

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АРЗАМАССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. А. П. ГАЙДАРА»

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

ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Материалы восьмой Международной конференции

Арзамас, Большое Болдино, 27 мая – 1 июня 2007 г.



Санкт-Петербург
Арзамас
Большое Болдино
2008

УДК 882 (09)
ББК 83.3 (2 Рос=Рус) 5 -8 Пушкин А.С.
П 91

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Арзамасского государственного педагогического института
им. А.П.Гайдара

Редакционная коллегия:

**Ю.А. Жулин, Т.А. Китанина, И.В. Кудряшов, О.С. Муравьева,
С.Н. Пяткин** (ответственный редактор), **Е.П. Титков, С.А. Фомичев**

П 91 Пушкин и мировая культура: Материалы восьмой Международной
конференции. Арзамас, Болдино, 27 мая – 1 июня 2007 г. / Отв. ред.
С.Н. Пяткин; РАН ИРЛИ, АГПИ им. А.П. Гайдара, музей-заповедник
А.С. Пушкина «Болдино». – Арзамас: АГПИ, 2008. – 337 с.: ил.
ISBN 978-5-86517-404-2

УДК 882 (09)
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 5 -8 Пушкин А.С.

ISBN 978-5-86517-404-2

© Арзамасский государственный
педагогический институт
им. А. П. Гайдара, 2008

*Приветственное слово ректора
Арзамасского государственного педагогического
института имени А.П. Гайдара
Евгения Павловича Титкова*

Дорогие гости нашего города!
Уважаемые коллеги!

Два года назад, почти день в день, приветствуя участников Международной научной конференции «Литературное общество “Арзамас”»: культурный диалог эпох», я начал свое выступление памятными всем пушкинскими строками:

*Венец желаньям! Итак, я вижу вас,
О други смелых муз, о дивный Арзамас!*

Тогда для нашего провинциального вуза действительно было «венцом желаний» выступить организатором такой конференции и принимать у себя именитых исследователей русской литературы пушкинской эпохи.

Тогда нас всех объединил «дивный Арзамас» – знаменитое литературное общество начала XIX века.

Тогда, думаю, для всех участников конференции состоялось открытие другого «дивного Арзамаса» – старинного русского города.

И вот сегодня, открывая Международную научную конференцию «Пушкин и мировая культура», восьмую по ее «внутреннему» счету и первую в иерархии всех пушкинских конференций, я ощущаю, что вот он – «венец желаний». И думаю, что такое же чувство испытывают и арзамасцы, мои коллеги.

Впервые в организации и проведении столь представительного научного форума Института русской литературы Российской Академии Наук принимает самое деятельное участие наш провинциальный педагогический вуз.

Впервые эта уникальная конференция, объединившая ведущих ученых-пушкинистов из России, США, Японии, Германии, Молдовы, Украины, Узбекистана, проходит в небольшом провинциальном городе. Полагаю, что в этом есть своя закономерность.

Русская духовная традиция как научная проблема, не мыслимая без имени Пушкина, нас глубоко волнует. Сегодня, когда целенаправленно разрушается система национального образования, когда в школьной программе классику теснит постмодернизм, когда в обществе властвует так называемая «массовая культура», проблема сбережения своих, русских, самобытных корней как никогда актуальна.

И не в обиду столицам – именно Провинция сохраняет в культуре вековую память и чувство неповторимости; именно Провинция – независимо от цивилизационных стандартов – обеспечивает национальной культуре приток свежей крови.

В нашем регионе Арзамасский пединститут по праву считается духовно-просветительским и культурным центром Нижегородского Правобережья. Преподаватели вуза возглавляют региональную писательскую организацию, причем, двое входят в состав руководящих органов Союза писателей России.

В институте мощный издательский центр: мы выпускаем до 50 книг в год, издаем свой просветительский журнал «Арзамасская сторона» и 4 газетные приложения к нему.

В конце 2002 года запущено в производство эксклюзивное издание «Народная поэзия Арзамасского края» (научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Ю.А. Курдин). Рассчитанное на 15 томов, оно будет включать в себя богатейший уникальный материал, собранный нашими студентами за 25 лет фольклорных и диалектологических экспедиций по Нижегородской области.

В 2005 году нами была издана до сих пор существовавшая лишь в рукописи уникальная книга Новикова о русском поэте Константине Николаевиче Батюшкове. Эта книга, написанная в 1884 году и подготовленная к изданию известным ученым из Великого Новгорода Вячеславом Анатольевичем Кошелевым, является первым по времени историко-литературным и психологическим исследованием жизни и творчества Батюшкова.

Совсем недавно нами переиздан учебник «Основы новой педагогики», который можно смело отнести к разряду классических, написанный 90 лет назад нашим арзамасцем, выдающимся русским

педагогом-просветителем В.П. Вахтеровым. Напомню, что по «Букварю» Вахтерева несколько десятилетий на рубеже XIX – XX веков обучалась почти вся Россия.

Нам есть, чем гордиться и в области пушкиноведения. С 1999 года берет свое начало издательский проект *«Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст»*, являющийся плодом совместной деятельности нашего вуза и Музея-заповедника А.С. Пушкина «Болдино». Шестой выпуск этого издания в 2006 году был удостоен Премии имени А.М. Горького Нижегородской области в номинации «Культурно-просветительская деятельность». На сегодняшней конференции пройдет презентация восьмого выпуска, который состоялся, что важно сказать, при непосредственном участии Пушкинского Дома.

Хочу отметить, что бессменный научный редактор нашего издания – С.Н. Пяткин – 15 мая успешно защитил в Великом Новгороде диссертацию на соискание ученой степени доктора филологических наук. И уже само название диссертации – «Пушкин в художественном сознании Есенина» – я думаю, говорит о том, что пушкиноведением в Арзамасе занимаются серьезно и обстоятельно. Надеюсь, что мои слова подтвердят и те доклады, что будут сделаны арзамасскими учеными в дни работы открывающейся сегодня конференции.

Научный потенциал нашего института позволяет проводить авторитетные Всероссийские и международные конференции, среди которых особо отмечу такие, как *«Православие и русская литература. Вузовский и школьный аспект изучения»*, *«Духовный мир современного молодого человека и будущее России»*, *«Проблемы изучения лирики в школе. К 200-летию Ф.И. Тютчева»*, *«Аркадий Гайдар и круг детского и юношеского чтения»*, *«Литературное общество “Арзамас”: культурный диалог эпох»*, *«Творчество М.С. Жуковой и русская беллетристика XIX века»*, прошедшие за последние пять лет.

И издания, и конференции, перечисленные мной, значимы, в первую очередь, тем, что они непосредственно отражают «живую» взаимосвязь науки и образования, современности и вечных

ценностей национальной культуры. Обостренное чувство этой взаимосвязи всегда было присуще именно русской провинции.

В свое время Василий Васильевич Розанов, философ и публицист начала XX века, прозорливо говорил: *«Пушкин поставлен на свое место – и место это, первого русского поэта, утверждено за ним. Но это всероссийское признание, торжественное и национальное, почти государственное, – наконец, признание литературное и ученое, – не то, о чем мечтается и что нужно; нужно не ему, а нам. Хочется, чтоб он вошел другом в каждую русскую семью...»*.

Уверен, что под знаком этой благодарной миссии и пройдет открывающаяся в «дивном Арзамасе» VIII Международная научная конференция «Пушкин и мировая культура».

Ю.П. Фесенко
(Украина, Луганск)

«АРЗАМАС» КАК ЭМБЛЕМА РУССКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Развитие установок ряда исследователей¹ позволяет сделать вывод о вступлении России, начиная с широкомасштабных и противоречивых петровских преобразований, в возрожденческий этап своего развития и одновременно в завершающую стадию европейского Возрождения вообще². Здесь нет возможности подробно останавливаться на запутанных зигзагах общественного и историко-литературного процесса последних трех столетий. Заметим лишь, что идущий от социальных «низов» и поддержанный передовой общественностью возрожденческий импульс предопределял направленность основного вектора развития страны, но постоянно усложнялся, нейтрализовался, уходил в сторону «верхами» либо иными заинтересованными силами посредством ловкой манипуляции с помощью «просветительской», а иногда псевдовозрожденческой фразеологии. Тем не менее, выделяются следующие относительно целостные периоды: XVIII век – Проторенессанс, 1820-е – 1860-е годы – расцвет первой фазы

Возрождения с угасанием в 1870-е, 1910-е – 1950-е годы – расцвет второй фазы с угасанием в 1960-е, наступление третьей фазы прогнозируется в ближайшие годы.

Исследование показало, что «Арзамас», активно функционировавший в 1815-1818 годы, во многих отношениях предвещал все русское Возрождение в целом. Он ярко манифестировал осознание писателями своей общественной значимости и творческой свободы, внимание к наиболее принципиальным вопросам общественного бытия и эстетического совершенства, короче – представлял мощной интегрирующей и генерирующей коммуникативной структурой той поры. Примечательно, что искрометная, обнаруживающая свою ренессансную природу «арзамасская» буффонада была подробно востребована через столетие второй фазой русского Возрождения.

Очень важно и то, что «Арзамас» впервые в русской литературе стихийно выдвинул прообраз «коллективного автора» (термин мой. – Ю.Ф.), т.е. незаангажированную общность писателей с самобытными художественными индивидуальностями и отличающимися политическими взглядами, но неуклонно нацеленных на решение коренных этносоциокультурных проблем, как это было в 1820-е – 1870-е годы. Отсюда повышенная близость образов, мотивов, тем, тактируемых порою с противоположным оценочным знаком, на иных уровнях, но неизменно сопрягающихся (например, тема «маленького» и «лишнего» человека либо многократно варьируемый мотив проверки героя любовью). Без содружественных эстетических усилий – совершенно осознанных! – представителей одного культурного круга (преимущественно из социальной прослойки на стыке дворянства и разночинства) ни о каком взлете русской литературы в XIX веке не могло быть и речи. Полагаем, именно «коллективный автор» – каждый раз в своем национальном обличье – был обязательной энергетической составляющей европейского Ренессанса, что представляется оборотной стороной безграничного гуманистического раскрепощения личности. К сожалению, из-за чрезвычайной сложности внутривнутриполитического и геополитического положения России в XX веке «коллективный автор» обнаруживал себя преимущественно пунктирно. Итак, неослабевающая донныне

значимость «арзамасских» новаций заставляет отнести к ним предельно внимательно.

Прежде всего возникает вопрос, почему непосредственным поводом для образования «Арзамаса» послужила премьера стихотворной комедии А.А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» 23 сентября 1815 года, ведь полемика будущих «арзамасцев» с правоверными «беседчиками», в том числе и с популярным драматургом, началась гораздо раньше³. То, что в пьесе содержались выпады против В.А. Жуковского, С.С. Уварова, В.Л. Пушкина, а двое первых из них присутствовали на премьере⁴, ничего по существу не объясняет. Одна только личная обида на вполне предсказуемую травестийную эскападу не могла вызвать, на наш взгляд, столь радикальных действий, ибо, во-первых, таких причин имелось предостаточно и ранее, а во-вторых – последующее многократное публичное варьирование имени дерзкого комедиографа неизбежно увеличивало его славу и рекламировало его произведения. Думается, ответ на этот вопрос лежит в несколько иной плоскости.

Как известно, в нападках будущих «арзамасцев» на «беседчиков» преобладали небезосновательные инвективы в адрес А.С. Шишкова – главы «Беседы любителей русского слова» и Академии Российской – за его невежественные гонения на современную русскую словесность и чрезмерно охранительный, архаизированный патриотизм. Блестяще написанная комедия из жизни тогдашнего дворянства не просто дезавуировала подобные обвинения, но, по сути, отнимала у будущих «арзамасцев» исподволь присвоенное ими самим себе право быть единственными защитниками обновления родной речи. На этом фоне даже явный успех «Певца во стане русских воинов» Жуковского по сравнению с «Гимном лиро-эпическим на прогнание французов из отечества» Г.Р. Державина⁵ представлял всего лишь частным эпизодом.

Дело было не только в невиданной дотоле широте стиха или поразительной точности оборотов и интонаций, а в воспроизведении самого светского, вернее салонного, дискурса. Тонкие семантические сдвиги пронизывают диалоги графини Лелевой с полковником Пронским или графом Ольгиным. А полилоги той же

Лелевой и её карикатурных ухажеров Вольмара – Угарова – Фиалкина, различно трактующих одни и те же реплики, свидетельствуют о совершенно феноменальном мастерстве комедиографа. Главная героиня с её лукавым следованием этикету и переосмыслением его донныне остается непревзойденным образом обольстительной кокетки большого света в русской литературе. Шаховской как бы говорил своим критикам: вот как надо писать! Можно понять восторг поклонников драматурга, увенчавших его лавровым венком.

Никто из будущих «арзамасцев» по отдельности ничего подобного в противовес предложить не мог. Не мог «и нейтрализовать сценический успех комедии»⁶. Отсюда неотвратимость объединения. В основу деятельности общества был положен принцип театрализованной импровизации.

Магистральный сюжет этого непрекращающегося лицедейства предопределялся выступлениями с иронической похвалой отпеваемому «беседчику» либо академику и приветствием вновь явленному «арзамасцу», сопровождался пародийной обрядовостью и дополнялся всевозможными атрибутами. Грань между «зрителями» и «актерами» практически отсутствовала. Одно амплуа легко сменялось другим. Все присутствующие вовлеклись в представление. Трудно отделаться от впечатления, что организаторы «Арзамаса» тщательно проанализировали комедию Шаховского и творчески воспользовались её поэтикой. А изучать было что.

«Липецкие воды» обладают совершенно уникальной, особенно для той поры, системой действующих лиц. Все они без исключения принимают участие в чужой интриге и одновременно, с большей или меньшей степенью активности и успешности, ведут свою. Никто из них не является исключительно пассивным объектом посторонних воздействий. Поэтому никак не можем принять следующее категорическое утверждение А.А. Гозенпуда: «Все положительные персонажи – князь Холмский, Пронский, Оленька – остаются всего только резонерами, произносящими заученные речи»⁷.

Во-первых, сугубо положительные либо сугубо отрицательные персонажи в пьесе отсутствуют. Да, Холмский и Пронский защищали отечество, о чем единожды беседуют между собой в 3 явлении I

действия, но никаких особых наставлений не изрекают. Оба они признаются в непонимании сложностей света, что снижает доверие к их критике нравов, и без того весьма умеренной. И графиня Лелева, и тетушка-княжна, и граф Ольгин бичуют светские пороки гораздо резче. Кстати, и Холмский и его, казалось бы, антипод Ольгин советуют Пронскому занять примиренческую позицию по отношению к светскому обществу. Холмский, хотя и неохотно, но участвует в интриге Саши и даже пытается осторожно подтолкнуть Пронского к женитьбе на Оленьке. Сам колеблющийся Пронский вовлекается Сашей в интригу помимо его воли. Что касается Оленьки, то её подчеркнутая скромность объясняется очень просто. Заполучить в мужа Пронского девушке помогают и княжна-тетушка, и брат Холмский, и горничная Саша со своим женихом Семеном. Оленька достаточно умна, о чем свидетельствует её образцово едкий и вежливый ответ графине на её весьма двусмысленные комплименты, а также жалость к очарованному графиней Пронскому.

Во-вторых, позиция Шаховского выражена через целостное сценическое действие, а не через классицистическую антиномию плохое/хорошее. Комедии в высшей степени присуща всепроникающая амбивалентность. Вроде бы дискредитировавшая себя притворством графиня Лелева должна вызывать всеобщее осуждение, что как будто и происходит. Но стоит ей «включить» свое обаяние и искусство оболъщения, как её недоброжелатели, кроме Оленьки и Саши, начинают думать иначе. Впрочем, даже неустанно интригующая против графини Саша то и дело восхищается её психологическим мастерством. Правда, планы графини рушатся из-за губительной для неё и необъяснимой именно у неё простой человеческой доверчивости к коварной Саше. Но Лелева отнюдь не сломлена и, дав гневную отповедь недругам, уезжает в Петербург. Действующие лица к ней снисходительны. Последняя сцена обрамлена чуть ли не автопародийной репликой Холмского «Кокетства в старину святая Русь не знала» да непонятно почему адресованным Семену и, стало быть, ещё более автопародийным силлогизмом Саши о том, «что кокетствовать добра нимало нет»⁸. Несомненно, неоднозначность обеих речевых ситуаций соответствует общему художественному замыслу. Дидактизм решительно отвергнут

комедиографом. Финал пьесы открыт. Впереди бракосочетания Пронского – Оленьки, Саши – Семена... Да и что собственно произошло? Внезапно появившиеся незванные гости помешали поклонникам Лелевой поздравить её с днём рождения.

В-третьих, на первый план в пьесе выдвигается человеческая личность, причем личность весьма противоречивая, несущая в себе и положительное, и отрицательное. Однако контрастные перепады в развитии сюжета взаимно уравниваются. Очевидное и неочевидное на сцене постоянно меняются местами. Все рациональное, якобы бесспорное ставится под сомнение и тут же реабилитируется – и ум, и просвещенный век, и свобода мнений, и воспитание... И все же, по большому счету, здесь никто не проигрывает и не выигрывает. Программное отсутствие в пьесе победителей и побежденных очень точно уловил Жуковский, который сразу же после премьеры «Липецких вод» сочинил свой знаменитый экспромт о Шаховском: «О чудо из чудес природы: // Он сотворил сухие воды!»⁹.

«Обнулению» просветительской фразеологии способствует во многом народная смеховая культура, пронизывающая комедию. Иначе попросту невозможно понять, зачем в действие введены три увлеченных графиней шута: Вольмар, Угаров, Фиалкин. Любой их выход на сцену превращается в фарсовую интермедию, прославляющую «серьезные» сцены и комментирующую их. Параллельно главному сюжету разворачивается сюжет карнавальный. Не случайно, обозревая в первом действии участников этого нескончаемого праздника, Саша использует сжатые хлесткие характеристики сродни острым надписям к лубочным картинкам либо залихватским пояснениям раешников к демонстрируемым ими изображениям или затейливым зазываниям балаганных дедов. Как правило, это цепь контрастирующих номинаций на основе неожиданных гипербол, каламбуров, паремий, парадоксов, реалий в галантерейном, псевдоизысканном и одновременно просторечном стиле. Например, она говорит о поклонниках Лелевой: «Их прежде было много, // Да порастрагались: одни в постель слегли, // Иные примерли, другим мы абшид дали, // А многих по домам родные развезли»; или об Угарове: «Прелестник наш другой // И молод и

вертляв, поручик отставной, // Сынок откупщика, охотник лошадиный, // Угаров; он своей сам бодрости не рад; // Со всеми без чинов, со всеми ровный брат»¹⁰.

Каждый из трех эксцентричных ухажеров графини ко дню её рождения готовит особый сюрприз. В совокупности их экспромты выливаются в грандиозное представление-гулянье, любимое народом и модное среди дворян, с музыкой, песнями, иллюминацией и фейерверком¹¹. Подготовка к нему и разговоры о нем дополнительно «театрализуют» текст и актуализируют другие фольклорные элементы. Перечислим некоторые из них.

Так, столкнувшись внезапно с Фиалкиным, Семен вспоминает мамушкины «сказки» «о шестиглавом змее, // О ведьмах киевских, Полкане и Кашее», причем двум последним персонажам посвящались популярные лубочные издания той поры¹². Лелева иронизирует над своей соперницей Оленькой: «На всех людей она так смотрит равнодушно, // Что панорамой ей кажется весь свет»¹³, т.е. Оленька не отделяет реальную жизнь от её имитации панорамой и райком, неизменными атрибутами народных увеселений¹⁴. Или вот княжне-тетушке сообщили взволновавшую её весть из Москвы, будто «шах персидский шлет нам белого слона»¹⁵, что сразу же адресует ассоциации зрителей к двум известным лубкам XVIII века с изображением персидских слонов¹⁶. А сама графиня-тетушка следующим образом выражает свою обиду на липецкий бомонд: «Ну что за общество! То харя, то урод: // Здесь вся кунцкамера. Где, батюшки, родились? // Кто вас воспитывал? Чему вы научились? // <...> Таков стал ныне свет!»¹⁷. Конечно, и кунсткамеры посещались простонародьем, но само «превращение» недавно ещё благородных лиц в свою противоположность походит на обычную балаганную арлекинаду. Типичным для площадных зрелищ был и важный для «Липецких вод» мотив проматывания русским богачом за рубежом нажитых на родине денег, равно как и фарсовый прием бесконечного затягивания ключевой сцены за счет бесчисленных перебивок.

Сочетание мотивов освобождения личности от гнета светских условностей (различно, впрочем, понимаемых персонажами), карнавальности, амбивалентности, народного смехового начала придает комедии Шаховского ренессансные черты. Понятно, что

ответ на столь принципиальный полемический вызов должен был хотя бы отчасти по форме соответствовать ему во имя поддержания собственного творческого имиджа. Отсюда ещё более ярко выраженный возрожденческий колорит «Арзамаса».

По сути, об этом, осторожно избегая, однако, концептуальных обобщений, писал авторитетный пушкинист В.Э. Вацуро: «Жуковский охотно обыгрывает шутливо-нелепые “арзамасские” прозвища и символику “гуся”; он создает комические положения, нередко обращаясь к тем формам традиционной (описанной М.М. Бахтиным) смеховой культуры, которая широко пользовалась символикой физиологизма и материально-телесного низа <...>»¹⁸. Конечно, один только материально-телесный гротеск, как убедительно показал М.М. Бахтин, попросту не мог составить основу ренессансного художественного мировидения¹⁹. Его сердцевиной был карнавальнй круговорот жизни-смерти, смерти как бы на время, праздничной, понятой как неотъемлемая составляющая жизни, как неотменяемое условие человеческого бытия²⁰.

Но именно такой круговорот, правда, многократно усиленный по сравнению со всей предыдущей ренессансной литературой, мы и обнаруживаем в деятельности «Арзамаса». Да иначе и не могло быть на завершающей стадии европейского Возрождения, которая, понятно, имела ещё большую принципиальную значимость, нежели его первая стадия в Италии XIII-XVI веках. Ведь речь шла о перспективах развития гуманизма в Европе вообще. Разбросанные ранее на огромных территориях и по времени явления программно концентрировались в России в одной точке. В самом деле, на каждом театрализованном заседании-представлении буффонадного общества с его гротескной ритуальностью и всеобъемлющей пародийностью неизменно воспроизводился в самых изощренных формах главный конструктивный возрожденческий принцип «смерть» (отпевание «беседчика» либо академика) – «жизнь» (явление нового «арзамасца»). Множащаяся амбивалентность и всепроникающая праздничность этого карнавального действия подчеркивалась его повторяющейся вариативностью – при сохранении основного «сюжета» – за счет вовлечения в сферу шутовского переосмысления расхожих тогда в обществе коммуникативных клише: норм

официозного этикета, штампованных репутаций, академических и масонских церемониалов и т.д., а также за счет «бессмертия» самих «арзамасцев». Всё это напоминает поэзию крестьянских праздников, специфика и последовательность которых предопределялась круговоротом земледельческих работ с «похоронами» и «оживанием», например, «масленицы», «березки», «русалки», «кукушки», «Костромы», и пр.²¹ Впрочем, на протяжении веков смеховая культура охватывала самые различные стороны народной жизни²².

А так как к изучению фольклора призывали и «беседчики», о чем свидетельствуют и «Липецкие воды», то приходится признать излишнюю преувеличенность противостояния «Арзамаса» и «Беседы» в ряде научных трудов. К тому же «арзамасская» критика затрагивала отнюдь не всех сподвижников адмирала А.С. Шишкова, а Н.М. Карамзин даже присутствовал на отдельных буффонадных заседаниях²³. Напомним, «Беседа», которая отличалась творческой неоднородностью и кадровой неустойчивостью, прекратила свои собрания в июле 1816 года, в то время как «Арзамас», просуществовавший до того лишь 9 месяцев, вел активную деятельность ещё более полутора лет до апреля 1818 года²⁴.

