешность («мертвенная бледность», «горящий взор», «сатанинский смех» и т.п.). Он возвышается над толпой, отличается от всех остальных. И люди боятся и ненавидят его, тем более — он обладает над ними властью. И характер здесь уже не такой однозначный: он злодей, из-за него погибают люди, но в то же время он — жертва. Жертва рока, семейного проклятия, наконец, собственных страстей, собственной исключительности, неординарности. Это — прообраз романтического героя байроновского типа, то, что в первую очередь позаимствовал из «готики» романтизм<sup>6</sup>.

Не подлежит сомнению, что Пушкин знал «романы ужасов» в его библиотеке есть книги А. Радклифф, Ч.Р. Метьюрина, Г. Уолпола, К. Рив, А. Маккензи, М.Г. Льюиса, У. Бекфорда, в произведениях упоминаются Метьюрин, Радклиф и т.д.<sup>7</sup>

Но еще лучше писатель был знаком с тремя жанровыми разновидностями, наиболее сильно испытывшими на себе влияние «готического» романа. Первое — это исторический роман и повесть, прежде всего В. Скотт: о его интересе к «романам ужасов» было известно, статьи шотландского писателя об А. Радклиф и др. публиковались в российских журналах. Затем, это байроническая поэма и, наконец, «неистовая» французская словесность. Причем Пушкин видел эту преемственность. Так, в «Евгении Онегине» Метьюрин и Байрон упоминаются вместе, как представители одной линии:

---

<sup>6</sup> Подробнее о жанре «готического» романа и его разновидностях см. в нашей работе: «Готический роман»: Особенности жанра // Парадигмы: Сборник работ молодых ученых. Тверь, 2000. С. 55-71.

<sup>7</sup> См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. М.: 1988. (Репринтное издание).

...И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок.

## ХII

А нынче все умы в тумане,  
Мораль на нас наводит сон,  
Порок любезен, и в романе,  
И там уж торжествует он.  
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.  
Лорд Байрон прихотью удачной  
Облек в унылый романтизм  
И безнадежный эгоизм<sup>8</sup>.

И почти то же самое, что написано здесь о «готическом романе» и романтической поэме, Пушкин говорит позже о «неистойвой» французской словесности: «Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока было непременно условием всякого их вымысла: нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие».

Таким образом, для Пушкина это была единая линия, берущая свое начало в «готических» романах. Вполне возможно, что образ злодея пришел в «Капитанскую дочку» не напрямую, а через тексты-посредники, но для нас в данном случае интереснее проследить типологическое сходство героев. Наиболее важными в этом отношении представляются, во-первых, описание героя и его положение среди осталь-

---

<sup>8</sup> Напомню, что в примечаниях «Мельмот Скиталец» охарактеризован как «гениальное произведение Матюрина».

ных персонажей, во-вторых, сюжетные ситуации, в которых данный герой оказывается.

Наше предположение состоит в том, что Швабрин видится Гриневу именно в образе «готического» злодея, причем не какого-то конкретного персонажа, а именно собирательного образа злодея-антагониста из «романов ужасов», причем обеих разновидностей.

С самого начала Швабрин выделяется среди обитателей крепости — как человек образованный и бывший гвардейский офицер. Окружающие не любят его. Например, Иван Игнатьич говорит: «И добро б уж закололи вы его: Бог с ним, с Алексей Иванычем; я и сам до него не охотник»; Василиса Егоровна: «он за душегубство и из гвардии выписан, он и в Господа Бога не верует», и т.д.

Немного сложнее отношение к нему Маши: «Я не люблю Алексея Иваныча. Он очень мне противен; а странно: ни за что б я не хотела, чтоб и я ему так же не нравилась. Это меня беспокоило бы страх». Она не любит и боится Швабрина, но в то же время ей безразлично, что он о ней думает. Т.е. Швабрин, помимо ее воли, обладает для нее определенной притягательностью, причем это чувство непонятно и ей самой.

Вначале привлекает Швабрин и Гринева: «Швабрин был очень не глуп. Разговор его был остер и занимателен»; как и положено «демоническим» персонажам, Швабрин даже оказывает на Петрушу некоторое влияние: «У Швабрина было несколько французских книг. Я стал читать, и во мне пробудилась охота к литературе».

Но постепенно отношение к Швабрину рассказчика меняется: «С А.И. Швабриным, разумеется, виделся я каждый день; но час от часу беседа его становилась для меня менее приятною»; «присутствие Швабрина было мне несносно»; «желание наказать дерзкого злоязычника сделалось во мне еще сильнее»; «со Швабриным встречался редко и неохотно, тем более, что замечал в нем скрытую к себе неприязнь» и т.п. Причем характерно, что все это относится к первой половине повести, т.е. до прихода Пугачева и измены Швабрина.

Таким образом, Швабрин оказывается в изоляции с самого начала, причем в изоляции двойной, обусловленной как отношением к нему, так и его отношением к обитателям крепости, которых он фактически не считает за людей: «Вчера узнал я о вашем приезде; желание увидеть человеческое лицо так овладело мною, что я не вытерпел. Вы это поймете, когда поживете здесь еще несколько времени». Подобное положение было характерно и для героев «черных» романов.

Еще одна общая черта — это некоторая если не таинственность, то непонятность, неясность его поступков для других людей, прежде всего, конечно, для Гринева, а вследствие этого и для читателей.

Можно выделить четыре типические сюжетные ситуации, в которых действует Швабрин, и которые, в то же время, характерны для «готических» романов и связанных с ними произведений.

1. **Поединок.** На этой ситуации мы подробно останавливаться не будем, т.к. она была детально проанализирована в статье Н.Д. Тмарченко<sup>9</sup>. Заметим только, что в «готических» романах, как и у Пушкина, зачинщиком поединка (ссоры) всегда выступал злодей, а положительный персонаж просто вынужден был принять вызов, чтобы защитить свою честь или честь женщины. Отличие заключается в том, что побеждал в таких случаях герой, а не «злодей». Кстати, это единственная в повести ситуация, где Швабрин одерживает победу над Гриневым.

2. **Измена.** Тоже вовсе не уникальная ситуация, хотя, может, и не такая распространенная, как поединок. Можно вспомнить, например, повесть А.А. Бестужева (Марлинского) «Изменник»<sup>10</sup>. Здесь описываются события Смутного времени — Владимир Ситцкий переходит на сторону поляков и помогает им взять Переяславль. Присутствует здесь и женщина, которую он безумно любит и которая отвергла его, отдав предпочтение сопернику (его собственному брату). И, как и Швабрин, Владимир еще до измены оказывается в изоляции в городе, т.к. долго прожил в столице и не похож на остальных жителей Переяславля. Но, в отличие от «Капитанской дочки», здесь изменник является главным действующим лицом.

Вообще говоря, Владимир — типичный романтический герой со всеми его атрибутами. Вот как, например, он описывается: «Но если Михаил привлекал к себе любовь добротою души, а уважение — своими заслугами и прямотою нрава, то Владимир исторгал у всех невольное внимание. Природа отметила чем-то необыкновенным его черты и речи. Его имени не спрашивали дважды. <...> Кто знает, любовь или гнев волновали его душу, когда лицо его то пылало кровью, то вновь тускне-

---

<sup>9</sup> «Капитанская дочка» Пушкина и судьбы исторического романа в России // Болдинские чтения. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1999. С. 92-102.

<sup>10</sup> А.А. Бестужев (Марлинский), кстати, едва ли не больше всех других российских писателей отдал дань «готической» традиции. Повесть была напечатана в «Полярной звезде» на 1825 г., т.е. Пушкин ее явно знал.

ло, как булат? Кто знает, гордость ли вздымала так высоко его брови, презрение ли двигало его уста? Его жизнь, его страсти, его замыслы оставались неразрешенною загадкою». (Впрочем, загадка эта в конце разрешается, когда Владимир рассказывает о своей жизни). Таким образом, то, что у Пушкина едва намечено и скорее угадывается, у Бестужева проговаривается предельно четко.

**3. Пленница.** Ситуация, когда любимая женщина оказывается во власти злодея (у него в плену), и он не пользуется этой властью, а пытается добиться пусть и вынужденного, но согласия девушки<sup>11</sup>. Здесь тоже можно вспомнить аналогичные ситуации: Ревекка — Бриан де Буагильбер в «Айвенго» В. Скотта и Эсмеральда — Клод Фролло в «Соборе Парижской Богоматери» В. Гюго. Причем в обоих этих произведениях именно «злодей» выдает девушку суду (как Швабрин — Пугачеву), и принять его любовь для нее значит спастись. Но и Бриан де Буагильбер, и Клод Фролло подробно объясняют и свои действия, и свои мотивы. В «Капитанской дочке» же мы ничего не знаем о том, что двигает Швабриным, а о его поступках и словах узнаем главным образом даже не из рассказа повествователя, а из письма Маши.

**4. Мечь.** Последнее, что мы знаем о Швабрине, это то, что он пытается отомстить Гриневу. А проблема возмездия, между прочим, составляет главный элемент конфликта «сентиментально-готического» романа. Причем мечь несправедлива, т.е. когда злодей мстит положительному герою, обычно оказывается невоплощенной — как и в «Капитанской дочке». Но, опять же, здесь эта ситуация едва намечена.

Между прочим, при последней встрече Гринева со Швабриным, как и при первой, дается его портрет. Ср.:

**3 глава:** «Ко мне вошел молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым».

**14 глава:** «Он был ужасно худ и бледен. Волоса его, недавно черные как смоль, совершенно поседел; длинная борода была всклокочена».

Характерно, что в обоих случаях портрет — нарочито бытовой, не-литературный. И — чисто внешний. Нет даже попытки понять, о чем он думает или чувствует, описана только его внешность.

---

<sup>11</sup> Женщина в плену у злодея — почти неперенный атрибут любого «готического» романа.

Итак, образ Швабрина в повести действительно как бы не дорисован. Тем не менее, вряд ли его можно считать художественной неудачей Пушкина.

В данной статье мы попытались доказать, что в повести достаточно отсылок к совершенно определенной литературной традиции, отсылок, которых читатель того времени не мог не заметить, т.к. прекрасно знал эту литературу. И эта традиция берет свое начало в «готическом» романе, хотя потом получила распространение и в байронической поэме, и в историческом романе, и в «неистой» французской словесности.

Представляется, что именно эта «традиционность» Швабрина позволила Пушкину обойтись без психологических мотивировок его поступков. Ведь психология «злодея», причины его поступков в типических ситуациях описывались достаточно часто, так что в данном случае их вполне можно было опустить. То, что литературный «злодей» добавляет к списку своих злодеяний еще и измену, не могло удивить читателя «готических» романов. Но причины такого поведения со стороны реального офицера и дворянина, несомненно, заинтересовали бы читателя, а подробное психологическое обоснование его поступков неизбежно выдвинуло бы данного персонажа на первый план. Вероятно, по первоначальному замыслу «Капитанской дочки» (о Шванвиче), так и должно было произойти. Но, как известно, Пушкин отказался от этого варианта. «Загадка» Швабрина отступает на задний план, уступая место «загадке» Пугачева. Причем осуществляется это путем придания Швабрину литературных черт, достаточно «знаковых», чтобы было возможно отнести его к определенной — «готической» традиции. Но в то же время на фоне традиции становятся еще заметнее отличия от нее и художественное своеобразие данного персонажа.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОГРАНИЧНОЙ  
КРЕПОСТИ В ПОВЕСТИ А.С.ПУШКИНА  
«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» И ПОВЕСТИ А.КРЮКОВА  
«РАССКАЗ МОЕЙ БАБУШКИ»

*...язык художественного пространства —  
не пустотелый сосуд, а один из  
компонентов общего языка, на котором  
говорит художественное произведение.  
Ю.М.Лотман*

Как известно, действие повести А.С.Пушкина разворачивается в пограничной крепости Оренбургской губернии во времена восстания Пугачева. В этом же географическом пространстве происходят основные события малоизвестной повести Александра Крюкова «Рассказ моей бабушки» (1831 г.)<sup>1</sup>, имеющей определенное сюжетное сходство с пушкинским произведением. Пушкин сам зафиксировал это обстоятельство

---

<sup>1</sup> Крюков А. Рассказ моей бабушки // Русская историческая повесть первой половины XIX века. М., 1989. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках страницы.

В Полн. собр. соч. А. Пушкина (Т.4, М., 1954, С.408; общая редакция, примечания и вступительная статья Д. Д. Благого и С.М.Петрова) автором повести назван декабрист А. Корнилович. Это явная неточность, появившаяся еще в работах В.Г. Гуляева (Гуляев В.Г. К вопросу об источниках «Капитанской дочки». Временник пушкинской комиссии. Кн. 4-5. М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1939, С. 198-211) и Н.К. Пиксанова (Пиксанов Н.К. Крестьянское восстание в «Вадиме» Лермонтова. Историко-литературный сборник. М.; Л.: Гослитиздат, 1947, С.206). Н.И. Фокин высказал предположение, что автором повести является А. Крюков, прекрасно знавший к тому же реалии Оренбургского края. Н.И. Фокин в статье «К вопросу об авторе «Рассказа моей бабушки» А.К.», опубликованной в Ученых записках ЛГУ в 1958 году в № 261, сравнивает текст «Рассказа моей бабушки» и «Киргизского набега» — повести, принадлежащей А.Крюкову, и находит черты сходства в описаниях, мотивах, стиле, авторской позиции. Н.И.Фокин достаточно убедительно доказывает, что исследуемый текст вряд ли можно приписывать декабристу Корниловичу, интересовавшемуся Древней Русью и Россией первой четверти XVIII века.

в черновом наброске предполагаемого предисловия к «Капитанской дочке»: «Анекдот, служащий основанием повести, нами издаваемой, известен в Оренбургском краю»<sup>2</sup>. И тут же им дается краткое примечание, оставшееся незавершенным: «Несколько лет тому назад в одном из наших альманахов напечатан был...». Он имел в виду «Невский альманах» на 1832 год, изданный Е.Аладыным в 1831 году. Таким образом, можно предположить, что уже в начале 1832 года Пушкин получил яркий импульс для будущего сюжета. Известное письмо поэта к П.А.Корсакову от 25 октября 1836 года о том, что повесть «основана на предании»<sup>3</sup>, об офицере, перешедшем к Пугачеву, как и утверждение исследователей относительно того, что толчком для работы послужил интерес поэта к «теме крестьянского восстания»<sup>4</sup>, уже недостаточны, ибо не учитывают впечатления, произведенного чтением Крюкова. Считать же началом работы над повестью январь 1833 года — значит не принимать во внимание более ранний литературный прообраз «романической» сюжетной линии (в некоторых ее перипетиях) и ряда конкретных подробностей в описании крепости и уклада жизни ее обитателей и защитников. Ведь все это было знакомо Пушкину уже в 1832 году, более чем за год до его поездки непосредственно на места событий, когда многое он мог уже увидеть сам или почерпнуть нужные ему сведения из рассказов и бесед со встреченными им здесь людьми осенью 1833 года.

Но художественное пространство не сводимо к географическому: «Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным...»<sup>5</sup>

Как же будут различаться художественные пространства этих исторических повестей, имеющих близкий сюжет и описывающих *одно и то*

---

<sup>2</sup> Пушкин А. Полн.собр. соч. Т.4. М., 1954. С.408.

<sup>3</sup> Ук. изд.: Т.9. С.161.

<sup>4</sup> Там же: Т. 4. С.406.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи : В 3-х т. Таллин, 1993. Т.1. С.413.

же реальное пространство и время (период пугачевского восстания)? Или, возможно, в них окажется что-то общее, и тогда следует говорить о литературной традиции в изображении пространства русской пограничной крепости?

Герой А.С.Пушкина из *отчего дома* попадает в армию, в отдаленную оренбургскую крепость, в пространство, которое должно сформировать, по мнению Андрея Петровича Гринева, характер сына: «Петруша в Петербург не поедет (Столица с ее мицурным блеском, лицемерием обитателей противопоставлена глухому Оренбургу в обоих текстах. Здесь и далее курсив мой — Е.Г.). Чему научится он, служа в Петербурге? мотать да повесничать? Нет, пускай послужит он в армии, да потянет ляжку, да будет солдат, а не шаматон». « Вот тебе письмо к Андрею Карловичу Р., моему старинному товарищу и другу. Ты едешь в Оренбург служить под его начальством». Автор сразу же дает понять читателю, что служба в Оренбурге станет для героя не развлечением, а суровой областью испытания: «Итак, все мои блестящие надежды рушились! Вместо веселой петербургской жизни ожидала меня скука в стороне глухой и отдаленной. Служба, о которой за минуту думал я с таким восторгом, показалась мне тяжким несчастьем. Но спорить было нечего». Далее художественное пространство в повести А.С.Пушкина сужается: «...чтоб тебе времени не терять, то завтра же поезжай в Белогорскую крепость, где ты будешь в команде капитана Миронова, доброго и честно человека. Там ты будешь на службе настоящей, научишься дисциплине».

Настенька, героиня повести А.Крюкова «Рассказ моей бабушки», тоже живет в окраинных областях Оренбургской губернии: «Бабушка моя (скончавшаяся лет пять тому назад, на восемьдесят первом году своей жизни) провела всю свою молодость в пограничных местечках Оренбургской линии, где отец и супруг ее были офицерами в гарнизонах» (145). «...жили мы — я и покойный мой батюшка — в крепости Нижнеозерной, на оренбургской линии» (148). Для крюковской героини пограничная крепость с ее порядками — все-таки свое, родное пространство, определившее ее характер. «Эти местечки и теперь могут служить живыми образцами бедных городов древней Руси, а лет за шестьдесят или более (то есть во времена Пугачева. — Е.Г.) они лепились по крутизнам Уральского берега, как гнезда ласточек по кровле крестьянского дома, будучи подобно им выстроены из обломков и грязи» (С.145). А вот описание героиней Крюкова пограничной крепости Ниж-

неозерной: «...она была так невелика, что и пятилетний ребенок не устал бы, обежавши ее вокруг; дома в ней были все маленькие, низенькие, по большей части сплетенные из прутьев, обмазанные глиною, покрытые соломой и огороженные плетнями. Но Нижнеозерная не походила также и на деревню твоего батюшки. Потому что эта крепость имела в себе, кроме избышек на курьих ножках, старую деревянную церковь. Довольно большой и столь же старый дом крепостного начальника, караульную и длинные бревенчатые хлебные магазейны. К тому же крепость наша с трех сторон была обнесена бревенчатым тыном, с двумя воротами и с востренькими башенками по углам. А четвертая сторона плотно примыкала к уральскому берегу, крутому, как стена, и высокому, как здешний собор. Мало того, что Нижнеозерная была так хорошо обгорожена, в ней находились две или три старые чугунные пушки <...>» (148-149).

А.Крюков подчеркивает в тексте, что убогость этого места не соотносится с внешностью и характером его героини. «Мать-природа, щедро наделившая мою бабушку нравственными красотою, не забыла позаботиться и о телесных ее качествах, так что по свидетельству моего дедушки, она, в свое время, была румяна, как ночью пущенная бомба, бела, как солдатская перевязь, стройна, как флигельман, сладкогласна, как походная флейта, весела, как бивачный огонь, и что всего лучше — верна как палаш, который носил он с честью с лишком тридцать пять лет. Нрав моей бабушки, как мне удалось слышать от людей посторонних, был чувствителен, но не слишком робок. <...> малодушные слезы не были для нее единственным орудием противу обид людей или рока. Пролывая их, она не забывала и других, более действительных средств защиты. Так что при вражеских нападениях она, как женщина, рыдала, как женщина с духом — дралась» (145-146).

На фоне же подобного пространства (нищенская обстановка пограничной крепости) ярче, рельефнее предстает перед читателем и облик Настеньки. С иронией автор пишет: «Можно представить себе, какие блестящие общества заключались в таких великолепных жилищах и как далеко простиралось в них знание светских приличий, этот мишурный блеск, которым ныне гордятся не только столицы, но и бедные уездные городки» (1В). Но далее в тексте повести А.Крюков противопоставляет Настеньку окружающему ее пространству. «Впрочем, хотя бабушка во время своей молодости вовсе не читала романов (потому что не умела читать) и в глаза не видала тогдашних придворных любезников. Но про-

стое сердце ее не было черство, а *простой ум умел различать белое от черного, доброе от худого*». Образ крюковской героини, как видим, статичен. Характер ее не подвергается изменениям на протяжении повествования. Настенька изначально наделена мудростью (само пространство пограничной крепости со скудной обстановкой воспитало в девушке простоту, искренность, правдивость) и даже перенесенные лишения не изменяют ее. Петр Гринев, напротив, оказавшись в чужом пространстве (да и будет ли оно чужим после вспыхнувшей любви к Маше?), приобретает жизненный опыт, учится различать «белое и черное», правду и ложь. Как в любом тексте Пушкина, в «Капитанской дочке» «чистота духовно-душевных движений удивительная»<sup>6</sup>.

Теперь обратимся вновь к пушкинскому тексту и посмотрим глазами Гринева на Белогорскую крепость: «Я глядел во все стороны, ожидая увидеть грозные бастионы, башни и вал; но ничего не видал, кроме деревушки, окруженной бревенчатым забором. С одной стороны стояли три или четыре скирда сена, полузанесенные снегом; с другой — скривившаяся мельница, с лубочными крыльями, лениво опущенными. «Где же крепость?» — спросил я с удивлением. «Да вот она», — отвечал ямщик, указывая на деревушку, и с этим словом мы в нее въехали. У ворот увидел я старую чугунную пушку; улицы были тесны и кривы; избы низки и большею частью покрыты соломою. Я велел ехать к коменданту. И через минуту кибитка остановилась перед деревянным домиком, выстроенным на высоком месте, близ деревянной же церкви».

Герой недоумевает, попадая в пограничную крепость. Вместо грозных бастионов, башен и вала Гринев видит перед собой нищенскую обстановку, российскую глушь: «...я стал глядеть в узенькое окошко. Передо мною простиралась печальная степь. Наискось стояло несколько избушек; по улице бродило несколько куриц. Старуха, стоя на крыльце с корытом, кликала свиней, которые отвечали ей дружелюбным хрюканьем. И вот в какой стороне осужден я был проводить свою молодость! Тоска взяла меня...».

Автор иронично отмечает, что даже и это захолустье обуревают «страсти». В замкнутом пространстве чувства и восприятие незначительных мелочей обостряются.

«... Ну, что, Максимыч, все ли благополучно?»

---

<sup>6</sup> Фортунатов Николай. Эффект болдинской осени. Нижний Новгород, 1999, С.6.

Все, слава богу, тихо, — отвечал казак, только капрал Прохоров подрался в бане с Устиньей Негулиной за шайку горячей воды».

Упрямое влечение Швабрина к Маше, возможно, также обуславливается невозможностью контакта с другим миром. Отчасти и любовь Гринева вспыхивает благодаря психологическому воздействию этого пространства: «Любовь моя разгоралась в уединении и час от часу становилась мне тягостнее. Я потерял охоту к чтению и словесности. Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума или удариться в распутство. Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение».