Оба общества обозначили присущее русской литературе той поры устремление к сущностному усвоению фольклора, и прежде всего, народной смеховой культуры как основы эстетической национальной самобытности. Популярные в научном обиходе оппозиции *классики/романтики* либо *архаисты/новаторы* не раскрывают, на наш взгляд, сути проблемы. Полагаем, перед нами различные этапы одного и того же процесса. «Беседа» завершала предшествующий период, предренессансного, историко-литературного развития, «Арзамас» обозначал начало нового, ренессансного, периода. Просветительская, романтическая или же любая иная фразеология участников событий не должна вводить в заблуждение, ибо народная смеховая культура ослабляла её своей энергетикой, *превращала в одну из* обсуждаемых тем. (Заметим попутно, что все выдающиеся произведения последующих литературных направлений, как правило, учитывали в той или иной мере ренессансный фольклоризм и гуманизм).

Подобное *превращение* наиболее естественно могло осуществиться в русле комедийной драматургии, изначально родственной карнавальным игрищам и зрелищам социальных низов. Поэтому и возникает «Арзамас» на пересечении пародии, театра и литературного быта. Но то же самое, по сути, мы наблюдаем и в «Липецких водах». Соотношение между «Арзамасом»-спектаклем и «Липецкими водами» во многом такое же, как и соотношение между «Арзамасом»-обществом и «Беседой». Глубинная взаимосвязь между вызревшей в недрах «Беседы» пьесой Шаховского и порожденным ею театром ритуализированной импровизации предстает как соотношение предварительного пилотного и последующего программных проектов по обобщению и концентрации усиливающихся ренессансных тенденций.

Кстати, сходно с «арзамасцами», формально возразившими Шаховскому, но содержательно развившими его художественные находки, поступил и А.С. Грибоедов, который в октябре 1817 года написал свой знаменитый «Лубочный театр». Полемизируя с М.Н. Загоскиным в жанре ренессансной факетики, переосмысленной в духе фольклорного театра и написанной рашным стихом, он выступает против произведений своего оппонента, так или иначе связанных с ярмарочными и балаганными увеселениями простонародья. Это, как было показано А.В. Архиповой и Л.А. Степановым, и пьесы «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (своеобразный отклик на «Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховского), «Проказник», «Г-н Богатов, или Провинциал в столице», и интермедии «Макарьевская ярмарка», «Лебедянская ярмарка», и журнальные публикации, и роман «Неровный брак»²⁵.

Сами же «Липецкие воды» сближают с «Арзамасом» не только цитатность, пародийность, фольклорный смех, задействованность всех персонажей (каковыми являлись и «арзамасцы», отказавшиеся от своих имен ради прозвищ) в ролевых играх и в общей интриге. Парадоксальным образом пьеса Шаховского едко «предсказывает» от противного главные структурообразующие мотивы будущей буффонады. Так, во 2 явлении I действия знаковое для неё слово *гусь* приберегает Саша для поклонников Лелевой: «Ну пусть бы прочих всех она в

безумный дом // Погнала, как гусей, туда им и дорога»²⁶. Тут же сразу возникает сниженный мотив бессмертия, пронизывающий буффонаду: «Ты ошибаешься, иль жить он вздумал вечно!». Так говорит Саше о Вольмаре князь.

В 6 явлении II действия этот мотив доводится до абсурда, когда Фиалкин, сначала трижды назвав Гомера и единожды Амура «бессмертными», затем по-свойски поясняет: «Я мысли освежить хотел игрою слов: // Поймал под сеть свою Амур, слепец бессмертный // Бессмертного певца Омера»²⁷. Но, как известно «бессмертными» были и члены Российской Академии. Отпевая «бессмертных» академиков и утверждая «бессмертными» самих себя, «арзамасцы» воспроизводили в чистом виде комическую ситуацию, воспетую Фиалкиным. Если учесть, что Фиалкин – пародия на Жуковского, бессменного секретаря «Арзамаса», то отмеченная переключка предстает не случайным совпадением, а сбывшимся пророчеством.

Шаховской четко осознавал плодотворность объединения «безвестных людей». Скажем, в январе 1818 года незадолго до окончательного распада общества-спектакля «Арзамас» он пытается создать спектакль-общество под названием «Своя семья, или Замужняя невеста». Здесь главная героиня Наташа вынуждена выступать в нескольких ипостасях, перевоплощаться по прихоти родственников своего мужа, чтобы понравиться им.

Шаховской приглашает к сотрудничеству Грибоедова и Н.И. Хмельницкого, отдав им для разработки сцены, соответственно 1-5 явления II действия и 3 явление III действия, изображающие различные ролевые игры героини. Отличающиеся стилевые манеры привносили в основной текст дополнительную диалогичность, что, однако, не отменяло целостности всей пьесы. Получалось, каждый драматург, подобно «арзамасцу», «вел» свою «ролевою игру». Это едва ли не единственный случай в театральной жизни России, когда три ведущих комедиографа написали по заранее определенному плану отдельные фрагменты произведения, сразу же и надолго ставшего популярным. И хотя Шаховской не стремился впоследствии к повторению подобного эксперимента или к трансформации своего «чердака», где собирались творческие

деятели, в некую ритуализированную структуру, «арзамасская» идея «коллективного автора» была вновь актуализирована.

В свою очередь Жуковский прекрасно понимал прямую зависимость полнокровного существования «Арзамаса» от составляющей его основу «галиматьи», почему и противился привнесению любого прагматизма. Он осознавал чуждость рационализованного мышления самой природе безграничного шутовства. К сожалению, его опасения оправдались. Попытка придать деятельности общества положительное просветительское направление, в частности издавать журнал, привела к угасанию искрометной карнавальности. В 1846 году Жуковский писал фон-Мюллеру: «“Арзамас” строился на буффонаде и умер сам собой, когда захотел быть серьезным»²⁸.

Итак, шутовская галиматья не являлась исключительным изобретением узкого кружка шутников. Она опиралась на народную смеховую культуру, все более широким потоком врывающуюся тогда в историко-литературный процесс. По-другому и не могло быть в условиях обостряющегося вопроса о национальном своеобразии. Распад классицистической системы жанров в конце XVIII века привел к выходу на первый план малых жанровых форм, или так называемой «легкой поэзии»²⁹. Окружающая действительность здесь разлагалась на изящные этюды и никак не походила (за редчайшим исключением) на общенациональную картину мира. Объединение дробных форм и укрупнение художественного мировидения активно происходило в рамках комедии, оплодотворенной генетически близким ей карнавальным смехом народных игр и зрелищ. Именно эту набирающую силу доминацию и манифестировал «Арзамас». Сочетая в себе черты импровизационного спектакля и организованного общества, пусть и пародийного, «Арзамас» существовал как в сфере историко-литературного процесса, так и в сфере литературного быта. Одновременно он выпадал из названных сфер, что придавало буффонадному обществу характер эмблемы ренессансных тенденций. Причем творивший данную эмблему «коллективный автор» безусловно восходил к народной смеховой культуре, шире — к фольклору вообще. «Арзамасцы» доходили едва ли не до

самоотречения, отказываясь от собственных имен, как будто для того, чтобы нагляднее воплотить главные качества устного народного творчества: коллективность, анонимность, вариативность. Вскоре стремление к национальной самобытности трансформируется в понятие *народность*, впервые сформулированное «арзамасцем» П.А. Вяземским в письме к «арзамасцу» А.И. Тургеневу в 1819 году³⁰.

Учитывает «Арзамас» и возрожденческие требования гуманистического *раскрепощения* личности от средневековых условностей и её всесторонней творческой самореализации, *создания* литературного (а в перспективе – и общенационального) языка, *формирования* единой нации. Перечисленные требования прихотливо переплетались с народной смеховой культурой, повышая её значимость. Не случайно её черты явственно ощутимы в первых вершинных произведениях русской литературы А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.И. Даля.

Всё вышеизложенное объясняет востребованность «арзамасского» опыта литературными группировками начала XX века. Неприятельное якобы «общество безвестных людей» представляло собой совершенно уникальную концентрацию ренессансной энергетики и не имело соответствующего аналога в европейских литературах ни до, ни после. А это в очередной раз убеждает в абсолютной универсальности нетленной символической эмблемы под названием «Арзамас». В подтверждение приведем раешную шутку: «А зазноба отменная – баба здоровенная, чудо красоты, толщина в три версты, нос в полпуда да глаза просто чудо: один глядит на вас, а другой в Арзамас. Занятно!»³¹.

Примечания

¹ См., например: *Кожин В.В.* О принципах построения истории литературы (методологические заметки) // Контекст – 1972. М., 1973. С. 276-302; *Он же.* К социологии русской литературы XVIII-XIX веков (Проблема литературных направлений) // Литература и социология: Сб. статей. М., 1977. С. 137-177; *Макогоненко Г.Л.* Проблемы Возрождения и русская литература // Русская литература. 1973. № 4. С. 67-85; *Купрянова Е., Серман И.* В каком веке жил Державин? // Вопросы

литературы. 1974. № 8. С. 209-217; *Куприянова Е.Н., Макогоненко Г.П.* Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976. С. 98-137 и др.

² См., например, мои заметки: *Эпоха Возрождения и национальная идея в России // У каждого слово свое...* Луганск, 2005. С. 140-152, 164-165; *О природе революций рубежа XX-XXI веков: К проблеме восточнославянской самоидентификации // Межкультурная коммуникация в современном славянском мире: Материалы первой международной научной конференции.* Тверь, 2005. Т. 2. С. 35-40, 44; «Липецкие воды» и «Арзамас» в контексте серебряного века русской литературы: к постановке проблемы // *Литература и человек. (Писатели, читатели, филологи): Сб., посв. 55-летию проф. М.В. Строганова.* Тверь, 2007. С. 136-142; *Феномен Шекспира в Англии и «ускоренное развитие» русской литературы XIX века // Литературы в диалоге культур – 2: Материалы международной научной конференции.* Ростов-на-Дону, 2004. С. 295-301.

³ *Вацуро В.Э.* В преддверии пушкинской эпохи // «Арзамас»: Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 7-13, 16-18.

⁴ *Гозентуд А.А.* А.А. Шаховской // Шаховской А.А. Комедии, стихотворения. Л., 1961. С. 33-38.

⁵ «Арзамас». Кн. 1. С. 17.

⁶ *Стенник Ю.В.* Комедии 1800-1820-х годов // *История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века.* Л., 1982. С. 229.

⁷ *Шаховской А.А.* Комедии, стихотворения. С. 32.

⁸ Там же. С. 261, 264.

⁹ «Арзамас». Кн. 1. С. 239-240, 529.

¹⁰ *Шаховской А.А.* Комедии, стихотворения. С. 128-129. По-раешному сжатые, преимущественно сатирические, характеристики впоследствии активно использует в обличительных целях А.С. Грибоедов: первоначально в авторском полемическом монологе «Лубочный театр», а затем в репликах и монологах персонажей «Горе от ума».

¹¹ См.: *Некрылова А.Ф.* Русские народные и городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. Л., 1984. С. 7, 13, 32-33, 170-171 и др.

¹² *Шаховской А.А.* Комедии, стихотворения. С. 238, 776.

¹³ Там же. С. 192.

¹⁴ *Некрылова А.Ф.* Русские народные и городские праздники... С. 87-90.

¹⁵ *Шаховской А.А.* Комедии, стихотворения. С. 137.

¹⁶ *Некрылова А.Ф.* Русские народные и городские праздники... С. 95. См. также: *Лубок. Русские народные картинки XVII-XVIII вв.* М., 1968. С. 16, 19.

¹⁷ *Шаховской А.А.* Комедии, стихотворения. С. 148, 149. Очевидна переключка со словами графини внучки после окончания бала в «Горе от ума»: «Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать! // Какие-то уроды с того света, // И не с кем говорить и не с кем танцевать» (*Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. С. 99). Перед нами еще один пример использования Грибоедовым народной смехотворной культуры (см.: *Фомичев С.А.* Комментарий // Грибоедов А.С. Горе от ума. СПб., 1994. С.127, 137, 187, 252-258, 276 и др.).

¹⁸ «Арзамас». Кн. 1. С. 22.

¹⁹ См.: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 30, 61-62, 75-76 и др.

²⁰ Там же. С. 9-29, 31-36, 58-59 и др.

²¹ См.: *Земцовский И.И.* Песенная поэзия русских земледельческих праздников. Л., 1970. С. 19-22, 36-39.

²² См.: *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 7-285.

²³ «Арзамас». Кн. 1. С. 13-14. См.: *Гиллельсон М.И.* Молодой Пушкин и Арзамасское братство. Л., 1974. С. 71, 103-106.

²⁴ Там же. С. 140.

²⁵ См.: *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 213-215, 373-374, 466-475.

²⁶ *Шаховской А.А.* Комедии, стихотворения. Л., 1961. С. 128.

²⁷ Там же. С. 162, 164.

²⁸ «Арзамас». Кн. 1. С. 25.

²⁹ См.: *Батюшков К.Н.* Речь о влиянии легкой поэзии на язык // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 8-19.

³⁰ См.: *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1958. С. 191-192.

³¹ *Некрылова А.Ф.* Русские народные и городские праздники... С. 91.

В.А. Кошелев
(*Великий Новгород*)

«ЗАПРОС АРЗАМАСУ»: ОБ ОДНОМ ЭКСПРОМТЕ К.Н. БАТЮШКОВА

С начала 1817 года русский поэт К.Н. Батюшков жил в родовой усадьбе Хантоново (в Новгородской губернии, возле города

Череповца), куда приехал после годичного пребывания в Москве. Там он проживал в доме И.М. Муравьева-Апостола на Старой Басманной. По соседству располагался дом В.Л. Пушкина, с которым Батюшков, по этому случаю, общался едва ли не ежедневно. Осенью 1816 года он, по инициативе своего петербургского приятеля Н.И. Гнедича, занялся подготовкой к печати своего сборника стихов и прозы – будущих знаменитых «Опытов...». К концу осени был подготовлен первый (прозаический) том – для доработки же тома стихотворного Батюшков и уехал в деревню.

В этот период он ощущал себя уже не просто талантливым поэтом, но уважаемым литератором, одним из ведущих представителей «цеха задорного». Накануне он был принят в три литературных общества (в два из которых – заочно), а для московского «Общества любителей российской словесности» подготовил свою «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», в которой корректировал развитие новой русской словесности вообще. Он ощутил себя профессиональным поэтом – и стремился к тому, чтобы выпускаемый им сборник не обманул ожиданий публики. В этот период Батюшков, как никогда, преисполнен замыслами, планами, надеждами – и стихами.

В письмах Батюшкова этого периода встречается множество экспромтов на «литературные» темы. Об одном из таких экспромтов и пойдет речь.

В письме к своему московскому приятелю П.А. Вяземскому от 4 марта 1817 года Батюшков сообщает о самых разных вещах: о материальных затруднениях («чахотка в кармане»), о том, что из-за денег начал работу над книгой итальянских переводов («взял контрибуцию с Данте, с Ариоста, с Тасса, с Маккиавеля и бедного Боккачио прижал к стене»), о том, что начал писать большую элегию «Умиравший Тасс» («стихов полтора ста готово») и т.п. И – в конце письма:

«Еще прибавляю:

Запрос Арзамасу

Три Пушкина в Москве, и все они поэты.

Я полагаю, все одни имеют леты.

Талантом, может быть, они и не равны;

Один другого больше пишет,
Один живет с женой, другой и без жены,
А третий об жене и весточки не слышит:
(Последний – промеж нас я молвлю – страшный плут,
И прямо в ад ему дорога!).
Но дело не о том: скажите, ради Бога,
Которого из них Бобрищевым зовут?

Успокой мою душу. Я в страшном недоумении. Задай это Арзамасу на разрешение. Прочитай это Солнцеву и боле никому. В худой час В<асилий> Л<ьвович> рассердится: у него бывают такие минуты, как и у меня, грешного»¹.

Этот экспромт вызывает целый ряд вопросов. Что это: мадригал или эпиграмма? На первый взгляд, кажется, что мадригал и хвала «поэтическому» семейству Пушкиных. Уже первый биограф А.С. Пушкина П.И. Бартенева отмечал в своих «Материалах для биографии» (1854): «Декламация, чтение своих и чужих стихов было страстью его дяди Василия Львовича. Другие родственники также, по тогдашнему выражению, упражнялись в словесности: Алексей Михайлович Пушкин переводил Мольера. Александр Юрьевич Пушкин писал стихи. В доме Пушкиных чтения и декламация не умолкали. Там постоянно собирались лучшие московские литераторы. Дмитриев, Карамзин, Жуковский и Батюшков были связаны с Сергеем Львовичем и братом его узами короткого знакомства и приязни. <...> Одним словом, это была семья литературная, и А.С. Пушкин впоследствии справедливо писал своему брату: “Если ты в родню, так ты литератор”». Тут же Бартенева дает примечание: «Почтенный библиограф наш С.Д. Полторацкий насчитывает до восьми Пушкиных-писателей»². А племянник Пушкина Л.Н. Павлищев в своей «семейной хронике» вывел даже такую формулировку: «Поэзия была родовой особенностью Пушкиных...»³.

Но если это «мдригал», то почему самый знаменитый из этих «восьми Пушкиных», Василий Львович, «в худой час» может рассердиться?

Непосредственным поводом для создания этого экспромта явилось, по нашему мнению, следующее обстоятельство. Живя в

деревне, Батюшков получал новые книжки журнала «Вестник Европы», посылаемые ему редакцией. Незадолго до этого письма он прочел первый номер «Вестника...» за 1817 год, стихотворный отдел которого открывался огромным и нелепым опусом «Бессмертие», подписанным: *Николай Бобрищев-Пушкин*⁴. Его автором был 16-летний выпускник Московского университетского пансиона, будущий декабрист, член Южного общества Н.С. Бобрищев-Пушкин (1800-1871). Творение это, составленное в худших традициях нравоучительных эклог XVIII столетия, исполненное общих мест и «славенщизны», могло только насмешить Батюшкова... Так что *Бобрищев* в его экспромте – синоним «плохого поэта». А то, что «Бобрищев» «примазался» к литературному семейству Пушкиных, показалось ему само по себе «веселым» фактом.

Еще опубликовавший этот экспромт Л.Н. Майков определил и его французский источник. Он связан со стихотворением Вольтера «Три Бернарда» (“*Les trios Bernards*”)⁵, основным «пуантом» которого, как указала И.М. Семенко, оказывается то обстоятельство, что «под “тремя Бернардами” подразумеваются разные стороны литературной деятельности одного и того же поэта»⁶. Но кто же тогда разумеется под «тремя Пушкиными»? Дело в том, что, в отличие от Вольтера, Батюшков почему-то начинает сравнивать весьма интимные приметы своих «Бернардов»: возраст, семейное положение и т.д. Как-то очень не укладывается всё это в представление об *одном* поэте.

К тому же, судя по заключительной приписке, в роли этого *одного* должен был представать Василий Львович Пушкин (1766-1830), приятель Батюшкова, пятидесятилетний «арзамасец», с которым он только-только расстался, уехав из Москвы. Исходя из этой «направленности» экспромта, И.М. Семенко предположила в нем показательную семантическую «игру»: «В отличие от Вольтера, у которого под тремя Бернардами подразумевается исключительно одно лицо, у Батюшкова парадокс заключается в том, что речь идет одновременно о трех разных поэтах Пушкиных (ср. строку «*Талантом, может быть, они и не равны*») и об одном в трех лицах, причем, этим одним выступает В.Л. Пушкин, оказываясь, таким образом, *Бобрищевым*, т.е. плохим поэтом»⁷.

Исходя из этой установки, исследователь указала, что под «первым» Пушкиным скрывается как раз Василий Львович, под «другим» – поэт и театрал Алексей Михайлович Пушкин (1769-1825), а под «третьим» – А.С. Пушкин, в ту пору еще 17-летний воспитанник последнего курса Царскосельского лицея. При этом «последний», по характеристике Батюшкова, оказывается живущим «в Москве» (исследователь объясняет: «был москвичом по рождению»), «одних лет» со своим дядей (который на самом деле был на 33 года постарше!), почему-то не слышавшим «об жене и весточки» (не рановато ли?), да к тому же еще и «страшным плутом», которому уготована дорога «прямо в ад»... Всё это, по мысли И.М. Семенко, издержки «каламбурности» и «остроумного замысла»: «Правильность нашей версии подтверждается тем, что в период написания “Запроса” простодушно-самолюбивый В.Л. Пушкин действительно считал себя единственным полномочным представителем Пушкиных в поэзии (это, как и семейная ситуация В.Л., обсуждалось и вышучивалось его друзьями-литераторами). <...> К своему племяннику А.С. Пушкину, как известно, В.Л. относился в это время еще покровительственно. Это и дало Батюшкову повод пошутить над его слабостями»⁸.

Тот «арзамасский» парадоксальный смысл стихотворения», который отыскивает исследователь, противоречит и контексту батюшковского письма. При подобном истолковании утрачивается внутренний смысл «запроса»: «Задай это Арзамасу на разрешение...» Но ведь всё уже «разрешено»: «Бобрищевым зовут» В.Л. Пушкина. И какому именно «Арзамасу» предстоит «разрешать» существующую проблему: письмо послано в Москву – а литературное общество собирается в Петербурге?

Отысканное исследователем «двойное прочтение» экспромта противоречит и обстоятельствам сближения Батюшкова и «молодого Пушкина». О замечательных поэтических способностях юного лицеиста Батюшков узнал еще в начале 1815 года – из письма к нему Вяземского с восторгами по поводу «Воспоминаний в Царском Селе», поразивших литературную Москву: «Что скажешь о сыне Сергея Львовича? чудо и всё тут. Его Воспоминания вскружили нам голову с Жуковским». В этом же письме, между прочим, поминался и

Пушкин-дядя: «Василий Львович, однако же, не поддается и после стихов своего племянника, которые он всегда прочтет со слезами, не забывает никогда прочесть и свои, не чувствуя, что по стихам он племянником перед тем»⁹. К тому же Батюшков, конечно же, знал послание лицеиста Пушкина «К Б<атюшко>ву», опубликованное в январе 1815 года в «Российском музее». Возможно, что он около этого же времени лично встречался с юным поэтом в лицее – хотя эта встреча остается предположительной¹⁰. Но ко времени создания экспромта он уже больше двух лет с ним не виделся и никак не мог быть в курсе каких-то «плутовских» подробностей его лицейской жизни. Д.Д. Благой предположил, что Пушкин в начале 1817 года «уже славился в это время своими кутежами, любовными проказами и т.п.»¹¹. Но даже если и так, то этих сплетен явно недостаточно для дороги «прямо в ад»...

Наконец, и «Бобрищев» вряд ли мог восприниматься Батюшковым только как некое «абстрактное» указание на «плохого поэта». В публикации «Вестника Европы» было не только прямо указано его имя, но и подчеркивалось, что его беспомощная эклога была «читана на публичном акте в Благородном Пансионе при Императорском Московском университете 23 декабря 1816 года»¹². Возраст нового «молодого Пушкина» вычислялся несложно – и тут же напрашивалась параллель с «Воспоминаниями...» другого «молодого Пушкина», которые, будучи прочитаны на публичном акте в Лицее, в присутствии Державина, всё же «вскружили голову» его литературным оппонентам Вяземскому и Жуковскому...

На основании этого экспромта Батюшкова некоторые исследователи пишут о так называемом «московском Арзамасе»¹³ – некоем московском «ответвлении» знаменитого петербургского литературного общества. Такое выделение вряд ли обоснованно: к «Арзамасскому обществу безвестных людей» принадлежали лишь два члена, постоянно проживавшие в Москве и лишь изредка наезжавшие на заседания: Вяземский и В.Л. Пушкин. Именно последний и создавал представление о некоем собственно «московском» объединении подобного толка, в котором «Пушкины» играют основные роли. Даже «молодой Пушкин» в глазах поэтов-

москвичей старшего поколения поначалу представлял просто «сыном Сергея Львовича».

Вообще же к литературной Москве середины 1810-х годов Батюшков относился с неизменной иронией. Осенью 1816 года, поживши в первопрестольной безвыездно десять месяцев и вошедши в литературные круги, Батюшков так передавал (в письме к Н.И. Гнедичу) свои впечатления от Общества любителей российской словесности: «Ты себе вообразить не можешь, что у нас за собрание, составленное из прозы, стихов детских, чаю, оржаду, детей и дядек! Бедная словесность! Бедный университет! Я повторяю сказанное: в Беседе питерской – варварство, у нас – ребячество. Не сказывай этого никому»¹⁴.

При этом «Пушкиных» он выделяет из всего своего московского окружения – в силу чисто бытовых причин. В это литературное семейство он попал, вероятно, еще в 1810 году, в период жизни в Москве, вместе с Жуковским и Вяземским. Вряд ли тогда молодые поэты выделили «сына Сергея Львовича» – он лишь соответствовал «родовой» поэтической устремленности всего семейства.

Летом 1816 года Батюшков заболел – и в письме к Вяземскому (уехавшему в Остафьево) называет литературных друзей, его посещающих: «Пушкины у меня бывают ежедневно, Толстой, Меншиков и Окунев. Соковнин дня три пропадал: вчера приехал ко мне пьяный, занял у меня сто рублей...». И в другом письме к нему же: «Вчера у меня был Пушкин Алексей. Часа четыре мы говорили, говорили, говорили»¹⁵. Все названные здесь лица – Ф.И. Толстой (Американец), А.С. Меншиков, Г.А. Окунев, С.М. Соковнин – были, между прочим, поэтами-дилетантами. И на их фоне «Пушкины», конечно же, выделялись.

Именно к семейному «клану» Пушкиных и относится интересующий экспромт: не случайно Батюшков просит показать его одному из них: М.М. Солнцеву (Сонцову), московскому камергеру, женатому ни Елизавете Львовне Пушкиной, сестре Василия и Сергея Львовиче. И здесь фигурируют именно *три Пушкина-поэта, живущие в Москве*. Никакого «двойного подтекста» этот экспромт не имеет – да и возможен ли он для такого

рода произведения, написанного единым духом в составе дружеского письма?

Двое из его персонажей – точно указаны И.М. Семенко: А.М. Пушкин («*другой*») и В.Л. Пушкин («*третий*»). А «*первым*» здесь оказывается Сергей Львович Пушкин (1770-1848), отец великого русского поэта. Основные сведения о литературных занятиях Сергея Львовича, сохраненные первыми биографами Пушкина, исходят от сестры О.С. Павлицевой – на это указывают и П.И. Бартенев, и П.В. Анненков¹⁶. Последний дает такую характеристику Пушкина-отца: «Владея в совершенстве французским языком, он писал на нем стихи так легко, как француз, и дорожил этою способностью. Много альбомов, вероятно, сохранили его произведения; и есть слухи, что в это время он написал даже целую книжку, в которой рассуждал по-французски – стихами и прозой – о современной ему русской литературе»¹⁷. А племянник Пушкина – тоже со слов матери – уточнял: «Дед мой, получив образование французское, имел, можно сказать, и склад ума французский. Зная всего понемногу, отличаясь превосходною памятью, он питался преимущественно французскою литературой, писал прекрасные французские стихи, даже целые повести в стихах...»¹⁸ Показательны здесь, прежде всего, указания на «легкость», с которой совершалось это «многписание» С.Л. Пушкина.

Точно закрепленные обозначения Пушкиных – *один*, *другой*, *третий* – определяют и смысл экспромта. Все – *поэты* разного достоинства и известности. *Все одни имеют леты* – всем около пятидесяти. *Один живет с женой* – Сергей Львович. *Другой и без жены* – Алексей Михайлович: Е.Г. Пушкина (урожд. Воейкова) жила «в разъезде» с мужем; вела переписку отдельно от него; в 1816-1817 годах проживала в Петербурге, в 1823 году уехала за границу и не выехала даже на похороны мужа. *А третий об жене и весточки не слышит* – Василий Львович: он еще в 1806 году «разъехался» с женой (К.М. Вышеславцевой), «невенчанно» жил с А.Н. Ворожейкиной от которой имел двоих детей. К нему же относится и определение *страшный плут*, на которое он может «в худой час» рассердиться. *Один другого больше пишет* – Сергей Львович с его страстью к стихописанию. *Которого из них*

Бобринцевым зовут? – при таком прочтении это действительно «вопрос», требующий «разрешения».

В самом деле, зачем при таком обилии «Пушкиных-поэтов» Москва явила в своем журнале еще и *Бобринцева-Пушкина* со своими «детскими стишками»? Пусть-ка «Московский Арзамас» (который состоит практически из одних «Пушкиных») вразумительно ответит на этот *запрос!*

А если говорить об «осложненной семантике» какой-то части этого экспромта, то в качестве таковой предстает именно *Арзамас*.

Посылая «запрос» Вяземскому (а не кому-то из Пушкиных), Батюшков как будто стремится выйти из того круга «московского Арзамаса», который в его восприятии был «равен» дилетантским литературным установкам москвичей Пушкиных. К московской словесности вообще он относился скептически, считая ее литературной «Суздалью»: «В нашей Суздали все хотят писать по-суздальски: на яичке, как в старину писали». Так он пишет Жуковскому в марте 1816 года, под впечатлением от недавно посещенного заседания Общества любителей российской словесности (которое, по этому случаю, переименовал в «Общество *губителей* словесности»). И – тут же: «Час от часу я более и более убеждаюсь, что Арзамасцы лучше Суздальцев, и без них *нест* спасения»¹⁹.

Правда, ни на одном из заседаний «Арзамаса» он еще не был (впервые появился там 27 августа 1817 года). Позднее – уточнит свое мнение: «Каждого Арзамасца порознь люблю, но все вкупе, как и все общества, бредят, карячатся и вредят»²⁰. Батюшков – антагонист именно *всех обществ*, которые мешают естественному развитию творческой индивидуальности художника. И очень гордится своим «арзамасским» прозвищем, отмечая, что вошел в общество «под именем Ахилла, сына Пелеева»²¹. И в поэме Гомера, и в балладе Жуковского Ахилл – особенный герой Троянской войны: «муж судьбы», променявший «долгий, но бесславный век» на «мгновение со славой», «гневный» и своенравный, но великий воин. Такому деятелю тесно в «Суздали», – но гораздо легче в «Арзамасе», объединившем в некоем исходном «братском» союзе умнейших людей своего времени...

Поэтому под обозначением *Арзамас* у Батюшкова кроется не только прямой, но и общий, символический смысл. Это – символ того единения, в котором не место *Бобринцеву*, в котором ищутся и ценятся только ростки того *нового* и «необыденного», что составит основу будущей русской словесности.

Конечно же, Батюшков не имеет в виду реального уездного города Арзамаса: в нем он (как, впрочем, и в Суздале) никогда в жизни не бывал. Понятие «арзамасского текста» с самого начала получает у него (как и в русской культуре его времени) «расширительный» смысл, далеко выходящий за рамки обычных «географических» представлений.

Примечания

- ¹ *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 426.
- ² *Бартенев П.И.* О Пушкине: Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М., 1992. С. 60-61.
- ³ *Павлицев Л.* Из семейной хроники: Воспоминания об А.С. Пушкине. М., 1890. С.28.
- ⁴ Вестник Европы. 1817. Ч.91. №1. С.14-19.
- ⁵ *Майков Л.Н.* Примечания // Батюшков К.Н. Сочинения. Т.III. СПб., 1886. С. 740.
- ⁶ *Семенко И.М.* Примечания // Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 585.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же. С. 584-586.
- ⁹ *Измайлов Н.В.* Пушкин в переписке и дневниках современников // Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.-Л., 1963. С. 30.
- ¹⁰ См.: *Кошелев В.А.* В предчувствии Пушкина: К.Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков, 1995. С. 86-95.
- ¹¹ *Благой Д.Д.* Примечания // Батюшков К.Н. Сочинения. М.-Л., 1934. С. 573.
- ¹² Вестник Европы. 1817. Ч.91. № 1. С. 14.
- ¹³ *Новиков В.И.* Московский Арзамас // *Новиков В.* Русский Парнас. М., 1986. С. 30-42.
- ¹⁴ *Батюшков К.Н.* Соч. Т. 2. С. 410.
- ¹⁵ Там же. С. 392, 394.
- ¹⁶ *Бартенев П.И.* О Пушкине... С. 56; *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 36.

¹⁷ Там же. С. 38.

¹⁸ Павлицев Л. Из семейной хроники... С. 5-6.

¹⁹ Батюшков К.Н. Соч. Т. 2. С. 380, 448.

²⁰ Там же. С. 419.

²¹ Там же. С. 55.

С.А. Фомичев
(С.-Петербург)

СЕЛО ГОРЮХИНО АРЗАМАССКОГО УЕЗДА (ПАРОДИЙНОЕ КАЧЕСТВО ДЕРЕВЕНСКОЙ ЛЕТОПИСИ БЕЛКИНА)

Арзамасская закваска смеховой стихии растворена в пушкинском творчестве, явственно отзываясь и в «Истории села Горюхина».

Любимый автор Белкина вспоминался и арзамасцами, – например, в одной из речей Дашкова: «Там увидел я <...> колпак покойного Курганова, внушивший покойное “Рассуждение о старом и новом слоге”»¹.

«Без знания арзамасского “наречия”, – справедливо заметил В.С. Краснокутский, – нельзя раскрыть пародийный смысл, скажем, многих строк в “Истории села Горюхина” А.С. Пушкина, избобилующей, как это ни парадоксально, арзамасскими реминисценциями. В частности, о стране, “Горюхиным называемой”, сообщается: “К востоку примыкает она к диким, необитаемым местам, к непроходимому болоту, где произрастает одна клюква, где раздается лишь однообразное кваканье лягушек и где суеверное предание предполагает быть обиталищу некоего беса.

НВ. Сие болото называется Бесовским <...>» (VIII, 134-135).

В шуточных арзамасских протоколах постоянно встречаются те же мотивы и образы, что и в приведенном отрывке, и их комическое значение становится совершенно ясным.

Потешаясь над «Беседой», арзамасцы нередко переселяли их в «Топкое болото», находившееся в глубине «Тесной дерби, неизвестной обыкновенным смертным» («дикие, необитаемые

места»). При этом беседчики как раз и уподоблялись «лягушкам», «которых кваканье будет надоедать Арзамасу». Название болота – Бесовское – по происхождению тоже арзамасское. Беседчики традиционно именовались «Бесами» и представляли по обыкновению «бесовское зрелище». Пушкинское упоминание о произрастающей на болоте клюкве и об «однообразном кваканье», несомненно, можно рассматривать как шуточный намек на беседчиков, признанных «поэтов-усыпителей», и их пустые литературные опусы»².

Пародийное уподобление «Беседы» и ее обитателей некой стране было намечено уже в основополагающем арзамасском документе, в «Видении в какой-то огаде» Блудова: «И был я в огаде Словесницы, и встретила меня буря зельна, и была вьюга от страны северной, и от помория, и от Москвы, и от Волги, и снег осыпал меня, белый, как волна агнцев юнчих, и дрожал я, как листья дерева проклятого»³. Аналогичный образ был развит в отклике Блудова (Кассандры) на вступительную речь Кавелина (Пустынника), отпевавшего исторические труды одного из беседчиков: «Там, где Сестра соединяет воды свои с водами Финского залива, есть тесная дебрь, не известная смертным. В глубине сей дебри, под грязью топкого болота, покоятся духи славных членов Беседы, одни тела их странствуют в Петрополе. В сей дебри совершаются их тайные чары. Дед Седой восседает на месте адского козла, перед ним сожигаются творения, драгоценные вкусу...»⁴.

В написанном для несостоявшегося арзамасского журнала «Рассуждении об антологии» С.С. Уварова (Старушки) читаем: «Сию рукопись получили мы из Арзамаса следующим образом. За несколько лет перед сим жили там два приятеля, оба страстно любящие литературу. Во время свободное от своих хозяйственных занятий читали они вместе поэтов древних и новых, и нередко старались им подражать для собственного наслаждения; не для публики, которая их не знала и о коей они и не помышляли. По стечению обстоятельств они вынуждены были прекратить дружеские беседы свои; один из них был избран в земские заседатели; другой поступил во внутреннюю стражу, и бумаги их остались в руках Арзамасского трактирщика, от которого мы оные получили»⁵.

Здесь также предвещался провинциальный колорит белкинского повествования о «матерях важных», и что не менее характерно, – было обнажено одно из постоянных качеств арзамасской галиматъи, которая была направлена не только вовне (против беседчиков), но и на самих «бессмертных» (арзамасцев). В той же мере в «Истории села Горюхина» давно отмечены автопародийные фрагменты⁶, вплоть до воспоминания поэта о собственных юношеских литературных опытах («Третьего дни хотел я начать ироическую поэму *Игорь и Ольга*, а написал эпиграмму на Шаховского, Шихматова и Шишкова» – ср. простодушное признание Белкина: «...поэма моя (о Рюрике. – С.Ф.) подвигалась медленно и я бросил ее на третьем стихе. <...> Наконец вдохновение озарило меня, я начал и благополучно окончил надпись к портрету Рюрика» (VIII, 131)). Не могут вызывать поэтому недоумения и явные иронические переключки «белкинского опуса» ни с «Историей государства Российского»⁷, ни с летописями⁸, несмотря на генеральную линию пародийной направленности «Истории села Горюхина» – против «Истории русского народа» Н.А. Полевого. Откликаясь же в «Литературной газете» на статью Надеждина на первый том «Истории русского народа» (Вестник Европы. 1830. №1), Пушкин скажет: «Выписки, которыми наполнена эта статья, в самом деле *пойдут в пример галиматъи*; но и самый текст почти от них не отличается».

Нет необходимости приводить примеры прямого пародирования Пушкиным конкретных «перлов» из труда Н.А. Полевого⁹. Важнее подчеркнуть другое, более существенное. Обозначив в самом заглавии своего многотомного опуса полемический вызов против «Истории Государства Российского», Полевой, однако, остался в кругу тех же материалов российской истории, что и Карамзин. Пушкин же, отталкиваясь от самого заглавия, избранного Н.А. Полевым, действительно обращается к жизни простого народа, к повествованию об исторической судьбе рядовой российской деревни.

Арзамасская составляющая пушкинской пародии имела вполне принципиальный подтекст. Недолгая деятельность Общества безвестных арзамасских литераторов в своей заключительной фазе

(а именно тогда Пушкин начал участвовать в заседаниях общества) была связана со знакомством с «Историей государства Российского» почетного арзамасца Н.М. Карамзина, которая воспринималась в качестве окончательного развенчания потуг беседчиков на роль истинных выразителей «русского духа». А на рубеже 1820 – 1830-х гг. в роли антикарамзиниста выступил Н. Полевой наряду с другими гонителями (Ф. Булгариным, Н. Гречем, О. Сенковским) «аристократической партии» в современной литературе, главой которой теперь по праву считался Пушкин. Как было в этих условиях не вспомнить об «арзамасских бдениях»!

Основным «источником» белкинской «Истории» недаром послужило собрание календарей 1744-1799 гг.¹⁰. Намеченная таким образом хронологическая рама охватывала, в основном, екатерининскую эпоху, сменившуюся павловской реакцией. Эта было временем окончательного усиления крепостнической кабалы¹¹.

Незавершенность «Истории села Горюхина» обычно принято объяснять тем, что в процессе работы над произведением Пушкин отчетливо осознал, что вторгся поневоле в сферы, невозможные для подцензурной печати. Однако такого рода соображения для писателя, конечно же, в ту пору не были существенными. Разве мог он, например, рассчитывать на публикацию «Сказки о попе и работнике его Балде»? Да и многие другие произведения из болдинского урожая остались впоследствии под спудом. Более вероятно, что «История села Горюхина», начатая в качестве пародийной «арзамасской галиматши», обнажила перед писателем коренную проблему российского исторического развития, которую, вслед за шутливым началом «Истории», он уже вполне серьезно наметил в болдинских заметках о втором томе «Истории» Н.А. Полевого:

«Г-н Полевой, – замечает Пушкин, – предчувствует присутствие истины, но не умеет ее отыскать и вьется около.

Он видит, что Россия была совершенно отдалена от Западной Европы. Он предчувствует тому и причину, но вскоре желание приноровить систему новейших историков и к России увлекает его...».

«Гизо объяснил одно из событий христианской истории: европейское просвещение <...> Вы поняли достоинство

французского историка. Поймите же и то, что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европой; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные из истории христианского Запада...».

«Другая мысль», «другая формула» были сформулированы Пушкиным парадоксально:

«Феодализм частность.

Аристократия общность <...>

Феодализма у нас не было, и тем хуже» (XI, 126-127).

Что понимал Пушкин под «феодализмом», отчетливо проясняется в его позднейших заметках «О французской революции». Это, в его представлении, была динамичная социальная система, в которой верховная (королевская) власть и феодалы в противоборстве друг с другом, силою обстоятельств, вынуждены были прибегать за поддержкой к демократическим слоям, так называемому «третьему сословию», которое у Пушкина ассоциировалось с *просвещением*, – оно, в конце концов, и вышло в авангард исторического развития Европы.

В набросках статьи «О дворянстве» Пушкин, с другой стороны, обозначил принципиально иную расстановку сил в русском обществе. Верховная власть здесь обрела деспотическую силу, подавив местничество, опираясь все более – на новую знать (чиновничество) и не имея нужды обращаться за помощью к демократическим слоям населения:

«Высшее дворянство не потомственное (фактически). Следовательно, оно *пожизненное*; деспотизм окружает себя преданными наемниками, и этим подавляется всякая оппозиция и независимость.

Потомственность высшего дворянства есть гарантия его независимости; обратное неизбежно связано с тиранией или, вернее, с низким и дряблым деспотизмом» (подлинник по франц.; VIII, 104).

Указ 1862 года «о вольности» дворян, по убеждению Пушкина, позволил отлучить их от государственной службы, – по сути дела, отправив их в добровольную ссылку в своих поместьях. «Памятником неудачного борения аристократии с деспотизмом, – замечал Пушкин, – остались только два указа Петра III *о вольности*

дворян, указы, коими предки наши столько гордились и коих справедливее были бы стыдиться» (XI, 15). Крепостное право, столь долго сохранившееся в России, стало для правительства своеобразной подачкой основной массе дворянства с целью их невмешательства в государственную сферу. Дворянство с ожесточением отстаивало это свое основное «право», препятствуя всем попыткам антикрепостнических реформ. Отсутствие же закона о майоратах все более дробило имения, что, с одной стороны, окончательно обессиливало дворян, а с другой, – нещадно нагнетало крепостнический гнет. Это неизбежно было чревато бунтом абсолютно бесправного крепостного крестьянства.

Недаром в планах продолжения «Истории села Горюхина» неоднократно возникает слово «бунт», которое, в конечном счете, и завершает наброски всего замысла.

Незавершенность «Истории села Горюхина», по-видимому, была связана с обнажившимся противоречием между первоначально избранным пародийным заданием и постепенно возрастающей серьезностью социологического анализа бытия русской крепостнической деревни. Правление приказчика, на котором обрывается «История села Горюхина», уже вполне обнажило серьезные язвы социальной российской системы. «Если угодно, – справедливо замечает А.В. Аникин, – это сатира на административно-командную, неэффективную экономику. При правлении приказчика уничтожены все материальные стимулы для труда и накопления. Неравенство сочетается с грубой уравниловкой. В изъятии доходов “центральными органами” царит произвол, непредсказуемость, коррупция. Любые традиционно демократические формы самоуправления подавлены. Результат этой “системы” не вызывает удивления»¹².

Вся горюхинская «История», по логике вещей чреватая описанием крестьянского бунта, едва ли могла принести ее Белкину удовлетворение, предваряющее в «Истории села Горюхина» изложение его «летописи»: «Ныне, как некоторый подобный мне историк, коего имени я не запомню, окончив свой трудный подвиг, кладу перо и с грустью иду в мой сад размышлять о том, что, написав Историю Горюхина, я уже не нужен миру, что долг мой

исполнен и что пора мне опочить» (VIII, 133). Б.В. Томашевский угадал здесь отклик на мемуары Гиббона, где упоминалось об окончании им «Истории упадка и разрушения Римской империи»¹³. Впрочем, имеются и арзамасские аналоги подобного пассажа – не только из сонного бреда «приезжего» (Шаховского), воспроизведенного в «Видении в какой-то огаде» («И ты будешь восхищаться собою и с умилением скажешь: “Се ныне день моего торжества, и свершилось мщение, и без барыша отыду в дом свой, но с миром...”»¹⁴), но и из шуточных самооценок самих арзамасцев – типа: «Его превосходительством мною прочтен был превосходный протокол, доказывающий, что я неистощим в остроумных излияниях всякой всячины и замысловатых выдумках. В самом деле, непостижимы чудеса Создателя! Какой гений присутствовал при моем рождении! Вот уже одиннадцатый протокол, а я все более и более совершенствуюсь. Что же буду я, когда понабью руку свою! Какой протокол жизни своей сочиню для самого себя, отходя в вечность!.. Дивлюсь самому себе! Не могу не похвалить себя, но скромность заставляет меня смиренно потупить очи и краснеть, внимая похвалам заслуженным»¹⁵.

Примечания

¹ «Арзамас». Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 398..

² Краснокутский В.С. О своеобразии арзамасского «наречия» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 20-21.

³ «Арзамас». Кн.1. С. 262.

⁴ Там же. Кн.1. С. 319.

⁵ Там же. Кн. 2. С.100.

⁶ См.: *Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина. Изд. 2. М., 1931. С. 234-236.

⁷ См.: *Страхов Н.Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888.

⁸ И. Новиков обнаружил любопытную перекличку «истории села Горюхина» с повестью о походе Игоря 1185 г. из «Ипатьевской летописи»: «Вот эта последняя фраза, характеризующая полный упадок крестьянства: “Половина мужиков была на пашне, а другая служила в батраках; ребятишки пошли по миру – и день храмового праздника сделался, по выражению летописца, не днем радости и ликования, но годовщиною печали и поминания горестного”».

А вот подлинная цитата из летописи, на которую якобы ссылается Пушкин: «*И тако, в день святого воскресения, наведе на ня господь гнев свой: в радости место наведе на ны плачь, и во веселиа место желю (печаль), на реце Каяле*»». – Новиков И. Пушкин и «Слово о полку Игореве». М., 1951. С. 85-86. См.: Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 4. С. 240.

⁹ См.: Черняев Н.И. Критические заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 509-526; Дебрецени П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995. С. 79-83.

¹⁰ Календари, напечатанные гражданским шрифтом, начали регулярно выходить в России с 1708 года.

¹¹ «В начале этого периода, – отмечает В.А.Десницкий, – продолжается закрепощение крестьян помещиками. Екатерина II раздала дворянам около 850 000 душ обоего пола. Павел за свое короткое царствование укрепил за дворянами 600 000 душ обоего пола. Только при Александре I была прекращена раздача помещикам населенных имений.