Одинокая крепость в степи в обоих текстах — не просто четко отграниченное местопребывание героев, но и уголок христианства, российской законности. За пределами крепости — чужое пространство, нехристи, басурмане, живущие по чуждым, вероломным представлениям и порядкам. Например, в тексте Крюкова читаем: «... тамошняя стора была в старину весьма беспокойна: в ней то бунтовали башкирцы, то разбойничали киргизцы — все неверные бусурманы. Они не только что захватывали в свой поганый плен христианских людей и отгоняли христианские табуны, но даже подступали иногда к самому тыну нашей крепости <...>» (149).

Но кто же охраняет крепость? Читатель, который уже запечатлел в своем сознании убогую остановку, подготовлен автором к мысли, что защитники крепости никак не похожи на могучих сказочных богатырей: «мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах». По тексту Крюкова в крепости находились «две или три старые чугунные пушки да около полусотни таких же старых и закоптелых солдат, которые хотя и были немножко дряхленьки, но все-таки держались на своих ногах <...>. Хотя нашим инвалидам редко удавалось показывать свою храбрость, однако ж, нельзя было обойтись и без них». Вот кто должен противостоять войску Пугачева!

Модель окружающего мира для обитателей крепости статична. Ничего не происходило, не происходит и, кажется, не может произойти. К небольшим набегам степных народов привыкли. Это не событие. (Например, Василиса Егоровна считает нападение киргизцев пустяком.) Какой Пугачев? Какое восстание? Это нелепые толки, в которые не хочется верить.

В тексте Крюкова мы читаем: «Слушая первые известия о Пугачеве, покойный мой батюшка не хотел нисколько им верить, называя их бабьими бреднями и даже запрещая говорить об них. Но эти известия с каждым днем подтверждались, а наконец батюшка получил и командирский приказ, которым было велено защищать крепость от нападения бунтовщиков и соблюдать всякую осторожность. Тогда старик мой засуетился о том, чтобы крепость наша и вся команда были готовы на всякий случай. При неусыпных его стараниях вскоре крепостной тын был починен, старые пушки, в которых воробьи повили себе гнезда, вытащены из анбара и расставлены в местах опасных; ворота крепости заколочены наглухо <...>» (157). В пушкинском тексте сходная статичная модель мира: «Служба меня не отягощала. В богоспасаемой крепости не было ни смотров, ни учений, ни караулов. Комендант по собственной охоте учил иногда своих солдат <...>». Перед приступом крепости Иван Игнатъич вытаскивает из пушки тряпички, камушки, щепки, бабки и сор всякого рода, заброшенный в нее детьми.

После взятия крепости пугачевцами статичный мирок рушится. Настенька вспоминает: «... между тем как алая заря озарила новые слезы на глазах моих и дымящиеся развалины моего дома родительского. Итак, все радости жизни моей были разрушены! Смертию мучеников погиб мой несчастный родитель, жених мой... Кто мог уверить меня, что и его не постигла та же печальная участь? Отеческий дом мой сравнялся с землею... Я сама была во власти буйных злодеев... <...> Умная мельничиха не старалась утешать меня. Она знала, что не найдет слов для моего утешения» (165-166).

Лишается родителей и Маша в «Капитанской дочке». Гринев, помилованный Пугачевым, в грустных раздумьях покидает пограничную крепость: «Вышед на площадь, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости и пошел по Оренбургской дороге, сопровождаемый Савельичем, который от меня не отставал». Слишком много печальных воспоминаний связано отныне с этим местом для героев Пушкина. Гринев возвратится сюда только для спасения возлюбленной. Лаконичная фраза автора в самом конце ХП главы передает всю душевную боль героев и одновременно облегчение оттого, что чужое пространство, с которым связаны столь ужасные воспоминания, покинуто: «Наконец мы выехали из крепостных ворот и навек оставили Белогорскую крепость».

В крюковском тексте нет подобного надрыва. Героиня после гибели отца все-таки сохраняет часть «своего», родного пространства в крепости. Это удивительный дом мельничихи. Там Настенька пребывает в относительной безопасности. « Дом бабушки-мельничихи находился на берегу Урала, в самом углу нашей крепости, или, лучше сказать, за крепостью. Потому что он отделялся от чистого поля одним только выпадающим в Урал крутым оврагом. Внизу которого журчал ручеек. <...> Но всего замечательное было в доме бабушки-мельничихи то, что на крытом дворе этого дома, занимавшем острый мыс между берегом Урала и оврагом, было так много построено клетей и закоулков всякого рода. Что их можно сравнить с теми подземельями старинных рыцарских замков <...> » (160).

В конце повести «Рассказ моей бабушки» мельничиха торжественно провозглашает, что войско матушки-государыни уже в стенах Нижнеозерной! Родное пространство освобождается от врагов. Настенька так же покидает, как и Маша, впоследствии крепость, но это вовсе не бегство от пугачевцев. ( Героиня уезжает с женихом Бравиным, освободившим крепость от повстанцев.) В конце текста Крюкова дается изложение событий от автора, а само описание пространства крепости отсутствует.

Итак, мы обнаруживаем некоторое сходство (помимо географического) в описании пограничной крепости в обоих текстах. Убогость обстановки, полная неготовность сооружения к боевым действиям. Старенькие инвалиды, единственные защитники крепости, и честный командир, отдающий жизнь при штурме крепости. Его юная дочь, которая подвергается опасности (после захвата крепости пугачевцами), но потом благополучно ее избегает благодаря вмешательству возлюбленного.

Сама ситуация спасения в «Капитанской дочке», связанная с пространством крепости, напоминает то, что происходит в тексте А.Крюкова. хотя это и вариативное сближение.

Вероятнее всего, А.С.Пушкин действительно был знаком с крюковским текстом, напечатанным в «Невском альманахе на 1832 год». Но видеть в описаниях А.Крюкова некий прототекст, которым воспользовался А.С.Пушкин<sup>7</sup>, представляется не совсем корректным именно потому, что каждый из авторов все-таки моделирует свое художественное

---

<sup>7</sup> Коровин В. Заветные преданья // Русская историческая повесть первой половины XIX века. М., 1989, С.16.

пространство, не сводимое к реальному. К тому же, А.С.Пушкин в августе-сентябре 1833 года предпринял поездку в Поволжье и Оренбургский край, был в Нижне-Озерной станице<sup>8</sup>, беседовал со старожилами крепости и составил свое впечатление о ней, которое впоследствии в какой-то мере было воплощено в художественном пространстве «Капитанской дочки».

При сопоставлении двух художественных текстов становится очевидным великое преимущество манеры Пушкина. При всей строгости, лаконичности, при отсутствии стилистических «красот», свойственных А.Крюкову, описание художественного пространства пограничной крепости в «Капитанской дочке» отличается особой объективностью картин (это в какой-то мере есть и у А.Крюкова, который был хорошо знаком с местами, где действуют его персонажи). Но у Пушкина бросается в глаза одна черта: всегда присутствует еще и характерологическая определенность, какое-то настроение, психологическое состояние, переживаемое героем и переносимое им на художественное пространство. Всегда у Пушкина это стиль «записок» Петра Гринева.

У Крюкова же — рассказ в рассказе, и только в плане композиции, а не в стилистике. Голос героини стерт, обесцвечен посредником, спустя годы передающим ее давние впечатления, что приводит к некоторой однотонности повествования. Так что обещания, заверения автора в том, что он постарается передать старинную быль в «собственных выражениях рассказчицы» (148), не реализованы на деле.

Текст А.Крюкова оказывается менее выразителен. Картина пространства в нем дается «со стороны», но по-авторски, а не в персонажном сознании. Потому-то она, эта картина художественного пространства не колористична по настроению, по эмоциональному тону, по проявлению в ней характера действующего лица, в разных своих состояниях наблюдающего окружающую жизнь.

Следует обратить внимание, еще на один прием, используемый Пушкиным: пространство крепости контрастно оттеняется простором бескрайней степи. Этот прием у автора «Капитанской дочки» постоянен и очень выразителен. В отличие от А. Крюкова, с его статикой описаний, им используется именно контрастный пространственно-образительный ряд, свойственный восприятию путешествующего героя.

---

<sup>8</sup> См.: Овчинников Р.В. Над «пугачевскими» страницами Пушкина. М., 1985.

Пушкинская традиция окажет свое воздействие на творчество П.И.Мельникова (Андрея Печерского) и Н.С.Лескова. Узкий, скованный мирок замкнутого художественного пространства, где оказываются герои-повествователи, у них тоже распахивается в большой мир степного простора, степной дали. Я имею в виду эпизод с Якимом Стуколовым в первой части романа «В лесах» (глава 11), рассказывающим о своих скитаниях в Опоньском царстве. Можно сказать, что этот фрагмент сам по себе является обособленным, хотя и развернутым повествованием, своего рода новеллой, включенной автором в сюжетный план первой части дилогии. И по архаичной стилистике, по элементам книжной речи он остро характерологичен. Отмеченные нами черты свойственны и «Очарованному страннику», где возможности разработанного в «Капитанской дочке» приема контрастного изображения художественного пространства и яркой индивидуальности речи рассказчика еще более подчеркнута выявлены.

*Многозначность  
художественного  
слова*





## ОБ АКСИОЛОГИИ ПРОСТОГО СЛОВА

Содержательную сторону этой темы можно было бы сформулировать так: о *временном* и *вечном* в простом Пушкинском слове, об онтологии слова как глубинном смысле его. Таким образом, речь пойдет о вечном и временном, как о ценностных константах слова, в *уловлении* им и *прозрении* в нем существенных сторон жизни, в конечном счете, истинного в человеческой жизни. Чтобы художественный космос не был хаосом и бессмысленной энтропией, а был упорядоченностью и соответствующим этому порядку с м ы с л о м или хотя бы предпосылкой такого смысла, вовсе не обязательна *умозрительная* установка на достижение подобной цели. Она присуща подлинному искусству, и тем более искусству слова как носителю онтологической природы слова (сошлемся на разработку этой проблематики П.А. Флоренским, С.Н. Булгаковым, А.Ф. Лосевым, Н.О. и В.Н. Лосскими и др.). Самой сущностью искусства художник оказывается подвигнутым в меру своих данных увидеть, уловить, прозреть что-то истинное в том, что с е й ч а с и з д е с ь в изображаемом им.

Большой художник всегда вглядывается в бытийственные глубины жизни и слова. Отсюда проистекают не только "Фауст", но и "Горные вершины" Гете. Здесь укоренен и "Пророк" Пушкина.

Но *об этом же*, сущностном, и Пушкинское — "Я вас любил". К сожалению, под таким углом зрения стихотворение почти не рассматривалось, и, как ни странно, все еще остается "не прочитанным". Всякий раз исследователей больше занимает фактография, психология, жизненные и исторические стороны произведения. И особенно исторические, социальные обстоятельства, философские аспекты выдвигаются, когда речь заходит о соответствующих этой проблематике произведениях, будь то "Полтава", "Медный всадник" или "Капитанская дочка".

Остановимся на восьмистишии, лирической миниатюре "Я вас любил". Казалось бы, чуть ли не эмоционально-психологической миниатюре. Именно благодаря этой своей компактной насыщенности мини-произведение и воспринимается зачастую как одно монологическое высказывание. Полу-признание, полу-вздых, полу-воспоминание. И в результате не воспринимается вся многомерность, объемность этого "высказывания". Задержим наше внимание только на одном-единствен-

ном обстоятельстве. Названное стихотворение далеко не одномоментно. И не однопланово значимы слова и строки, стоящие, казалось бы, рядом.

Строка начальная — "Я вас любил" — в названном стихотворении и строка, его завершающая: "Как дай вам Бог любимой быть другим", находясь внутри целого и составляя образ этого целого, — не равноформатны в своих концептуальных нагрузках и пребывают в неравнозначных "весовых категориях". Первая строка — это еще скорее констатация факта, причем уже в прошлом временном оформлении. "Дай вам Бог любимой быть другим" — это не долженствование в контексте для "него" или для "нее", и не эффектная концовка — афоризм уже не субъекта, а автора стихотворения. Все эти интенции и множество иных так или иначе присутствуют в общем ряду одного семантического целого. Однако прежде всего интонационно подчеркнута и для "персонажей" стихотворения ("она", "я", "он, другой"), и для поэтического мира самого поэта доминанта утверждения, можно сказать категоричнее — самоутверждения высоты нравственного чувства не только сейчас и здесь в конкретном случае, но и существующего в этих словах уже в качестве некоторой своей идеальной поэтической ипостаси.

Это не "Я", желающее любви "Другому", как часто принято считать, и поэтому возникают споры о модальности этой строки, но это возведение на иную нравственную высоту переживания, очищенного от эмпирической данности этого переживания. Это неповторимая ценностная высота движения души. Но это и реальность выражения невыразимого — в аспектах больших, чем сиюминутность, и эмпирическая правда переживания.

Троекратное повторение на восьмистрочном пространстве — "Я вас любил..." — не прошлое, открывающее путь новой модели чувств, а утверждение, да позволено будет сказать, "торжествующей любви". Оно есть признание любви истинной и идеально сущей, данной бытийственно, а не описательно во временной реальности и психологичности. Это не расчленение любви "моей" и "другого" и "любимой" для себя и для другого. Это нахождение полноты истинного чувства в себе — через "другого". Но именно об этом в самих этих *словах* и не означены эти интенции. Пушкин боится "пустых" слов или слов, может быть, и искренних, но о которых шекспировским Гамлетом сказано; "*слова — слова — слова*". В стихотворении Пушкина нет этих слов о словах, то есть *называния* переживания, чувства, эмоции, обозначения *предмета* этих

слов как бы со стороны, и описания с помощью общеупотребительных обобщенных означений. Может показаться, что Пушкин просто не заглядывает в эту сторону, оставляя другим риторические фигуры речи, призванные описывать и оценивать говоримое как бы извне по отношению к жизненному содержанию предмета говорения. Но поэт, простыми и всем доступными, сплошь и рядом "назывными" словами, говорит о чем-то совершенно недоступном, может быть, никому другому, кроме его самого в этом сиюминутном откровении, а, может быть, и о чем-то большем подчас, чем он сам хотел и думал в данный момент. Но сказанное скупой фразой становится реальностью — *она есть*. Однако этого еще мало, конечно. Речь идет о том, что художественная реальность, означенная таким образом, становится тут же не действительностью вульгарно понимаемого реализма, но реальностью нравственной действительности. Это слово самоутверждающее, если хотите, абсолютное слово, слово самодостаточное. "Любил" не означает здесь "разлюбил", а прошлое время несколько раз повторенного глагола — напротив, означает продленное, длящееся настоящее. "Любил" — становится своеобразным вневременным выражением страсти, очищенной от сиюминутно-страстного. И потому сопряжено с вечным. И поэтому первая фраза всего этого стихотворения при всей ее традиционности (почти банальной) — не элегический вздох, а последняя строка не может быть воспринимается как сентенция или афоризм. Так же как у Татьяны в романе в стихах — "но я другому отдана", не столько утверждение жертвенности, сколько высоты нравственного долга, который подавляет и раздражает (банальной покорностью судьбе) не поднявшегося на уровень глубинных смыслов этих слов.

В стихотворении "Я вас любил" происходит "поэтический взрыв" из столкновения непримиримостей — "ревностью томим" и "дай вам бог любимой быть другим". Есть все основания говорить об императиве художественной целостности. И это совмещение данного и чего-то еще оказывается не только возможным, но и необходимым, потому что оно как бы с разных сторон выражает или указывает на целое жизни. И находясь в полемике с Байроном самим фактом своего движения от романтической идеальности к реалистической истинности постигаемого искусством бытия, Пушкин на всех этапах своего творчества действовал "во имя объективных и абсолютных жизненных ценностей"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 199.

Сказано очень верно, но и, возможно, по внеположенной автору необходимости, достаточно округло.

Лучше и острее Пушкина, пожалуй, никто не воспринимал нераздельность вдохновения, направленного на соединение идеальности и истинности в постижении бытия. А отсюда как бы непредвзятого, и бесознательного, и сознательного видения вещей в этой их аксиологической многомерности. И потому автор и "Онегина", и "Бориса Годунова" мог сказать "цель художества есть идеал, а не нравоучение"<sup>2</sup>, т. е. нечто большее, чем долженствование, задаваемое искусству извне.

\* \* \*

Феномен Пушкина в русской культуре и заключен в том, что он альфа и омега русского менталитета, выходящего за всякие ограничители ординарного понимания сути поэта или писателя как "певца" или "обличителя" или "отражателя" верной или не очень верной картины жизни или обособленного "искусства для искусства". Но как раз в этой связи могут выглядеть рискованными даже неоспоримые, казалось бы, суждения, вроде такого о Пушкине: "Он никогда не был тем отрешенным жрецом красоты, каким порой хотел казаться... Во всяком случае, в его храме Аполлона было два алтаря: России и свободы"<sup>3</sup>.

Неоспоримая по видимости метафора о "двух метафизических корнях" пушкинской личности, однако, все-таки точнее была бы и по форме и по существу, если бы в "храме Аполлона" стоял только один алтарь. Для Пушкина с его всеохватным синтезом как принципом видения и понимания мира не могло быть двух равноправных начал. И принцип *свободы*, если продолжить сказанное Федотовым, был и принципом понимания России и ее благ, и принципом понимания собственного творчества, его природы и назначения в общем русле такого блага. В самом общем виде этот принцип в таком случае можно было бы означить — принципом вдохновенной свободы, гармонизованной в себе самой. В более узком поэтическом контексте — как *свободного вдохновения* или точнее: *вдохновенного творчества*, то есть творчества свободного в постижении истины, сопряченного ей в разных своих измерениях. И в дальнейшем сам Федотов, говоря о служении поэта России и "свободе", по сути дела имел в виду пафос такого свободного и вдохновенного

---

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. М.; Л., 1949. Т. 7. С 405.

<sup>3</sup> Федотов Г.П. Певец империи и свободы // Федотов Г.П. Судьба и грехи России. СПб., 1992. Т. 2. С. 141.

пушкинского творчества, и основанного на счастье общественном и человеческом достоинстве<sup>4</sup>.

Система ценностей и ценностная иерархия и есть то, чем структурируется определение — нравственная действительность, которая заложена в основание жизни, а затем и подлинного искусства. Пушкинское простое поэтическое слово самоценно в своей глубине и наполненности. Оно своеобразное чудо в присущей ему первозданности и поэтому не говорит нам нечто о мире, а становится миром, и сам этот мир говорит нам или говорит с нами. В противном случае чудо не может состояться.

Пушкин не смог бы создать исторического романа о том Пугачеве, который у него в "Истории Пугачева". Произведение, как "Капитанская дочка", о "бунте бессмысленном и беспощадном" у Пушкина становится сказкой (И. Смирнов), то есть особой системой поэтических ориентиров с особой поэтической транскрипцией. И тогда об одном из ее главных персонажей можно сказать мой Пугачев.

Правота или неправота этих героев становится слагаемым в рамках правды исторической, а историческая правда, в свою очередь, аспектом правды Большой, придающей смысл и ценность всему, что было эпохой Екатерины Великой, Пугачева и эпохой Гринёва. В этих параметрах и возникает реальность в Большом времени истории и во времени вечных истин нравственной действительности.

В нравственной действительности и укоренен критерий оценки, определение ценностного эквивалента персонажа, его поступков и событий, в которых он участвует. Здесь заложено отличие художественного текста от исторических сочинений, где господствует прежде всего фактография, хронография, причинно-следственная логика и вытекающие отсюда исторические законы.

В художественном тексте нравственная точка отсчета содержательна, она не описывается, она присутствует в онтологии слова, выполняет созидательно-содержательную функцию внутри зачастую слов, лишенных непосредственно нравственно-оценочных моментов. В "Капитанской дочке" или же в "Медном всаднике" ценностной природой обладает самая плоть, самоё повествование, в котором соотносимы

---

<sup>4</sup> Сам поэт, как известно, считал: "Безнравственное сочинение есть то, коего целью или действием бывает потрясение правил, на коих основано счастье общественное или человеческое достоинство" (7, 188).

ценностно со-природные образы Пугачева (в его отношении к Гриневу) и Екатерины (в ее отношении к дочери капитана Миронова); или исторического Петра, его бронзового истукана и "бедного" безумного Евгения<sup>5</sup>.

Безукоризненно точно было сказано Гоголем, что у Пушкина "простое величие простых людей" возведено "на такую высокую ступень, что сама действительность кажется (перед пушкинскими творениями — Н.Г.) искусственной и карикатурной" и далее самое главное — в них "все — не только самая правда, но еще как бы лучше ее"<sup>6</sup>.

Итак, самодостаточность — самооценность — и художественность как некая адекватность духовному содержанию и духовным ценностям бытия. О Пушкине недостаточно твердить бесконечно "загадочная простота", не видя, что это — простота высокая. Пушкинский стиль служит не "переложению", а "схватыванию" бытия в ценностном его восприятии не только в негативном, но и позитивном узусе. Это не просто "верное изображение жизни", а верное ощущение и, в конечном счете, понимание высокой нравственной действительности как предмета и цели творчества, этим отличного от всех других форм сознания. И не случайно отсюда пушкинское неприятие морализации и морализаторства в искусстве. В своей обращенности к нравственно-ценностной системе бытия творение подлинного искусства не доступно любой конечной интерпретации.

Отсюда *истинность* словесного, литературного и всякого другого эстетического феномена. Это бытийственность особого рода. Это бытийственность смысла изображаемого. Мысль как инстанция бытия (эманация истины), ценностная уже своей сущности. Произведение как разновидность большого, предельного в себе образного феномена определяется и характеризуется в конкретном своем ценностном бытии "внутренним единством смысла", о котором говорится у Бахтина.

Необходимо фундаментальное представление, что "Творимый внутри образ "всей видимости этого мира" совпадает со смыслом всех вещей

---

<sup>5</sup> Об аксиологической природе поэтического изображения см.: Свительский В.А. Теория авторской оценки и научное толкование классического текста... // Методология и методика историко-литературного исследования. Тезисы докладов. Рига, 1990.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. VIII. 1949. С. 116.

бытия... Достижение такой высшей гармонии и есть, согласно Гете, "наитруднейшее"<sup>7</sup>.

Из природы подлинно органического текста проистекает его х у д о ж е с т в е н н а я сакральность, замкнутая в себе и на себя; замкнутость, которую следует понимать как само-содержательность и отсюда проистекающую самодостаточность. Отсюда же, несмотря на простоту и естественность повествования, а тем более пушкинского повествования, проистекают и свои особые трудности, связанные со своеобразной "непрístupностью текста" и "бесконечными обликами смысла", заключенными в тексте. Таковы сонеты Петрарки или октавы Торквато Тассо. Можно сказать: простота стала в с е м . За этим всем как бы и присутствует самовыражение жизни.