Если по первой ревизии (1723) крепостных крестьян в России было 4 миллиона, то к шестой ревизии (1812) число их возросло до 10,5 миллиона мужского пола. На этом уровне оно в общем оставалось вплоть до крестьянской реформы 1861 г. В процентном отношении ко всему населению России крепостное население, вплоть до середины XIX века, достигало едва ли не половины (45 %)». – Десницкий В.А. Избранные статьи по русской литературе XVIII-XIX вв. М.-Л., 1958. С. 47-48.

¹² Аникин А.В. Муза и мамона. Социально-экономические мотивы у Пушкина. М., 1989. С. 177.

¹³ Ср.: «В день, или вернее в ночь, 27 июня 1787 г. между 11 и 12 часами я написал последнюю строку последней страницы моего труда в беседке в моем саду <...> трезвая грусть овладела моей душой при мысли, что я только что расстался со старым и милым спутником, и что каков бы ни был предельный срок моей личной истории, жизнь историка может быть лишь краткой и ненадежной». – Томашевский Б.В. Белкин и Гиббон // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 5. М.-Л., 1939. С. 484.

¹⁴ «Арзамас». Кн. 1. С. 265.

¹⁵ Там же. Кн.1. С. 344.

М.В. Строганов
(Тверь)

ПУШКИН И ФРАЗЕОЛОГИЯ «АРЗАМАСА»

В настоящей работе я предлагаю обратиться еще раз к одной широко обсуждающейся в пушкинистике проблеме – к проблеме генезиса фразеологии Пушкина. В течение почти ста лет различные совпадения между фразеологией Пушкина и его современников воспринимались как те или иные виды сознательного заимствования. В прежнее время они воспринимались как «плагиаты» Пушкина¹, в последнее время для их интерпретации применили красивое и модное слово *палимпсест*², хотя заимствования останутся заимствованиями, похищениями, как бы мы их ни называли, в какие бы кавычки эти слова ни ставили и как бы извинительно к ним ни относились. При такой интерпретации фразеология Пушкина оказывалась вся насквозь пронизанной чужими словами с вполне определенными и легко или трудно, но узнаваемыми адресами. А цель исследователя-комментатора при такой интерпретации сводилась к регистрации этих адресов и перечислению этих «заимствований», сами же «заимствования» воспринимались как художественный прием с особым заданием. Недостаточность этой методологии стала очевидной в процессе работы над «Онегинской энциклопедией». Уже в процессе комментирования «Евгения Онегина» стало ясно, что количественное накопление материала нисколько не приближает нас к пониманию самого явления. Можно всю фразеологию Пушкина растащить по этим источникам, но это нисколько не объяснит, почему мы встречаемся с таким явлением.

Именно в процессе работы над комментариями к «Евгению Онегину» (почти 15 лет назад) я осознал необходимость преодоления стереотипов такой методологии, хотя и не смог тогда вполне определенно сформулировать эту необходимость как научную проблему. Но начатое примерно в то же время изучение многочисленных параллелей между фразеологией Пушкина и творчеством К. Н. Батюшкова привело меня к выводу, что

Батюшков не был «подтекстом» («предтекстом») Пушкина и Пушкин не «ссылался» на Батюшкова. При этом я проанализировал следующие параллели между фразеологией Пушкина и Батюшкова: *суровый Дант; пить дыханье (женщины); звенит лук; рыбак мрежи расстилал; ножка, «Харит созданье»*. Пушкин не ориентировал читателя на батюшковскую поэзию и не использовал отдельные фразеологические находки Батюшкова как художественный прием. И именно по этой причине современники Пушкина и Батюшкова не чувствовали этих многочисленных перекличек, и уж тем более не осознавали их как заимствования. Фразеология Батюшкова была для Пушкина только фразеологией, только языком, на котором он и говорил³. Вот почему совершенно неточным, а в методологическом отношении и архаическим представляется мне основной тезис книги О.А. Проскурина о поэтическом мире Пушкина как подвижном палимпсесте, в создании которого столь активную роль играл батюшковский «подтекст»⁴.

Распространяя это положение на отношение Пушкина к языку других предшественников, можно было бы сказать, что фразеологию всех своих предшественников Пушкин использует не как художественный прием, не с определенными целями, но просто как общелитературную фразеологию, и для него проблема авторства того или иного крылатого выражения оказывается просто не актуальной. Это до некоторой степени напоминает позицию не профессионалов, которые говорят, например, фразу «ты виноват уж тем, что хочется мне кушать» и не вспоминают об И.А. Крылове как авторе басни «Волк и ягненок»: эти не профессионалы вовсе не ставят перед собой никаких собственно художественных задач. Нечто подобное происходило и с молодым (особенно с молодым!) Пушкиным. Он, конечно, профессионал, и он, конечно, помнит, к кому восходит то или иное речение, но он строит текст так, чтобы на передний план выступала не ссылка на автора речения, а само это речение как явление языка, не окказиональные, а узуальные обертонны фразеологии.

Иначе сказать, речь должно вести не о том, что Пушкин заимствует у тех или иных своих современников ту или иную фразеологию. Речь следует вести о том, что сопоставление

фразеологии Пушкина с фразеологией его старших современников позволяет установить тот отличающийся от современного русский литературный язык, на котором говорили Пушкин и его современники. Мы чувствуем это отличие языка пушкинской эпохи от нашего, но в большой исторической перспективе оцениваем его не верно – как художественный прием. Патина времени украшает обычный язык прошлого и делает узуальное явление окказиональным. Между тем без адекватной оценки этого языка именно как языка – наши занятия Пушкиным и его современниками теряют в известной мере свой смысл, и мы не можем установить реальную степень новаторства и оригинальности того или иного построения, того или иного оборота.

Например, в письме А.Ф. Воейкова к П.А. Вяземскому от 18 января 1814 года мы находим следующий фрагмент: «Пишите, пишите, любезный к<нзья> Петр Андреевич! и не сомневайтесь в успехе: похвала Жуковского (который, как недотрога, морщится от малейшей шероховатости, темноты и прозаизма) в этом вам порукою»⁵. И в стихотворении Пушкина «Осень» мы встречаем слово *прозаизм*:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
 <.....>
 Чредой слетает сон, чредой находит голод;
 Легко и радостно играет в жилах кровь,
 Желания кипят – я снова счастлив, молод,
 Я снова жизни полн – таков мой организм
 (Извольте мне простить ненужный прозаизм) (III, 320).

Слово *прозаизм* для XIX века редкое: его еще и в словаре В.И. Даля нет. Поэтому мы, казалось бы, должны воспринимать это слово как заимствование из письма Воейкова с определенным художественным заданием. Но с каким заданием? Какую цель мог преследовать Пушкин, указывая читателю в 1833 году на Воейкова? Никакой цели, никакого задания у него было. Поэтому, исходя из нашего положения о языке «Арзамаса» как поэтическом языке Пушкина, мы должны интерпретировать это слово как удачную находку, либо рожденную, либо зафиксированную Воейковым и с его помощью входящую сначала в поэтический язык Пушкина, а

потом и в литературный язык эпохи. Пушкин здесь, собственно, расширяет лексический запас литературного языка и не преследует литературных задач.

В предыдущем примере мы видели переход языковой единицы из частного письма в публичный текст. Но особенно показателен для нашего рассуждения обратный процесс: перенесение тех или иных фразеологических единиц из публичных текстов в тексты частные, например в письма. Так, в статье Д.В. Дашкова «Нечто о журналах» (1812) говорится, что Княжнин, «нимало не уступающий Фон-Визину <...> отличается красотой стихов, из коих многие вошли уже в пословицу»⁶. А в письме Пушкина к А.А. Бестужеву от конца января 1825 года читаем о комедии Грибоедова «Горе от ума»: «О стихах я не говорю, половина – должны войти в пословицу» (XIII, 139). Впрочем, этот фразеологизм Пушкин применил и в публичном тексте – в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» (1836): «Я ехал посреди плодоносных нив и цветущих лугов. Жатва струилась ожидая серпа. Я любовался прекрасной землею, коей плодородие вошло на Востоке в пословицу» (VIII, 462). Здесь опять то же самое явление: Пушкин говорит на языке, который был разработан его предшественниками, не более того. Никакого специально художественного задания в этом фрагменте нет, да его и трудно было бы ожидать в частном письме.

Мне могут возразить, что поскольку тот же самый фразеологизм использовал и И.А. Крылов в басне «Осел» («Когда вселенную Юпитер населял...»):

Осел мой глупостью в пословицу вошел,

И на Осле уж возят воду⁷, –

то нет никаких оснований говорить, что фразеологизм Пушкина восходит к языку арзамасца Дашкова. Однако басня «Осел» написана не ранее 25 мая 1815 года⁸, следовательно, Дашков был первым, в чьей речи зафиксировано это речение. А за журнальной полемикой лицеист Пушкин следил очень внимательно и печатные выступления арзамасцев очень ценил. Так что не стоит отказывать этому фразеологизму в арзамасском происхождении, хотя точно так же не стоит и прямо возводить его именно к Дашкову, а не к

Крылову или еще кому, кто мог усвоить его от Дашкова или Крылова и уже в устной форме передать его Пушкину.

Еще пример. П.А. Вяземский пишет А.И. Тургеневу во второй половине января 1816 года, намекая на его службу директором Главного управления духовных дел иностранных вероисповеданий: «Извольте меня выслушать; не тревожьтесь: я скажу только два слова, а там успеете пойти христосоваться с жидами»⁹. Сам глагол *христосоваться* Пушкин употребляет всего один раз, в стихотворении «<В.Л. Давыдову>»:

На этих днях, [среди] собора,
Митрополит, седой обжора,
Перед обедом невзначай
Велел жить долго всей России
И с сыном Птички и Марии
Пошел христосоваться в рай... (II, 179).

Слово это не такое уж и специфическое, и Пушкин знал его, разумеется, не в окказиональном употреблении Вяземского. Но вот фразеологизм *христосоваться с жидами*, разумеется, имеет окказиональный характер. Пушкин буквально не использует его, но в стихотворении «Христос воскрес» использует его для построения сюжета:

Христос воскрес, моя Реввека!
Сегодня следуя душой
Закону бога-человека,
С тобой цалуюсь, ангел мой.
А завтра к вере Моисея
За поцалуй я, не робея,
Готов, еврейка, приступить –
И даже то тебе вручить,
Чем можно верного еврея
От православных отличить (II, 186).

Конечно, окказиональный характер фразеологизма Вяземского сужает его собственно языковой характер, поэтому, когда Пушкин строит на этом фразеологизме сюжет своего стихотворения, он опирается на языковую игру именно Вяземского. Но для читателя

генезис сюжета в письме Вяземского не актуален, и сюжет становится узуальным обозначением известной эротической ситуации. Мы имеем здесь примерно те же явления, как и в следующей цепочке конструкций: «И тот, кто с песней по жизни шагает» – «С песней по жизни» – *по жизни (такой)*. Первая конструкция – это вполне узнаваемая цитата из широко популярной песни, авторы которой – И.О. Дунаевский и В.И. Лебедев-Кумач – хорошо известны, так как кинофильм «Веселые ребята» (1934), где звучит эта песня, неоднократно демонстрируется и в наше время. Вторая конструкция – название массовой телепередачи – сознательно ориентирована на первую, как бы цитирует ее, это рекламный прием, указывающий на традицию, на происхождение названия передачи. Третья же конструкция представляет собой новый фразеологизм, который возник в нарушение лингвистических норм языка и, полностью забыв о своем генезисе, готов превратить окказиональное явление речи в узуальное явление языка. Иначе сказать, фразеологизм *по жизни (такой)* относится к песне из кинофильма «Веселые ребята» не как к источнику образа, а как к языку, на котором теперь заговорила вся страна.

То же самое явление мы видим и в послании П.А. Вяземского «К графу Чернышеву в деревню» (1816), в котором сказано:

Не для тебя здесь притчи в лицах
За нами гонятся, как грех¹⁰.

Поэтому когда в стихотворении Пушкина 1836 г. мы читаем:

Напрасно я бегу к сионским высотам,

Грех алчный гонится за мною по пятам... (III, 419), – мы должны понимать, что это не цитата из Вяземского, но общая для «Арзамаса» поэтическая фразеология.

Этот общий, узуальный характер фразеологических оборотов, особенно ярко обнаруживается при их известной повторяемости. В данном отношении весьма показателен эпитет *безглагольный*, ставший опознавательным признаком поэтической манеры С.А. Ширинского-Шихматова. Впервые этот эпитет к С.А. Ширинскому-Шихматову применил К.Н. Батюшков в сатире «Певец, или Певцы в беседе славено-россов» (1813), где Певец, обращаясь к А.С. Шишкову, говорил:

Ошую пусть сидит с тобой
 Осьмое чудо света
 Твой сын, наперсник и клевет,
 Шихматов безглагольный,
 Как ты, краса славян и цвет,
 Как ты, собой довольный¹¹.

Это острое словцо стали повторять за Батюшковым арзамасцы. Д.В. Дашков (Чу!) в своей речи при вступлении в «Арзамас» 29 октября 1815 года говорил: «Вас ли я вижу, грозные призраки, вас ли вижу! ты... оратор Беседы, житель лугов пустынных! И ты, осьмое чудо света безглагольный...!»¹². Д.Н. Блудов (Кассандра) при своем вступлении на заседании 16 декабря 1815 года повторил: «Но вот принесена волшебная мазь в древнем жбане, она как пояс Армиды хитро составлена из мыслей сеида Кукина и глубоких знаний Фулатова, приправлена рифмами певца безглагольного...»¹³. Дашков и Блудов – оба не имели большого творческого потенциала, поэтому они повторяли словцо Батюшкова буквально. Другое дело – П.А. Вяземский: имея истинный поэтический талант, он в эпиграмме на С.А. Ширина-Шихматова (1810-е) построил на этом *bon mot* достаточно оригинальный сюжет:

В двух дюжинах поэм воспевший предков сечи,
 Глаголом ни стиха наш лирик не убил,
 Как жалко мне, что он частей и прочих речи,
 Как и глаголы, не щадил¹⁴.

Учитывая этот эксперимент Вяземского, мы уже не будем удивляться тому, что и Пушкин в поэме «Домик в Коломне» использовал тот же эпитет С.А. Ширина-Шихматова для построения своего, уже не эпиграмматического (так как прошло много времени, и острота литературной полемики спала) контекста:

Ведь рифмы запросто со мной живут;
 Две придут сами, третью приведут.
 А чтоб им путь открыть широкой, вольный,
 Глаголы тотчас им я разрешу...
 Вы знаете, что рифмой наглагольной
 Гнушаемся мы. Почему? спросу.

Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы (V, 83).

Пушкин (как и Вяземский) мудро не использует здесь арзамасское слово *безглагольный*, но он всё время (как и Вяземский) намекает на него: и содержанием текста, и рифмами. *Von mot* превратился в сюжет.

И суровый Дант, и пить дыханье (женщины), и звенит лук, и рыбак мрежи расстилал, и ножка, «Харит созданье», и христосоваться с жидами, и прозаизм, и войти в пословицу, и побежденная трудность¹⁵ – всё это элементы кружкового, замкнутого языка, но именно языка, а не индивидуальной речи. Их и в печати следует подавать как явления языка, а не индивидуального творчества: курсивом, а не в кавычках. Всё это явления узуальные, а не окказиональные. В своем комментировании они требуют указания не на один источник, а на множество различных источников. Указание на один источник придает им совершенно иную и методологически не верную интерпретацию. И только понимание их как элементов языка позволяет нам увидеть все эти элементы языка в правильной исторической перспективе.

Я недаром употребил слово *von mot*. Культура устной салонной речи, усвоенная дворянским обществом и столь очевидно отразившаяся в словесном творчестве арзамасцев, и породила фразеологию Пушкина. Связь эта (в целом) уже обозначена в нашем литературоведении, но конкретный материал осмыслен еще совершенно недостаточно¹⁶. Именно это и стимулировало наше обращение к нему.

Выше мы рассмотрели примеры восхождения фразеологии Пушкина к фразеологии «Арзамаса». На этом фоне принципиально иной характер демонстрируют те явления, которые теперь уже с полным правом можно назвать цитатами и реминисценциями. В качестве такового явления рассмотрим фрагмент из оды Пушкина «Вольность», в котором описывается «самовластительный злодей»:

Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства.

Главой развенчанной приник
К кровавой плахе Вероломства.
Молчит Закон – народ молчит,
Падет преступная секира...
И се – злодейская порфира
На Галлах скованных лежит.

Самовластительный Злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы;
Упрек ты Богу на земле¹⁷.

Комментаторы учли множество разных толкований, кто имеется в виду в этом описании; и хотя в тексте оды достаточно четко указано на Наполеона, всё равно возникают новые и новые комментарии¹⁸. Однако существует и еще не учтенная комментаторами французская речь С.С. Уварова «Воззвание к Европе», опубликованная в 1815 году, как раз в период Ста дней. Перевод этой речи на русский язык был напечатан в том же году в «Сыне отечества»: «Чудовищное превращение всех понятий! Король, даровавший Франции мир и свободу, лучший и умнейший из государей, которых когда-либо имела Франция, принужден оставить сию землю, жаждущую царской крови, и безумный тиран, которого сами французы обременили оскорблениями и проклятиями, спокойно возвратился в столицу Франции и обратно сел на гнусный свой трон, подобно Мильтонову сатане, который, неся на челе своем знаки небесного мщеника, погружается в вечную бездну, призывая к себе сонмище нечистых духов, вовлеченных им в падение и привязанных к его судьбе преступлениями»¹⁹. Как видим, в оде «Вольность» Пушкин фактически повторяет модель Уварова: «тиран», «злодей» Наполеон, сменяющий на троне (более или менее приемлемого) законного короля Людовика (у Уварова Людовика XVIII, у Пушкина Людовика XVI). И в этой смене отражается окончательное падение Франции. В

этом фрагменте речи и в оде есть, конечно, и словесные совпадения («неся на челе своем знаки небесного мщения» // «Читают на твоём челе Печать проклятия народы», и т.д.), но не они определяют сходство, а общий тон и концепция исторического движения Франции. Эти совпадения не стоит интерпретировать как восхождение языка Пушкина к языку «Арзамаса». Это – сознательное обращение к образам и концепциям речи Уварова²⁰.

Примечания

- ¹ Гершензон М.О. Плагиаты Пушкина, 1925 // Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 279-284. Ср.: Гиппиус Вас. К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники. Л., 1930. Вып. XXXVIII–XXXIX. Критику этой методологии с иных позиций см.: Томашевский Б.В. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения // Томашевский Б.В. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 66-70.
- ² Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- ³ Строганов М.В. Речь о влиянии легкой поэзии Батюшкова на язык Пушкина // Русская культура и мир: Тезисы докладов... Нижний Новгород, 1994. Ч. II. С. 24–26; расширенный вариант: Строганов М.В. Речь о влиянии легкой поэзии Батюшкова на язык Пушкина // Время и текст: Историко-литературный сборник. СПб., 2002. С. 62-69.
- ⁴ Ср.: Строганов М.В. О Пушкине: Статьи разных лет. Тверь, 2004. С. 190.
- ⁵ «Арзамас». Сб.: В 2 кн. М., 1994. Т. 1. С. 220.
- ⁶ Там же. Т. 2. С. 76.
- ⁷ Крылов И.А. Стихотворения. Л., 1954. С. 77.
- ⁸ Датируется по «Хронологии написания басен И.А. Крылова», составленной А.П. Могилянским: Крылов И.А. Стихотворения. С. 654.
- ⁹ «Арзамас». Т. 1. С. 324.
- ¹⁰ Там же. Т. 2. С. 314.
- ¹¹ Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 391.
- ¹² «Арзамас». Т. 1. С.281.
- ¹³ Там же. С. 319.
- ¹⁴ Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 108.
- ¹⁵ О последнем явлении см.: Строганов М.В. Введение // Эстетические отношения искусства и действительности: Словарь-справочник. Тверь, 2002. С. 3-15.

¹⁶ Одна из немногих работ на эту тему: *Лотман Ю.М.* К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 430-438.

¹⁷ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Наука, 2004. Т. 2. Кн. 1. С. 13.

¹⁸ См.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 497-498. Комментарий В.Э. Вацуро, Е.О. Ларионовой, А.И. Роговой.

¹⁹ *Ouvaroff S.S.* Appel à l'Europe. SPb., 1815. P. 2, 4. Цит. по: Воззвание к Европе // *Сын отечества.* 1815. № 15. С. 107-111.

²⁰ Данная проблематика находится в определенной связи с тем решением соотношения языковых фразеологизмов и фольклорных паремий, которое дано в работе: *Клубков П.А.* «Языковые игры» и малые жанры городского фольклора // *Современный городской.* М., 2003.

А.Ю. Балакин
(С.-Петербург)

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН», 2, VIII

В богатой творческой истории «Евгения Онегина» есть один эпизод, на который ранее исследователи почти не обращали внимания. Мы имеем в виду историю обнаружения и бытования в читательской среде второй главы романа, которая, пожалуй, в наибольшей степени пострадала от цензуры (или автоцензуры). Напомним вкратце хронологию ее создания.

Глава была написана очень быстро – почти за полтора месяца: в начале декабря 1823 года в Одессе Пушкин заканчивает ее черновой вариант. Через какое-то время она переписывается набело: очевидно, именно по этой рукописи знакомился с ней Н.Н. Раевский-младший¹. Некоторые фрагменты в этом тексте были еще недоработаны, и поэт вернется к ним позднее; позднее будут дописаны еще несколько строф.

В начале января следующего года Пушкин сообщает брату: «Дельвигу буду писать <...> Может быть, я пришлю ему отрывки из Онегина; это лучшее мое произведение» (XIII, 87) – ему уже было

известно, что Дельвиг со следующего года собирается издавать свой альманах. Лев Сергеевич передает это намерение издателю будущих «Северных цветов», и он о нем напоминает Пушкину в письме от 10 сентября: «Есть еще у меня не просьба, но только спрос: не вздумаешь ли ты дать мне стихов двадцать из Евгения Онегина? Это хорошо бы было для толпы, которая не поймет всей красоты твоей Прозерпины или Демона, а уж про Онегина давно горло дерет» (XIII, 108).

К тому времени Пушкин уже находился в Михайловском. Он быстро откликнулся на просьбу друга, но прислал ему фрагмент не первой главы, которая как раз в то время им окончательно дорабатывалась, а еще недоделанной второй. Уже 13 октября ученица Плетнева и будущая жена Дельвига С.М. Салтыкова пишет своей подруге А.Н. Семеновой в Оренбург: «Он (т.е. Плетнев – А.Б.) принес мне несколько отрывков из новой поэмы, которою занят в настоящий момент Пушкин, и настоятельно просит меня послать их тебе, что я и делаю. Сохрани их, – это драгоценность, так как это – руки самого Пушкина; он прислал эти отрывки Дельвигу, который отдал их Плетневу, и только мы четверо знаем эти стихи»². Очевидно, это первые строки «Евгения Онегина», ставшие известными петербургским друзьям поэта: первую главу он перешлет им с братом только в начале ноября.

Это оказались также первые строки новой поэмы, которые увидели свет: книжка «Северных цветов» вышла из печати в самом начале января 1825 года; отдельное издание первой главы – спустя полтора месяца. В альманахе «Евгений Онегин» еще не назван «романом в стихах», нет еще и деления на строфы. Вот как выглядела эта публикация:

ОТРЫВКИ

из Евгения Онегина, Поэмы А. Пушкина

От хладного разврата света
Еще увянуть не успев,
Его душа была согрета
Приветом друга, лаской дев;
Он сердцем милый был невежда,
Его лелеяла надежда,

И мира новый блеск и шум
Еще пленяли юный ум.

.....

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна;
Что, безотрадно изнывая,
Его всечасно ждет она;
Он верил, что друзья готовы
За честь его приять оковы,
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника,
Что есть избранные судьбами.

.....

Негодование, сожаленье,
Ко благу чистая любовь,
И славы сладкое мученье
В нем рано распалили кровь.
Он с лирой странствовал на свете
Под небом Шиллера и Гете,
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем,
И Муз возвышенных искусства,
Счастливец, он не постыдил;
Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты.

.....

Он пел любовь, любви послушной,
Но песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных;
Он пел разлуку и печаль,
И романтическую даль,

И увядающие розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы³.

Впоследствии эти строфы получили номера VII – X, но, как видим, в этой публикации только одна напечатана полностью. И дело здесь, вероятно, не во вмешательстве цензуры. Думается, Пушкин сам еще не был удовлетворен окончанием строф VII и VIII, что заставило вернуться к ним в начале 1825 года: зафиксированная в черновой тетради ПД835 (л. 58) черновая редакция концовок этих строф уже очень близка к окончательной⁴. Весной он специально переписывает главу для Вяземского; позднее именно эта беловая рукопись послужит источником для публикации главы⁵. В конце апреля ее увозит в Петербург Дельвиг, несколько дней проведенный в гостях у опального поэта: Пушкин не доверяет почте. К посылке приложена записка Вяземскому: «Дельвиг у меня. Через него пересылаю тебе 2 главу Онегина (тебе единственно и только для тебя переписанного) (XIII, 165)». Пушкин уже понимал, что распространение списков с его ненапечатанных стихов уменьшает выгоду от их издания, и поэтому просил своего старшего друга быть осмотрительнее. Более того, на рукописи он делает приписку: «Доставь это Вяземскому, повторив просьбы, чтоб он никому не показывал, да и сам [ничего] не пакости» (XIII, 165; ПД932, л. 5об.), адресованную, очевидно, Л.С. Пушкину, которому уже не раз случалось распространять неопубликованные произведения своего брата.

Но, несмотря на все предосторожности, вскоре списки второй главы расходятся по России⁶. Насколько нам известно, эти списки никто не учитывал, а они иногда бывают весьма любопытны. Впрочем, эта задача для особого исследования, нас же интересует только восьмая строфа второй главы.

Напомним, что в посланном Вяземскому через Дельвига автографе ее окончание читается так:

· Что есть избранные судьбами,
Людей священные друзья,
Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами,

Когда-нибудь, нас озарит
И мир блаженством одарит (VI, 558).

Этот же вариант зафиксирован и несколькими восходящими к автографу копиями⁷. В отдельном же издании главы, вышедшем в Москве в 1826 году, этих строк нет: после строки «Разбить сосуд клеветника...» оставлено пустое место для шести строк, даже не заполненное шестью строчками точек. Было ли это следствием вмешательства цензуры, как полагал Б.В. Томашевский⁸, или Пушкин убрал эти строки сам, исходя из творческих соображений, как думал М.Л. Гофман⁹ – вопрос спорный. Но помнившие рукописный текст современники стремились восполнить лакуну в печатном издании. Свидетельством этого служит листок, сохранившийся в одной из папок большого собрания рукописей В.И. Яковлева, на котором значится следующее:

Глава 2-я, страница 14-я

Что есть избранная судьбами
Друзей священная семья,
Который тайну знаю я.
Неотразимыми лучами
Она Россию озарит –
И мир с блаженством подарит¹⁰.

Этот источник поддается довольно точной датировке. С одной стороны, текст написан на бумаге с водным знаком «1830», с другой – он отсылает либо к первому (1826), либо ко второму (1829) изданию второй главы романа, что после выхода полного текста «Евгения Онегина» (1833) было бы уже неактуально. Таким образом, он возник в первой трети 1830-х годов.

Как видим, процитированный текст заметно отличается от того, который имеется в беловом автографе. Отличается он и от текста, который дают черновые автографы и первая перебеленная рукопись¹¹. Несмотря на обтекаемость пушкинских характеристик и показанный Ю.Н. Тыняновым литературно-полемический подтекст этих строк¹², современники прочитывали в них намек на другое. «Речь бесспорно идет о масонской ложе или о политическом тайном обществе, – утверждал Ю.М. Лотман, анализируя концовку восьмой

строфы. – Вероятнее всего, для Пушкина, масона ложи Овидий, пребывающего в атмосфере бесед о карбонариях, оба эти понятия сливались в некое нерасчлененное представление о конспиративной антиправительственной организации»¹³. Именно так прочитывали эту строфу современники, и отсутствие ее последних шести стихов воспринималось не как авторский прием, а как следствие вмешательства цензуры. Едва ли дошедший до нас листок сохранил неизвестные строки Пушкина. Думается, они были записаны кем-то по памяти – оттого и произошли разночтения. Но кто бы это ни был, он несомненно знал неподцензурный пушкинский текст и воспроизвел его, слегка отредактировав. Причем отредактировав именно в сторону усиления политического радикализма явной продекабристской направленности.

Примечания

¹ Впоследствии она оказывается у В.А. Жуковского; после его смерти приобретена у его сына Публичной библиотекой (ныне: ПД 931).

² Цит. по: *Модзалевский Б.Л.* Пушкин и его современники: Избранные труды (1898-1928). СПб., 1999. С. 233-234; подлинник по-французски.

³ Северные цветы, на 1825 год, собранные Бароном Дельвигом. СПб., [1825]. С. 280-281.

⁴ См.: *Сидяков Л.С.* К истории работы Пушкина над второй главой «Евгения Онегина» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1973. Л., 1975. С. 5-11.

⁵ Современный шифр: ПД 932.

⁶ Подробнее см.: *Иезуитова Р.В., Левкович Я.Л.* Пушкин в работе над «Евгением Онегиным» // *Пушкин А.С. Евгений Онегин.* Горький, 1989. С. 19-20 (особ. паг.).

⁷ См., например: ИРЛИ, ф 244, оп. 5, ед. хр. 29, 30, 31, 66.

⁸ См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. М.-Л., 1956. Кн. 1. С. 551.

⁹ См.: *Гофман М.Л.* Пропущенные строфы «Евгения Онегина» // *Пушкин и его современники.* Пб., 1922. Вып. 33-35. С. 46; ср.: *Гофман М.Л.* История создания «Евгения Онегина» // *Евгений Онегин, роман в стихах.* Сочинение Александра Пушкина / С коммент. М.Л. Гофмана, С.М. Лифаря и Г.Л. Лозинского; Под ред. М.Л. Гофмана. Юбилейное издание. Париж, 1937. С. 290.

¹⁰ ИРЛИ, ф.357, оп.2, ед.хр.439, л.54.

¹¹ Ср.: Что мало избранных Судьбами Что жизнь их лучший Неба дар И сердца [неподкупный] жар И Гений власти над умами [Любви], добру посвящены И Силе доблестью равны (VI, 269).	Что есть избранные судьбами Что жизнь их – лучший неба дар – И мыслей неподкупных жар И Гений власти над умами Добру людей посвящены, И славе доблестно равны (VI, 558).
--	--

¹² См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 274-277.

¹³ Лотман Ю.М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л., 1960. Т. 3. С. 146-147.

Е.В. Валеева
 (Арзамас)

КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА «МИР – ТЕАТР» В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

Базисные концептуальные метафоры обладают высокой эксплицитной энергией и сравнительно низкой имплицитной. В художественной литературе употребление метафорического концепта преследует совершенно другие цели, чем публицистика. Художественное произведение способно выразить бесконечное многообразие оттенков смысла, семантических нюансов. Уже само вовлечение концепта в центр внимания обусловлено его большой имплицитной энергией (смысловой емкостью и суггестивностью, позволяющей рассчитывать на то, что имплицитные смыслы будут восприняты с той же обязательностью, что и эксплицитные). Языковое воплощение оказывается величиной второстепенной, производной, подчиненной потребностям адекватного выражения содержания. При анализе концептуальной метафоры очень важным оказывается то, какие смыслы при ее использовании автором реализуются. Возрастание имплицитной энергии концептуальной метафоры и временная удаленность отправителя (автора) и получателя (читателя) повышает значение прагматических условий

ее восприятия (интерпретации читателем) и определяет способность вступать в резонанс, отсутствие которого приводит к тому, что глубинные (имплицитные) авторские смыслы остаются не воспринятыми.

Анализируя метафорический архетип «Мир – Театр» в художественной прозе, следует идти от элементарных смыслов к способам их воплощения, не забывая, что в литературе «ничьих» слов нет (М.М. Бахтин). Причем, чем сильнее творческая индивидуальность писателя, тем более вероятно, что присвоенное им в дальнейшем будет восприниматься как им же созданное. Именно такова природа шекспировского гения: используя «бродячие» сюжеты, он накладывает на них уникальный отпечаток собственной творческой личности. Вот почему метафора «Мир – Театр» в литературе влечет за собой цитаты из Шекспира. Обычно она воспринимается как восходящая к монологу Жака из комедии «Как вам это понравится» (действие II, сцена 7):

Весь мир – театр.

В нем женщины, мужчины – все актеры.

У них свои есть выходы, уходы,

И каждый не одну играет роль¹.

Варианты этой же метафоры обнаруживаются в 15-м сонете:

Этот мир – подмостки, где картины

Сменяются под волхованье звезд...²

и в реплике Макбета (акт V, сцена 5):

Что жизнь? – Тень мимолетная, фигляр,

Неистово шумящий на подмостках

И через час забытый...³

Однако стоит задуматься над природой этой метафоры, как становится ясно, что она относится к разряду архетипических, организующих человеческое сознание как таковое и участвующих в создании картины мира. Тому подтверждение – это устойчивые коннотации общеязыковых переносных значений слов «драма», «комедия», «марионетки», «паяц», «лицедей», особенно осязаемые в производных словах «актерство» («притворство, рисовка»); «актерский» («деланный, лишенный естественности»); «театральный» («неестественный, показной»); «комедиант» («притворщик, лицемер»)

и др.), а также во фразеологии: «устраивать сцены», «играть первую скрипку», «петь с чужого голоса», «быть на первых (вторых, последних) ролях», «в своем амплуа», «уйти со сцены» и др.

Если воспользоваться театральной метафорой, репертуар, простое перечисление значений свидетельствует о том, что обыденное сознание развивает идею притворства, фальши, ненатуральности и соответствующие коннотации – «неодобр.», «пренебр.», «презр.». Именно семантика лжи, притворства в концептуальной метафоре «Мир – Театр» оказывается и сегодня генерализирующей, особенно в современной публицистике.

Существуют разные типы театра: драматический, кукольный, оперы и балета, абсурда, теней, масок, пантомимы. Примыкают к ним: цирк, балаган, кино, которые можно также рассматривать и как отдельные фреймы, отпочковавшиеся от основного, но семантически связанные с ним. Можно выделить и типы театра относительно эпохи его существования: античное действо, средневековый театр и т.д.; есть разные типы представлений: драма, трагедия, комедия, фарс, оперетта, триллер, мыльная опера, сериал, шоу, пьеса, спектакль. Театральное представление состоит из отдельных элементов: сценарий, акт, действие, сцена, картина, серия, антракт, увертюра, пролог, эпилог, реприза, выход на бис, на поклоны. Есть и участники представления (это хорошо структурированная область означивания, которая включает в себя автора текста (автор, сценарист, писатель, сочинитель); того, кто руководит спектаклем (режиссер, кукольник, кукловод, Карабас, дирижер, тамбурмажор, постановщик); исполнителей (актеры, труппа, массовка, статисты, суфлер, хор, примадонна, комик, трагик); зрители (публика, клакеры)). Театральная постановка предполагает наличие реквизита (парик, костюм, декорации, занавес, грим, маски); процесс постановки (генеральная репетиция, премьера, прогон). Наконец нужно здание (театр как здание), которое включает в себя сцену, авансцену, рампу, кулисы, галерку, партер, первые ряды, ложи, подмости. Театральная постановка заканчивается успехом или провалом.

В художественном тексте концептуальная метафора «Мир – Театр», будучи энергетически мощным средством и обладая способностью к саморазвитию, редко включается в текст как

локальная, содержащая одно метафорическое имя, обычно это развернутая многозначная картина, ориентированная на яркие зрительные образы.

Шекспировская нота в понимании концептуальной метафоры «Мир – Театр» ясно различима в повести А.С. Пушкина «Египетские ночи». Театральная метафора в произведении Пушкина является не только тематической основой, но и композиционным приемом: содержание текста коррелирует с формой воплощения замысла. Вместе с тем значимо, что, как бы ни были различимы маски героев, в сущности, они маркируют две противоположные пространственные позиции героев: на сцене (обыватель, импровизатор) и в жизни (поэт, делец). Пространственная позиция дополняется функциональной, ролевой: актер, действующий на сцене при свете ramпы, и зритель, вззирающий на происходящее из темноты зала. Может показаться, что смысловые признаки активность/пассивность в повести Пушкина симметричны обозначенным оппозициям, однако это не так. Герои вынуждены притворяться, играть роли, «носить наряд шута». Так герой повести Чарский был коренным жителем Петербурга, человеком неженатым, состоятельным: «Покойный дядя его... оставил ему порядочное имение. Жизнь его могла быть очень приятна; но он имел несчастье писать и печатать стихи. В журналах звали его поэтом, а в лакейских сочинителем», но поэт не свободен в выборе своей жизни: «Зло самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца есть его звание и прозвище, которым его заклемили и которое никогда от него не отпадет. Публика смотрит на него как на свою собственность; по ее мнению, он рожден для ее пользы и удовольствия» (VIII, 263).

Пушкин развивает с самого начала произведения мотив несвободы, обреченности. Такое существование осмысливается героем как доля, судьба, а возможно, и плата за поэтический дар. «Чарский употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище. Он избегал общества своей братьи литераторов и предпочитал им светских людей, даже самых пустых. Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы... В кабинете его, убранном как дамская спальня, ничто не напоминало писателя; книги не валялись по столам и под столами; диван не был обрызган

чернилами; не было такого беспорядка, который обличает присутствие музы и отсутствие метлы и щетки. Чарский был в отчаянии, если кто-нибудь из светских его друзей заставлял его с пером в руках» (VIII, 264). Он был очень внимателен к мелочам («Трудно поверить, до каких мелочей мог доходить человек, одаренный, впрочем, талантом и душою. Он прикидывался то страстным охотником до лошадей, то отчаянным игроком... торчал на всех балах, объедался на всех дипломатических обедах, и на всяком званом вечере был так же неизбежен, как резановское мороженое» (VIII, 263).

Таким образом, если действие даже происходит не в театральном здании, то ситуация принципиально не меняется. Чарский не может выбирать способ действия, образ жизни, он лишь подчиняется, будучи не в силах «забыть о своей роли». Правда, здесь прослеживается некоторая ирония в оценке собственно поэтического дара героя. Чарский как-то не очень последователен в своем отказе от поэтического дара: возможно, это тоже роль, очень удобная в определенном смысле. Здесь несколько меняется шекспировская тема. У Шекспира герой делает нравственный выбор, причем этот выбор далеко не очевиден, так как покорность героев не просто слепое подчинение судьбе. Чарский сознательно выбирает свою долю, отказываясь от своего предназначения. «Однако ж он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье».

Если Чарский воспринимает жизнь как театр, а театр, роль поэта, есть для него подлинная жизнь, то импровизатор ничего не путает, чем собственно и отталкивает Чарского. Таким образом, концепт «Мир – Театр» в образах двух героев демонстрирует противоположные смыслы. То, что для одного настоящая жизнь, для другого – театр. Чарский был потрясен талантом импровизатора, который поэзией так быстро и так точно сумел передать чувства и мысли другого. Но «неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика... Итальянец при сем случае обнаружил такую дикую жадность, такую простодушную любовь к прибыли, что

он опротивел Чарскому, который поспешил его оставить, чтобы не совсем утратить чувство восхищения, произведенное в нем блестящим импровизатором» (VIII, 265). Возможно, что Чарский как в кривом зеркале увидел в импровизаторе себя, с той лишь разницей, что богат и не столь талантлив.

Очень показательно то впечатление, которое произвел импровизатор на Чарского до и во время спектакля. «Итальянец одет был театрально; он был в черном с ног до головы; кружевной воротник его рубашки был откинут, голая шея своею странной белизною ярко отделялась от густой и черной бороды, волоса опущенными клоками осеняли ему лоб и брови. Все это не понравилось Чарскому, которому неприятно было видеть поэта в одежде заезжего фигляра» (VIII, 271). А потом все меняется: «Чарский с беспокойством ожидал, какое впечатление произведет первая минута, но он заметил, что наряд, который показался ему так неприличен, не произвел того же действия на публику. Сам Чарский не нашел ничего в нем смешного, когда увидел его на подмостках, с бледным лицом, ярко освещенным множеством ламп и свечей». Возможно, для Чарского всегда было очень важно общественное мнение (театр), а вот поэзию, которая не вписывалась в рамки респектабельности, являющуюся его сутью, он отвергал (жизнь). Для импровизатора деньги, признание не было самоцелью, а было лишь средством оставаться поэтом.

В повести А.С. Пушкина «Египетские ночи» концептуальная метафора «Мир – Театр» становится той основой, на которой создается художественная картина мира. Причем в референтном плане этот концепт ближе к метафорам разговорной речи, поскольку вычленяет в мире не коллективное начало, но уникальную и неповторимую жизнь отдельного человека, является средством характерологии. Оценочный план метафоры «Мир – Театр» в повести Пушкина не очевиден: он может быть как негативным, так и позитивным. Данная концептуальная метафора воздействует на модель мира героя и читателя, однако делает это более тонко, используя имплицитную энергию базисного семантического инварианта.

Примечания

¹ Шекспир В. Как вам это понравится (пер. Т. Щепкиной-Куперник) // Весь Шекспир: В 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 24.

² Шекспир В. Сонет 15 (пер. С. Маршака) // Весь Шекспир. Т. 2. С. 975.

³ Шекспир В. Макбет (пер. А. Кронеберга) // Весь Шекспир. Т. 2. С. 523.

Г.Л. Гуменная
(Нижний Новгород)

МОТИВ ПЕРЕОДЕВАНИЯ В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «ДОМИК В КОЛОМНЕ»

В начале «Домика в Коломне» слышны отголоски споров с катенинским вариантом русской октавы – основанном на рифменных парах. С.А. Фомичёв высказал предположение, что вариант октавы, разработанный Пушкиным, – с итальянскими «тройными созвучиями», «стал формировать сюжет поэмы». Он цитирует шутовское обращение поэта к рифмам:

Ну, женские и мужские слоги!
Благословясь, попробуем: слушай!

Это комическое сопоставление «женских» и «мужских» слогов предвосхитило, по мнению исследователя, анекдотический сюжет с переодеванием¹. В то же время эпиграф из Овидия («*Modo vir, modo femina*» – «То мужчина, то женщина»), появившийся в беловом автографе, был затем опущен автором при издании, «так как, видимо, нарушал эффект неожиданности концовки поэмы»².

Мотив переодевания мужчины женщиной в «Домике» является сюжетообразующим: безымянный герой под видом кухарки пробирается в дом вдовы и её дочери и едва было не успевает наделать там «важных бед»³. Корни сюжета с переодеванием уходят в мифопоэтическую традицию⁴, не случайно действие поэмы приурочено к святкам, где ряженье является одной из характерных забав праздника. Можно привести большое количество параллелей к нему в литературе – от античности до

Нового времени. Фомичев убедительно указывает на миф о Геракле, находящемся в услужении у Омфалы, отсылку к которому он находит в картинах, изображенных на воротах чудесного сада Армиды в поэме Т. Тассо «Освобождённый Иерусалим»⁵. Л.И. Вольперт приводит обширный сопоставительный материал из хорошо знакомой Пушкину французской литературы.⁶ Традиции итальянской и французской новеллы, итальянской комедии и русской повести XVII – XVIII вв. обозначены Ю. Семёновым.⁷ Из русских поэтических источников, на наш взгляд, особенно значима параллель с ирои-комической поэмой В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вах» (1771). В ней переодетый в женское платье ямщик Елеся попадает в Калинкин дом, «куда распутные жены // За сластолюбие своё посажены», и начальница этого исправительного заведения пытается обучить его искусству рукоделия. Существенно, что ямщик занимается женской работой, как Геракл в мифе об Омфале и мнимая кухарка Мавра в поэме Пушкина. В таком случае с мотивом соотносится не только общая для всех переодеваний идея обмана, но и снижение статуса героя.

На связь «Домика в Коломне» с «Елисеем» указывали М.Л. Гаспаров и В.М. Смирин⁸. Об этом же писали мы⁹, однако мотив переодевания в связи с традицией ирои-комики в «Домике в Коломне» нами специально не рассматривался.

Еще А.П. Сумароков, создавший кодекс русского классицизма – «Эпистолу о стихотворстве» (1747), говорил о переодевании как наиболее заметной и характерной черте «смешных геройческих поэм», их «слог»

<...> в подлу женщину Дидону превращает,
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк...¹⁰

В «Елисее», ставшем первой по-настоящему значимой в русской литературе ирои-комической поэмой, Майков отчетливо усваивает себе эту черту жанра и в «призывании» (одной из трех обязательных для тогдашней поэмы частей: «предложение», «призывание», «изложение») останавливается на ней особо:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!
Оставь роскошного Прияпа пышный трон,

Оставь писателей кощунствующих шайку,
Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку,
Чтоб я возмог тебе подобно загудить,
Бурлаками моих героев нарядить;
Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий шальной детина,
Нептун как самая преглупая скотина,
И словом, чтоб мои богини и божки
Изнадорвали всех читателей кишки¹¹.

Сам факт того, что персонажа античной мифологии или эпоса можно одеть в простонародное русское платье представляется поэту и чертой жанра, и мощным средством комического. А его главный герой Елеса по ходу действия поэмы последовательно переодевается из ямщицкой одежды в женский «роброн» (и Майков уподобляет его волку в овечьей шкуре)¹², при помощи шапочки-невидимки обретает возможность ходить в костюме Адама, в доме откупщика надевает купеческий кафтан, а в конце поэмы, забритый в рекруты, видимо, облачится в солдатский мундир.

В пушкинской поэме мотив переодевания главного героя дан как бы в свёрнутом виде. В самом деле, о лже-Мавруше мы знаем только то, что, «Короткой юбочкой принарядясь, Высокая, собою недурная» (V, 90-91), она робко выступает вслед за героиней – Парашей, что в ней как в кухарке «толку Довольно мало», что «Пред зеркальцем Параша, чинно сидя, Кухарка брилась», что она бежит из лачужки вдовы, «закрыв себе лицо». Связанное с мотивом переодевания мужчины в женщину комическое снижение образа, как и заключенная в нём идея эротического обмана, – всё это лишь слегка намечено Пушкиным. Взамен мотив нарочито обытовлен и вследствие этого из традиционного, укорененного в мировом фольклоре и литературе, становится необычным и выполняет неожиданную функцию – никаких прогнозируемых сюжетом с переодеванием целей герой при помощи переодевания не достигает. Необычная трактовка сюжетобразующего мотива приводит к редукации сюжетной линии героя. Предыстория его отношений с Парашей, авторство хитроумного маскарада, другие значимые для развития действия обстоятельства – всё это остаётся за рамками повествования. Поэт подчеркнуто устраняется от ответа на самые

простые вопросы, связанные со следствиями интриги: «Параша покраснелась или нет, Сказать вам не умею». Новое качество мотива подчеркнуто в пародийно звучащей «морали», завершающей поэму:

<...> по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего (V, 93).

Парадоксальность мотива переодевания главного героя «Домика в Коломне» заключается в том, что он обнажает структурную особенность произведения: неразвернутый сюжет на фоне развернутых отступлений.

Возможно, поэтому в авторском плане повествования мотив представлен шире, чем в событийном. В V октаве Пушкин, шутливо обрядив поэтические формы своего стиха в военную амуницию, автопародийно примеряет на себя маску грозного и славного предводителя стихотворного воинства:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем.
А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон (V, 84).