Ценностной органике онтологии соответствует органика произведения, образа, текста, слова. Не слова-значения, не слова-понятия, но микро-образа макро-мира. Образ не "изображает" и не символизирует некие "идеи", он носитель сущностной онтологической конкретики бытия. Это ментальная реальность бытийственности и смысла. В нем самодостаточность минимальной поэтической структуры ("ничего лишнего" — по определению) для освоения смыслов и значений бытия в адекватной ему целостности уже иного рода, напрямую сопричастной с истинной (не догматически, не извне привносимой) иерархией нравственных ценностей, но в их художественном постижении.

После этого необходимого обоснования мысли о "нравственной действительности" как художественном феномене вернемся к вытекающей из сказанного истинности, и художественной и моральной, в постижении многосложности и противоречивости жизни. Остановимся, и то по необходимости бегло, на одном лишь примере, призванном дать понимание того, о чем идет речь, применительно к поэтике, строю и ладу самого художественного творения, а не просто выявить мировоззренческие концепты автора.

Возьмем образ Петра в поэме Пушкина "Полтава", произведении высокого жанра и романтического звучания.

У Г. П. Федотова в связи с его утверждением "Пушкин по-разному видит Петра" сказано также: "...эстетическая стройность Империи полу-

---

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Глаз художника (художественное видение Гете) // Его же. Языки культуры. М., 1997. С. 646.

чает — по крайней мере стремится получить — и свое нравственное выражение"<sup>8</sup>.

Известно отношение Пушкина к Петру Первому, прослеживаемое от "Арапа Петра Великого" до "Медного всадника". Путь этот отражает сложности понимания непростой русской истории и личности русского царя. Уже в 1834 году поэт скажет: "К *Петру* приступаю со страхом и трепетом"<sup>9</sup>.

И неоднократно Пушкин-историк говорил о трудностях постижения умом этого исполина, так как он слишком огромен "для нас близоруких". Близорукость эта была вызвана тем, что "мы стоим еще к нему слишком близко", а также и не имеем доступа к наиболее секретным материалам о царе, в частности о деле сына Алексея и его смерти. Но здесь Пушкину опять-таки давала поддержку прогностическая направленность его вдохновений.

В "Полтаве", поэме-оде о царе, поднявшем "Россию на дыбы", герою войны со шведами, основателю Северной столицы, "окна в Европу", образ Петра на фоне трагедии Кочубея и его дочери и зловещей фигуры Мазепы дан в контрастно-пафосном ключе в кульминационный момент Полтавского сражения:

Выходит Петр. Его глаза  
Сияют. Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь, как Божия гроза.

Глаза сияют - лик ужасен - он прекрасен. Чисто внешняя сторона поэтики вне ценностного регистра не различает тут ничего, кроме портрета героя в батальном интерьере. Но художник с абсолютным поэтическим слухом, даже бессознательно скорее всего, для себя открывает, или вернее ему открываются во вдохновенном откровении (вспомним, как писалась эта поэма в едином порыве), такие портретные детали и эпитеты, которые становятся поэтическими концептами характера, и за прекрасным присутствует ужасное. В данном историческом деянии герой — весь, как Божия гроза, — он прекрасен. Но вместе с тем в человеческих своих проявлениях, в характере, в выражении лица, *лика* — он ужасен.

---

<sup>8</sup> Цит. соч. С. 148.

<sup>9</sup> Пушкин А.С.: Полн. собр. соч.: В 10-и т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 469.

Антиномические определения — не просто романтические контраверзы или контрасты. Но будучи таковыми, они разноплановы по уровням, по критериям подхода, по планам видения. И вместе с тем — это не нечто мозаично соположенное и не соединимое, рядом, но не вместе. Это то, что в пушкинской поэтике требует обязательного поэтического синтеза. В онтологии самого поэтического слова и его соотношении с фундаментальными устоями нравственной действительности, ужасное — ужасно. И Пушкин находит возможность назвать вещи своими именами и вместе с тем выйти за плоскость одновалентных величин. Сказать о Петре — ужасен в любом случае и контексте было бы, казалось, просто невозможно применительно к прашуру правящего царя. Но сказалось гениально просто и смело.

Столь резкая поэтическая антитеза: *прекрасен // ужасен* — приобретает внутри поэтического целого мироздания глубинный поэтический смысл, прибавляя ему атрибуты ценностной системы. С одной стороны, вполне натуральная последовательность: стремительность, быстрота, решительность полководца, идущего навстречу решающему сражению, ужасного в этой устремленности на врага и ужасного для врага в ужасном бою, где "катятся ядра, свищут пули, нависли хладные штыки". В этой последовательности только лик его ужасен, сам же он — прекрасен. Но повторимся — эти слова, хотел того поэт или не думал об этом, но слова бросают дополнительный отсвет на предшествующее — на царя-бога войны. Было бы совершенно не корректно приписывать подобные оттенки прямому поэтическому смыслу данного отрывка поэмы. Но поэтическое слово репродуцирует из себя многомерные оттенки смыслов и значений, оценок, которые, свою очередь, не могут быть отменены, с ними надо считаться, с ними ничего не поделаешь: и если в близлежащем контексте *ужасен* — *поэтический* синоним — *прекрасен*, то это еще не значит семантически на том уровне, о котором у нас идет речь, что они не становятся в известной степени смыслообразующими и смыслопродуцирующими образованиями сложной системы и характера изображаемого персонажа и отношения к нему. Как бы там ни было, в поэтическую систему, которая монологически-монистична по своему определению романтической поэмы, попадают признаки явного диалогизма на уровне слова.

Нельзя исключить заданное в слове содержание: Петр — ужасен. Сказано открыто, но не прямо, может быть, даже не преднамеренно, но так сказилось, как нельзя было не сказать автору. И как *можно* было

сказать на печатной странице под сенью предшествующего ему "прекрасен". И все-таки в этой прикрытости было чуть ли не святотатство для официальных Аргусов и для самого царя, уже после смерти поэта не позволившего печатать "Историю Петра", а печатание "Медного всадника" потребовало существенных исправлений, сделанных Жуковским. В поэме Петр — "кумир" (что, естественно, претило царю-цензору), а также и знакомое по "Полтаве" и вновь повторенное теперь усиленное таким образом: "Ужасен он в окрестной мгле".

Ключевые штрихи портрета Петра *ужасен // прекрасен* — создают диалогично-сценическую коллизию, вносящую в поэтическую атмосферу поэтологических контрастов (Мазепа — Кочубей) оценочную резиньяцию изнутри самого слова. Но отсюда не следует, что источники этой оценочной интенции образа находятся во вне его, как это получается при такой трактовке облика Петра: "...достаточно краткого анализа, чтобы убедиться в том, что это не портрет". И далее: "Вот элементы, из которых составлен(!) образ Петра: *свыше вдохновенный, звучный глас, сияющие глаза, ужасный лик, быстрые движения, он прекрасен, он весь, как Божия гроза, могучий седок, могуч и радостен, как бой, с очами, пожирающими поле битвы*, — вот и все черты, обрисовывающие Петра". И вывод, что в этих словах речь ведется не о Петре и не о каком-нибудь полководце, а об олицетворении битвы в некоем божестве войны<sup>10</sup>.

Портретные эти фрагменты не напрямую оценочны, они поэтически-оценочны. Они, повторим еще раз, диалогичны и диалектичны и потому динамичны. В них удивительная точность словесного жеста, интонации, ритма целостного в себе образа. Ими создается напряжение смысло-образа, многомерная объемность. Петр — "ужасен" и "прекрасен", "прекрасен" и "ужасен". Повторим еще раз, что текстуально "ужасен" — это его лик. "Прекрасен" — его порыв, устремленность (на картине Серова), его быстрые движения — подстать вдохновенным словам и динамике ритма — "И грянул бой, Полтавский бой!" и всем последующим строкам. Но в контексте целого, в оценочных переливах слов происходит их совмещение и наложение, просвечивание одного пласта сквозь другой. И Пушкин своим абсолютным слухом, безусловно, слышал этот контрастный диссонанс и, может быть, ради него и употребил не очень

---

<sup>10</sup> См.: Гливенко И. И. Поэтическое изображение и реальная действительность. М., 1929. С 130-131.

соседствующие портретные обозначения. Без этого столкновения ужасного и прекрасного в образе Петра, героического и демонического в нем уходит глубина изображаемого и весь драматизм истории, более сложный, нежели романтический трагизм поэмы. Не однозначность, не одномерность портретного медальона Петра в "Полтаве", не вычитанные из поэмы, а заложенные в ней в системе пушкинской поэтики и стиля многомерные свойства, призванные в картинах событийных реалий, как мы видели, означить реалии нравственной действительности. И в этом присутствует один из планов органичного принципа пушкинской гармонии и синтеза.

Иначе обстоит дело в сфере эмотивно-этических характеристик, выдержанных в ключе готовых нормативных нравственных императивов, например, в "Рассказе моей бабушки" А.П. Крюкова. В этом произведении о соратниках Пугачева сказано: "страшный посетитель", "ужасный мужик" в красной рубашке и с "ужасными" руками. Повесть эта, появившись непосредственно перед началом работы Пушкина над "Капитанской дочкой", получила отраженные отголоски в описании событий в той же Белогорской крепости. И тем более показательна противоположная система отсчетов изобразительно-оценочных портретных средств у Пушкина.

У Крюкова: "Какие уж а с н ы е у них были р о ж и ", как у врага человеческого: таков был и Хлопуша — "...тот же высокий сутуловатый рост, те же широкие плечи, та же длинная свинцовая рожа, те же страшные, кровью налитые глаза, сверкающие из-под густых нависших бровей, те же всклокоченные, как смоль, черные волосы на голове и та же борода, закрывающая половину лица... Недоставало только рогов да копыт"<sup>11</sup>.

И у Пушкина: "Я взглянул наискось на наперсников самозванца. Один из них, тщедушный и сгорбленный старичок с седой бородкою, не имел в себе ничего замечательного, кроме голубой ленты, надетой через плечо по серому армяку. Но ввек не забуду его товарища. Он был высокого росту, дороден и широкоплеч, и показался мне лет сорока пяти. Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое. Он был в красной рубахе, в киргизском хала-

---

<sup>11</sup> Крюков А.П. Рассказ моей бабушки // А.С. Пушкин Капитанская дочка. Л., 1984. С.131.

те и в казацких шароварах. Первый... был беглый капрал Белобородов; второй — Афанасий Соколов (прозванный Хлопушей)" (6, 499). Обе портретные зарисовки запечатлели внешние приметы одного и того же лица. Но тут же в контексте присутствует и два ключевых слова, поляризующих изображаемое почти незаметно, но вполне определенно. Сказанное вскользь о Белобородове — "Не имел ничего замечательного" — косвенно намекает, что ко второму оно приложимо. Тот же амбивалентный оттенок имеет указание не на "ужасное" или "страшное" выражение его лица, а на "неизъяснимое". Вспомним в "Капитанской дочке" о самом Пугачеве было сказано: "Наружность его показалась мне замечательна...". Это отсутствие или присутствие оценочного коэффициента "замечательности" со знаком плюса или минуса и становится модусом интеграции элементов в концептуально согласованное целое. И "Полтава", и "Капитанская дочка" свидетельствуют о последовательном совмещении реального и идеального начал, действительности эмпирической и нравственной.

Органика "реальной действительности" образов, их "символических смыслов" в универсальном поле нравственной действительности — необходимая предпосылка для того, чтобы оказаться внутри органического и онтологического целого произведения. Без нее смыслы целого распадаются, рассыпаются, перестают существовать в подлинной живой жизни. Они умирают, становясь удобным материалом для литературоведческих гербариев.

Все вышесказанное — попытка наметить эскизные черты эстетики, не довольствующейся лишь правдой жизни, но предполагающей скорее эстетику и с т и н ы жизни, видя в этом проблему онтологическую, а в итоге и аксиологическую. Правду жизни нельзя обрести без обретения смысла жизни, то есть без обретения *высокой* правды жизни. Собственно говоря, это две стороны одного и того же вопроса. Так, в маленькой трагедии, созданной почти одновременно с "краткими" повестями в Болдине — для Сальери нет правды на земле, но правды нет и выше. Одно — неразрывно с другим.

Синтез истинности или правды жизни и истины, ценностных параметров бытия — очень не простой феномен, постоянно разрешаемый при разговоре о художественности литературы в пользу то одного, то другого из этих начал. Но подлинное — это и есть идеальный эквивалент в искусстве синтеза всех его потенций.

## ФРАЗЕОЛОГИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО- ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В РОМАНЕ А.С.ПУШКИНА 'ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН'

Поэтический язык Пушкина давно вызывает пристальное внимание исследователей. Особенно это касается "Евгения Онегина", в котором сконцентрировались наши представления о русской ментальности, быте XIX века, грациозности пушкинского слога.

Изучению языка романа посвящено немало работ<sup>1</sup>. Вместе с тем отдельные стороны словоупотребления писателя еще не были предметом специального анализа.

В задачи статьи входит выявление использованной в романе фразеологии, ее особенностей и эстетической роли, а также рассмотрение феномена фразеологизации отдельных строк "Евгения Онегина".

Специфика фразеологизмов как языковых единиц, в частности их особая образная семантика, экспрессия, преимущественно разговорный характер и синтаксическая связанность лексических компонентов, в известной степени препятствует свободному использованию в поэтических жанрах. Тем не менее устойчивые обороты далеко не редки в стихотворных произведениях, особенно — в условиях стилистической полифонии "Евгения Онегина".

В тексте пушкинского романа встречается более 100 фразеологических единиц (ФЕ): *без лишних слов, без малого, без предисловий, без ума*

---

<sup>1</sup> 1. См., например: Винокур Г.О. Слово и стих в "Евгении Онегине" // Пушкин: Сб. ст. М., 1941. С. 155-213; Ефимов А.И. Язык и стиль романа А.С.Пушкина "Евгений Онегин" // РЯШ. 1959. №5. С. 22 - 28; Левин В.Д. "Евгений Онегин" и русский литературный язык // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1969. Т. 38. Вып. 3. С. 244 - 258; Бонди С. Вопросы языка в "Евгении Онегине" // Пушкин А.С. Евгений Онегин. М., 1973. С. 296 - 303; Меднис Н.Е. Слово в скобках в романе "Евгений Онегин" // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 82 - 94; Михайлов В.Н. Антропонимия "Евгения Онегина" А.С.Пушкина (Наблюдения над творческой историей и ролью собственных имен в романе) // РЯШ. 1979. № 1. С. 41 - 43; Васильев Н.Л. Научная лексика как художественно-образительное средство в романе А.С.Пушкина "Евгений Онегин" // РЯШ. 1984. № 3. С. 46 - 49.

(2), без умалку, бес вселился, бог ведает, бог весть, бог знает, бог мой, боже мой (2), божий раб (у Пушкина — господний раб), бровью не повести (у Пушкина — бровью не пошевельнуть), в голос, в душе, в нос, в самом деле, в цвете (2), в чести, вкось и вкривь, во весь дух, во весь опор, входить в роль, глаз не сводить, глаза открылись (у Пушкина — очи открылись), голову ломать, господь с тобой, грести лопатой серебро, дай бог (2), дать слово, дать ход, двери гроба отворились, день и ночь (3), до гробовой доски (2), душа моя (2), забрить лоб, забыть себя, закусить губу, запретный плод, злость берет, избави боже, как знать, как ни бейся, к лицу, кануть в Лету (у Пушкина — потонуть в Лете), кровь застыла, кровь кипит, мелким бесом рассыпаться, мерить на свой аршин, мочи нет, на минуту, на уме, на цыпочках, накрыть стол, не без греха (2), не в силах (2), не в шутку, не верить своим глазам, не дай бог, не сводить очей, не шутя, нет дела, ни души, ни капли (2), ни слова, ни шагу, никак нельзя, носа не показывать, от нечего делать, отдать сердце, отправить к праотцам (у Пушкина — отослать к отцам), по плечу, по сердцу, по старине, повесить нос, подавать повод, поднять нос, пойти на статью, помилуй господь, попасть в просак, потупить взор, принять (мученический) венец, про себя, ради бога, рука не дрогнет, рука с рукой, с ног до головы (2), своротить с ума, сердце рвется пополам, сквозь зубы, слава богу (3), со двора, со света согнать, сойти с ума, спаси боже, спать вечным сном, стоять горой, так и быть (4), так и сяк, хоть умри, черт возьмет тебя, что делать и др.<sup>2</sup>

Употребляются ФЕ и в "Путешествии Онегина", набросках к X главе, ранних редакциях и черновых вариантах романа: *девятый вал, здесь и там, не чета, боже мой (2), между нами, что будешь делать, слабый пол, помилуй бог, слава богу, во время оно*<sup>3</sup>.

Можно выделить кроме того устойчивые выражения, обладающие признаками ФЕ, но не фиксируемые в указанных словарях: *бог велел*,

---

<sup>2</sup> Все они отмечены в соответствующих словарях. См., например: Толковый словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. Д.Н.Ушакова. М., 1935 - 1940; Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И.Молоткова. М., 1967; Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII - XX вв. / Под ред. А.И.Федорова. М., 1995; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997. В скобках указано количество употреблений ФЕ в романе.

<sup>3</sup> См., например: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. М.; Л., 1949. Т. 5. С. 509 - 562.

*вкушать мир, всегда готов, добрый малый, за двух (есть, пить, лгать), и да и нет, мой свет, не без (труда), к ручке подходить, оставить след, под венец, поставить на барьер, пред алтарем, правил нет без исключений, родная душа, свести знакомство, у гробовой доски, узы брака, честный малый и др.*; а также номинативные единицы, рассматриваемые некоторыми исследователями в качестве особого разряда ФЕ: *Академический словарь, белый стих, магический кристалл, низкая природа, падучая звезда, подблюдная песня, прелестная звезда, простой продукт, русский бог, троицын день* и др.

Отдельную группу ФЕ — в широком их понимании — составляют варваризмы: *et cetera, sed alia tempora, Poor Yorick, comme il faut, tete-a-tete, mon ange, nota bene*. Есть также калькированные галлицизмы (*острое слово, пора меж волка и собаки*) и шутливая перифраза из "Божественной комедии" Данте (*Оставь надежду навсегда*).

Индивидуально-авторская вариативность отдельных ФЕ, возникшая под пером писателя (*господний раб, бровью не пошевелинуть* и т.п.), объясняется, на наш взгляд, не столько его стремлением к оригинальности выражения, сколько необходимостью соблюдения поэтических условностей — метрики или рифмы, что и приводит к структурной трансформации ФЕ.

В стилистическом отношении выявленные ФЕ имеют преимущественно разговорный характер, реже — книжный, нейтральный и просторечный. Большинство из них сохранилось и в современной речи. Исключение составляют следующие: *в голос* ("единодушно"), *в чести, двери гроба отворились, душа моя* (в обращении), *забрить лоб* ("отдать в солдаты"), *по старине* ("как раньше, по старинным обычаям"), *пойти на статью* ("пойти на лад"), *принять мученический венец* ("умереть в мучениях за веру"), *рука с рукой* ("взявшись за руки"), *со двора*; а также архаичные варианты ФЕ: *грести лопатой серебро, не сводить очей, очи открылись, своротить с ума*.

По главам романа частота употребления Пушкиным ФЕ распределяется достаточно равномерно, что свидетельствует о закономерном характере их бытования в произведении, хотя и не исключает некоторой зависимости от содержания и стилевой тональности тех или иных глав.

ФЕ используются Пушкиным в авторском повествовании, в речи персонажей — Онегина, Ленского, Татьяны, ее няни, матери, московской тетки, Анисьи (экономки Онегина).

Уже в самом начале произведения с помощью фразеологии задается тон непринужденной беседы с читателем:

Мой дядя самых честных правил,  
Когда *не в шутку* занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.  
Его пример другим наука;  
Но, *боже мой*, какая скука  
С больным сидеть и *день и ночь*,  
Не отходя *ни шагу* прочь!  
Какое низкое коварство  
Полуживого забавлять,  
Ему подушки поправлять,  
Печально подносить лекарство,  
Вздыхать и думать *про себя*:  
Когда же *черт возьмет тебя?* (I, 1)

Разговорные по своей окраске ФЕ характеризуют эмоциональный внутренний монолог главного героя, одновременно определяя стилевой регистр романа в целом, в его перспективе, давая возможность и повествователю прибегать к таким же экспрессивным элементам. Интересно, что выражение *черт возьмет тебя*, воспринимающееся сейчас как просторечное, в пушкинское время имело иной знаковый смысл: указывало на модное "щегольское" наречие, являясь калькой французской идиомы *Que diable t'emporte*, а кроме того — и на прямую параллель с романом Ч.-Р.Метьюрена "Мельмот-скиталец", героя которого в буквальном смысле унес дьявол<sup>4</sup>.

В речи автора фразеологизм впервые используется в посвящении, адресованном П.А.Плетневу: "Но так и быть — рукой пристрастной // Прими собранье пестрых глав..." (Оно появилось, однако, позже выхода в свет начальных глав романа — в 1828 г.)

В дальнейшем Пушкин также нередко прибегает к стилистически окрашенным ФЕ, выражая с их помощью свои чувства по отношению к действующим лицам, событиям и т. д. Например:

---

<sup>4</sup> См.: Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина "Евгений.Онегин": Комментарий. 2-е изд. Л., 1983. С. 120.

Да помнил [Онегин], хоть не без греха,  
Из Энеиды два стиха. (I, 6)

Во дни веселий и желаний  
Я был от балов без ума... (I, 19)

Он [Онегин] застрелиться, слава богу,  
Попробовать не захотел... (I, 38)

Цель жизни для него [Ленского]  
Была заманчивой загадкой,  
Над ней он голову ломал  
И чудеса подозревал. (II, 7)

И запищит она (бог мой!):  
Приди в чертог ко мне златой!.. (II, 12)

В одном случае поэт сам выделяет в тексте устойчивое выражение, характеризующее психологию человеческих поступков, — здесь мы сталкиваемся с явлением "чужой речи": "Так люди (первый каюсь я) // От делать нечего друзья" (II, 13).

Пример репрезентации несобственно-прямой речи встречается и в описании обобщенного облика "приятеля" повествователя (при этом фразеологизм "редуцируется"): "...А впрочем, он за вас горой: // Он вас так лобит... как родной!" (V, 19).

В форме цитаты, отражающей "чужую речь", ФЕ употребляются в стилизованной эпитафии: "Надгробный памятник гласит: // Смирренный грешник, Дмитрий Ларин, // Господний раб и бригадир, // Под камнем сим вкушает мир" (II, 36). Прием цитации используется также в описании типичного альбома "уездной барышни", в тексте "песенки старинных дней": "Тут, верно, клятвы вы прочтете // В любви до гробовой доски..." (IV, 29); ""Там мужички-то всё богаты, // Гребут лопатой серебро..." (V, 8).