Хотя ряженье носит метафорический характер, однако «слоги» и «стихи» обретают вполне зримые черты участников («соратников») процесса создания поэмы, творимой автором на глазах читателя. По наблюдениям Н.В. Перцова, с лингвистической точки зрения интересно прокомментировавшего ряд эпизодов «Домика в Коломне», в императивных конструкциях предшествующей четвертой октавы (в них автор командует своим «женским и

мужеским» слогам: «слушай», «заезжай», «не плошай») необычайно эффективно использована иллокутивная сила глагольного грамматического значения. «Всякий императив, – пишет исследователь, – в каком-то смысле обладает силой перформатива, т.е. не столько описывает некоторую ситуацию, сколько выполняет некое речевое действие», поэтому «стихи и рифмы оживают: они обретают способность воспринимать приказы автора-полководца и тут же им подчиняться, тем самым, становясь полноправными участниками речевого события»¹³. Мотив переодевания, таким образом, приобретает как бы магическую функцию – преобразует, одушевляет неодушевлённую «материю» стиха.

Не избежала переодевания и муза поэта. Она предстаёт в мещанском облике, с простонародными жемами – под стать непритязательному быту петербургской окраины, где разворачивается действие, под стать самой героине поэмы:

Усядся, муза: ручки в рукава,
Под лавку ножки! не вертись, резвушка!
Теперь начнём (V, 85).

И облик музы-мещаночки, и характерные черты «вывороченной наизнанку» образности (поросший крапивой Парнас, одряхлевший Пегас с выпавшими зубами, «толкучий рынок» литературы вместо «классических вершинок» и др.) обнаруживают генетическую связь самого «Домика в Коломне» с традицией травестийной поэзии XVIII века¹⁴. Не случайно в пятой песни майковского «Елисея» изображена муза, предвосхищающая пушкинскую, почти неотличимо похожая на неё:

О муза! умились теперь ты надо мною,
Расстанься хоть на час с превыспренней странюю;
Накинь мантилию, насунь ты башмаки,
Восстанию ко мне на помощь притеки¹⁵ –

тот же бытовой жест, та же непринуждённая разговорная интонация в обращении к мифологическому персонажу из «превыспренней страны».

Однако в пушкинской поэме не происходит однозначного снижения изображаемого, как это свойственно ирои-комике. Переодевание музы на манер главной героини «Домика в Коломне»

даёт автору возможность высветить в образе Параша некие новые, неожиданные качества. Девушка не только погружена в быт, ведёт счёты и наблюдает за приготовлением гречневой каши. Её внешнее сходство с музой, влечет за собою и внутреннее подобие с богиней вдохновения, с олицетворённым ею национальным поэтическим началом. Оно дано через словесно невыразимую музыкально-песенную стихию, Параша поёт:

...*Стонет сизый голубок,*
И *Выду* ль я, и то, что уж постаре,
Всё, что у печки в зимний вечерок,
Иль скучной осенью при самоваре,
Или весною, обходя лесок,
Поёт уныло русская девица,
Как музы наши, грустная певица (V, 86).

В характеристике пения героини Пушкин от конкретики переходит к общему и от литературно-стилизованного к народному: от романса И.И. Дмитриева («Стонет сизый голубочек») и песни в народном духе Ю.А. Нелединско-Мелецкого («Выду ль я на реченьку, // Посмотрю на быструю») – они созданы в конце XVIII века и были популярны в эпоху сентиментализма и романтизма, к неопределенному по времени появления «тому, что уж постаре», к обобщающе-неопределенному «всё», которое подразумевает уже не стилизации (их не существовало до XVIII века), а подлинную народную протяжную песню. Параша при этом преобразуется: из галантно-жеманной «ей-ей» «прекрасной девицы» (V, 86), лукавой участницы рискованной авантюры с переодеванием, она становится «русской девицей». Песней она включена в годовой природный цикл («зимний вечерок», «скучная осень», «весна»), сопряжена с самим автором-поэтом, который объединяет песней в единую «семью», в единое национальное «мы» всех причастных к русскому миру – без различия на мужчин и женщин, без различия сословий:

Фигурно иль буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская (V, 87)¹⁶.

Заключительные строки XV октавы, подводящие итог авторских размышлений о «песни русской», та «светлая печаль»¹⁷ и внутренняя теплота, которые остаются как эмоциональное следствие пения, также даны обобщенно и соотносимы со всеми участниками процесса – создателями, слушателями, исполнителями: «Печалию согрета Гармония и наших муз, и дев. Но *нравится* их жалобный напев» (V, 87; выделено нами – Г.Г.)¹⁸. «Музы» и «девы» вновь сведены гармонией в некий единый лад и причастны к общему «мы», коломенская мешаночка, остаётся собой и в то же время перерастает изначально заданные её образу сословные и территориальные ограничения, является частью национального поэтического целого. Нечто подобное происходит позднее в одном из эпизодов «Войны и мира» Л.Н. Толстого, где Наташа Ростова танцует в доме дядюшки на глазах его дворовых. Писатель подчеркивает, что Наташа воспитана гувернанткой-француженкой, обучалась *pas de châte*, однако из «того русского воздуха, которым она дышала», юная «графинечка» «всосала» в себя дух и неподражаемые, неизучаемые приемы народного танца. И поэтому оказывается способна понять все то, «что́ было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке»¹⁹, а дядюшка, Анисья Фёдоровна и наблюдающие за танцем крепостные понимают и принимают Наташу как свою, родную. Замечательно, что это словесно невыразимое ощущение связи и единства с коренными основами национальной стихии оба художника дают, обращаясь к музыкальному началу, но у Пушкина «пусковым механизмом», позволяющим увидеть сложность и неоднозначность «простой, доброй моей Парашки», становится мотив переодевания. В «Домике в Коломне» с этим мотивом, таким образом, связаны не только традиционно заключённые в нём идеи обмана, дурачества, путаницы, мошенничества, но и сопричастность надличным ценностям.

Эта сопричастность большому миру, вечным ценностям, данная глубоко серьезно и лирически, контрастирует с задорным шутивно-ироничным тоном повествования, со злободневной литературно-полемиической проблематикой произведения²⁰ и в то же время является существенной её составляющей. Она явственно проступает при соприкосновении «малого мира» героев с

«большим», не укладываемся в рамки житейской эмпирики. Параша «фигурно иль буквально» выходит за порог своей «смирненной лачужки», когда отправляется за новой кухаркой после смерти стряпухи Фёклы, случившейся в ночь перед Рождеством, – и ей открывается величественный ночной пейзаж, символизирующий беспредельно раздвинутые горизонты обыденного:

...Зима стояла грозно,
И снег скрипел, и синий небосклон,
Безоблачен, в звездах сиял морозно (V, 90).

Пейзажная картина переключает действие в иной регистр и напоминает о глубокой амбивалентности святочных празднеств, к которым приурочена рассказанная в поэме история. Святки не только веселое игровое время русского карнавала²¹, сопровождающегося передеванием и маскированием, дни, когда по народно-православным представлениям «грехи как бы не вменяются»²². Проанализировавшая и описавшая специфику святочного смеха Н.В. Понырко отмечает, что праздник Рождества «был воплощением идеи двумирности»: «Бог сошел на землю, “преклонив небеса”. Пафос празднования заключался в том, что соединилось божеское и человеческое. Вочеловечившись, Иисус Христос тем самым низвел бога до человека, а человека поднял до бога. Рождество как бы упразднило понятие верха и низа – небо стало землёй, а земля небом, – и отменило всяческую иерархию <...> Тема неба, ставшего землёй, и земли, превратившейся в небо, была ведущей рождественской темой»²³. В подтверждение своих умозаключений исследовательница приводит декабрьские и январские тексты из «Минеи служебной»²⁴.

По её наблюдениям, святочные игры не случайно предполагают последующее очистительное купание в крещенской воде: «Омовение “халдеев” (участники чина “пещного действия”, святочных кошунов – Г.Л.) в крещенской воде в день богоявления составляло обязательное условие их рождественской игры. Одновременно это был финальный жест маскарада: вода гасила огонь»²⁵. Можно говорить о сложном претворении святочной образности в художественной ткани «Домика в Коломне» (например, прыжок мнимой кухарки через вдову в

кульминационной XXXVI октаве – своего рода парафраз прыганья через символического покойника на святки: жеста, выразившего преодоление смерти), но эта тема требует специального рассмотрения. Нам важно подчеркнуть органичность для пушкинского текста сопряжения смехового, игрового и серьезного начал, связь их с атмосферой святок, святочного ряженья, отражение этих качеств в мотиве переодевания.

Примечания

¹ Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 211.

² Там же.

³ Ср. замечание Л.И. Вольперт: «В отличие от Байрона и Мюссе, Пушкин в *Домике в Коломне* строит сюжет не на переодевании “в свой пол” (*Бенно*, *Намуна*), а на более редком виде ряженья – “в чужой пол”». – *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 103.

⁴ Фрейденберг О.М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. С. 498, 504.

⁵ Фомичёв С.А. Поэзия Пушкина. С. 213-214.

⁶ Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 64-101.

⁷ *Semyonow J.* “Das Häushen in Kolomna” in der poetischen Erbschaft A.S. Pušhkins. Text, Interpretation und literature-historisches Kommentar. Uppsala, 1965. S. 85-86.

⁸ Гаспаров М.Л., Смирин В.М. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина // Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 260.

⁹ См.: Проблема жанрового генезиса «Домика в Коломне» // Сюжет и время. Коломна, 1991. С. 81-84; Герои «Домика в Коломне» // Болдинские чтения. Н. Новгород, 1991. С. 37-46.

¹⁰ Сумароков А.П. Стихотворения. Л., 1953. С. 143.

¹¹ Ирой-комическая поэма / Ред. и прим. Б. Томашевского. Л., 1933. С. 120.

¹² Там же. С. 139.

¹³ Перцов Н.В. Лингвистические заметки о поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне» // Знак: Сб. статей по лингвистике, семантике и поэтике памяти А.Н. Журина. М., 1994. С. 280.

¹⁴ См. подробнее: *Гуменная Г.Л.* Проблема жанрового генезиса «Домика в Коломне» // Сюжет и время. Коломна. 1991. С. 81-84.

¹⁵ Ирои-комическая поэма. С. 168.

¹⁶ Н.В. Перцов отмечает не вошедший в окончательный текст поэмы случай употребления местоимения «мы» в значении, охватывающем автора и сочиняемые им строфы: «А вероятно, не заметят нас, // Меня с октавами моими купно». – *Перцов Н.В.* Лингвистические заметки о поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне». С. 291. Таким образом, можно говорить о еще большем расширении значения слова «мы» в первоначальных вариантах текста. Ср. наблюдения С.Г. Бочарова над универсальностью значения местоимения «мой» в «Евгении Онегине». – *Бочаров С.* «Форма плана» (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // *Вопросы литературы.* 1967. № 12. С. 115-136.

¹⁷ О «светлой печали» как черте духовного мира Пушкина см.: *Франк С.Л.* Светлая печаль // *Пушкин в русской философской критике.* М., 1990. С. 465-481.

¹⁸ О совокупности смысловых компонентов словоформы «поём», совмещающей в себе неразложимое сочетание значений «издавать голосом музыкальные звуки, исполнять голосом музыкальное произведение» и «слагать стихи, воспевать в стихах», а также связанных с нею словоформ «песнь» и «напев» см.: *Перцов Н.В.* Лингвистические заметки о поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне». С. 288-290.

¹⁹ *Толстой Л.Н.* Война и мир // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. V. С. 277.

²⁰ Знаменательны в связи с этим размышления о «душевном надрыве», «щемящей боли» (*Гершензон М.О.* *Мудрость Пушкина.* Томск, 1997. С. 112, 116), «трагическом подтексте» «Домика в Коломне» (*Хализев В.Е.* *Ценностные ориентиры русской классики.* М., 2005. С. 104-126).

²¹ О «карнавальности» поэмы см.: *Хаев Е.С.* О стиле поэмы «Домик в Коломне» // *Болдинские чтения.* Горький, 1977. С. 24-35.

²² *Панченко А.М.* Ранний Пушкин и русское православие // *Панченко А.М.* *О русской истории и культуре.* СПб., 2000. С. 301.

²³ *Понырко Н.В.* Святочный и масленичный смех // *Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В.* *Смех в Древней Руси.* Л., 1984. С. 154.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 175.

Т.А. Китанина
(С.-Петербург)

**«LES EAUX – UNE SAISON»
ПУШКИНСКИЙ ЗАМЫСЕЛ РОМАНА НА ВОДАХ:
К ИСТОРИИ ВОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

От пушкинского замысла «Романа на кавказских водах» осталось очень немного – отрывок первой главы и несколько кратких планов, во многом противоречащих друг другу, так что один не может быть дополнен недостающими деталями другого. Тем не менее, когда читаешь эти немногие материалы, создается впечатление, что сюжет по ним реконструируется очень легко. Не в последнюю очередь это связано с тем, что пушкинский замысел прекрасно ложится в традицию «водной» литературы. Наличие этой традиции сегодня ощущается всеми. Недавно в одном современном насквозь эпигонском примитивном тексте, рассчитанном на массового читателя я обнаружила фразу: «Надо вам сказать, что романы “на водах” – это особый жанр» – и должна отдать справедливость автору, все основные клише этого жанра в ее тексте были использованы.

Однако так ощущают жанр современные читатели, воспитанные на «Герое нашего времени», – вопрос состоит в том, насколько ощутимой была эта традиция в момент работы Пушкина над замыслом романа, адекватно ли наше интуитивное заполнение лакун на основании более позднего опыта и, наконец, что мог бы внести в «водную» литературу пушкинский роман.

В русской литературе к этому моменту «романов на водах» не было. Комедия А.А. Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815), подчиненная комедийному канону и решавшая совсем другие жанровые и полемические задачи, полностью лишена «водной» специфики, хотя действие и происходит на водах. Однако в европейской литературе «водная» тематика была уже представлена достаточно широко.

По-видимому, распространение моды на литературу о целебных водах началось после выхода в 1734 году книги немецкого

литератора Карла Людвиг барона фон Пёльница (1692 – 1775) «Развлечения на водах Спа». Книга фон Пёльница представляет собой просто путеводитель – описание вод, свойств источников, местных ландшафтов и достопримечательностей, предназначенное для посетителей Спа. Однако в последующих аналогичных сочинениях сразу же проявилась отчетливая тенденция к беллетризации. Так, в книге Давида-Франсуа Мервейо «Развлечения на водах Бада в Швейцарии, Шинцнаха и Пфефера с описанием и сравнением этих вод с источниками Швальбаха и других вод империи» (1739) краткие сообщения собственно об источниках и местах, где они находятся, сопровождаются пространным юмористическим описанием местного общества и анекдотами, связанными с этим обществом, причем анекдоты, в начале совсем краткие, к концу книги становятся все длиннее и занимают уже большую часть текста. Вся книга построена в виде писем, что также приближает ее к беллетристике. Во многих путеводителях-описаниях появляются беседы между представителями водного общества и истории, рассказываемые во время этих бесед (например, «Развлечения на водах Аи-ла-Шапель» того же Пёльница) или приложенные к ним дополнительные повествования (например, «Развлечения на водах Швальбаха», изданные Мервейе в 1738 году). Однако эти книги сохраняют следы путеводителя по водам: на вклейках приводятся карты местности, ландшафты, изображения основных строений. В повествование вводятся рассказы медиков о здешних водах и советы по их использованию. Эти и подобные сочинения неоднократно издавались и переиздавались на протяжении XVIII века на французском, немецком и английском языках. Ни одного перевода подобных книг на русский язык мне обнаружить не удалось.

В русской литературе беллетризованные описания вод не получили распространения. Благоустройство и введение в моду Кавказских минеральных источников сопровождалось большим количеством их научных описаний¹. Эти труды не предполагали характеристики местного общества и нравов и оставались сугубо медицинско-географической литературой, не проявляя тенденции к беллетризации. В то же время в печати появлялись записки путешественников о Кавказе, включавшие и путешествие на воды².

В них встречаются описания общества на водах, его времяпрепровождения, разговоров у источников, они отражают сложившиеся стереотипы описания водной жизни, но все это остается в рамках путевых заметок, не превращаясь в развернутые анекдоты или повести.

По-видимому, поворотным моментом в истории европейской «водной» литературы стало появление в 1771 году романа «Путешествие Хамфри Клинкера», написанного шотландским писателем и врачом Тобайасом Смоллеттом. Здесь, кажется, впервые описание вод входит в ткань собственно художественного произведения. Но любопытная деталь: даже становясь частью романа, описание вод отчетливо сохраняет следы путеводителя и медицинского руководства. Здесь присутствуют сведения о городе, ваннах, составе воды и ее действии при различных болезнях. В романе Смоллетта традиция описания вод уже вполне осознана и обыграна – в письмах героев, особенно брюзжащего мистера Брамбла, элементы беллетризованных «водных» путеводителей приобретают откровенно комический характер. Наиболее комической оказывается фигура лекаря, рассуждающего о пользе зловония. Роман Смоллетта был переведен на русский язык³, но широкого распространения в России, по-видимому, не получил.

Наибольшую известность среди «водных» романов приобрели «Сент-Ронанские воды» Вальтера Скотта. Этот многоплановый нравоописательный и авантюрный роман из современной жизни, представляет собой наиболее полное воплощение «водного» повествования, вобравшее в себя все уже сложившиеся элементы описания водного общества, на фоне которого разворачивается сложный романский сюжет.

Итак, каковы же основные характерные черты «водного» текста?

Во-первых, на водах происходит смешение людей, принадлежащих к разным слоям общества и не имеющих шанса встретиться в другой ситуации. Болезни, общие очереди в ванны, к источникам, обязательный моцион между выпитыми стаканами воды вынуждали людей общаться с теми, кто случайно оказывался рядом или страдал той же болезнью. Изображение этого

экзотического перемешанного общества стало обязательной частью любого водного повествования. Например: «Здесь мы найдем министров, судей, генералов, епископов, прожектеров, философов, остроумцев, поэтов, актеров, аптекарей, уличных музыкантов, балаганных шутов <...> здесь в публичных залах смешиваются представители всех сословий без различия положения и состояния» («Путешествие Хамфри Клинкера»). Подобные замечания есть и у Вальтера Скотта, и у Бульвера-Литтона – и, собственно, у всех, в том числе и в русских путешествиях по Кавказу, где именно этой чертой характеризуется водное общество: «...в общей зале знакомятся и в приятных беседах проводят время нечувствительно. Чинов здесь не наблюдают, и все делаются равными – в человеческой немощи. Это собрание разного звания людей в теплых одеждах среди лета, при различной пестроте и покрое, представляет довольно забавный маскарад»⁴. Или: «Нигде нельзя так скоро знакомиться, как у ванн: здесь всегда встречаются одне и те же лица, и, разделяя общую участь ожидать иногда по несколько часов очереди, вступают в разговоры о роде болезни каждого, о действии вод, о том, кто откуда приехал, о новостях местных и сторонних и проч.»⁵. По-видимому, появляющиеся в трех планах пушкинского «Романа на кавказских водах» пункты «Кто были посетители и жители», «Общество на водах», «весна, кто живет на Кавказе» связаны именно с этой чертой описания водного общества.

Из этого основного свойства водных нравов и водных текстов следует еще одно: здесь легче, чем где бы то ни было возникают романы, чему способствуют и пешие или конные прогулки по окрестностям, а в силу смешанности общества у предприимчивого человека возникает возможность найти выгодную партию. В романе Смоллетта значительная часть событий в Бате связана с надеждами мисс Табиты Брамбл на брак с сэром Уликом Маккалигутом, который проявляет к ней явный интерес, пока не выясняет истинные размеры ее состояния. В «Сент-Ронанских водах» небогатая девица умело завлекает под венец сэра Бинго Бингса (гл. 6); подобная история находим в рассказе «Одна из сцен у минеральных вод в Америке»⁶. В «Княжне Мери» эта черта курортной жизни формулируется как общее правило: «Здесь, на водах, преопасный воздух; сколько я видел

прекрасных молодых людей, достойных лучшей участи и уезжавших отсюда прямо под венец». Мотив вод как места, где ищут мужа, нашел отражение в пушкинском фрагменте начала романа – Поводова желает Маше вернуться с вод замужней. В отмененном раннем варианте он проступает еще явственнее: «мало ли наших военных в тамошнем краю – а им то [кра<савицы>] женщины в диковинку. Наткнешься на какого-нибудь холостого генерала». В плане ПД 271 упоминаются «<з>релые <?> невесты». К этой же теме, по-видимому, относится и пункт: «все дамы на гуляньи ждут Якуб<овича>. Он является – с братом, который представляет его – *Его ловят*, он влюбляется в Марью».

Еще одна характерная черта «водных» текстов – рассказы о махинациях разнообразных мошенников, съезжающихся на воды, чтобы ловить скучающих посетителей в искусно расставляемые ими сети. В романе Смоллетта упоминаются биллиардисты, завлекшие в игру богатого наследника и вытянувшие у него несколько сотен фунтов стерлингов⁷. В «Сент-Ронанских водах» действуют карточные шулеры, которые становятся частыми персонажами «водных» текстов. Анонимный русский путешественник по Кавказу писал об игроках, вздумавших «позаботиться <...> о поправлении здоровья кошельков своих, которое от долгого пребывания на Кавказе весьма легко может расстроиться»⁸. Карточные мошенники фигурируют и у Пушкина («банкометы (сотр<удники>) Якуб<овича>» в ПД 271).

Среди традиционных персонажей «водной» литературы, сохранившихся еще со времен первых путеводителей, были местные врачи, сообщающие приезжим сведения о водах и старающиеся залучить новоприбывших в качестве пациентов. После Смоллетта за этими персонажами прочно закрепилось комическое амплуа или, во всяком случае, роль чудаков – таков доктор Квентин Квеклебен у Вальтера Скотта, таков, по-видимому, малороссийский лекарь-поэт Хохленко в пушкинских планах. Черты лекаря-чудака сохраняет и романтизированный доктор Вернер в «Княжне Мери».

Наконец, как правило, на водах присутствует девушка или молодая женщина, страдающая нервным расстройством или (в более поздних текстах) чахоткой, как правило, вследствие несчастной

любви. Героиню «Путешествия Хамфри Клинкера» увозят на воды после нервической горячки, связанной с любовной историей. Нервным расстройством, вызванным любовью и несчастным замужеством, страдает и Клара Моубрей из «Сент-Ронанских вод» В. Скотта. В наброске начала «<Романа на Кавказских водах>» героиня «с бледным прекрасным лицом и черными огненными глазами» больна, а в литературе того времени болезнь молодой девушки вызывалась, как правило, душевными переживаниями – примеров можно привести множество. К слову сказать, прототип героини, Александра Римская-Корсакова пережила тяжелейшую нервную горячку после разрыва с Н.А. Самойловым, о чем много судачили в Москве. Врачи рекомендуют героине лечение железными водами, которые считались особенно эффективными для страдающих болезнями, вызванными нервными расстройствами: «Железными теплыми водами уничтожается местное и общее расслабление нашего организма, зависящее от <...> душевных и телесных напряжений, от продолжительных нервных и других изнурительных болезней»⁹; «...болезнь сия (“нервная слабость”. – Т. К.) требует исключительно употребления железных и углекислых минеральных вод»¹⁰.

Я не буду останавливаться на вопросе о непосредственном воздействии «Сент-Ронанских вод» на пушкинский замысел – приведенных примеров, как кажется, достаточно, чтобы говорить о том, что этот замысел во многом соответствовал тому, что предлагала существующая «водная» литература: движущими пружинами любовно-авантюрного сюжета были легко возникающие в свободном и смешанном «водном» обществе любовные отношения, какую-то роль в истории играли карточные мошенники и местные врачи, сражающиеся за пациентов.