Полушутливое употребление фразеологизма кануть в Лету в трансформированном виде встречается в следующем контексте: "Быть может, в Лете не потонет // Строфа, слагаемая мной..." (II, 40). В этой же функции привлекается фразеологизм бес вселился, в состав которого поэт включает добавочный компонент, "обыгрывая" тем самым семантику

слова *бес*: "Быть может, волею небес, // Я перестану быть поэтом, // В меня вселится новый бес..." (III, 13).

Наблюдается структурно-смысловое совмещение ФЕ и обычных слов (*дрожь, плечи*), приводящее к усилению экспрессии авторского самовыражения:

Когда блистательная дама  
Мне свой *in-quarto* подает,  
И дрожь и злость меня берет..." (IV, 30)

... и всех выше

И нос и плечи подымал  
Вошедший с нею [Татьяной] генерал. (VIII, 15)

В целом, однако, подобное экспериментирование с ФЕ Пушкину не свойственно: он стремился избегать стилистических вычурностей.

Встретилось и каламбурное употребление фразеологизма в речи автора: "И так они [Ларины] старели оба. // И отворились наконец // Перед супругом двери гроба, // И новый приял он венец" (II, 36). Церковно-славянское выражение *принять (мученический) венец* иронически соотносится здесь с предшествующим описанием семейной истории Лариных: "Но, не спрося ее совета, // Девицу повезли к венцу" (II, 31).

В отдельных случаях необходим литературоведческий комментарий к контекстам с использованием ФЕ. Например, в строках "Так ты, Языков вдохновенный, // В порывах сердца своего, // Поешь бог ведает кого..." (IV, 31) Пушкин иронически намекает на нескромные стихи юного Н.М.Языкова ("Элегии", "Романс" и др.), в которых тот воспевал утехи с мимолетными приятельницами его студенческих лет.

Особую роль играют ФЕ при описании повествователем матери Татьяны; при этом масштабно используется прием несобственно-прямой речи, отражающей "портрет" изображаемого лица: "И, чтоб ее рассеять горе, // Разумный муж уехал вскоре // В свою деревню, где она // Бог знает кем окружена, // Рвалась и плакала сначала..." (II, 21); "Она меж делом и досугом // Открыла тайну, как супругом // Самодержавно управлять, // И все тогда пошло на статью. // Она езжала по работам, // Солила на зиму грибы, // Вела расходы, брила лбы..." (II, 22).

С помощью стилистически сниженных ФЕ Пушкин тонко характеризует речь няни главной героини:

"И, полно, Таня! В эти лета  
Мы не слышали про любовь;  
А то бы согнала со света  
Меня покойница свекровь". (III, 18)

"Дитя мое, господь с тобою!" (III, 19)

В.Г.Белинский с восхищением заметил по этому поводу: "Разговор Татьяны с нянею — чудо художественного совершенства! <...> В словах няни... без тривиальности и пошлости заключается полная и яркая картина внутренней домашней жизни народа... И это сделано великим по-этом одною чертою, вскользь, мимоходом брошенной!.." <sup>5</sup>.

Используются ФЕ в письме Татьяны к Онегину — для описания ее непосредственности, отсутствия в ней светского жеманства: "...Все думать, думать об одном // И день и ночь до новой встречи"; "Души неопытной волненья // Смирив со временем (как знать?), // По сердцу я нашла бы друга..." (III). Они помогают Пушкину передать смятенное состояние любимой героини через косвенное отображение ее внутренней речи: "И между тем душа в ней ныла, // И слез был полон томный взор. // Вдруг топот!.. кровь ее застыла..." (III, 38); "И облегченья не находит // Она подавленным слезам, // И сердце рвется пополам" (VII, 8).

При характеристике Татьяны после ее замужества автор привлекает фразеологизм, возникший в европеизированной аристократической среде (калька с французского языка) — с целью показать превращение провинциальной барышни в светскую женщину: "Как изменилася Татьяна! // Как твердо в роль свою вошла!" (VIII, 28).

Сопереживая своим героям, Пушкин часто как бы невольно переходит с позиции "объективного" повествователя на сочувственный тон, разделяет с ними все перипетии описываемых событий. Немалую роль в этом играют эмоционально окрашенные ФЕ: "Она его [Онегина] не замечает, // Как он ни бейся, хоть умри" (VIII, 31); "... он заране // Писать ко прадедам готов // О скорой встрече; а Татьяне // И дела нет (их полтаков)..." (VIII, 32); "Кокетства в ней [Татьяне] ни капли нет — // Его не терпит высший свет" (VIII, 31).

Порой автор зло иронизирует над персонажами романа, например: "Он [Онегин] так привык теряться в этом, // Что чуть с ума не своротил

<sup>5</sup> Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-и т. М., 1981. Т. 6. С. 415 - 416.

// Или не сделался поэтом. // Признаться: то-то б одолжил!" (VIII, 38). Но потом, будто спохватившись, меняет тональность повествования на нейтральную: "...и он [Онегин] не сделался поэтом, // Не умер, не сошел с ума" (VIII, 39).

Используются ФЕ и в письме Онегина к Татьяне — "страстном посланье", к которому вынужден был прибегнуть некогда холодный аристократ: "Я думал: вольность и покой // Замена счастью. Боже мой! // Как я ошибся, как наказан!" (VIII).

Вместе с тем в речевом портрете главного героя Пушкин сохраняет черты прежней светской сдержанности, для которой не допустимы вольности в виде стилистически сниженных ФЕ:

Случайно вас когда-то встрета,  
В вас искру нежности заметя,  
Я ей поверить не посмел:  
Привычке милой не дал ходу... <...>

Но так и быть: я сам себе  
Противиться не в силах боле... (VIII)

Вводит автор фразеологизм и в речь Ленского, показывая его непосредственность и, возможно, намечавшееся превращение выпускника Геттингенского университета в обыкновенного провинциального помещика, влияние на него деревенского окружения:

"...Заедем к ним [Лариным]; ты их обяжешь;  
А то, мой друг, суди ты сам:  
Два раза заглянул, а там  
Уж к ним и носу не покажешь.  
Да вот... какой же я болван!  
Ты к ним на той неделе зван" (IV, 48)

В отдельных случаях пушкинское словоупотребление воспринимается как едва ли корректное даже с точки зрения современной нормативной стилистики; тем не менее оно показательно в плане экспериментов писателя по части демократизации литературной речи, а кроме того придает повествованию полусутопливый характер, как в следующем контексте, где просторечный фразеологизм комично контрастирует с ро-

мантической речевой структурой образа Ленского: ""Зачем вечер так рано скрылись?" // Был первый Оленькин вопрос. // Все чувства в Ленском помутились, // И молча он повесил нос" (VI, 14). Встречаются ФЕ и в речи второстепенных персонажей — матери Татьяны Лариной, ее московской тетки:

"Уж как он [Пыхтин] Танею прельщался,  
Как мелким бесом рассыпался!" (VII, 26)

"Жаль, разъезжать нет мочи мне;  
Едва, едва таскаю ноги" (VII, 42)

Особую эстетическую нагрузку несет фразеологизм в заключительной строфе седьмой главы романа, где автор пародирует возвышенную манеру и жанровые условности классицизма, привлекая с этой целью библейское выражение: "*Благослови мой долгий труд, // О ты, эпическая муза! // И, верный посох мне вручив, // Не дай блуждать мне вкось и вкривь*" (VII, 55).

В ряде контекстов поэт использует образную основу ФЕ, например: "А милый пол, как пух, легок. // <...> // Так ваша верная подруга // Бывает вмиг увлечена: // Любовью шутит сатана" (IV, 21); "...Великолепные альбомы, // Мученье модных рифмачей, // Вы, украшенные проворно // Толстого кистью чудотворной // Иль Баратынского пером, // Пускай сожжет вас божий гром!" (IV, 30). Ср.: *Чем черт не шутит!*; *Разрази вас гром!* Подобное "обыгрывание" ФЕ встречается у Пушкина достаточно редко, обычно в лирических отступлениях.

Присутствуют в романе и поговорки, пословицы, рассматриваемые некоторыми исследователями как особый разряд ФЕ: "Мой идеал теперь — хозяйка, // Мои желания — покой, // *Да щей горшок, да сам большой*" ("Путешествие Онегина"); "Чем дальше в лес, тем больше дров" (строфа 43 главы У, не вошедшая в окончательный текст произведения).

Говоря о пушкинской фразеологии, необходимо отметить, что под пером писателя возникли новые устойчивые обороты, ставшие "крылатыми" и частично отразившиеся в специальных словарях<sup>6</sup>: *Мы*

---

<sup>6</sup> См., например: Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. Изд. 4-е. М., 1987. Здесь фигурируют, в частности, выражения: *А счастье было так возможно, Так близко!*; *Блажен, кто*

*все учились понемногу Чему-нибудь и как-нибудь* (I, 5); *Латынь из моды вышла ныне* (I, 6); *Всегда довольный сам собой, Своим обедом и женой* (I, 12); *Обычай деспот меж людей* (I, 25); *Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей...* (I, 46); *Мы все глядим в Наполеоны...* (II, 14); *"Не спится, няня..."* (II, 17); *Чем меньше женщину мы любим, Тем легче нравимся мы ей...* (IV, 17); *Лета к суровой прозе клонят...* (VII, 25); *Москва... как много в этом звуке Для сердца русского слилось!* (VII, 36); *Старик Державин нас заметил...* (VIII, 2); *С печальной думою в очах, С французской книжкой в руках* (VIII, 5); *Охота к перемене мест; Как Чацкий, с корабля на бал* (VIII, 13); *Ужель та самая Татьяна...?* (VIII, 20); *Любви все возрасты покорны* (VIII, 29); *А счастье было так возможно...* (VIII, 47); *Иных уж нет, а те далече...* (VIII, 51) и др.

По мнению Г.О.Винокура, это явление объясняется не только афористичностью стиля Пушкина, но и своеобразной ритмикой произведения — "множественностью метрически осязаемых границ", сообщающей тексту "потенциальную фразеологичность"<sup>7</sup>.

Таким образом, представленная в "Евгении Онегине" фразеология весьма репрезентативна по своим типологическим характеристикам (узуальная и "окказиональная", исконная и заимствованная, активная и устаревшая и т.д.), функциям и приемам использования. Она служит ярким средством создания непринужденной, эмоционально насыщенной авторской речи. Анализ ФЕ помогает лучше понять творческий замысел поэта в раскрытии персонажей и самого "образа автора".

---

*смолоду был молод, Блажен, кто вовремя созрел; Быть можно дельным чело-  
веком И думать о красе ногтей; Всевышней волею Зевеса Наследник всех своих  
родных* и др. (всего — 36 вместе с "Добавлениями"). Однако среди них нет не-  
которых отмеченных нами; и наоборот — отдельные "крылатые слова", зафик-  
сированные в указанном словаре, на наш взгляд, таковыми не являются. Ср.  
также: Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Словарь крылатых выражений Пушки-  
на. СПб., 1998; Пушкин А.С. Крылатые слова и афоризмы А.С.Пушкина / Сост.  
И.Шкляревский. М., 1999.

<sup>7</sup> См.: Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 186.

ПРИЕМЫ 'ПЛЕТЕНИЯ СЛОВЕС'  
В ПОСЛАНИИ А.С.ПУШКИНА 'К\*\*\*'

Нами уже отмечалось, что сама природа послания провоцирует определенный стиль и определенные приемы, сближающиеся с нормами «плетения словес»<sup>1</sup>.

Гениально такая близость выражена Пушкиным во вступлении к «Евгению Онегину» (разумеется, невольно):

Но так и быть – рукой пристрастной  
Прими собранье пестрых глав,  
*Полусмешных, полупечальных,*  
*Простонародных, идеальных,*  
*Небрежный плод моих забав,*  
*Бессонниц, легких вдохновений,*  
*Незрелых и увядших лет,*  
*Ума холодных наблюдений*  
*И сердца горестных замет.*

Эта «вязь», эта цепочка антонимов появляется в своего рода послании – в обращении автора к читателю, открывающем роман.

Мы уже ставили вопрос, имея в виду раннее творчество Пушкина, в частности исследование жанра посланий: каков путь поэта к совершенству?

Подлинным шедевром в жанре посланий раннего Пушкина можно назвать его послание «К\*\*\*» (1817). Эффект «плетения словес» здесь очень ярок, он проявляется на всех уровнях.

Если говорить о развитии темы<sup>2</sup>, образного выражения художественной мысли, то следует заметить, что стихотворение достаточно статич-

---

<sup>1</sup> См.: Абрамова И.Ю. Эффект «плетения словес» в поэзии А.С.Пушкина (жанр послания) // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2000. С.74-80.

<sup>2</sup> В настоящей статье нами использована методика Н.М.Фортунатова, изложенная в ряде его работ (Пути исканий. М., 1974; Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975; Творческая лаборатория Л.Толстого. М.,1983; Тайны Чехонте. Н.Новгород, 1996; Эффект Болдинской осени. Н.Новгород, 1999 и др.),

но, так как автор фактически развивает здесь одну мысль, все более и более конкретизируя ее. То же самое мы замечаем и у Епифания Премудрого в его «Жигиях»: в тех участках текста, где Епифаний использует «плетение словес», повествование будто замирает, концентрируется на определенном состоянии, переживаемом автором, готовясь к будущему движению:

**Что еще ты нареку? Вожа заблужшимъ, обрѣтателя погыбающимъ, наставника прелщеннымъ, рководителя умомъ ослѣпленнымъ, чистителя оскверненнымъ, взискателя расточеннымъ, стража ратнымъ, утѣшителя печальнымъ, кормителя алчующимъ, подателя требующимъ, наказателя несмысленнымъ, помощника обиднымъ, молитвенника тепла, ходатая вѣрна, поганымъ спасителя, бѣсомъ проклинателя, кумиромъ потребителя, идоломъ попираателя, богу служителя, мудрости рачителя, философию любителя, цѣломудрия дѣлателя, правды творителя, книгамъ сказателя, грамотѣ пермьстѣи писателя?<sup>3</sup>**

Вся первая строфа в послании Пушкина представляет собой экспозиционное изложение одной темы: мрачного состояния души, разочарова-

---

где художественный текст рассматривается как структурная целостность, выражающая определенное эмоционально-образное содержание, а понятие темы толкуется не в литературоведческом (предмет изображения), а в широком искусствоведческом аспекте. «Эффект воздействия таким образом организованной формы, — пишет Н.М.Фортунатов, — опирается на способность узнавания, фиксации, обработки нашим сознанием материала, подвергающегося развитию» (Пути исканий. С.133). Возникает разговор не «по поводу литературного произведения», а о самой художественной ткани, о «внутреннем плане организации произведения, чертах его художественной конструкции» (Архитектоника Чеховской новеллы. С.3); «узоры структуры, композиционных построений несут в себе...глубочайший поэтический смысл, не тот, что определяется как «содержание» литературного произведения, а скорее тот сверхвысший духовный смысл, который хочет быть выраженным поэтом и может быть воспринят читателем» (Эффект Болдинской осени. С. 209).

<sup>3</sup> «Повесть о Стефане, епископе Пермском»// Древнерусские предания XI - XVI вв. М.,1982

ния, крайней апатии: *"унылой думой я часто омрачен"*, *"на все подъемлю взор угрюмый"*, *"не мил мне сладкой жизни сон"*. Вторая строфа — разработка той же темы, но более конкретизированной, перенесенной здесь в сферу любовного чувства. Причем эта строфа начинается с подхвата первой строки первой строфы, где сразу же выражен образ настроения, переживаемого поэтом, — тоски, упадка душевных сил, — доминирующего на протяжении всего послания.

Третья строфа фактически представляет собой развитие той же темы душевной муки, тоски, но уже в сопряжении с понятием счастья:

*Кто счастье знал, уж не узнает счастья.  
На краткий миг блаженство нам дано:  
От юности, от нег и сладострастья  
Останется уныние одно.*

Первая и вторая строфы открываются анафорой, состоящей из тождественной и варьируемой частей:

*Не спрашивай, зачем унылой думой...  
Не спрашивай, зачем душой остылой...*

Причем вариативная часть как бы подчеркивает, выделяет тождественную. Инвариантная часть обеих строк — прямая анафора (*"Не спрашивай, зачем..."*) — вместе с вариативной представляют собой однородную конструкцию. Поэтому обе строки можно рассматривать как синтаксически выраженную анафору.

В тематическом плане начальные строки первой и второй строф оказываются связаны еще и приемом эпифоры (вариативное повторение концовки каждой строки):...*унылой думой*;...*душой остылой*.

Прямой подхват в заключении второй — начале третьей строф (*"кто"/"кто"*) — усиливается еще одним точным повтором: *"уж не"/"уж не"*. Вместе с тем заключительная строка второй и первая строка третьей строф представляют собой стык, композиционную «скрепу» на уровне близких синтаксических и смысловых конструкций: *Кто раз любил.../ Кто счастье знал...*

Данный прием универсален для послания "К\*\*\*", так как он повторяется во всех трех строфах стихотворения. Вторая и третья строфы, как было отмечено, также объединены подхватом-скрепой: *«Кто раз любил.../ Кто счастье знал...»* с тождеством (*"кто"*) и вариативностью (*"раз любил" — "счастье знал"*).

Однако и между первой и второй строфами есть еще одно композиционное стяжение, только несколько смещенное и потому не бросающееся в глаза:

*ЗАЧЕМ не мил мне сладкой жизни сон* (концовка 1-й строфы)

*Не спрашивай, ЗАЧЕМ душой остылой* (начало 2-й строфы)

Поражает в пушкинском "плетении словес" в этом послании исключительно строгая структурированность, порой напоминающая четкий графический рисунок-чертеж<sup>4</sup>. Например, в первой строфе и третьей строфе:

Не спрашивай, ЗАЧЕМ унылой думой...  
ЗАЧЕМ на все подьемлю взор угрюмый...  
ЗАЧЕМ не мил мне сладкой жизни сон...  
Не спрашивай, ЗАЧЕМ душой остылой...

Во второй строфе с ее лексической доминантой (корень "люб") также просматривается некоторая симметрия, построенная на однокоренном повторе:

Я РАЗЛЮБИЛ веселую ЛЮБОВЬ...  
Кто РАЗ ЛЮБИЛ — ПОЛЮБИТ...

Здесь третий повтор по отношению к первому представляет собой в звучании почти абсолютное тождество (*разлюбил — раз любил*)

Остается только сказать, что все стихотворение, отличающееся такой виртуозностью в искусстве «плетения словес», замыкается как внутренне завершенная структура кольцевым обрамлением на основе тонкой игры одним и тем же словом-понятием, несколько варьированным: в первой строке стихотворения — прилагательное, в заключительной — существительное:

*Не спрашивай, зачем унылой думой...*  
*Останется уныние одно.*

Таким образом, вся изобразительно-выразительная система «плетения словес» берется в четкое композиционное кольцо, динамическое по характеру повтора. Молодой поэт демонстрирует, как видим, высокий уровень мастерства.

---

<sup>4</sup> О поразительно четком структурировании лирических стихотворений у Пушкина см. в наблюдениях Н.М.Фортунатова над «Бесами». (Фортунатов Николай. Эффект Болдинской осени. Нижний Новгород, 1999. С.12-15, 253 – 265).

*Вопросы  
атрибуции, датировки  
и колпентирования*





## ОБ ОДНОМ ПИСЬМЕ ПУШКИНА

Среди достаточно обширной переписки Пушкина есть письма поэта, адресатов которых не удастся установить. В основном это какие-то отрывки, незаконченные, необработанные и не отправленные черновики. Несколько странно в этом ряду выглядит одно письмо Пушкина, которое атрибутировано как письмо Неизвестной графине. Вот это письмо (в переводе с французского языка):

« Графиня

Вот книга, о которой шла речь. Умоляю Вас не показывать ее решительно никому. Если я не имел счастья лично принести ее Вам, — Вы позволите мне по крайней мере зайти за нею» (XVI, 10, 368)<sup>1</sup>.

Записка эта — строго деловая, законченная и вполне ясная по мысли, написанная по конкретному случаю (т.е. явно не требует какого-то ответа): Пушкин дает неизвестной графине неизвестную книгу, предупреждает, чтобы она эту книгу не показывала никому (возможно, потому, что книга эта запрещена). В конце записки — предупреждает, что книгу эту он, в силу каких-то причин, заберет через несколько дней.

Интересна рукопись ПД № 232, где находится это письмо. Она представляет собой отдельный лист, заполненный с двух сторон. На одной стороне — интересующее нас письмо (написанное карандашом), незаконченное стихотворение «Менко Вуич грамоту пишет» (оно написано чернилами, но поправки в тексте сделаны карандашом) и карандашный набросок послания Д.В. Давыдову («Тебе, певцу, тебе, герою!»).

Относительно точную датировку этой рукописи позволяет сделать перечень долгов, написанный Пушкиным на обороте листа. Еще М.А. Цявловский, впервые опубликовавший эту запись, связал ее с выходом «Истории пугачевского бунта» и ожиданием денег за эту книгу. Он отнес эту запись (а вместе с ней и весь этот автограф) к началу 1835 года. В Большом академическом собрании сочинений и в издании «Письма

---

<sup>1</sup> Высказано предположение, что вариантом этого письма являлось письмо от декабря 1834 — 6 января 1835 года (№ 1023). Вот его текст (в переводе на русский язык): «Позвольте мне, графиня, повергнуть себя к вашим стопам, чтобы» (XVI, 2; автограф — ПД № 201). См. об этом: Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 243.

Пушкина последних лет», со ссылкой на работу М.А. Цявловского, это письмо предположительно датируется январем (?) 1835 г.

Эти же цифровые выкладки позволили уточнить искомую дату. Н. Н. Петрунина, анализируя этот автограф, пишет: «Он (список долгов — А.К.) можно датировать точнее. Он набросан не ранее 28 декабря 1834 года, когда Пушкин в счет долга Льва Сергеевича А.Н. Плещееву (его представлял в Петербурге П.Н. Беклемишев) уплатил 1500 руб. и остаток долга, включенный в список, составил 500 руб. С другой стороны, подсчет долгов произведен никак не позднее 8 января 1835 года: долг П.В. Нащокину значится в списке в размере 3000 руб. Между тем к 8 января Пушкин не только получил письмо Нащокина, уточнявшее сумму долга («две тысячи, — а в процентах мы при свидании сочтемся») (XV, 202), но и распорядился о выплате этих денег (XVI, 3-4). Если же признать вслед за М.А. Цявловским, что рубрика «За бум.<агу>» означает долг Пушкина типографии II отделения за бумагу для 1800 экземпляров «Истории Пугачева», то возможные сроки составления списка долгов еще сократятся: 31 декабря 1834 г. соответствующий счет типографии был погашен Пушкиным»<sup>2</sup>.

Отталкиваясь от этой даты, Н.Н. Петрунина делает вывод, что «Менко Вуич», как и цифровые записи, относятся ко времени между 28 и 31 декабря 1834 г. Несколько ранее возник черновик письма к неизвестной графине, несколько позднее внесены поправки в текст «Менко Вуича» и сделан набросок, являющийся сейчас первым по времени следом задуманного Пушкиным послания к Давыдову»<sup>3</sup>. Таким образом, исследователь полагает, что первой записью, появившейся на этом листе, было именно письмо. Однако маловероятно, что Пушкин использовал чистый лист только с целью сделать этот карандашный эпистолярный набросок.

С.А. Фомичев, основываясь на предложенной Н.Н. Петруниной дате, предложил иную хронологию заполнения этого листа: «Листок этот заполнялся Пушкиным с двух сторон в три этапа. Сначала размером «Песен...» Пушкин начал писать (чернилами) о ссоре Карагеоргия с Милошем Обреновичем. Несколько позже на той же стороне листка,

---

<sup>2</sup> Н.Н. Петрунина «Д.В. Давыдову» (Тебе, певцу, тебе, герою!...)// Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 363.

<sup>3</sup> Там же. С. 363-364.

уже карандашом, набрасывается начало письма к графине, первоначальный вариант стихотворного послания Д.В. Давыдову «Тебе, певцу, тебе, герою!» и тогда же (карандашом) делаются некоторые исправления в тексте стихотворения «Менко Вуич грамоту пишет».

Еще позже (когда Пушкин уже не собирался продолжать ни письма, ни стихотворений) вся обратная сторона страницы заполняется (чернилами) подсчетом долгов в связи с ожиданием выхода из печати «Истории пугачевского бунта»<sup>4</sup>.

Основываясь на этих исследованиях, можно датировать написание этого письма датой: около (не позднее) 28-31 декабря 1834 года. Следует отметить, что в новой «Летописи жизни и творчества Пушкина» датой написания письма отмечено: 28-31 декабря (со ссылкой на исследование Н.Н. Петруниной и без каких-либо комментариев)<sup>5</sup>, что не совсем верно.

Нам кажется, что следует внести некоторые дополнения в описание этого листа. Дело в том, что на нем содержится еще одна запись, вероятно, начало письма к той же графине (к такому мнению склоняются большинство исследователей, анализировавших автограф этого письма). Пушкин написал только один слог и сразу зачеркнул его: [Mad] — это, несомненно, недописанное обращение <Madam la Comtesse>. Судя по положению записи (почти в центре листа) и почерку, можно с уверенностью сказать, что изначально весь лист предназначался именно для этого письма. Только после того, как Пушкин по каким-то причинам отказался от своего первоначального замысла, появились остальные записи, в том числе и интересующий нас черновик. Таким образом, потребность написать записку возникла у Пушкина несколько раньше остальных записей на ПД № 232.

Предпринимались попытки связать это письмо с известными нам событиями из жизни Пушкина. Так, в «Летописи...» (без каких-либо ссылок, видимо, это догадка редакторов) оно связывается с дневниковой записью поэта: «В.<еликая> кн.<ягиня> взяла у меня записки Екатерины II и сходит от них с ума»(XII, 336)<sup>6</sup>. Речь идет о списке, озаглавленном «Mémoires secrets de la vie de feu l'Impératrice Cathrine II — écrits par elle-

---

<sup>4</sup> Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 243-244.

<sup>5</sup> Летопись жизни и творчества Пушкина. В 4-х т. М., 1999-2000. Т. 4. С. 260-261.

<sup>6</sup> Там же. С. 270.

même et trouvés en manuscrit de sa propre main, dans son bureau d'usage après sa mort, cachetés dans un paquet avec sette adresse de sa part<sup>7</sup>: его императорскому высочеству цесаревичу и великому князю Павлу Петровичу — любезному сыну моему». По мнению Р.Е. Терехиной, список был сделан в конце 1831 — сентябре 1832 г.<sup>8</sup>

Однако эта запись, на наш взгляд, не может относиться к анализируемому нами письму. Прежде всего, непоясненным остается вопрос: какой же графине адресуется письмо? С другой стороны, если Пушкин через какую-то графиню и писал великой княгине, то вряд ли мог написать о том, что зайдет. Это выражение не просто неудобно, но вряд ли возможно при общении (хотя бы и через третье лицо) с великой княгиней. Вместе с тем, это предположение отвергается хронологией заполнения автографа ПД № 232.

Упомянутая выше дневниковая запись расположена под датой 8 января 1835 года. Данные автографа позволяют нам говорить, что «история с книгой» произошла еще в декабре 1834 года. Вероятно, она произошла 19 декабря 1834 года, когда Пушкин был у Е.М. Хитрово. Об этом сохранились упоминания в том же дневнике: от 18 декабря: «Я заговорил с Ленским (Адамом Осиповичем, статс-секретарем Государственного совета по департаменту дел Царства Польского — А.К.) о Мицкевиче и потом о Польше. Он прервал разговор, сказав: «Друг мой, здесь не место для разговоров о Польше. Изберем нейтральную территорию, например у австрийского посла» (XII, 334; в переводе с французского) и от 22 декабря: «В среду (т.е. 19 декабря — А.К.) был у Хитр<ово> — имел долгий разговор с в.<еликим> кн.<язем>» (XII, 334).

В словаре «Пушкин и его окружение» Л.А. Черейского упоминается более сорока графинь — знакомых Пушкина. Подавляющее их большинство — те, с которыми поэт не общался особенно близко, встречаясь с ними главным образом в свете. Графиня Е.М. Хитрово и ее дочь графиня Д.Ф. Фикельмон — две женщины, с которыми Пушкин был достаточно близко знаком и постоянно обменивался книгами. «Пушкин постоянно искал книги, брал их у знакомых, рылся в библиотеках и т.д.

---

<sup>7</sup> Секретные мемуары страстной жизни императрицы Екатерины II, написанные ею самой и найденные в ее собственных рукописях на ее письменном столе, бывшие в употреблении перед ее смертью, заклеенные в пакет с этим адресом (франц.)

<sup>8</sup> См.: Терехина Р.Е. Копия «Записок Екатерины II» из архива Пушкина // Временник пушкинской комиссии. 1966. Л., 1969. С. 8-22.

В Петербурге Е.М. Хитрово постоянно поставляла ему газеты, журналы и новые романы, получавшиеся через ее зятя — Фикельмона, австрийского посланника. Среди книг библиотеки Пушкина находится французский перевод сочинений Гейне, доставленные Пушкину Фикельмоном; тома эти, как запрещенные политической цензурой, Пушкин не мог достать прямым путем»<sup>9</sup>. Более того, в это время Хитрово и Фикельмон жили в одном доме, и Пушкин постоянно с ними общался. Вероятно, одной из них и адресовалось это письмо о какой-то книге. Сохранились письма Пушкина к Хитрово, однако в них он избегает употребления официальной формулы «Madam la Comtesse». Поэтому мы придерживаемся точки зрения, впервые высказанной Л.Б. Модзалевским и поддержанной С.А. Фомичевым<sup>10</sup> о том, что адресатом этого письма предположительно являлась Д.Ф. Фикельмон.

Та же дневниковая запись, на наш взгляд, дает основания предположить, о какой именно книге идет речь в письме. Приведем интересные нас места:

«<...>Потом разговорились о дворянстве. В.<еликий> кн.<язь> был противу постановления о почетном дворянстве: зачем преграждать заслугам высшую цель честолюбия? Зачем составлять *tiers état*<sup>11</sup>, сию вечную стихию мятежей и оппозиции? Я заметил, что или дворянство не нужно в государстве, или должно быть ограждено и недоступно иначе, как по собственной воле государя. Если во дворянство можно будет поступать из других состояний, как из чина в чин, не по исключительной воле г<осуда>ря, а по порядку службы, то вскоре дворянство не будет существовать или (что все равно) все будет дворянством. Что касается до *tiers état*, что же значит наше старинное дворянство с именными, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристокрации и со всеми притязаниями на власть и богатства? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много <...>.

Цензор Никитенко на обвахте под арестом, и вот по какому случаю: Деларю напечатал в Библ.<иотеке> Смирдина перевод оды В. Юго, в

---

<sup>9</sup> Томашевский Б.В. Пушкин и французская литература // Литературное наследство. Т. 31-32. С. 8.

<sup>10</sup> См. Пушкин. Письма. Т. 3. М.; Л., 1935. С. 671; Фомичев С.А. Указ. соч. С. 243.

<sup>11</sup> Третье сословие (франц.)

котором находится следующая глубокая мысль: Если де я был бы богом, то я бы отдал свой рай и своих ангелов за поцелуй Милены и Хлои. Митрополит (которому досуг читать наши бредни) жаловался государю, прося защитить православие от нападений Деларю и Смирдина. — Отселе буря. Крылов сказал очень хорошо:

Мой друг! когда бы ты был бог,  
То глупости такой сказать бы ты не мог.

Это все равно, заметил он мне, что я бы написал: когда б я был архиерей, то пошел бы во всем облачении танцевать французский кадрили. <...>» (XII, 334-335).

Уже было отмечено раньше, что эта дневниковая запись связана с «Путешествием из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева. Ю.В. Стенник находит прямые переклички с рассуждениями Пушкина о роли дворянского сословия в России и главой «Зайцово» радищевской книги, где крестьяне убивают жестокого помещика. «Ассесор (помещик, герой главы «Зайцово» — А.К.) не потомственный дворянин. Своему зачислению в дворянство он обязан службе при дворе. <...> Дворовый истопник оказывается причисленным к правящему сословию»<sup>12</sup>, что приводит в конечном итоге к трагическим последствиям. Эта же мысль волнует и Пушкина в приведенном нами отрывке.

Записанная ниже история с Никитенко, на наш взгляд, тоже имеет свои переклички с «Путешествием из Петербурга в Москву».

Арест А.В. Никитенко повлек за собой достаточно большой переполох в литературных кругах. Именно 19 декабря 1834 года он, скорее всего, достиг апогея. Сам Никитенко под этим числом отмечает в дневнике: «Те же слухи о волнении и всеобщем ко мне участии. Поутру был у меня Плетнев»<sup>13</sup>.

Эта «горячая» новость вызвала ироничный отклик Пушкина как о виновнике ареста — М.Д. Деларю, «сказавшего глупость», и организаторе — митрополите Серафиме, который от этой глупости «защищает православие» и устраивает «бурю в стакане». Официально этот арест расценивался тоже не вполне серьезно. В дневнике Никитенко, где мы узнаем реакцию Николая I, он приобретает какой-то политический характер: «И государь на вас не сердит. Прочитав пропущенные стихи, он только заметил: «Прозевал!» Но он вынужден был дать удовлетворение

---

<sup>12</sup> Стенник Ю.В. Радищев в идейно-политических исканиях Пушкина 1830-х годов // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 159.

<sup>13</sup> Никитенко А.В. Дневник: В 3-х т. Т. 1. М., 1955. С. 163.

главе духовенства, и притом публичное и гласное. <...> Митрополит вообще не много выиграл своим поступком. Государь недоволен тем, что он утруждал его мелочью»<sup>14</sup>. Никитенко утверждает также, что виновником его ареста был вовсе не митрополит, а «Андрей Никол<sup>а</sup>евич» Муравьев <...> это фанатик, который, впрочем, себе на уме, то есть, по пословице, с помощью монахов, на святости идей строит свое земное счастье»<sup>15</sup>.

Однако для Пушкина важным оказывается сам факт того, что в цензурных делах замешано именно духовное лицо. Вполне возможно, что Пушкин, подробно останавливаясь на том, что именно священник в данном случае явился цензором этого стихотворения, вспомнил «Путешествие из Петербурга в Москву», где Радищев в главе «Торжок» подробно пишет о том, что именно церковь изобрела цензуру. В пушкинские же времена вмешательство духовных лиц в цензурные дела носит комический характер.

Таким образом, вполне возможно, что 19 декабря в доме австрийского посланника разговор Пушкина складывался и протекал вокруг радищевской книги. Вполне возможно, что в какой-то момент одна из хозяек (скорее всего, Д.Ф. Фикельмон) попросила ее у него.

Именно этим, на наш взгляд, можно объяснить еще одну, не совсем ясную фразу письма, где Пушкин пишет о том, что через некоторое время вынужден будет забрать книгу. Дело в том, что именно в это время он достаточно активно работает над «Путешествием из Москвы в Петербург», и книга Радищева ему требовалась постоянно. Более того, исследователями отмечено, что черновой вариант главы «Москва», где появляются мысли Пушкина о дворянстве и его вырождении в старой столице, писался именно в это время<sup>16</sup>.

Просьба же не показывать книгу «решительно никому» тоже объясняется особенностями бытования радищевского произведения в XIX веке. Пушкинский экземпляр радищевской книги и тогда, и сейчас расценивается как безусловный раритет. Более того, Пушкин заплатил за книгу 200 рублей, он был уверен, что отметки красным карандашом на страницах этого экземпляра принадлежат Екатерине II.

---

<sup>14</sup> Никитенко А.В. Указ. соч. С. 165.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> См.: Бонди С.М. Из «последней» тетради Пушкина // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. С. 381-385; Шальман Е.С. «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина (хронология и литературные отношения) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 38. № 3. 1979. С. 179-195.

ПОЭЗИЯ РЕАЛЬНОСТИ. ОПЫТ КОММЕНТИРОВАНИЯ  
«МОЕЙ РОДОСЛОВНОЙ»: ШЕСТАЯ СТРОФА

Пушкин, с его невероятной силой воображения, с его способностью создавать бесконечный в своем разнообразии мир вымышленных событий, страстей, чувств, замечателен тем, что чаще всего, однако, он шел от факта. Это было бы похоже на парадокс, если бы спустя каких-нибудь пятнадцать лет нечто подобное не продемонстрировал блистательно Лев Толстой в своем творческом процессе. В самых, казалось бы, странных ситуациях «второй реальности» то и дело отчетливо пробиваются реалии действительной жизни, наблюдаемой или пережитой когда-то художником, а в рукописях и черновых редакциях подобные — скрытые в каноническом тексте — импульсы просматриваются уже совершенно отчетливо.

Для Пушкина, можно сказать, где жизнь, там и поэзия. Даже самые трагические по своим последствиям происшествия, связанные с его судьбой, становятся для него художественными темами и претворяются в яркие поэтические образы.

Особенно характерно в этом отношении первое четверостишие шестой строфы болдинского стихотворения «Моя родословная»:

Упрямства дух нам всем подгадил:  
В родню свою неукротим,  
С Петром мой прашур не поладил  
И был за то повешен им.

«Упрямства дух *нам всем*<sup>1</sup> подгадил», — говорит он и добавляет тут же: «В *родню свою* неукротим», — и ведь о своем характере, о своих наследственных чертах говорит, так как что же он сам все это время делал? «Писал стихи и *ссорился с царями*», вместо того, чтобы благополучно делать карьеру, как сделал ее, например, князь Вяземский, его приятель, но камергер (это совсем не то, что камер-юнкер), а в конце жизни верноподданнически настроенный крупный чиновник.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив мой. — Н.Ф.

Но все-таки о чем же идет речь в этой строфе, такой драматичной и такой выразительной? Комментаторы — увы! — молчат, словно воды в рот набрали, читатели недоумевают: что за странная выходка самодержца, так жестоко разделавшегося с представителем древнего рода? А если говорят, то очень бегло замечая, что Пушкин допустил ошибку: его предок не был повешен, ему «всего лишь» отрубили голову на плахе.

Однако при этом комментаторы по каким-то совершенно необъяснимым причинам не учитывают мнение самого поэта. А между тем, он особенно внимателен был именно к этому эпизоду истории рода Пушкиных. Уже после Болдинской осени, занимаясь архивными изысканиями из эпохи Петра Великого, он вернулся к этой грустной подробности и посвятил ей развернутый фрагмент рукописных материалов о Петре.

Он свидетельствует: жестокая расправа соответствовала великой вине заговорщиков — покушению на цареубийство, оно должно было состояться в январе 1697 года, но было раскрыто. Поэт передает обстоятельства ареста заговорщиков, произведенного самим Петром с присущей ему импульсивностью<sup>2</sup>.

Особенно выразительно последнее звено этой трагедии. «Петр во время суда, — пишет Пушкин, — занемог горячкою; многочисленные друзья и родственники преступников хотели воспользоваться положением государя для испрошения им помилования... Но Петр был непреклонен; слабым, умирающим голосом отказал он просьбе и сказал: надеюсь более угодить богу правосудием, нежели потворством» (7, 34-35).

Здесь же Пушкин фиксирует развязку страшного для его рода события: стольник Федор Пушкин, окольничий Алексей Соковнин и стрелецкий полковник Циклер, пишет он, были 5 марта 1697 года «казнены четвертованием» (7, 34). Как же можно было не заметить такой подробности?

Когда-то Ю.Г.Оксман сказал, что комментарий — самый свободный жанр. Создается впечатление, что комментаторы Пушкина свободны от необходимости хоть сколько-нибудь считаться с самим Пушкиным. Здесь невозможно было повторение трагифарсовых ситуаций, о которых тоже вспоминал Пушкин: когда, скажем, из троих осужденных — как

---

<sup>2</sup> Петр, не дождавшись воинской команды, приехал в дом к заговорщику с одним денщиком! Пушкин А.С. Пол. собр. соч.: В 9-и т. Т.7. М., 1954. С.34. В дальнейшем ссылки даются на это издание в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

раз наш случай — двое несли тяжелую плаху, а третий — топор, и все громко, в один голос молили о пощаде и часто получали ее. К тому же это была не просто страшная, а еще и «подлая» смерть, что было унижительно для «дворянства» Пушкиных. Так был позднее казнен Пугачев. Однако сердобольная Екатерина II приказала изменить ритуал казни: Пугачеву прежде отрубили голову, и только потом продолжалось положенное при такой казни надругательство — уже над трупом. Петр же был и жесток, и непреклонен одновременно, как о том свидетельствуют слова, произнесенные им едва ли не на смертном одре, и предку Пушкина пришлось испытать чашу испытаний до дна, притом ужасных испытаний. Не случайно же поэт выделил эту страшную и очень конкретную подробность: «...четвертованы».

Но все же почему такая кара? Здесь комментаторам нужно было основательно потрудиться не только над пушкинскими текстами, чего они не сделали, как мы видели, но и над другими источниками: росписями родословной Пушкина, историческими свидетельствами. Дело в том, что жестокость Петра вполне объяснима, даже, пожалуй, она была и неизбежна. Причина заключалась в том, что Федор Пушкин угодил в самую гущу раскола. Его жена была племянницей родных дочерей окольного Соковнина — боярыни Морозовой и княгини Урусовой, подруг благочестивой царицы Марьи Ильиничны, да и сам Соковнин был ее ближайшим советником.

Здесь нашла коса на камень. Со старообрядцами Петр не церемонился, впрочем, как и они с ним. Если те ославили его антихристом и пускали вслед ему анафему, то самодержец отвечал им кнутом, дыбой, заточением, топором, кострами и плахой. Пушкиным достался топор и плаха, причем в форме не просто казни, а казни-пытки, притом самой изощренной и самой жестокой.

Одновременно с «Историей Петра», а затем уже, когда, сменив ее, велась интенсивная работа над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой», в финале повести Пушкин вспомнит то, что перед тем уже *трижды* было использовано им и нашло свое воплощение в разных формах: сначала в поэтической («Моя родословная»), а затем в документальных записках к «Истории Петра» и «Истории Пугачева». В мистифицированном, как в «Повестях Белкина», в «Истории села Горюхина», обращении к читателям мнимого «издателя» автор, имея в виду реальный факт собственного творческого процесса, отмечал: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его вну-

ков, который узнал, что мы заняты были *трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом*» (4, 299), то есть, конечно же, к «Истории Пугачева», которую поэт издал, еще не закончив «Капитанской дочки».

Но ведь как раз в «Истории Пугачева», в ее завершении, и была дана очень подробно сцена казни «славного мятежника», извлеченная Пушкиным из записок И.И.Дмитриева — точная, пространная цитата, с ничтожной вариативностью. Тем более важно то, что сцена казни была представлена там совсем не так, как в «Капитанской дочке», а так, как видела ее толпа, во всех деталях ужасного в своей жестокости ритуала: «У трупа отрезали руки и ноги, — повторяет Пушкин записки Дмитриева, — палачи разнесли их по четырем углам эшафота, голову уже показали потом и воткнули на высокий кол...» (4, 255). Далее следуют подробности, подчеркивающие позорность казни: «Отрубленные члены четвертованных преступников были разнесены по московским заставам и несколько дней после сожжены вместе с телами. Палачи развеяли пепел» (4, 255)<sup>3</sup>.

Подобное произошло в реальности и с пращуром Пушкина. Только голова была отрублена, как положено по «четвертованию», не в первый, а в самый *последний* момент, уже у кровоточащего обрубка вместо человеческого тела. И Пушкин это знал. Стало быть, «Капитанская дочка» в сцене с Пугачевым, уложившейся в одну строку («...кивнул головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу»), имела перед тем *три* предварительных эскиза, из которых один был безусловным стихотворным шедевром, а два других — историческими изысканиями Пушкина.

Итак, сцена реальной казни, когда он писал в шестой строфе:

И был за то повешен им...

стояла у него перед глазами во всем своем ужасе. Он к ней мысленно не раз обращался. *Он не мог ошибиться*<sup>4</sup>. Но чего не сделаешь ради риф-

---

<sup>3</sup> Пушкин имел в виду именно это обстоятельство, когда в Table talk (1835-1836) отмечал: «...Разин был *четвертован и сожжен* в Москве» (6, 175).

<sup>4</sup> Содержательное исследование В.С.Листова, сличившего текст «Деяний Петра Великого» И.И.Голикова с пушкинскими записками о Петре, свидетельствует: в том, что было связано с историей его рода, поэт порой был более точен, чем историк. Пушкин вносит поправки, конспектируя голиковский текст, например, такого рода: «*Окольничий Соковнин, стольник Федор Пушкин...*» Выделенное курсивом отсутствует в труде И.И.Голикова! Эти точные данные введены рукой поэта. Или: «*Заговорщики захвачены были* в Преображенское и

мы, если ты поэт, да и выразительнее и короче не скажешь, чем он сказал, и стоит ли давать, уже светской толпе, повод для пересудов? — трудно определить причину этой мнимой ошибки.

Однако эпизод из «Моей родословной» с казнью пращура поэта, «не поладившего» с Петром, уникален тем, что его можно считать творческим импульсом для еще одного фрагмента повести, тоже связанного с жизнью поэта, с его раздумьями о своей родословной, с его отношением к своему «аристократизму».

Обычно «Капитанскую дочку», минуя «Мою родословную», соотносят с пушкинскими «Бесами»: сцена метели и встреча с «вожатым». Но при этом не замечается, как, замыкая повествование переключкой с эпиграфом ко всему произведению, т.е. беря текст в композиционное кольцо (подобный прием использован в «Пиковой даме»), автор вновь обращается к теме чести, рисуя потрясенного старика-отца, но включая в его речь факты *своей* родословной и собственные раздумья, которые его так занимали когда-то, еще в Болдинскую осень. «Не казнь страшна, — горько сетует Андрей Петрович Гринев, — *пращур мой умер на лобном месте*, отстаивая то, что почитал святынею своей совести» (4, 295). Но ведь это — парафраз из шестой строфы «Моей родословной» с необходимой поправкой, сделанной теперь, *post factum*, самим поэтом: не «повешен», а «умер на лобном месте»! Пушкин на этот раз точен и объективен, и он говорит, бесспорно, о своем предке, хотя бы и словами вымышленного лица. Это остроумнейшая и тонкая, как часто бывает у него, игра скрытыми, потаенными смыслами.