Все эти черты мы в той или иной степени находим и в лермонтовском «водном» романе (разве что карточные мошенники там не обозначены, но компания драгунского капитана берется за мошенничество иного рода). Более того – «Княжна Мери» содержит вполне явную рефлексию жанра – характерные черты «водного» повествования там продемонстрированы со всей очевидностью. Поэтому, уже выделенные и подчеркнутые Лермонтовым, они воспринимаются нами у Пушкина как знакомые и легко

распознаваемые. И такое интуитивное восприятие не вступает в противоречие с историей литературы, поскольку Лермонтов через десять лет после Пушкина опирался на ту же литературную традицию.

Однако в пушкинском замысле была своя специфика, отсутствующая в европейской литературе. Она была связана с особенностями именно кавказских водных курортов: фешенебельное водное общество находилось в непосредственной близости от воинственных и до конца не покоренных кавказцев. Это соседство и потенциальная опасность, в той или иной степени угрожающая путешественникам, приезжающим на воды, обязательно отмечались всеми, писавшими о кавказских водах. Эту специфику показал Марлинский в «Вечере на кавказских водах». Кратко перечислив стандартный набор черт «водного» общества («Зачем мы все здесь? <...> Сделайте подобный вопрос каждому из нас, и все скажут: лечиться; но кроме этого есть побочные, или главные цели у многих. Одни приезжают рассеяться любовными связями; другие остепениться женитьбой; третьи поправить картами несправедливость фортуны; иные, чтоб не упустить из виду умирающего богача-родственника...»), он упомянул о персонаже, который, заметив, что все участники вечерней беседы выходят из ресторации «поспешил последовать общему движению, и забился в середину толпы, чтобы, в случае нападения горцев, быть в безопасности, по крайней мере, от выстрелов <...>. Дорогою успел он насказать о зверстве и дерзости чеченцев тьму ужасов, как два года тому назад они увезли отсюда двух дам с дочерьми...»¹¹. В «Вечере на кавказских водах» «водное» общество и тематика служат лишь рамкой для рассказывания самостоятельных историй – такое построение, как уже говорилось, встречалось в европейских «Развлечениях на водах» – но не превращаются в собственно «водный» сюжет. Пушкинский роман, если бы был написан, мог открыть путь такому специфически кавказскому направлению жанра.

Со второго десятилетия XIX-го века в России под влиянием распространенных текстов о «диких американцах» начинает активно формироваться образ собственного «дикаря». Этим дикарем становится кавказский горец. Кажется, первым параллель между

индейцами и горцами провел Павел Свиньин: «Не могу <...> не упомянуть здесь о замеченном мною удивительном сходстве их (индейцев. – Т.К.) с горными жителями Кавказа»¹². Тем же сравнением воспользовался Г.В. Гераков: «Мы стояли на берегу и с изумлением смотрели, как сии дикари гоняли быков из Моздока через Терек <...> кажется, видишь американцев в самой своей дикости»¹³. В двадцатые-тридцатые годы очерки о Кавказе становятся весьма популярны. Описание горцев как дикарей имеет в них характер общего места. Так, например, в «Письмах Х... Ш... к Ф. Булгарину, или Поездке на Кавказ»¹⁴ коренное население Кавказа описывается следующим образом: «Все горские обитатели имеют какую-то дикость, какое-то особое понятие о свободе и большую склонность к войне» или «скитаясь <...> по утесам, вертепам и пропастям, привыкают к уединению, к перенесению многоразличных трудов, суровости воздуха и некоторой независимости, весьма близкой к состоянию первобытных диких народов или диких зверей»¹⁵. К началу тридцатых годов, в значительной степени усилиями того же Марлинского, сюжет о «диких горцах» и о взаимопроникновении «дикого» и «цивилизованного» миров стал завоевывать позиции и в русской художественной литературе. Пушкинский замысел, герой которого был причастен к миру горцев, дикому и непредсказуемому миру, расположенному в непосредственной близости от светского общества, обосновавшегося на водах, мог дать совершенно новое направление «водной» литературе, существенно видоизменив европейскую традицию. Но пушкинский роман не был написан. Вместо него десять лет спустя, когда воспоминание о горских набегах стало легендой, а безукоризненный облик чёркеса – признаком истинного денди, появилась повесть «Княжна Мери». Момент, когда горский мир мог вторгнуться в «водный» сюжет, был упущен, и вместо того, чтобы открыть путь новому, специфически кавказскому авантюрному роману на водах, Лермонтов поставил точку в существующей европейской традиции, открыв путь совсем другому жанру – русскому психологическому роману.

Примечания

¹ См., напр.: *Нелюбин А.П.* Полное историческое медико-топографическое, физико-химическое и врачебное описание Кавказских Минеральных Вод. СПб., 1825; *Савенко П.Н.* Кавказские минеральные воды. СПб., 1828; *Конради Ф.* Рассуждение о искусственных минеральных водах, с приобщением новейших известий о Кавказских минеральных источниках. СПб., 1831 и др.

² Письма Х... Ш... к Ф. Булгарину, или Поездка на Кавказ // Северный Архив, 1828. Ч. 32-35; Письма с Кавказа // Московский телеграф. 1830. Ч. 33. №10. С. 181-196. №11. С. 313-339; [*Н. А. Нефедьев*] Записки во время поездки из Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году Н... Н... М., 1829; *Радожницкий И.* Прогулка к Кавказским минеральным водам // Отечественные Записки. 1823. Ч. 16, №44. С. 387-411; 1824. Ч. 17, №45. С. 91-104; №46. С. 202-225; №47. С. 411-456.

³ *Смоллетт Т.* Путешествие Гумфрия Клинкера / Творение г. Фильдинга [!], переведенное с немецкого Иваном Захаровым. СПб., 1789. Ч. 1-3. На тит. листе Ч. 1 ошибочно указано: «Творение г. Фильдинга». В Ч. 2-3: «Творение доктора Смоллетта». О своей ошибке переводчик сообщил в специальной заметке при Ч. 2.

⁴ *Радожницкий И.* Указ соч.

⁵ [*Н.А. Нефедьев*] Указ. соч.

⁶ «Одна из сцен у минеральных вод в Америке» // Вестник Европы. 1829. №3 (февр.). С. 235-249.

⁷ *Смоллетт Т.* Путешествие Хамфри Клинкера. М., 1983. С. 77.

⁸ Письма с Кавказа. С. 337.

⁹ *Савенко П.Н.* Указ. соч. С. 137-138.

¹⁰ *Нелюбин А.П.* Указ. соч. Кн. 2. С. 556.

¹¹ *Бестужев-Марлинский А.А.* Избр. соч. Минск, 1986. С. 111-112.

¹² *Свиньин П.* Опыт живописного путешествия по Северной Америке. СПб., 1815. С. 176.

¹³ *Герарков Г.В.* Путевые заметки по многим российским губерниям. М., 1828. Т. 1. С. 75.

¹⁴ Письма Х... Ш... к Ф. Булгарину, или Поездка на Кавказ. Ч. 32-35.

¹⁵ Там же. Ч. 34. С. 71-72.

Л.А. Степанов
(Краснодар)

МОТИВ СУДЬБЫ В ПОЭМАХ А.С. ПУШКИНА (КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ЭСКИЗ)

Мотив судьбы, пронизывающий все творчество Пушкина, генерализует множество его тем, подтем и образов. Обращение к части творческого наследия, а именно – к поэмам, не позволяет забыть о роли этого мотива, например, в романе «Евгений Онегин», «Капитанской дочке», «Повестях Белкина», «Пиковой даме», наконец – в лирике Пушкина и его эпистолярии. Но жанровое ограничение выявляет специфичную роль мотива судьбы в двух аспектах: 1) как устойчивого идейно-психологического фактора творчества писателя и 2) как повествовательного приема и нарратологического принципа пушкинского поэмотворчества.

Всякий ментальный и чувственный мотив для того, чтобы стать мотивом сюжетным, должен обрести в тексте пространственно-временное бытие, образ (образные эманации) и сюжетную функцию. Так существующий в когнитивно-эмотивной сфере авторского сознания мотив становится элементом поэтики текста. Тем более это касается доминантных мотивов произведения и даже всего творчества писателя, образующих мотивный ряд, а в сочетании с другими мотивами – своеобразную систему мотивов.

К доминантным относится, без сомнения, и мотив судьбы, и не случайно он главенствует уже в первой поэме – «Руслан и Людмила». Путь каждого из ее героев последовательно соотнесен с понятием судьбы, да и само слово в его разностороннем концептуальном значении встречается здесь чаще, чем в последующих поэмах. Функцию повествователя автор временами отождествляет с авторитарной властью создателя поэмого микрокосма и демонстрируется как право творения, отстаиваемое пред лицом судьбы. Не только судьба предстает регулятором событий и положений, но и автор вступает в спор с судьбой, делая читателя соучастником этого процесса.

Поэма построена так, что каждому из ее героев дано собственное сюжетное пространство, но они сходятся (с неперменным участием чудесных сил) в определенных точках общего хронотопа. В начальной точке, пока между участниками миссии спасения Людмилы ничего еще не произошло, поэт держит читателя в напряженном ожидании «неведомой судьбы» героев. Характеристика различий в поведении, мыслях, настроении Руслана, Ратмира, Фарлафа, Рогдая намекая на их противоборство уже в ближайшей сюжетной перспективе, в то же время предлагает читателям соотносить все происходящее с таинственной волей судьбы. И это притом, что каждый витязь отождествляет с нею свою собственную волю. В сознании и поведении героев проявляются личностные доминирующие установки, которым в дальнейшем будет дано или не дано оправдаться и подтвердиться. Пересечение дорог, образующее четыре пути, становится точкой отсчета индивидуальной судьбы, которая пока еще, на распутье, для них общая, потому что – «безвестная».

В дальнейшем соотнесены обозначившиеся перипетии судьбы и воли. Наиболее наглядно – на примере Руслана. Первый эпизод на его пути – встреча со старцем в пещере. Мудрый старец из книги судеб узнает итог борьбы Руслана за Людмилу и одновременно видит для себя знак судьбы в появлении молодого витязя: «Мы вместе сведены судьбою...». Успех Руслана будет означать и успех старца. Поэтому Финн убеждает Руслана:

Твой твердый дух теряет силы;
Но зла промчится быстрый миг;
На время рок тебя постиг. <...>
Судьба твоих грядущих дней,
Мой сын, в твоей отныне воле (IV, 13).

Таким образом, воля героя осмысливается как средство достижения предуготованного судьбой. Отсюда призыв:

Вперед! мечом и грудью смелой
Свой путь на север пробивай (IV, 13), –

ведь Руслан – по определению – «злых козней истребитель». Но и Руслан доверяется старцу потому, что постигает его качество «наперсника судьбы» – ее воспитанника и доверенного лица.

Лишь Руслан доверяет судьбе полностью. Рогдай, Фарлаф, Ратмир не осознают предназначения судьбы, по существу с самого начала пытаются ее обмануть и подчинить собственной воле. Их сюжетное положение определяется психологическим рисунком образа каждого из трех соперников Руслана в экспозиции сюжета. Психологический же портрет Руслана намеренно отсутствует: представлены лишь два качества главного героя – любовь и долг. Не отягощенный другими страстями, он единственный оказывается способным ввериться судьбе, не подменяя ее собственной волей, настоящей на страстях. Волевая устремленность Руслана угадывает пути судьбы.

Рассказ о злключениях витязей предваряется авторским отступлением в начале песни второй. Здесь двумя нестрогими параллелями представлено «искусство брани» и поэтическое соперничество: в первом можно, горяча свою жажду славы, «упиваться враждой»; во втором вражда возможна, но лишь до предела, за которым она вызывает смех публики, взвешивающей достоинство соперничающих «рыцарей парнасских гор» по иным критериям. Прямо противоположно этим видам соперничества – соперничество в любви, предрешенное выбором «девичьего сердца», который и есть выбор судьбы.

Это отступление вновь разводит героев-соперников по их отношению к судьбе и предназначению. Фарлаф, перепуганный Рогдаем, с удовольствием вял обещаниям старухи-колдуньи и отказался от дальнейшего пути, «сердечно позабыв о славе и даже о княжне молодой». Путь Рогдая оказывается (в соответствии с изначальным его замыслом) не преодолением опасностей в обретении княжны, а путем устранения соперника. Ратмира совлекают с пути девы-сирены, живущие в замке.

Понятие «судьба», его проявления в тексте поэмы многообразны и многофункциональны. Это и сумма негативных обстоятельств реальной жизни, и фатум, и чужая злая воля, и безличная сила, по мощи своей превосходящая силы человека; иногда слово употребляется во множественном числе, чем подчеркивается ее вездесущность, тотальность, многоликость – без выявления лица, но с определенностью непреклонного и непредсказуемого характера. Так

что, хотя она внешне не антропоморфна, но внутренне антропологична. По ходу повествования слово судьба получает синонимические варианты – рок, тайный промысел, провидение. Пушкин свободно пользуется античным понятием рока наряду с христианизированным древнеславянским представлением о судьбе, которой следует доверять. Судьба и рок оказываются семантически сближенными концептами, своим различием поясняющими одно другое. Они таинственно взаимодействуют с категорией времени. Если упование на благополучную судьбу смягчает ощущение тяжести времени и нередко делает его союзником человека, то рок может быть связан с тайным протеканием времени и нарастанием угроз. Так, в незамеченном Финном ни в десятилетия боевых веселых походов, ни в долгие годы постижения магии и волшебства течении времени, своего рода обезвремени его замыслов, целей и упорных трудов, заключалось гонение рока, которому и он, и Наина оказались подвержены. Фазы роковой судьбы Финна помечены рифмующимися итоговыми репликами. Первая: «Пастух, я не люблю тебя!» – обозначала крушение пасторальной надежды и конец пастушеской истории. Вторая: «Герой, я не люблю тебя!» – превращает в ничто героическую сагу и добытые мечом драгоценности. Третья реплика принадлежит уже не Наине, а Руслану. Она итожит все впечатления от жизненной эпопеи Финна, которую витязь воспринимает как поучительное откровение и наставление. Серьезный смысл исповеди старца (несмотря на свой трагикомический итог) укрепляет Руслана в изначальном впечатлении благодати, дарованной встречей с этим тогда еще «непонятым» наперсником судьбы. Отсюда интонация благодарной покорности и надежды: «Отец мой, не оставь меня», напоминающая о ранее высказанном убеждении старца: «Мы вместе сведены судьбою». Прощание Руслана и Финна прогнозирует их будущую встречу. Фраза о «напернике судьбы» сохраняет свое сюжетное значение и не дает Руслану расстаться с Финном (точнее, образом и опытом Финна) до самого конца пути – пути освобождения Людмилы из плена черного колдуна.

С представлениями о судьбе и ее отношении к человеку связаны *все* персонажи. Герой может сопротивляться ей, когда он одарен, как Руслан, тайным знанием своего предназначения, и

самим этим сопротивлением конкретным обстоятельствам расчищать путь судьбе. Так или иначе, путь каждого есть осуществление судьбы, которая, в свою очередь, есть проявление чудесного и обнаруживает себя в чудесах, движущих сюжет. Например: волшебное свойство шапки Черномора Людмила воспринимает как дар судьбы, которым она может распоряжаться по своей воле. Людмила сотворяет свои чудеса, начиная управлять судьбой – и, прежде всего, делает свое пребывание во владениях колдуна безопасным; такое поведение выводит ее за пределы власти рока. В свою очередь Черномор, пытающийся взять на себя право, силу и функции судьбы, знает о своем конце, хотя и мечтает о жизни вечной, как бы ускользающей от гнева судьбы.

Судьба реализует свой потенциал в сопутствующих мотивах и эпизодах волшебства, колдовства, сновидения, нахождения между явью и сном. Это могут быть эпизоды в повествовательной цепочке или композиционные скрепы больших объемов текста.

Мотив судьбы не изолирован, он не единственный, хотя и выполняет ведущую сюжетобразующую функцию. В «Руслане и Людмиле» он связан с группой мотивов, подчеркивающих его главенство.

Но уже в ближайшей к «Руслану» поэме – «Кавказском пленнике» не менее значим другой постоянный мотив всего пушкинского творчества – свободы, выступающий, как обычно у Пушкина, в виде идеала и проблемы, даже тайны и призрака. Взаимодействие мотивов в поэме «Кавказский пленник» напоминает чаши весов. В зависимости от того, какой из них в читательской рефлексии окажется ведущим, другой будет воспринят как необходимо дополняющий и объясняющий развитие первого в проблематике и сюжетике поэмы.

Трудно переоценить роль мотива свободы в сознании Пушкина вообще и в период южной ссылки в частности. Проблемная ситуация свободы/несвободы, построенная в «Кавказском пленнике» на столкновении двух типов ментальности – русского образованного европейца и восточной женщины, воспитанной в духе иных религиозно-бытийных и обрядово-бытовых законов, разрабатывает два образа плена. Тело пленника

сковано цепью в черкесском ауле; но сердце его не в плену у черкешенки: оно давно пленено русской девушкой. Поэтому у пленника нет ощущения счастья, но у него нет и чувства несвободы. Среди черкесов он свободен. Выражением этой свободы стала его «беспечная смелость» в цепях. Но его влечет «тайный призрак» – «образ вечно милый» – и здесь его подлинный плен.

К этому внутреннему, глубинному пониманию свободы автор ведет и своего героя, и читателя через ощущение утраты внешних форм физической свободы: она также важна, «священна» как дар природы. От переживания героем физической несвободы, особо острого рядом с ажитированной вольностью горского племени, поэт переходит к объяснению состояния *духа*, алчущего свободы, которое и приводит русского юношу в край свободы – философски вымечтанной и иллюзорно воспетой. В финале поэмы он перестает быть кавказским пленником, но остается русским пленником европейского романтического духа.

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.
Свобода! он одной тебя
Еще искал в подлунном мире.
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и к лире,
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою,
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал (IV, 95).

В предыстории пленения обрисовано направление движения сознания и духа человека, решившего исправить собственной волей, казалось бы, неизбежную предопределенность жизненного пути.

Пленение поначалу показалось возмездием судьбы за сознательный бунт против порядков социума, и судьбе раба пленник предпочитает скорейшую смерть.

Завершив логически мотив свободы, поэт с нарастающей силой развивает мотив судьбы. Если стремление к свободе оказалось

внезапно прервано пленением и обернулось безвыходной противоположностью (прежде всего в физическом смысле), то благосклонная судьба неведомо, незримо и непредсказуемо начинает свое дело спасения пленного духа и пленного тела. Робкое поначалу, явление черкешенки становится все более мощным фактором самосознания пленника:

Он чуждых слов не понимает;
Но взор умильный, жар ланит,
Но голос нежный говорит:
Живи! и пленник оживает (IV, 96).

Он еще не знает, что в образе девы гор к нему сходит благосклонная, участливая, милостивая и спасительная Судьба. Не знает пока еще своей предуготовленной поэтом функции и Черкешенка.

Заметим, что отказ автора от какого-либо имени как для героя, так и для героини повествования поднимает сюжет поэмы над уровнем конкретно-событийным и персонажным, даже над уровнем национально-психологического контраста, сопутствующего специфичности непривычного для поэмого сюжета противостояния мужского и женского начала, на уровень более высокого сущностного несовпадения переживаний, настроений и стремлений героев. Это именно тот уровень повествования, где поэтика текста, привычно продолжая обслуживать устойчивые потребности байронической поэмы, берет на себя задачу преодоления сложившихся схем взаимодействия героев и ставит их в обстоятельства, от них независящие.

Сюжет случайной встречи преобразуется в сюжет внеличного проявления судьбы, которому объективно подчиняется индивидуальная воля героев. Сознательные волевые акты Черкешенки, освобождающей пленника и с неизбежным для нее самоустранением из жизни, обрывающей сюжетную нить, передают ситуацию, неподвластную ни ей, ни русскому, под власть судьбы окончательно и бесповоротно. Этот «сильный ход» Черкешенки мгновенно постигает пушкинский герой, когда видит «струистый круг» на воде. Этот круг символизирует и для пленника,

и для поэта, и для читателя замыкание сюжетного круга и резкую актуализацию круга проблемного.

Если жестко обозначить сюжетный ход поэмы, то он уложится в несколько строк: горцы пленяют русского, надевают на него цепи и, вероятно, в ожидании выкупа заставляют присматривать за табуном; в русского влюбляется дева гор, она облегчает ему физические и душевные страдания, открывает свою любовь, несмотря на всю опасность для нее самой; но, узнав из исповеди пленника, что он любит другую и не может отвечать взаимностью, черкешенка принимает исключительное решение: освободив русского, она устраивает совместный побег с заранее предрешенным финалом; убедившись, что переплывший реку возлюбленный теперь свободен, она так же свободно избирает для себя гибель в той же реке.

В пределах жесткого и динамичного сюжета с неожиданным, эффектным финалом автора интересуют этнопсихологические, пейзажные и характерологические мотивы, но все-таки главенствующим и сквозным, организующим всю повествовательную структуру поэмы являются мотивы свободы и судьбы.

В эпилоге поэт выходит за пределы двух индивидуальных судеб, освещенных в событийно-характерологическом сюжете, и пророчествует о будущей исторической судьбе Кавказа.

Начальная сюжетная ситуация «Цыган» внешне подобна ситуации «Кавказского пленника» и вместе с тем – перевернута. Земфира приводит Алеко к себе в табор. Алеко не пленен и не закован, но увлечение цыганкой делает его пленником чувства, каким был русский кавказский пленник, не переставший любить русскую девушку.

В этой поэме Пушкин еще последовательнее и резче сводит два мотива – судьбы и свободы, причем свобода предстает и как просветительски осознанный идеал, и как традиция нецивилизованного племени, и как проблема страстей, неподвластных ни разуму, ни закону. И все же новый контакт двух мотивов оказался разрушительным для индивидуальной свободы и индивидуальной судьбы. В эпилоге даже провозглашено верховенство судьбы над свободой.

Существенно новое значение мотив судьбы обретает в исторических сюжетах «Полтавы» и «Медного всадника». Здесь он определяет ядро образа Петра Великого и в свою очередь достигает благодаря этой исторической величине высшей точки своего развития. В обеих поэмах образ Петра нерасторжимо связан с образом «молодой» (исторически обновленной) России.

Героико-трагедийный событийный план «Полтавы» устанавливает зависимость мотива славы России от судьбоносных деяний Петра, который не боится ударов судьбы. «Перетерпев судеб удары», крепнет и Русь. Она выходит из суровых испытаний в виде булатного меча,

И все же главенствует в поэме историческое и философское содержание мотива, особенно заметное в третьей, заключительной песне. Находящемуся в согласии с судьбой Петру демонстративно противопоставлен Карл – капризный, своевольный баловень судьбы, по определению Мазепы – «мальчик бойкий и отважный»:

Как полк, вертеться он судьбу
Принудить хочет барабаном (V, 54).

Накануне Полтавской битвы Мазепа вполне осознает и предопределенность собственной судьбы:

Нет, поздно. Русскому царю
Со мной мириться невозможно.
Давно решилась непреложно
Моя судьба. Давно горю
Стесненной злобой... <...>
Петру я послан в наказание;
Я терн в листьях его венца (V, 54).

И после битвы –

Король и гетман мчатся оба.
Бегут. Судьба связала их (V, 60).

Но на всем описании Петра, с первого возгласа его: «За дело, с Богом!» – не исчезающий знак сакральности. Этот возглас – «свыше вдохновенный»; он отмечен «благодатью бога браней»; Петр «весь как Божия гроза». Вот почему образ «рокового поля» с его всегдашней угрозой трансформируется в образ поля боевого счастья

русских; «роковой огонь» не только пугает, но и бодрит царского коня, заставляя его «гордиться мощным седоком»; пушки присмирели, чтобы равнину огласило вдохновенное ура.