Наивно полагать, что фрагмент «Капитанской дочки» имеет примечания. Это грустная ситуация и очень давняя по отношению к Пушкину. Он *наименее* прокомментирован из наших классиков, если иметь в виду собрания сочинений Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова. Ему «не повезло». Но дело не только в пренебрежении комментаторов к пушкинским текстам. Еще более опасно то, что при отсутствии комментария текст часто оказывается беззащитен перед произволом редакторов — и появляются необоснованные, ничем не аргументированные конъек-

---

казнены *четвертованием*». (Пушкин.А.С. История Петра. Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии В.С.Листова. М., 2000. С.86). Не так важно для нас сейчас, откуда Пушкин почерпнул эту страшную подробность; она тоже отсутствует у И.И.Голикова. Гораздо важнее, что он *именно так* видел, *так* представлял себе смерть несчастного стольника Федора Пушкина.

туры. Например, Д.Благой и Б.Томашевский вдруг начинают читать в восьмой (болдинской, итоговой) главе строчку из XII строфы:

Иль может Демоном моим...

— так, что «Демоном» печатается со строчной, а не с заглавной, как у Пушкина, буквы! Обескровливается не просто фрагмент, а целая глава, где возникает ретроспекция, взгляд поэта на себя, в момент завершения романа, из своего поэтического далека. Будь сколько-нибудь сносный комментарий к этой строке, искаленной пушкинской мысли не появилось бы: ведь он процитировал здесь самого себя, молодого, в момент, когда только еще начинал писаться роман, имея в виду стихотворение 1823 года «Мой Демон»<sup>5</sup>. Любопытно, что примечания к этой строчке нет ни у Ю.М.Лотмана, ни даже у Вл. Набокова, наиболее полно прокомментировавшего «Онегина».

В шестой строфе существует еще один эпизод, остающийся без объяснения, хотя это следовало бы сделать, — последние две строчки восьмистишия:

Счастлив князь Яков Догорукий,  
Умен покорный мещанин.

Кто таков Яков Долгорукий, почему вдруг появился «покорный мещанин»? Ведь до сих пор рефрен в конце каждой строфы звучал достаточно нейтрально: «русский мещанин», «мелкий мещанин», «слава богу, мещанин», «нижегородский мещанин» (речь шла о Минине) и просто — «мещанин»...

Если вспомнить вторую строфу «Моей родословной», взрывающуюся уничтожающей пушкинской иронией по поводу новой знати, шагнувшей «из грязи в князи», то можно подумать, что как раз князь Долгорукий тоже из когорты этих выскочек и временщиков. Однако это не так. Это колоритнейшая фигура эпохи Петра Великого. Член государственного сената, он был единственным, кто отваживался «оспоривать», как говорил Пушкин, решения самого государя, а однажды прилюдно, на глазах у сената, раздраженный, гневно разорвал царский указ, и, несмотря на увещания царицы и самого Петра, не пошел с повинной, остался верен себе — и уцелел! Но ведь это «славное» событие, рисуя-

---

<sup>5</sup> См.: Фортунатов Н.М. Пушкин о Пушкине: об одной неоправданной конъюнктуре (XII строфа 8 главы «Евгения Онегина») // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1997. С.88-100.

шее строптивый характер князя, было уже давно отмечено поэтом, сначала в «Арапе Петра Великого», где он дважды упоминает князя, а затем в *Table talk* (1835-1836)<sup>6</sup>.

Пушкин и в самом деле у нас начало всех начал. Во всяком случае, он первым в нашей литературе продемонстрировал в своем творческом процессе то, что можно было бы определить как подсознательное у большого мастера чувство перспективы художественного мышления, когда шедевр в какой-нибудь подробности, образе, сюжетной ситуации оказывается спустя годы эскизом, подмалевком, невольным черновым наброском для будущего художественного творения, которое ждет автора впереди. Подобного рода принцип широко используется позднее Толстым<sup>7</sup> и Чеховым. Но Пушкин в этом смысле — первый наш гениальный парадоксалист.

А если это так, а это действительно так, то следует обратить внимание читателей на еще одну строку, наиболее демонстративно и вырази-

---

<sup>6</sup> Вот что писал он, открывая «Застольные разговоры» и вновь поправляя И.И.Голикова: «Славный анекдот об указе, разорванном князем Яковом Долгоруким, рассказан у Голикова ошибочно и не вполне. Долгорукий после дерзкого своего поступка уехал домой из сената. Государь, узнав обо всем, очень прогневался и приехал к нему. Князь Яков стал перед ним на колени и просил помилования. Государь, побранив его, стал с ним рассуждать о сущности разорванного указа. Долгорукий изложил ему свое мнение. «Разве не мог ты то же самое сказать, — заметил ему Петр, — не раздирая моего указа?» — «Правда твоя, государь, — отвечал Долгорукий, — но я знал, что если я его раздеру, то уже впредь таких подписывать не станешь, жалея мою старость и усердие». — Государь с ним помирился, но, приехав к себе, приказал царице, которая к князьям Долгоруким была особенно милостива, призвать князя Якова и присоветовать ему на другой день при всем сенате просить прощения у государя. Князь Яков начисто отказался. На другой день он, как ни в чем не бывало, встретил в сенате государя и более чем когда-нибудь *его оспоривал*. Петр, видя, что с ним делать нечего, оставил это дело и более о том уже не упоминал» (6, 169). Но ведь поэт держал в памяти своей этот «исторический анекдот» еще в 20-е годы, отразив его в «Арапе Петра Великого», то есть задолго до Болдинской осени. Ибрагим видит «Петра в Сенате, *оспориваемого* Бутурлиным и Долгоруким» (4, 14), а еще раньше упоминает о нем же, «*крутом советнике Петра*» (4, 12), наблюдая его, но уже в царском дворце, среди «особ, приближенных к государю».

<sup>7</sup> См.: Фортунатов Н.М. Особенности творческого процесса Л. Толстого: шедевры, рождающие шедевры (К вопросу о «промежуточных» этапах работы писателя) // Грехневские чтения. Нижний Новгород, 2001. С. 65-71.

тельно отразившую в себе закон пушкинского творчества — возвращение вспять, к прежним достижениям, которые вновь о себе дают знать, а именно первую строку заключительного четверостишия шестой строфы:

*Его пример будь нам наукой:*

Не любит споров властелин...

Конечно же, это еще один отголосок известной мысли, даже прославленной «формулы мысли», если вспомнить «Застольное слово о Пушкине» А.Н.Островского, — мысли высказанной когда-то в первой, — в самом прямом смысле слова первой, — онегинской строфе, открывшей гениальный роман:

*Его пример другим наука...*

Но сейчас, в болдинском стихотворении, — все это уже то, да не так. Это новый образ чувства, новая поэтическая идея по отношению к старой, выступившей в виде первотолчка для нее. Пушкин у нас на глазах прокладывает уже иное русло, оказывается в иной поэтологической стихии: не сетования вымышленного лица, героя романа, а конкретно-реальное, личностное переживание поэтом тоже реальной судьбы и гибели своего далекого предка, стольника Федора Пушкина, с его страшной смертью, нанесшей непоправимый удар всему роду. Оно, это состояние, передано и сейчас персонажу, созданному воображением поэта. Но принадлежит-то оно ему. Это кровное достояние его души, горькое, испытанное его предками, а потом и им самим чувство неотвратимой случившейся беды. Пушкиным с тех пор уже не удалось подняться до прежних вершин богатства и власти.

Таким образом, комментирование, имея дело с подобными текстами, неожиданно (притом значительно!) расширяет свои традиционные пределы. Оно словно повторяет в себе универсализм этого гения и дает возможность обосновать не только конкретику литературного факта, но и уловить скрытые закономерности творческого процесса писателя и некоторые черты поэтики его произведений.

## РАЗМЫШЛЕНИЯ О «ЗАПИСКАХ БРИГАДИРА МОРО-ДЕ-БРАЗЕ»

Нас пока волнуют два вопроса: *чем* заинтересовали Пушкина «Записки бригадира Моро-де-Бразе»? И второе: *почему* «Записки» слабо прокомментированы исследователями пушкинского творчества?

«Записки» французского вояки переведены на русский язык самим Пушкиным и были предназначены для «Современника», когда журнала еще не существовало. Они, «Записки», издавна печатаются, начиная с посмертного издания, в каждом очередном собрании, не имея за собой комментариев. О «Записках» Моро, к примеру, ни разу не вспомнили в знаменитой коллективной монографии 1966 г. «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». Ничего не сказано о «Записках» в семинарии по Пушкину Б. С. Мейлаха и Н. С. Горницкой (1959 г.), ни в семинарии Л. Г. Фризмана (1995 г.).

Конечно же, странно: труд Пушкина, переиздающийся, как и сочинения поэта, многосоттысячными тиражами каждые 3-5 лет, не тянет за собой шлейф комментариев. А ведь комментаторами сочинений поэта выступали наиболее авторитетные пушкинисты.

Проследим сказанное, начиная с комментариев, напечатанных и в канун 100-летия со дня кончины поэта, и в годы, следовавшие за 150-летием со дня его рождения, и в десятилетия, предшествовавшие двухсотлетию юбилею Пушкина.

В шеститомнике, приложенном в начале 30-х годов к журналу «Красная Нива», утверждалось: «Записки бригадира Моро-де-Бразе» — сокращенный перевод небольшой части редкого издания трехтомника «Мемуаров политических, забавных и сатирических мессира Жака Моро-де-Бразе, графа Лионского 1735 г.», сделанный самим Пушкиным и снабженный [его] краткими примечаниями и предисловием. Перевод этот предназначался, вероятно, для «Современника» и вместе с программой последнего был представлен 31 декабря 1835 г. через Бенкендорфа «на рассмотрение его величества» с ссылкой Пушкина в сопроводительном письме на то, что «записки эти любопытны и дельны». Они важный исторический документ, и едва ли не единственный, опричь журнала самого Петра Великого». Ответ Николая I на это представление

не известен, но «Записки» появились в печати уже после смерти Пушкина («Современник», 1837. №2. С. 218-300)<sup>1</sup>.

Теперь обратимся к тексту комментариев, напечатанных в 17-м томе Полного собрания сочинений. Они начинаются с констатации: «При жизни Пушкина напечатаны не были. Публикация Плетнева «Записки бригадира Моро-де-Бразе о походе 1711 года». «Современник». Т. VI. 1837. № 2. С. 218-300, по несохранившейся писарской копии с чернового автографа ЛБ, выправленной Пушкиным. Текст «Современника» отличается от автографа цензурными купюрами, наличием предисловия и примечаний, два из которых помечены «Прим. ред. ».

Напоминаем читателям сказанное в предисловии: "переводчик" (т. е. Пушкин) не хотел ни спорить, ни ослабить порицания и вольные суждения автора, будучи уверен, что они не могут вредить ни Петру Великому, ни русскому народу: «Моро не любил русских и был недоволен Петром».

М.А. Цявловский отмечал, издавая "Записки": печатается по тексту «Современника» с восстановлением цензурных купюр, с учетом особенностей автографа и с введением двух примечаний, имеющих на отдельном листе (с. 314, первая сноска, и с. 317), место которых не указано в автографе и определено их содержанием. Датируется 1835 годом. Эти примечания М.А. Цявловского были опубликованы в издании «Красной Нивы» (собр. соч. Пушкина, т. V, 1931, с. 303 и с. 310).

Приведенный выше текст пространственным комментарием не назовешь. В нем, к примеру, ничего не говорится о характере перевода, выполненного Пушкиным.

Обратимся к комментариям перевода и компоновке Пушкиным текста «Записок Моро-де-Бразе», напечатанных в изданиях русского поэта в период 150-летия со дня рождения.

Для примера остановимся на издании 1962 г. В редколлегию этого десятитомника входили: Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. В. Виноградов и Ю. Г. Оксман. «Записки Моро-де-Бразе» помещены были в 8-м томе. К изданию их готовил И. Л. Фейнберг. В комментариях, более чем скупых, сказано: «Текст «Записок Моро-де-Бразе» проверен по рукописи Пушкина и посмертной публикации («Современник», 1837, № 2)»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6-и т. Т. 6. Приложение к журналу «Красная Нива», 1931. С. 144.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-и т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 8. С. 461.

Лапидарны комментарии к тексту «Записок Моро-де-Бразе» и в Полном собрании сочинений в десяти томах, вышедших в издательстве «Наука» в 1964 г. Приводим текст этих комментариев:

«Записки были найдены в бумагах Пушкина после его смерти приготовленными к печати для журнала «Современник». В этом журнале они и появились в 1837 г. в томе VI, с. 218-300 с искажениями, устраненными теперь по сохранившейся черновой рукописи Пушкина».

Трудно понять: почему такие авторитетные пушкинисты как, Б. В. Томашевский и Л. Б. Модзалевский, столь формально отнеслись к переводу французских мемуаров Пушкиным? Хотя переводчик здесь, по нашим наблюдениям, углубляет характеристику Петра, ранее сложившуюся в его труде, посвященном Истории Петра I, и других сочинениях.

В 1977 г. в издательстве «Художественная литература» в очередной раз был издан десятитомник сочинений А. С. Пушкина. И здесь в 8 томе были напечатаны «Записки Моро-де-Бразе». Однако на сей раз за текстом «записок» следовали сравнительно развернутые комментарии, написанные тем же И. Л. Фейнбергом. Прочитируем их здесь:

«Записки политические, забавные и сатирические господина Жана Никола де Бразе, графа Лионского, полковника Казанского драгунского полка и бригадира войск его царского величества» были изданы Пушкиным без раскрытия имени их автора, обозначенного лишь инициалами, в трех томах в 1716 г., изданном в Веритополисе у Жана Дизанере. (Пушкин к этой фразе делает ироническую приписку: «истинограде у Ивана Правдина»). В действительности, как указывает комментатор, они вышли тогда первым изданием в Амстердаме у Роже.

До недавнего времени существовали сомнения, не присвоил ли себе Моро-де-Бразе в своих записках слишком высокий чин, то есть являлся ли он действительно тем лицом, от имени которого ведет рассказ в своих записках? Но сомнения эти отпали после того, как был найден и опубликован в 1964 г. в издании «Письма и бумаги императора Петра Великого» (т. XI, вып. 2) подлинный «пас» (паспорт — Д. Б.) с государственной печатью, заготовленный для бригадира Бразе в августе 1711 г. и собственноручно подписанный Петром. Исторические документы, опубликованные в названном издании, подтверждают и по существу достоверность записок Моро о походе 1711 г.

Интерес Пушкина к этим запискам и работа его над ними были связаны с собиранием им материалов для упоминавшейся «Истории Петра

1». Он перевел из «Записок Моро-де-Бразе» его рассказ о Прутском походе, «лучшее место из всей книги его», по словам Пушкина.

Напомним: Пушкин обратился к переводу отрывка из «Записок» Моро-де-Бразе после написания повести «Кирджали» (1834 г.) и «Путешествия в Арзрум» (1835 г.). В этих произведениях прозы в числе действующих лиц показаны разнообразные персонажи турецкого общества. Здесь и семеро стражников, охраняющих Кирджали, осужденного «быть посажену на кол»; здесь и пленный паша, который, «сложив руки на грудь», обратился к Пушкину «через переводчика: «Благословен час, когда встречаем поэта... он стоит на равне с властелинами земли и ему поклоняются...». Наконец, следует любопытное признание самого поэта: «... видел я харем; это удавалось редкому европейцу. Вот вам основания для восточного романа». В перечень турецкой тематики Пушкин относит и перевод из Моро-де-Бразе, описывающий трех пашей, присланных от великого визиря к его императорскому величеству» (X, 334).

Примечательно, занятия переводом «Записок» Моро-де-Бразе по времени совпадают с работой Пушкина над «Прутской кампанией» из «Истории Петра I». Таким образом, «Записки», богатые турецкой тематикой, взаимодействовали с остальными произведениями на сходную тему, усиливая выразительность каждого из них.

Пушкин сохраняет критическое отношение к Моро и его запискам. Он не только указывает в своих примечаниях на отдельные ошибки, обнаруживая при этом собственное прекрасное знание истории Прутского похода. Критическое отношение к источникам и проницательность дают ему возможность использовать для выяснения исторической истины, даже тенденциозные «показания» Моро («... тем значительнее свидетельства, которые вызываются у него поневоле», — говорит Пушкин, касаясь «пристрастных показаний» иностранца) (т. X, 297).

Итак, «Записки Моро-де-Бразе» заинтересовали Пушкина тем, что в них живо, детально и обстоятельно описан Турецкий поход Петра I в 1711 г., причины его поражения. Напомню: в библиотеке Пушкина насчитывается всего восемь книг, посвященных Турции, вряд ли в прошлом их было больше<sup>3</sup>.

Экземпляр «Записок» в библиотеке Пушкина отсутствует.

Если в середине 30-х годов, в ходе работы над «Историей Петра», Пушкин был в курсе «Персидских дел» монарха, даже подробно описал

---

<sup>3</sup> Модзалевский Б.Л. Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910. С. 395.

смелое поведение российских дипломатов первой четверти XVIII века<sup>4</sup> в чужой им стране на востоке, то о делах турецких примерно в ту же эпоху писатель знал меньше. Возможно, по этой причине Пушкин обращал внимание Николая I на то, что «Записки» важный исторический документ» (XVI, 69). Они, как упоминалось выше, приоткрывали некоторые причины неудачного похода Петра I в 1711 г. за реку Прут.

В то же время нельзя не заметить художественного продолжения, своего рода примыкания или присоединения отдельных событий из «Записок» Моро-де-Бразе к одной из сцен пушкинской «Полтавы». Помните:

Драбаны у брегу Днепра  
Коней расседланных поили.  
Проснулся Карл. «Ого! пора!  
Вставай, Мазепа. Рассветает».  
Но гетман уж не спит давно.  
Тоска, тоска его снедает;  
...И молча он коня седлает;  
И скачет с беглым королем.

Куда скачут?

Моро-де-Бразе приводит детали рассказа турецкого паши, участника переговоров со свитой Петра о перемирии. Последний довольно подробно воссоздает образ жизни «беглого короля» в Турции. Разговор с турком велся Моро-де-Бразом на латинском языке. Можно сказать без особой натяжки, что перед читателем встает еще один эпилог «Полтавы».

Возможно, случайно, хотя скорее сознательно, в «Записках» противопоставлено поведение после проигранного сражения обоих монархов: императора Петра I и шведского короля Карла XII.

Причины поражение россиян в Прутском походе 1711 года не в силе турецкого контрудара и не в слабости русских полков, а в просчете планов сражения, предложенных молодыми русскими генералами. Они не запланировали на всем протяжении засушливой степи ни складов продовольственных, ни фуражных.

---

<sup>4</sup> Белкин Д.И. Пушкинские строки о Персии // Пушкин в странах зарубежно-Востока. М.: Наука, 1979. С. 156-214.

Таковы объяснения Моро-де-Бразе. И Пушкин, как переводчик, не очень-то возражает против них. Он также отмечает прохладное отношение монарха к советам иноземцев в начале похода.

Однако Петр I не прошел безучастно мимо спора генералов, который привел к поражению, хотя и временному. Монарх оставляет в турецком лагере заложником мира сына командующего войсками генерал-фельдмаршала графа Шереметева и вместе с ним подканцлера П. П. Шафирова.

Выше говорилось, что Пушкин не механически переводил заинтересовавший его отрывок из трехтомника «Записки Моро-де-Бразе». Он разглядел, к примеру, черты сходства французского искателя военных приключений Моро-де-Бразе с героем исторической повести Вальтера Скотта капитаном Дольгетти из «Легенды о Монтерозе» (1819).

Компонуя свой перевод из книги Моро-де-Бразе, Пушкин неназойливо противопоставляет двух монархов: Карла XII и Петра I. Писатель буквально тасует военные сцены. Читатель видит Карла XII, постоянно требующего от турок нового увеличения эскорта для его сопровождения через Россию... Другой — Петр I — спокойно принимает условия перемирия, отдает казну, но сохраняя при этом значительное большинство своей армии. Он не сомневается в грядущей победе. Турки признают его потенциальную силу и выставляют многочисленные условия перемирия. В итоге русские войска выступают из турецкого лагеря «в новом боевом порядке», «с распушенными знаменами, с барабанным боем и с флейтами перед каждым полком» (т. X, 331).

Коснемся второго вопроса, поставленного в начале статьи: почему текст «Записок» Моро-де-Бразе, насчитывающий 82 страницы «Современника», слабо прокомментирован исследователями пушкинского творчества?

Ответ на него содержится в многочисленных трудах и исследованиях, отнюдь не пушкинистов, а историков, как отечественных, так и турецких, посвященных Прутскому походу Петра I. Для начала, в качестве примера назовем следующие: Мышлаевский А. З. Война с Турцией 1711 г. (Прутская операция). СПб., Военноученый комитет, 1898; Кафенгауз Б. Внешняя политика России при Петре I. М.: Госполитиздат, 1942; Орешкова С. Ф. Русско-турецкие отношения в начале XVIII в. М.: Наука, 1971 и др.

Наиболее весомый ответ содержится, на наш взгляд, в статье С. А. Фомичева «Периодизация творчества Пушкина»<sup>5</sup>: в «Записках» Моро-де-Бразе ученый увидел интерес Пушкина-прозаика к документальному реализму. Это изменение художественного метода гения заинтересовало его исследователей лишь в последние десятилетия.

Примечательно, что российские историки, как дореволюционные, так и советские, охотно ссылаются в своих трудах о Прутском походе 1711 г. на перевод Пушкина из Моро-де-Бразе.

---

<sup>5</sup> Фомичев С.А. Периодизация творчества Пушкина. (К постановке проблемы) //Пушкин. Исследования и материалы. Т. X, Л.: Наука, 1982. С.21.

# *Краеведение*





## ПРОЩАНИЕ С БОЛДИНОМ

Утром 13 сентября 1834 года коляска А.С.Пушкина вновь застучала по болдинской улице. Это был третий приезд Александра Сергеевича в родовое имение.

Пушкин приехал, озабоченный хозяйственными делами по отцовской части Болдина — Сергей Львович уговорил его смотреть за управлением имением, вместо себя заботиться о содержании как своем, так и брата, и сестры.

А еще надеялся Пушкин на болдинскую осень, дважды подарившую ему радость творческого труда.

Но было и другое.

Решалась судьба бывшего имения дяди Василия Львовича, которое после его смерти в августе 1830 года управлялось опекой из местных помещиков. Имение было обременено долгами, из-за которых прямой наследник брата Сергей Львович отказался от наследства.

Но Александру Сергеевичу очень хотелось не упускать половину болдинского имения и соединить в одно старинную вотчину Пушкиных. Об этом он писал жене еще осенью 1833 года (в письмах от 8 октября и 6 ноября): «... Здесь мне очень советуют взять на себя наследство Василия Львовича; и мне хочется, но для этого нужны, во-первых, деньги, а, во-вторых, свободное время; а у меня нет ни того, ни другого...»... «Здесь я было вздумал взять наследство Василия Львовича. Но опека так ограбила его, что нельзя и подумать; разве не заступится ли Бенкендорф: попробую, приехав в Петербург...».

Пушкин и в самом деле обратился к Бенкендорфу (черновик письма по-французски от 7-10 февраля 1834 года). Он писал всесильному шефу жандармов, прямо указав на что ему нужны деньги: «Представляя Его Величеству том II Пугачева, приемлю смелость обратиться к Вашему Сиятельству по поводу обстоятельств, меня касающихся, и прибегнуть к Вашей обычной благосклонности.

Разрешая напечатание этого труда, Его Величество обеспечил мое благосостояние. Сумма, которую я могу за него выручить, даст мне возможность принять наследство, от которого я вынужден был отказаться за отсутствием сорока тысяч рублей, достававших мне. Этот труд мне

их доставит, если я сам буду его издателем, не прибегая к услугам книгопродавца...»

И далее Пушкин просил заем в 15 тысяч рублей на 2 года, чтобы спокойно «посвятить изданию все необходимое время и старание...»

Известно, что надежды Пушкина на большой доход от продажи «Истории Пугачева» не оправдались.

Пока половина Болдина находилась под опекой, имение считалось по-прежнему владением В.Л.Пушкина, и как-то забывалось, что оно от Пушкиных может уйти.

Осенью 1834 года положение изменилось.

Еще в июне 1833 года дочь Василия Львовича Пушкина Маргарита Васильевна, по мужу Безобразова, обратилась к Нижегородскому губернатору с просьбой ускорить продажу имения. К осени 1834 года дело наконец-то сдвинулось с места.

В Государственном архиве Нижегородской области хранится «Дело о взимании долгов с имения Василия Львовича Пушкина в селе Болдине Лукояновского уезда», начатое в мае 1833 года и законченное в июне 1835 года<sup>1</sup>. В деле имеется перечень долгов В.Л.Пушкина на сумму 394596 рублей. В этом перечне выделены два самых крупных долга в 110 тысяч рублей двум лицам: московской купчихе Ворожейкиной — 50 тысяч и ротмистру Безобразову — 60 тысяч.

На самом деле это был не долг, а подарок Василия Львовича в виде долговых обязательств. (Брак с Анной Николаевной Ворожейкиной не был освящен церковью, поэтому ни она, ни их дочь Маргарита не могли быть наследниками В.Л.Пушкина).

Знал ли А.С.Пушкин об этом долге? Вряд ли.

Приехав в Болдино в тяжелом душевном состоянии (недавно закончилась история с отставкой от службы, мучили мысли о долге в 60 тысяч), он попал в гущу событий по продаже имения дяди.

О своих мыслях и чаяниях по этому поводу Пушкин сообщил жене через два дня после приезда, в письме от 15-17 сентября 1834г. «...Я рад, что добрался до Болдина: кажется, менее мне будет хлопот, чем я ожидал. Написать что-нибудь мне бы очень хотелось. Не знаю, придет ли вдохновение. Здесь нашел я Безобразова (что ж ты так удивилась? Не твоего обожателя, а мужа моей кузины Маргаритки)... Он хлопочет и хозяйничает и, вероятно, купит пол-Болдина, Ох! Кабы у меня было

---

<sup>1</sup> ГАНО, ф.5, оп.1, д.161.

100000! Как бы я это уладил, да Пугачев, мой оброчный мужичек и половины того не принесет, да и то мы с тобой как раз промотаем, не так ли? Ну, нечего делать, буду жив, будут и деньги. Вот идет ко мне Безобразов, прощай.

Ух, насилиу отвязался. Два часа сидел у меня. Оба мы хитрили — дай бог, чтоб я его перехитрил, на деле, а на словах, кажется я перехитрил. Вижу отселе твою недоверчивую улыбку, ты думаешь, что я подуруша и что меня опять оплетут — увидим. Приехав в Москву, кончу дело в два дня и приеду в Петербург молодцом и обладателем села Болдина...»

Увы, это было неосуществимо, что хорошо понимал Петр Романович Безобразов, с которым «хитрил» Александр Сергеевич. Как хитрил? Возможно, делал вид, что достанет денег на покупку пол-Болдина, но скорее всего, пытался убедить Петра Романовича или купить имение, или взять его в управление — все же родня, с которой потом, в хорошие времена, можно будет как-то договориться. Это подтверждается письмом Пушкина к мужу сестры Н.И.Павлищеву, посланном почти год спустя после описываемых событий, 3 июня 1835 года. «Милостивый государь Николай Иванович. Вы желаете знать, что такое состояние ба-тюшки, посылаю Вам о том ведомость. В селе Болдине душ по 7й ревизии 564. В сельце Кистеневе (Тимашево тож) 476. Покойный Василий Львович владел другой половиной Болдина, в коей было также около 600 душ. Эта часть продана спустя три года после отречения от наследства самого наследника. Я не мог взять на себя долги покойника, потому что и без того стеснен, а брат Лев Сергеевич, кажется, не мог бы о том и подумать, ибо на первый случай надо было бы уплатить по крайней мере 60000.

Жаль, что Вы в то время не снеслись со мною, кабы я мог думать, что Вы примете на себя управление этим имением, я бы мог от него не отступиться...»

Мысли о потерянном имении не оставляют его и позднее. В письме к Бенкендорфу от 22 июля 1835 года он опять с горечью упоминает, что из-за отсутствия средств «был вынужден отказаться от наследства».

А пока, в сентябре 1834 года он хитрил с Безобразовым, который его перехитрил, не сообщив ему, что он не собирается покупать имение, а намерен получить после его продажи хотя бы часть «долга». В тот самый день, когда шла длительная беседа с Пушкиным, П.Р.Безобразов был включен в число кураторов конкурсного управления по долгам

В.Л.Пушкина вместе с сенатором М.А.Салтыковым и князем Петром Шаликовым.

Дальнейшая судьба «Васильевской» части Болдинского имения сложилась так: уже после отъезда Пушкина из Болдина, в ноябре 1834 года, кураторы, видимо, договорившись между собой, просили Нижегородское губернское правление « на продажу в Москве его, Пушкина, имения, в Лукояновском уезде состоящего, дать свое согласие».

Несмотря на вынос торгов в Москву, конкурсному управлению не сразу удалось найти покупателя. Только 12 марта 1835 года состоялась продажа. Имение Василия Львовича купил за 220 тысяч рублей нижегородский помещик С.В.Зыбин.

Пушкин, находясь в Болдине, конечно, вскоре узнал об истинных намерениях Безобразова.

Нет сомнения, что ситуация с наследством дяди, неосуществленная мечта о приобретении имения для обеспечения своей семьи, повлияла на творческий настрой Александра Сергеевича. В третью болдинскую осень вдохновение от него убегало. Родилась только ироническая «Сказка о золотом петушке», не над собой ли ирония?

25 сентября 1834 года Пушкин послал Наталье Николаевне грустное письмо, полное дум о семье. «Вот уже скоро две недели, как я в деревне, а от тебя еще письма не получал. Скучно, мой ангел. И стихи в голову нейдут, и роман не переписываю. Читаю Вальтер Скотта и Библию, а все о вас думаю. Здоров ли Сашка? Прогнала ли ты кормилицу? Отделалась ли от проклятой немки? Какова доехала? Много вещей, о которых беспокоюсь. Видно, нынешнюю осень мне долго в Болдине не прожить. Дела мои я кой-как уладил. Погожу я еще немножко, не распишусь ли, коли нет — так с богом и в путь...»

В самом конце сентября, прожив в Болдине немногим более двух недель, Александр Сергеевич Пушкин покинул Болдино.

Болдинская продажа так подействовала на него, что он долго не мог забыть об этом. Но попытался забыть. Отказавшись от управления Болдинским имением летом 1835 года, он отказался и от своей части доходов с него — договорился с отцом, что доходы с Кистенева поделят брат Лев и сестра Ольга, а доходы с Болдина будет получать сам Сергей Львович, он же, Пушкин, не будет получать ничего.

Так случилось, что осенью 1834 года Пушкин навсегда расстался с Болдином.

## ПУШКИН В ЛУКОЯНОВЕ. БЫЛИ И ЛЕГЕНДЫ

«Сейчас еду в Нижний, то есть в Лукоянов, в село Болдино — пиши мне туда, коли вздумаешь», — сообщал А. С. Пушкин П. А. Плетневу из Москвы в Петербург 31 августа 1830 года<sup>1</sup>. Так накануне женитьбы на Н. Н. Гончаровой в поле зрения Пушкина попал и уездный город Лукоянов, и родовое село Болдино Лукояновского уезда, которым с конца XVI века (1585 г. в поместье) владел Е. М. Пушкин, а сначала XVIII в. — прямые предки поэта: прадед А. П. Пушкин (с 1718 года), дед Л. А. Пушкин (с 1740 года), и, наконец, С. Л. и В. Л. Пушкины (с 1791 года вместе с матерью и сестрами, с 1818 года — самостоятельно) — его отец и дядя<sup>2</sup>.

Конечно, о существовании Болдина (и Лукоянова) Пушкин знал и прежде, потому и пишет о них Плетневу как о местах обжитых, входящих в круг их семейственных расчетов<sup>3</sup>. Теперь же это коснулось и его самого: С. Л. Пушкин выделял старшему сыну в пожизненное владение часть своего болдинского имения — «двести незаложенных душ» в сельце Кистеневе<sup>4</sup> — и обстоятельства требовали его личного присутствия при вводе во владение им. В связи с этим ему и предстояло впервые увидеть и «заглазное» Болдино, и уездный Лукоянов.

Поездка в Болдино осенью 1830 года оказалась для Пушкина и самой длительной, (он вернулся в Москву только 5 декабря)<sup>5</sup> — и, быть может, самой счастливой в творческом плане: она вошла в историю отечественной культуры как знаменитая «Болдинская осень». Но она же оказалась для него и очень трудной — с учетом его попыток вырваться из холер-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. Изд. 3. М.: Наука, 1965. Т. 10. С. 304. (Далее ссылки на это издание с указанием тома и стр.)

<sup>2</sup> Летописи Государственного литературного музея. М.: ЖГО, 1936. Кн. 1. С. 88. (Далее: Лет. ГЛМ).

<sup>3</sup> Дед поэта строил в Болдине господскую усадьбу, жилой дом, дороги, храм во имя Успения Пресвятыя Богородицы (освящен в 1791 г. — на следующий год после его смерти); С. Л. Пушкин побывал в Болдине по крайней мере трижды: 1817, 1825, 1836 гг. Лет. ГЛМ. Кн. 1. С. 87-89, 92, 191.

<sup>4</sup> Щеголев П. Е. Пушкин и мужики. М., 1928. С. 74.

<sup>5</sup> Письмо А. С. Пушкина П. А. Плетневу от 9 декабря 1830г. из Москвы в Петербург. Пушкин А.С. Указ. изд. Т. 10. С. 324.

ного, а точнее — карантинного, плена. В 1833 году он отправился в Поволжье и на Урал от Нижнего Новгорода Казанским трактом и, таким образом, только возвращался в Петербург уже знакомым ему путем через Лукоянов. В 1834 году он следовал тем же маршрутом, что и в 1830 году, т. е. через Лукоянов и в Болдино, и обратно. В общей сложности Пушкин побывал в Лукоянове по меньшей мере 7 раз.

### Пушкин в Лукоянове. Первый приезд. 1830 г.

В литературе нет единого мнения о том, когда именно Пушкин выехал из Москвы в Болдино. Н. Я. Эйдельман, В. Я. Порудоминский<sup>6</sup>, Ю. М. Лотман<sup>7</sup> считают датой его отъезда 31 августа, Я. Л. Левкович, ссылаясь на письмо П. А. Вяземского Е. М. Хитрово от 2 сентября 1830 г., утверждает, что он выехал не раньше 1 сентября<sup>8</sup>.

От Москвы Пушкин отправился на Владимир, Муром, Севастлейку, Кулебаки. К вечеру 2 сентября он увидел Арзамас, проехав за двое суток около 400 верст. Здесь он заночевал в «номерах Белянинова» (как полагают местные краеведы), а рано утром 3 сентября выехал на Шатки — последнюю почтовую станцию перед Лукояновом.

Предлагаемый материал — это один из возможных вариантов развития событий для Пушкина осенью 1830 года.

Сменив лошадей, он отправился дальше. Вначале — сосновым бором, обступившим дорогу с обеих сторон; затем преодолел несколько гатей и мостов; слева, на высокой горе, почти у горизонта, осталось село Силено с четко очерченным в белесом небе силуэтом церкви, справа — владельческое (г. Торнау) село Поя в полуверсте от тракта с церковью Казанской Божьей Матери (1766)<sup>9</sup>; за ним простирались земли дворцового ведомства крестьян мордовского села Атингеева (в девяти верстах от тракта) с огромной каменной Святотроицкой церковью (1823)<sup>10</sup>, в

---

<sup>6</sup> Болдинская осень. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 6.

<sup>7</sup> Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Сер. Биография писателя. Л.: Просвещение, 1981. С. 181.

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Письма к жене / Сост. и коммент. Я. Л. Левкович. Л.: Наука, 1986. С. 113.

<sup>9</sup> Адрес-календарь Нижегородской епархии на 1904 г. С. 258.

<sup>10</sup> Там же. С. 256.

ясную погоду хорошо заметной со столбовой дороги; проехал селом Ульяновом (Ульянино тож) со Святотроицкой церковью (1800)<sup>11</sup> в полуверсте от дороги и, миновав очередной пустырь, въехал в деревню Малая Лукановка, главная улица которой и вывела его, наконец, к крестьянским слободам Лукоянова.

В версте от тракта показалась справа самая старая во всей округе, построенная еще в 1566 году<sup>12</sup>, каменная Успенская церковь села Кудеярова (владения свободных хлебопашцев), единственная улица которого подковой огибала огромный пруд<sup>13</sup>, вырытый в самом центре села, и храм, стоящий на его берегу.

Миновав слободы, он выехал на улицу Прогонную или Ямскую и оказался в черте города.

Впереди слева на высокой горе (113 м над уровнем моря)<sup>14</sup> он не мог не заметить внушительного Покровского собора, тускло поблескивавшего золочеными куполами, являя собой архитектурную и визуальную доминанту города. Со слов старожилов и по личным воспоминаниям лукояновского краеведа А. В. Афанасьева, — «для золочения огромных церковных куполов, алтаря и на поделку церковной утвари пошло более пуда чистого золота».

Он не поехал по Ямской, где, еще в бытность Лукоянова в ведомстве коллегии экономии, слободу населяли «государевы ямщики» — люди тяжелого и рискованного промысла. Здесь и теперь селились наиболее «семьянистые лошадные люди» — крепкие хозяйством мужики, державшие по несколько троек<sup>15</sup>.

Ямщик свернул на «Плотину» — запруду на Теше, образующую глубокий омут и, неторопливо пересчитав колесами кареты комли кряжей переправы, съехал на Больничный переулок, поднимающийся от правого берега Тешы до западной окраины ул. Дворянской (с юга на север вдоль Назарьева оврага, ныне ул. Куйбышева), и стал подниматься по

---

<sup>11</sup> Там же. С. 259.

<sup>12</sup> Там же. С. 257

<sup>13</sup> ГАНО, ф. 829, оп. 676а, д. 15а.

<sup>14</sup> Материалы к оценке земель Нижегородской губернии. Вып. II. Отд. II. Приложения... Н. Новгород, 1897. С. 9.

<sup>15</sup> Пох А. И. Улица имени Пушкина // Лукояновская правда (далее — ЛП) . 1966. 22 декабря; он же: К истории почтовых учреждений в Лукоянове // ЛП. 1965. 6 апреля.

нему. Справа осталась улица Нижнебазарная (или «Грязная»: один ее порядок стоял на самом берегу Теши и часто подтоплялся, а дорога редко просыхала даже в сильную жару).

Поднявшись кварталом выше по Больничному переулку и свернув вправо, он оказался на западном конце улицы Мещанской, почти не застроенной, на так называемой «Сибирке». Проехав еще два квартала в гору, ямщик остановился у почтовой станции Нижегородско-Пензенского тракта, стоявшей рядом с домом станционного смотрителя на пустыре, по ходу на левой стороне улицы на месте дома Красовых. Эта западная ее часть в народе называлась «Плантом» (искаженное от слова «план»). Вокруг нее разгорелись страсти в конце XVII — начале XIX века. «Крестьяне села Крюковка (бывшие некогда крепостными Кирилла Разумовского, который дал им волю еще до «пугачевщины»), недовольные генеральным межеванием, посчитали эту городскую землю неправильно отрезанной от их владений и дело дошло до тяжбы. Тогда городские власти спохватились, перевели часть крестьян в мещанское звание, внесли в городовые книги, обложили городскими повинностями и с окраин города приказали срочно переселяться на «Плант»<sup>16</sup>. Переселение же с насиженных мест шло медленно...

Подорожная у Пушкина закончилась. Он спешил, надеясь засветло добраться до Болдина. Сдав подорожную и рассчитавшись со смотрителем, он не стал ждать, когда подадут экипаж. (Почтовая — она же «Приезжая» — станция арендовала большие дворы для лошадей и комнаты для ямщиков у Филисовых и Приезжевых. Оттуда и подавались экипажи или сани к почтовой станции, уже готовые к немедленному выезду)<sup>17</sup>. Он сам отправился к Ямской станции, где можно было нанять вольных, благо было недалеко.

Поднимаясь по Мещанской на восток, он мог увидеть рядом со скромными серыми избами крестьян и домишками мещан несколько «справных» купеческих полудомков, дворянских домов и каменных «казенных заведений». Проехал он и мимо большого одноэтажного здания Полицейского правления, и двухэтажного пятистенного дома с квартирой уездного стряпчего.

Центральная часть Мещанской была застроена только в один порядок: с красной стороны. Слева простиралась Соборная площадь и на этой ровной, как скатерть, площади, обнесенной «художественной чу-

---

<sup>16</sup> Пох А. И. История улицы Коммуны // ЛП. 1965. 9 сентября.

<sup>17</sup> Пох А. И. Мало осталось свидетельств // ЛП. 1991. 14 февраля.

гунной оградой на кирпичном постаменте» (А. И. Пох), мимо которой он проезжал теперь, величественно возвышался Покровский собор со службами (и каменным зданием «Присутственных мест» в ее дальнем левом углу), освященный всего четыре года тому назад, в 1826 году.

Если бы Пушкин вошел в храм, он увидел бы, что «... внутри собора, — по воспоминаниям А. В. Афанасьева, — была чудесная живопись. В куполе, в центре церкви, был написан на облаках сидящий Иисус Христос благословляющий. Было много редких икон, в том числе икона Калужской Богоматери. Ее день явления — второе сентября 1784 года — всегда отмечался в соборе специальной службой. (Проезжай Пушкин днем раньше — второго сентября в это же время, — он бы услышал «малиновый звон» знаменитого колокола Покровского собора, разносившийся на добрых двадцать верст в округе; в ризнице Покровского собора хранилось много редких книг, икон (в том числе шестовых), много копий с важных материалов, например, о нашествии Наполеона и т. д. Все до открытия собора хранилось в напольной кладбищенской церкви во имя Казанской Божьей Матери», находящейся в двух верстах северо-восточнее Соборной площади.

Через несколько минут и собор, и кладбищенская церковь были уже позади, коляска свернула вправо и, спустившись по переулку кварталом ниже (по совр. ул. Коммунистической), по мнению И.З. Виноградова, «на месте домов Н. А. Бударагина, В. А. Борисова, и А. Н. Сатунина» (где ныне выстроен двухэтажный особняк — *Н. Б.*) — остановилась у Верхнебазарной улицы. Здесь, в восточной ее части, «где сейчас находится прудок с сохранившимся в народе названием «Мещанский», во время войны 1812 года были построены бараки для пересельного пункта французских военнопленных. Сюда по этапу направлялись колонны французов, которых затем местные военные власти рассылали в постоянные лагеря в села Тольский Майдан и Саврасове»<sup>18</sup>. Здесь же, рядом с постоянными домами Приезжевых (угловой дом справа) и Девициных (угловой — слева) на месте современных зданий ООО «Бытовик» и редакции и типографии районной газеты «Лукояновская правда», стояло «с самого основания города здание Ямской станции с огромным крытым тесом двором на сотню лошадей»<sup>19</sup>. (В пушкинское время содержателя-

---

<sup>18</sup> Пох А. И. Идем по ул. Октябрьской // ЛП. 1966. 2 июня.

<sup>19</sup> Пох А. И. Мало осталось свидетельств // ЛП. 1991. 14 февраля.

ми этих ямских дворов были Приезжевы и Филисовы, или Филясовы, их дом находился на ул. Дворянской). Здесь и можно было нанять вольных.

Пушкин взял тройку и, обогнув «лавки краснорядцев», свернул влево. По Верхнебазарной же спустился он к большому каменному дому, торцом выходящему на Базарную площадь, правее и десятью саженями ниже лавок краснорядцев (ныне от него остался лишь остов: в нем в 1960-70 гг. располагалась типография и редакция районной газеты — *Н. Б.*). Здесь находилось три трактира в одном здании, в том числе Приезжевых и Терскова. Завернув за угол и открыв одну из дверей, он оказался в трактире Приезжевых, где наскоро и перекусил.

Легенда о том, что Пушкин обедал именно у Приезжевых по пути в Болдино в 1830 году, восходит к А. И. Поху и вряд ли возможно проверить ее достоверность. «Есть места, — пишет он, — доподлинно известные, где бывал поэт. Это лучшие трактиры г. Лукоянова: трактир с номерами Агеева и трактир Приезжевых. Трактир Приезжевых помещался в большом кирпичном здании, где много лет размещалась типография и редакция «Лукояновского колхозника». Об этом я слышал от потомков Приезжевых»<sup>20</sup>.

Спустившись по Базарной площади от трактира к мосту через Хвощевку и преодолев его, Пушкин оказался на самом «бойком» месте города, на перекрестке четырех улиц и дорог, образующих небольшую площадь: Верхнебазарная (ул. Октябрьская, ее нижняя часть — ныне ул. Коммунистическая) — Тюремный переулок (или «Поганый конец», ныне ул. Чкалова); Ямская (ныне ул. Пушкинская) — «Терюшаны» или «Кутоку» (ныне ул. Ленина). Дорога напрямую с Верхнебазарной, забирая вверх по склону противоположного холма, на Тюремный переулок, совпадала с почтовым трактом на Починки — Саранск — Пензу. Этот склон был почти пуст. Люди здесь селились неохотно: исстари тут хоронили самоубийц, а во времена разгрома «пугачевщины» на этом склоне холма были поставлены «глаголи» с повешенными повстанцами<sup>21</sup>.

На выезде из города, справа от тракта, на этой горе в 1828 году уже стоял новый Тюремный замок (показан на плане 1828 года)<sup>22</sup>: за высоким дощатым забором было два корпуса: большое каменное одноэтажное здание со входом под арку вмещало караульную, кладовую, водо-

<sup>20</sup> Пох А. И. Мало осталось свидетельств // ЛП. 1991. 14 февраля.

<sup>21</sup> Пох А. И. Улица имени Чкалова // ЛП. 1965. 12 января; 1967. 12 января.

<sup>22</sup> ГАНО, ф. 5, оп. 47, д. 622.

грейную, баню, кухню, отделения «для уголовных преступников» и «для арестантов легких преступлений». В каменном же двухэтажном корпусе располагались два лазарета для мужчин и женщин и отделение для арестанток<sup>23</sup>. Тюремный замок первый встречал приезжающих со стороны Починок.

По Ямской шел тракт на Арзамас, Нижний Новгород (как и теперь, с той разницей, что крестьянские, а с середины XIX века и солдатские Слободы давно превратились в единую улицу, слились со станционным поселком — он возник в начале XX века с появлением Ромодановской железной дороги, деревней Лукановкой, пустырем, застроенным промзоной и селом Ульяновом, — именно здесь теперь проходит граница города со стороны Арзамаса; тут заканчивается улица Ямская, ныне ул. Пушкинская).

По Терюшанам шла проселочная дорога на села Большие Ари, Гагино, Сергач, Большое Маресьево.

Выезжая с Верхнебазарной по мосту через Хвощевку, Пушкин оставил на ее берегу, справа от дороги, дом Агеева (с которым ему еще предстояло познакомиться). Рядом с ним стоит так называемый «радиусный» дом. Одним фасадом он выходил на Ямскую, другим — на Верхнебазарную. «В этом здании, сохранившемся, как и дом Агеева, и поныне, — располагалось воинское присутствие: верхний этаж — деревянный — занимала канцелярия воинского начальника, в нижнем — каменном — размещалась воинская команда из 16-20 человек (так называемая «инвалидная команда»). Это был Лукояновский гарнизон, выполнявший в основном «конвойные обязанности»<sup>24</sup>. Всякий раз, когда Пушкин проезжал Лукояновом, он непременно следовал и мимо «радиусного» дома. (Долгое время в нем размещалось ПТУ, ныне жилые квартиры).

Напротив этого дома по Ямской находилась до пожара 1817 года Почтовая станция Нижегородско-Пензенского тракта: на месте бывшей школы № 17. В настоящее время здесь разбит небольшой сквер, где в 1999 году была установлена стела с бюстом Пушкина.

---

<sup>23</sup> ГАНО, ф. 669, оп. 319, д. 46, стр. 6: «отчет архитектора... Кизеветтера об отпущенных ему деньгах на постройку при Лукояновском Тюремном замке флигеля, бани, и караульни 3000 руб. 1831 марта 20 дня» (указано Т. П. Финягиной); там же, ф. 55, оп. 209а, д. 749 (фасады и планы тюремного замка); там же, ф. 669, оп. 319, д. 49.

<sup>24</sup> Пох А. И. Идем по улице Октябрьской // ЛП. 1966. 2 апреля.

Напротив же «радиусного» дома по Верхнебазарной улице (на месте двух кирпичных одноэтажных жилых домов — *Н.Б.*) находился большой деревянный дом с мезонином, где в 1820-1824 годах жила семья Мельниковых, включая и Павла, бывшего тогда еще маленьким мальчиком, — будущего известного писателя П. И. Мельникова-Печерского<sup>25</sup>. Именно мимо этого дома проехал Пушкин, свернув с Верхнебазарной влево, на Терюшаны. Мне представляется, что след этих реальных лукояновских впечатлений автора отразился в короткой фразе «Истории села Горюхина», где Белкиным отмечено: «День был осенний и пасмурный. Прибыв на станцию, с которой должно мне было свернуть на Горюхино, нанял я вольных и поехал проселочной дорогой»<sup>26</sup>.

Он оказался на улице, идущей вдоль левого берега Хвощевки на восток (по течению вверх), низинной и очень топкой в этом месте.

Улица Терюшаны (в обиходе — «Куток») получила свое название от имени немногочисленного мордовского племени Терюхан<sup>27</sup>, аборигенов здешних мест и искусных огородников (чем славятся и их современные потомки). Когда Иван Грозный (после взятия Казани) уверстал эти земли в вотчины бояр, а они заселили их пленными литовцами, белорусами, шведами, а также своими крепостными из разных уездов, — новоприбывшие потеснили терюхан, захватив лучшие «пчелиные бортища» и «рыбные ловища», и большинство терюхан перебралось ближе к Н. Новгороду, где компактно проживали их соплеменники, название же слободки сохранилось надолго. В 1817 году на Терюшанах в крестьянских избах была размещена на постой часть возвратившегося из похода нижегородского ополчения. Управлялись Терюшаны своим крестьянским старостой<sup>28</sup>.

На этой улице сохранился один из старых домов (ул. Ленина, д. 42). Возможно, его видел Пушкин, равно как и пруд в глубоком овраге на выезде из города, и десятка полтора кузниц, разбросанных по его крутым склонам, и мельниц-ветрянок с лениво повисшими крыльями, на

---

<sup>25</sup> Действия НГУАК: Сб. ст. Н. Новгород, 1911. Т. IX. С. 73; Бутусов М. Н. П. И. Мельников-Печерский в Лукоянове // ЛП. 1959. 17 мая.

<sup>26</sup> Болдинская осень. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 317.

<sup>27</sup> Пох А. И. Улица имени Ленина // ЛП. 1967. 28 января; Снежневский В. И. Кузьма — пророк мордвы — терюхан // Исторический вестник. 1892. Октябрь; Действия НГУАК: Сб. ст. 1908. Т. VII. С. 13. Демидов Н. Исторический очерк Васильурского уезда Нивжегородской губ. Н. Новгород, 1884. С. 5.

<sup>28</sup> Пох А. И. Улица имени Ленина // ЛП. 1967. 28 января.

выгонной земле города, — последнее, что мог увидеть Пушкин, покидая Лукоянов.

По Терюшанам он выехал на проселочную дорогу, которая шла на села Большие Ари (владения многочисленной семьи Ульяниных, включая и братьев Александра и Владимира Васильевичей, Лукояновских уездных предводителей дворянства) Пичингуши (вероятно, Средние Пичингуши с каменным Святотроицким храмом (1826)<sup>29</sup>, поблизости от села сохранился так называемый «Пушкинский родник», где он, как скажут, отдыхал, затем Большое Маресьево с храмами во имя Знамения Пресвятыя Богородицы (1552) и во имя Николая Чудотворца (1783)<sup>30</sup>, Девичьи Горы, Сумароково, Ларионово (ныне Илларионово), Казариново и, наконец, Болдино<sup>31</sup>.

На этом пути Пушкин преодолел несколько переправ через притоки Пьяны: Арьку (у Больших Арь), Ежать (у Пичингуш), Чеку (у Ларионова или М. Казаринова) и Азанку — приток Чеки (у Болдина).

Отметим, кстати, что многие местные топонимы и гидронимы имеют мордовское («эрзянь») происхождение: «еже» — молоть, отсюда: Ежать; «пекше» — липа — Пекшать; «пиче» — сосна, «кужо» («гужо») — поляна — Пиченьгужо (сосновая поляна) — Пичингуши; «черезь» — крутой, крайний, — Чиресь, «чар» — крутой, неровный, «лей», «лейка» — овраг, овражек — Чарлей, Чуварлейка, Сялялейка, «палакс» — крапива — Палакслей и т. п.

Маршрут Пушкина проходил по местам, связанным с походом Ивана IV Грозного на Казань в 1552 году. «Продвигаясь старым Казанским трактом, который пролегал между современным селом Субботино и районным центром Гагино, в 17 километрах на север от современного села Большое Маресьево, передовой отряд русских воинов у с. Ляпня встретился с сильным конным отрядом татар и в долине от р. Пекшать к Николаевскому лесу произошла ожесточенная битва русских с татарами — «сеча злая», — в которой победили русские. Раненых в схватке воинов царь повелел оставить для излечения на месте и срубить для них жилье. Место для этого избрали на Быстром ручье, впадающем в реку Пекшать: «Уж больно вкусной была вода в ручье!». Оправившиеся от

<sup>29</sup> Адрес-календарь Нижегородской епархии на 1904 г. С. 263.

<sup>30</sup> Там же. С. 260; Мигунов А. П. Хранит село историю // ЛП. 1998. 2 июля.

<sup>31</sup> См.: Васильев Н. А. Путешествие А. С. Пушкина в Поволжье на Урал и в Болдино в 1833 году // Записки краеведов. ВВКИ. Горький, 1973. С. 138.

ран стрельцы к зиме срубили избы и маленькую деревянную церковь на пригорке, которую в начале зимы освятили и посвятили ее празднику Знамения Пресвятой Богородицы. Так было основано русское поселение, которое стало называться Знаменским или Марезьевым — с легкой руки окрестного мордовского населения («Марезьево» — «известное село», в переводе с мордовского «эрзя») <sup>32</sup>.

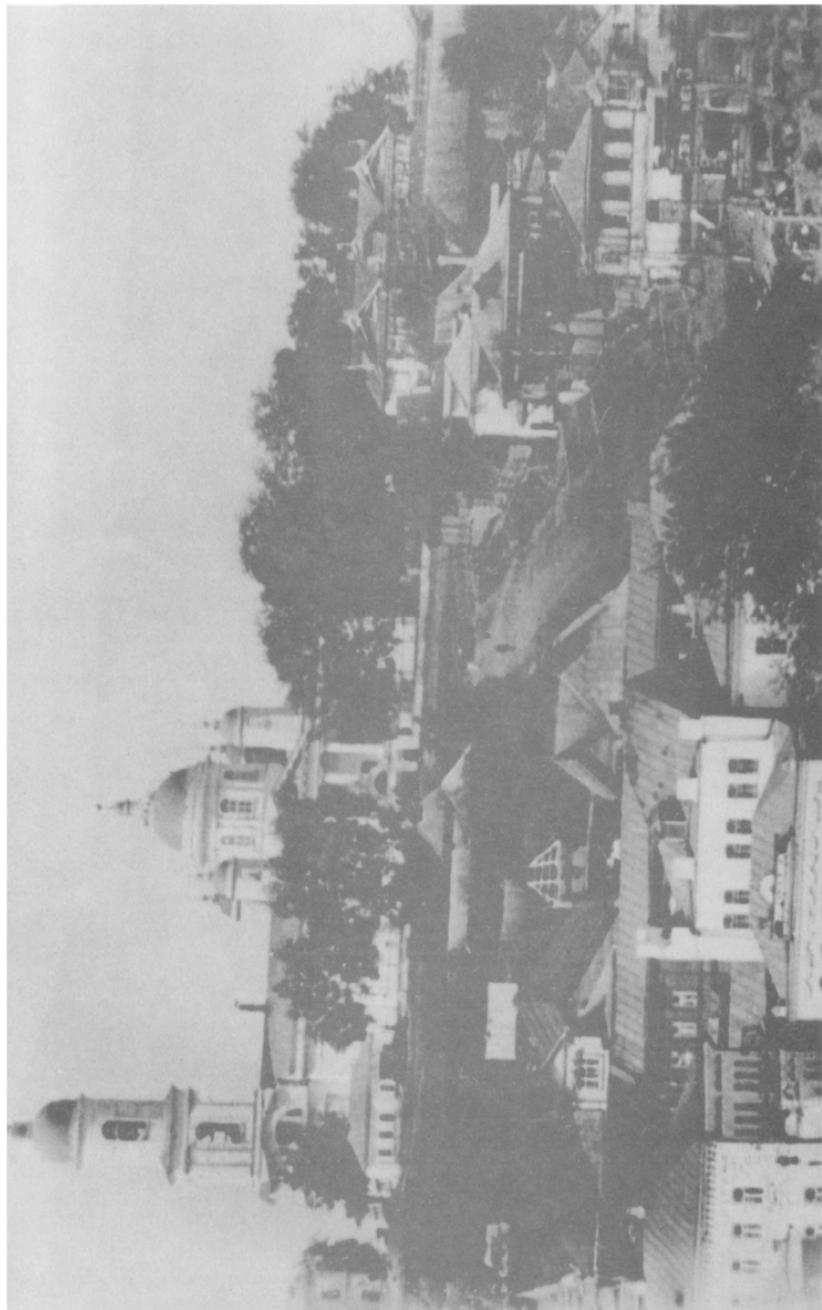
С этими же событиями связано и возникновение селения под названием Девичьи Горы. «С трудом перейдя густой заболоченный лес, войско Ивана IV вышло к р. Чеке, а царь приказал установить шатер на крутом холме, где и ныне расположена эта деревня. Существует легенда, по которой мордовская девушка из соседнего села (вероятнее всего, Кельдюшева), подслушала в ивняке у речки Чека беседу заговорщиков и предупредила царя о нависшей над ним угрозе, чем и спасла его. Девушку заговорщики потом убили, а царь приказал похоронить ее на холме и поставить над ее могилой деревянную церковь, что и было исполнено. Так и возникли Старые Девичьи Горы» <sup>33</sup>.

Пушкин приехал в Болдино 3 сентября (на чем сходятся большинство исследователей). Он оказался в «отеческой обители» лишь к вечеру, о чем свидетельствует изобилующая автобиографическими реминисценциями «История села Горюхина». И. П. Белкин: «... Повар, ныне в бездействии отрастивший себе бороду, вызвался приготовить мне обед или ужин — ибо уже смеркалось...».

---

<sup>32</sup> Мигунов А. П. Хранит село историю // ЛП. 1998. 2 июля.

<sup>33</sup> Там же.



Покровский собор

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

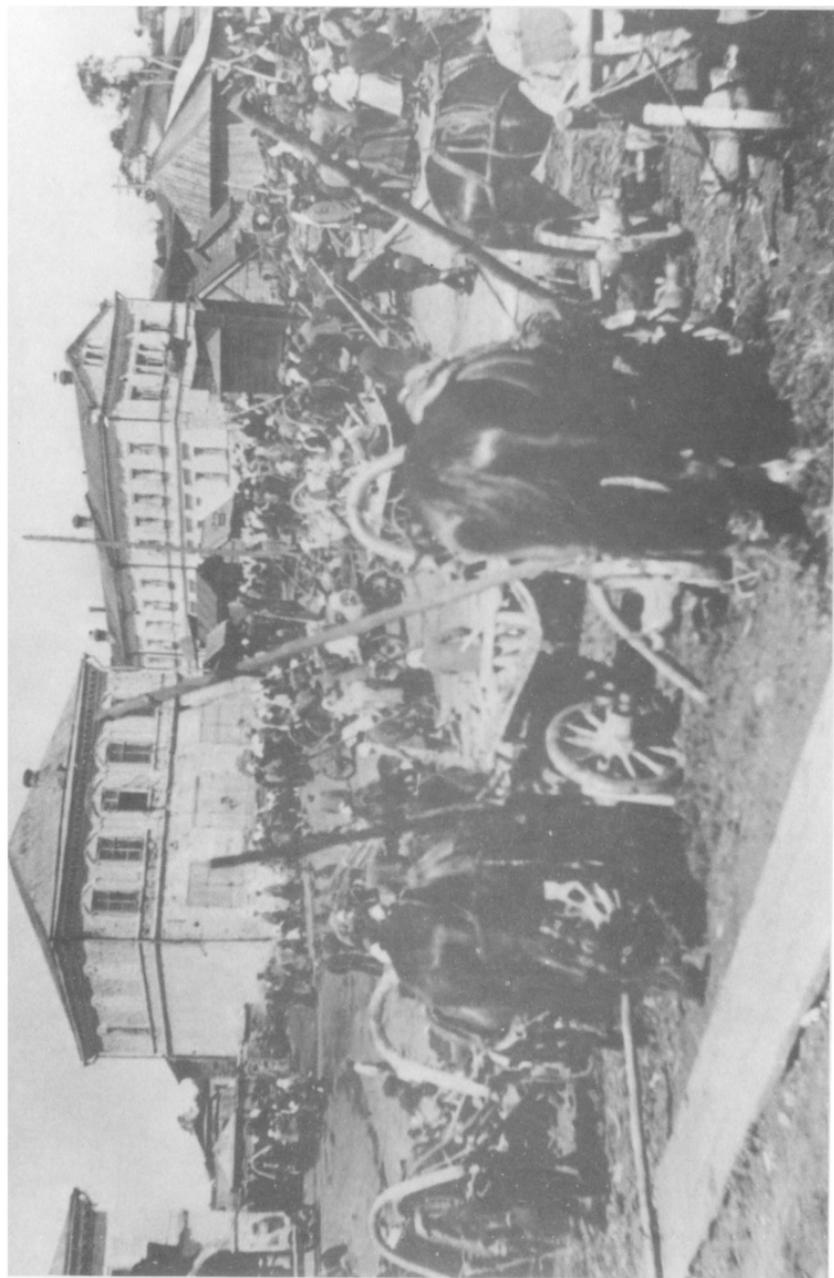




*Пушкинский кабинет ИРЛИ*

Мост через реку Хвощевку

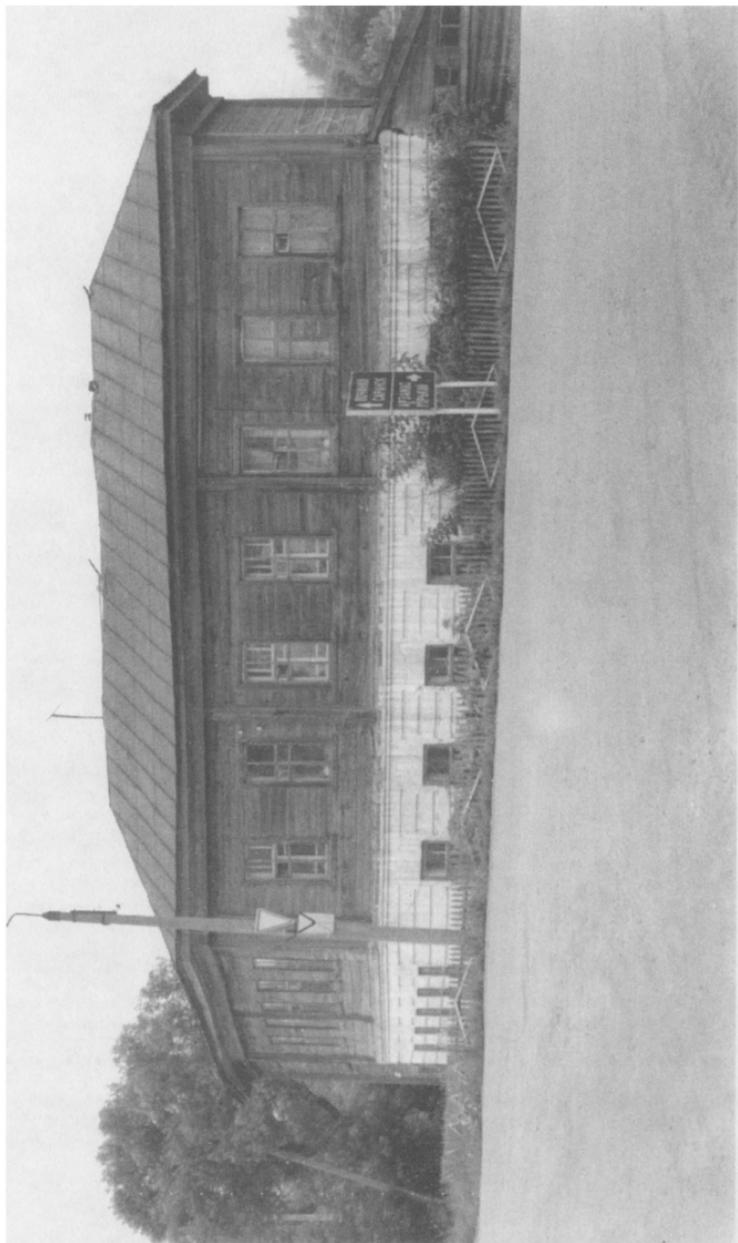




Базарная площадь

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*





Здание воинского присутствия. Вид с ул. Верхнебазарной (ныне - ул. Коммунистическая)

*Пушкинский кабинет ИРЛИ*



## СОДЕРЖАНИЕ

### *Пути исканий поэта*

- Краснов Г.В.** «Истинный романтизм» в лирике Пушкина на рубеже 1820-1830-х годов .....5
- Москвичева Г.В.** «Русалка» в драматической системе Пушкина ..... 10

### *Творческие параллели*

- Фортулатова В.А.** Пограничные и периферийные ситуации как экзистенциальная тенденция пушкинской прозы .....25
- Рогинская О.О., Тамарченко Н.Д.** «Евгений Онегин» и традиция эпистолярного романа (к постановке проблемы).....37
- Бессонова А.С.** «Гений и злодейство» в художественном мире В. Набокова .....49
- Малкина В.Я.** «Капитанская дочка» А.С. Пушкина и «готическая» традиция (Образ Швабрина) .....59
- Гневковская Е.В.** Художественное пространство пограничной крепости в повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» и повести А. Крюкова «Рассказ моей бабушки» .....67

### *Многозначность художественного слова*

- Гей Н.К.** Об аксиологии простого слова.....79
- Васильев Н.Л.** Фразеология как художественно-изобразительное средство в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» .....91
- Абрамова И.Ю.** Приемы «плетения словес» в послании А.С. Пушкина «К\*\*\*» .....101

***Вопросы атрибуции, датировки  
и комментирования***

<b><i>Кошелев А.В.</i></b> Об одном письме Пушкина.....	107
<b><i>Фортуатов Н.М.</i></b> Поэзия реальности. Опыт комментирования «Моей родословной»: шестая строфа.....	114
<b><i>Белкин Д.И.</i></b> Размышления о «Записках бригадира Моро-де- Бразе» .....	122

***Краеведение***

<b><i>Куприянова Н.И.</i></b> Прощание с Болдином .....	131
<b><i>Борисова Н.А.</i></b> Пушкин в Лукоянове. Были и легенды.....	135



## *Болдинские тени*

Отв. редактор *Николай Михайлович Фортунатов*

Редактор издательства *Н.В. Артемьева*  
Компьютерная верстка *М. Зиминой*

Темплан 2001 г., позиция 110  
Лицензия № 020235 от 20.01.97

---

Подписано в печать 28.11.01. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.  
Усл. печ. л. 8,5. Уч.-изд. л. 10,4. Тираж 500 экз. Заказ № 1423.

---

Издательство Нижегородского госуниверситета  
603950. Н. Новгород, пр. Гагарина, 23

---

Типография Нижегородского госуниверситета  
603000. Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37