В эпилоге Петр еще раз выделен из всей группы персонажей, безымянного фона и вознесен на ступень хозяина судьбы:

В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе (V, 63).

Эта характеристика становится через пять лет доминирующей в поэме «Медный всадник»: «О мощный властелин судьбы!» Вторая часть характеристики – «того, чьей волей роковой под морем город основался» – превращает власть над судьбою и роковую волю в узел многосложных тематических, образных и проблемных линий этой последней поэмы Пушкина.

В целом следует заметить, что категория «судьба», понятие о ней и ее образы оказываются у Пушкина востребованы тогда, когда сюжет поэмы связан с жизнью/смертью героев и субстанционально-онтологически значимыми событиями. Если этого нет, как, например, в поэме «Граф Нулин», то все происходящее рисуется как случай, не имеющий судьбоносной причины и значения. Бытовой сюжет этой поэмы, как поведал сам Пушкин, имел глубинные основания – размышления о путях истории и судьбах народов и государств; но предположение «что, если бы...» реализовано в нарочито сниженном, бытовом сюжетном событии, без обсуждения в тексте проблемы закономерностей и роли случая в судьбе народа и человека. Замысел «Графа Нулина» определялся «двойным искусством – пародировать историю и Шекспира».

У Пушкина множественны и постоянны размышления о собственной судьбе, о судьбе современников, исторических лиц. Рисуя собственный поэтический портрет, Пушкин то усиливает мотив противостояния судьбе, то снижает его почти до покорности, всегда, впрочем, временной и ситуативно обусловленной. Высшим же проявлением его взгляда на судьбу как личную проблему является понимание и словесное выражение судьбы как предназначения и предзнаменения как судьбы.

Н.Е. Титкова
(Арзамас)

СУДЬБА, ПРОМЫСЕЛ И ПРОИЗВОЛ В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «МЕТЕЛЬ»

Произведения, написанные Пушкиным в пору болдинской осени, свидетельствуют о том, что в художественном сознании поэта сложилось четкое представление о сверхличной силе, которую на западный манер называют Провидением, на русский – Промыслом. Не случайно именно в это время, работая над статьей о творчестве Н. Полевого, А.С. Пушкин вывел знаменитую формулу закономерностей движения истории, назвав случай – «мощным, мгновенным орудием Провидения» (XI, 127).

Согласно христианскому мировоззрению, ход событий, как в частной в жизни человека, так и в жизни общества в целом, движение истории определяет Промысел – забота Бога о человеке. «Уверися сердечно, что Бог как о всех, так и о тебе промышляет. Солнце его тебе сияет; Он дождит на тебе, Он тебе пищу, питье, одежду и дом дает; Он твой живот охраняет и бережет от козней дьявольских, и прочая благодеяния на всякий день и час и минуту тебе делает, так что и малейшей минуты без благодеяния его жить не может человек»¹, – писал святитель Тихон Задонский. В действии Промысла нет той жесткой предопределенности, которая связывается с представлением о роке и судьбе. Промысел воспринимается как проявление отеческой любви Бога к человеку: «По своей любви к человеку Бог постоянно промышляет о нем»².

Из контекста пушкинского творчества видно, что действие Промысла проявляется не только в потоке исторических событий, но и в отдельной человеческой жизни. Эта разумная, мудрая и благая сила в художественном сознании Пушкина не отождествляется с Судьбой (или Роком), слепой, безразличной, часто жестокой к человеку.

Незримое присутствие рядом с человеком разумной надличной силы особенно выразительно проявляется в «Повестях Белкина», в частности, в повести «Метель», написанной той же

болдинской осенью, когда Пушкин особенно напряженно размышлял о неслучайности случайного в жизни человека.

В «Метели» движение сюжета определяется двумя факторами: во-первых, намерениями и поступками персонажей (их Произволом), во-вторых, действием Промысла, который зачастую полностью нейтрализует их волевые усилия или меняет их «результатирующий вектор» на противоположный.

В начале повести юные герои – Марья Гавриловна и Владимир Николаевич, оба обладающие пылким «романическим воображением» – воспылав друг к другу «равною страстью», желают соединить свои жизни, но сталкиваются с серьезным препятствием: «родители его любезной, заметив их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя» (VIII, 77). С точки зрения христианского мировоззрения, в родительской воле выражается промыслительная забота Бога о человеке.

Но влюбленные воспринимают препятствие со стороны родителей не как волю Божию, а, так, как это интерпретируется в любимых ими французских романах, то есть как действие безличной жестокой роковой силы. Встречаясь наедине, они «сетовали на судьбу и строили различные предположения» (VIII, 77). В запрете родителей они видят всего лишь бессмысленную жестокость и приходят к самому смелому «рассуждению»: «...если мы друг без друга дышать не можем, а воля жестоких родителей препятствует нашему благополучию, то нельзя ли нам обойтись без нее» (VIII, 77). Желание обойтись без родительского благословения – дерзкий вызов судьбе, проявление человеческого «самостояния».

Примечательно то, что нарушение родительской воли осознается героиней как преступление: Марья Гавриловна в письме к подруге называет задуманное «проступком». Уходя из родного дома в неизвестность, она чувствует себя преступницей. Это покаянное чувство, возможно, и спасает героиню. В нем есть бессловесное призывание Бога, бессознательное желание «помириться» с Ним, подчиниться Его воле. Дальнейшие события складываются таким образом, что сложным, извилистым путем, ведомая волей Промысла, она приходит к счастью: метель,

«ошибочное венчание» с неизвестным, отречение от нее и нелепая смерть Владимира, годы одиночества, встреча с Бурминым, оказавшимся ее венчанным супругом – все эти события были промыслительными в жизни героини. Все они были направлены на исправление ее ошибки, заглаживание ее «проступка», устранение печальных последствий ее произвола.

В поведении ее пылкого возлюбленного нет момента сомнений, колебаний, ощущения преступности задуманного. Руководствуясь, очевидно, сценариями французских романов, Владимир составляет свой план счастливого устройства жизни и настойчиво предлагает Марье Гавриловне «предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: “Дети! Придите в наши объятия!”» (VIII, 78). «Сценарий» этот, в определенный момент развития сюжета как будто готов реализоваться: родители, проникнутые жалостью к Маше, которая беспрестанно «высказывала свою тайну» в горячечном бреду, делают вывод, что «любовь, вероятно, была причиной ее болезни». Они готовы сказать те слова, которые так желали услышать Маша и Владимир: «Дети! Придите в наши объятия!». Однако от такого поворота «сюжета» неожиданно для них отказывается главный инициатор истории с увозом невесты: «Каково было изумление ненарадовских помещиков, когда в ответ на их приглашение получили они от него полусумасшедшее письмо! Он объявлял им, что нога его никогда не будет в их доме, и просил забыть о несчастном, для которого смерть остается единою надеждою» (VIII, 82). Очевидно, что в состоянии духовного кризиса герой оказывается после ряда неудач именно вследствие своей нераскаянности, нежелания признать преступность своего произвола.

«Сценарий» самовольного брака «переписывается» какой-то незримой силой, и все их усилия приводят к совершенно непредвиденным результатам: вместо счастливой встречи в храме и желанного венчания – блуждание жениха в метели, обморок невесты, венчание ее с молодым человеком, случайно зашедшим в храм, по сути дела, с «первым встречным», выяснение трагической

«ошибки», тайное возвращение «преступницы» в родительский дом, отчаяние Владимира, его смерть.

Непостижимая логика сцепления случайностей ведет героев по путям, ведомым одному Богу, каждому избирая наилучшие условия и обстоятельства жизни. Для Маши и Бурмина это счастливый брак, для Владимира это ранение и смерть героя, переход в жизнь вечную, возможно, с венцом мученика.

Какими же средствами и способами осуществляется действие Промысла? С одной стороны, это сила, действующая на человека извне, направляющая результирующий вектор его усилий в сторону, противоположную его целям. В повести «Метель» она воплощается в образе природной стихии. Метель изображается здесь как сила, противодействующая воле героев. В момент ухода Маши из родительского дома «мятель не утихала; ветер дул навстречу, как будто силясь остановить молодую преступницу» (VIII, 78). С еще большей мощностью противодействия эта сила действует в отношении Владимира. Попав в стихию снежной бури, герой буквально слепнет: «Едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая мятель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу. Небо слилось с землею» (VIII, 79).

С другой стороны, эта надличная сила связана с внутренними устремлениями человека, рождает в глубине его существа необъяснимые намерения.

Бурмин, рассказывая Марии Гавриловне о своей «преступной проказе», подчеркивает, что им руководило необъяснимое, безотчетное, как будто диктуемое кем-то желание поступать вопреки здравому смыслу: «...приехав однажды на станцию поздно вечером, я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная мятель, и смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем мятель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю» (VIII, 85). Дальнейшие приключения героя происходят как во сне, когда самое невероятное сцепление событий

воспринимается как должное. При совершении венчания сам герой находится в полубессознательном состоянии, в странной «рассеянности». Он не пробуждается до конца даже в тот момент, когда невеста, увидев его лицо, в ужасе кричит: «Ай, не он! Не он!» Его дальнейшие действия совершенно бесстрастны: «Я повернулся, вышел из церкви безо всякого препятствия, бросился в кибитку и закричал: “Пошел!”» (VIII, 86).

Очевидно, что в момент «исправления» Промыслом ошибок произвола героев у них активизируется сфера бессознательного. Важную роль в построении сюжета повести играет сон Маши перед побегом из родительского дома. В «безобразных» видениях этого сна сплетены впечатления и тревоги настоящего с предвидением будущего: «То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтобы ехать венчаться, отец останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелье... и она летела стремглав с мучительным замиранием сердца; то видала она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться» (VIII, 78). Очевидно, что в сонном видении героине в образной форме открывается воля Промысла и предсказывается дальнейшее развитие событий: неожиданное препятствие в осуществлении авантюрного плана, связанное с отсутствием родительского благословения, и смерть Владимира.

Слово «судьба» употребляется в повести, когда речь идет о неправильном представлении героев о воле Промысла. Судьбой они называют силу, скорее враждебную по отношению к ним, препятствующую реализации их планов и или направляющую их действия к нежелательным, неблагоприятным результатам. Действие этой слепой силы неотвратимо. Первое упоминание о «судьбе» в повести относится к периоду переписки и свиданий Маши и Владимира, когда они «клялись друг другу в вечной любви и сетовали на судьбу» (VIII, 77). В противодействии их планам судьбы герои не видят ничего хорошего. Второй раз слово «судьба» появляется в тексте, когда родители Маши, напуганные ее болезнью, дают согласие на ее брак с Владимиром. Они толкуют о неотвратимости судьбы: «наконец единогласно все решили, что

такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь» (VIII, 82). Но дальнейшие события показывают ошибочность такого решения и бессилие «судьбы» перед действием какой-то другой силы, отменяющей роковую неотвратимость.

В объяснении с Марией Гавриловной Бурмин употребляет слово «судьба»: «Теперь уже поздно противиться судьбе моей; воспоминание об вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадой жизни моей» (VIII, 85). Герой пока не знает, что говорит со своей суженой. Но дальнейшее объяснение показывает, что «противиться судьбе» ему не придется. Действие «судьбы» нейтрализуется и отменяется Промыслом.

Таким образом, сюжет повести «Метель» складывается из сцепления событий, обусловленных действием Промысла и произвола героев, воли Божией и воли человеческой. Страдания героев во многом определяются их неспособностью увидеть волю Промысла и подчиниться ей, подменой представления о воле Божией понятием «судьба», имеющим языческие корни и усвоенным героями со страниц французских романов – той пищей для души, которая для многих современников Пушкина заменяла страницы Священного Писания.

Примечания

¹ *Схиархимандрит Иоанн (Маслов)*. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. М., 1996. С. 787.

² Там же. С. 767.

Марк Альтшуллер
(Питсбург, США)

ЕЩЕ РАЗ О ССОРЕ ПУШКИНА С ВОРОНЦОВЫМ

О ссоре Пушкина с Воронцовым написано очень много. Оно и понятно. Это событие является поворотным моментом Пушкинской биографии. Ссора привела к ссылке поэта в Михайловское, что в

какой-то, может быть, очень важной степени определило всю его дальнейшую творческую жизнь.

Непосредственным поводом для написания этой заметки стала недавно появившаяся в серии ЖЗЛ книга Вячеслава Афанасьевича Удовика «Воронцов»¹, где интересующей нас проблеме уделено значительное внимание. «Жизнь замечательных людей», конечно, не академическое, но все-таки вполне добротное издание. Поэтому предлагаемые в таком издании суждения заслуживают внимательного отношения и ответа, если таковой понадобится.

Однако начнем по порядку. Самый краткий обзор истории вопроса в данном случае необходим.

Как хорошо всем известно, Пушкин во время пребывания в Одессе крупно поссорился с начальником края М.С. Воронцовым, и было приказано «исключить л. его из списков чиновников министерства иностранных дел за дурное поведение (курсив мой, – М.А.) ...удалить его в имение родителей в Псковскую губернию, под надзор местного начальства»². Это был страшный удар, фактически ломавший всю жизнь поэта. Из свободного человека он превращался в ссыльного, опального отщепенца.

Друзья и близкие, сочувствуя ссыльному, обвиняли в происшедшем, прежде всего, его самого. (У Воронцова была заслуженная репутация умного, либерального и просвещенного вельможи). «Он (Пушкин. – М.А.) натворил новых проказ... Вся вина с его стороны» (Кн. Вяземская)³. «Виноват один П<ушкин>», – пишет А.И. Тургенев Вяземскому⁴. Итог этим оценкам подводит П.В. Анненков, знавший еще многих современников поэта: «...в этом странном споре сторона, обладавшая властью и всеми средствами для уничтожения безрассудного сопротивления, показала умеренность, сдержанность и достоинство, стоящие вне всякого сомнения. ...Воронцов нисколько не думал о триумфе, а, напротив, думал о том, чтоб расстаться с беспокойным подчиненным, как можно мягче, благороднее и гуманнее»⁵.

Действительно, Воронцов, обращаясь начальству (министру внутренних дел Нессельроде), нигде прямо не жалуется на Пушкина, не говорит ни о каких репрессиях, он только просит убрать поэта из Одессы, перевести в другое место...⁶ В этом смысле и начинается

действовать А.И. Тургенев, хлопоча о переводе Пушкина во Псков, в канцелярию генерал-губернатора губерний прибалтийских и Псковской – Паулуччи⁷.

С годами, однако, накапливаются материалы, уточняющие поведение Воронцова, они проясняют его настроения и, в общем, резонно, ставят под сомнение его полную непричастность к гонениям на поэта. В опубликованных письмах Воронцова явственно чувствуется личная неприязнь: «Не люблю его манер»⁸. Воронцов просит «избавить его от Пушкина»⁹, будет очень рад «не иметь его в Одессе»¹⁰. Могущественный начальник «не такой уж поклонник таланта»¹¹ Пушкина и вообще весьма скептически относится к его поэтическому дарованию: «Он думает, что он уже великий стихотворец, и не воображает, что надо бы еще ему долго почитать и поучиться...»¹²; «...кружат ему голову, что он замечательный писатель, в то время, как он только слабый подражатель малопочтенного образца (лорда Байрона)»¹³. Все это сопровождается уверениями, что сам Воронцов не имеет ничего личного против поэта, что удаление из Одессы будет «лучше для самого Пушкина»; «удалить его... – значит, оказать ему истинную услугу»¹⁴; «я прошу этого только ради него самого; надеюсь, моя просьба не будет истолкована ему во вред, я вполне убежден, что, только согласившись со мною, ему можно будет дать более средств обработать его рождающийся талант, удалив его в то же время от того, что ему так вредно, от лести и столкновения с заблуждениями и опасными идеями»¹⁵.

Только однажды (разумеется, исходя лишь из наших достаточно скудных сведений) прекрасно воспитанный, всегда сдержанный Воронцов дал, впрочем, только устно и в достаточно приватной обстановке, выход своему долго копившемуся раздражению. В ответ на ходатайство Вигеля, он «побледнел, губы его задрожали, и он сказал: “...не упоминайте мне никогда об этом мерзавце”»¹⁶.

Нужно при этом заметить, что сам Пушкин не только не оставался в долгу, но его высказывания намного превосходили в общем сдержанное и достаточно корректное поведение его начальника. В письмах он называл Воронцова «вандал, придворный

хам и мелкий эгоист» (XIII, 103), писал и позволял распространяться злым и несправедливым эпиграммам.

Проходили десятилетия. Пушкин стремительно превращался в «наше всё», а действия Воронцова приобретали в глазах многочисленных исследователей все более и более негативную оценку. Все же некоторые сомнения в безукоризненном поведении Пушкина и столь же однозначно одиозном поведении Воронцова время от времени раздавались. Так, Юрий Дружников резонно обвинял Пушкина в совершенно неадекватном ответе на распоряжение выехать в командировку, когда на край обрушилось нашествие саранчи и все сослуживцы Пушкина были срочно посланы в районы бедствия¹⁷. Протоиерей Михаил Ардов недоумевал: «Опальный поэт напропалую волочится за графиней Воронцовой, ест, пьет в доме обманываемого мужа, намеревается погостить еще в крымском его имении и при всем том сочиняет на графа колкие и двусмысленные эпиграммы... А русское образованное общество полтораста лет поэтом в подобной ситуации восхищается, ему же сострадает, а Воронцова ругательски ругает...»¹⁸.

В последнее десятилетие к важнейшему эпизоду биографии Пушкина обратились исследователи жизни и деятельности М.С. Воронцова В.О. Кацик и в основном В.А. Удовик¹⁹. Как это часто бывает с не очень опытными авторами, герой исследования превратился в рыцаря без страха и упрека, лишенного всяких недостатков, благородного, безусловного правого во всех жизненных ситуациях, в том числе, конечно, и в отношениях с Пушкиным.

В последней, солидной (более 400 стр.) книге Удовика «Воронцов» проблеме Пушкин/Воронцов уделено две главы и сорок страниц текста, т.е. 10% всего объема. Поскольку Воронцов а priori является человеком безупречного и благородного поведения, а Пушкин, как известно, великий поэт и национальный гений, то перед автором встала очень трудная, практически невыполнимая задача: доказать, что не только Воронцов любил, уважал, заботился о безопасности Пушкина, но и вспыльчивый поэт, несмотря на отдельные несправедливые выходки, уважал и ценил благородного вельможу.

Я не буду говорить об умолчаниях, натяжках и попытках подогнать под искомый ответ давно опубликованные и хорошо известные материалы. Однако в книге напечатаны два отрывка из писем Воронцова к А.А. Фонтону, которые в корне меняют все наши представления об истинном отношении Воронцова к Пушкину. Мы вынуждены привести две обширные цитаты из этих «писем».

В первой содержится оценка Пушкинского поэтического таланта: «А талант у него, конечно, есть, – пишет Воронцов. – Каюсь, но я только недавно прочел его знаменитый “Руслан”, о котором столько говорили. Приступил я к чтению с предвзятой мыслью, что похвалы преувеличены. Конечно это не Расин, но молодо, свежо и занятно. Что-то совсем особое. Кроме того надо отдать справедливость Пушкину, он владеет русским языком в совершенстве. Положительно звучен и красив наш язык. Кто знает, может быть, и мы начнем вскоре переписываться по-русски... Если Вы не читали, прочитайте “Руслана” – стоит»²⁰. Итак, Воронцов вдруг переменяет свое суждение и больше не считает Пушкина «слабым подражателем малопочтенного Байрона».

В другом «письме» рассказывается легендарный эпизод о саранче. Воронцов, оказывается, вполне одобряет и скоропалительное (через несколько дней – вместо месяца) возвращение поэта из командировки в Одессу и его «отчет» о проделанной работе. Кстати, это «письмо» становится безусловным доказательством, что Пушкин действительно написал незамысловатые вирши о саранче, которые справедливо не включаются ни в одно собрание его сочинений: «Полковник Х. Явился ко мне с докладом крайне возмущенный и показал мне рапорт Пушкина о своей командировке. Мой милый Фонтон, Вы никогда не угадаете, что там было. Стихи, рапорт в стихах! Пушкин писал:

Саранча летела
И села.
Сидела, сидела – все съела
И снова улетела.

Полковник метал гром и молнию и начал говорить мне о дисциплине и попрании законов. Я знал, что он Пушкина терпеть не

мог и пользовался случаем. Он совсем пересолил и начал *мне* указывать, что мне делать следует...

Принесите мне закон, который запрещает подавать рапорты в стихах, осадил я его. Кажется такого нет. Князь Суворов Итальянский, граф Рымникский, отправил не заместнику, а самой императрице рапорт в стихах: «Слава Богу, слава Вам, Туртукай взят и я там».

<...> Вечером я начал читать другие отчеты по саранче. На этот раз серьезные, подробные и длинные-предлинные. Тут и планы, и таблицы, и вычисления. Осилить я один страниц в 30 и задумался – какой вывод? Сидела, сидела, все съела и вновь улетела... мне стало смешно, и гнев мой на Пушкина утих. По крайней мере он пощадил мое время. Действительно, наши средства борьбы с этим бичом еще слишком первобытны»²¹.

Далее Удовик пишет: «Это письмо характеризует Михаила Семеновича как умного, находчивого, ироничного, а по отношению к Пушкину внимательного и заботливого человека». Может быть, и так. Беда только в том, что ничего подобного Воронцов, по всей видимости, никогда не писал.

«Письма» публикуются по книге Н.Я. Эйдельмана «Вьеварум. Лунин»²², тексты «писем» о Пушкине были сначала напечатаны Эйдельманом в 1968 году²³. Авторитет ученого настолько высок, а содержание писем настолько интересно, что с первого взгляда трудно сообразить, почему за сорок лет подобные первоклассные тексты не вошли в широчайший научный оборот.

История этих документов вкратце такова. Воронцов действительно дружил с известным дипломатом Антоном Антоновичем Фонтонем (1780-1864) и находился с ним в переписке. Архив Фонтоня хранился у его сына Николая Антоновича, который подарил его своему младшему другу А.С. Сомову (ум. 1928 г.)²⁴. Последний готовил письма Воронцова к печати, но... (по словам Сомова) в 1918 году солдаты (возвращавшиеся из Румынии мародеры) сожгли имение. Сгорели и все письма. Позднее (может быть сразу после пожара) Сомов (или его сын, может быть, под диктовку отца) записал содержание писем в тетрадку. Впервые упоминание об этих письмах появляется в дневниковых записях М.А. Цявловского 22 декабря 1928 года, которому рассказал о них

одесский библиотекарь А.М. Дерibas (Де Рибас). Кстати сказать, в записи Цявловского история исчезновения писем излагается несколько по-другому: «Во время войны с Германией (имеется в виду Первая мировая война. – М.А.) Сомов с архивом был в Бухаресте, а потом попал на Румынский фронт и погиб. [Обо всем этом рассказывал А.С. Сомов А.М. Де-Рибасу, которому хотел отдать]. Но А.С. Сомов по памяти записал текст этих писем (подлинники были написаны на франц. языке), приводя местами и франц. фразы. Спустя некоторое время сын А.С. Сомова Александр Александрович Сомов в 1928 году прислал Де-Рибасу эти записи отца...»²⁵.

Отталкиваясь в своих поисках от дневника Цявловского, Н.Я. Эйдельман в конце концов обнаружил тетрадь Сомова в... рукописном отделе Пушкинского дома. Со свойственным ему талантом и блеском ученый рассказал о своих поисках и находках в детской книжке «Въеварум», предварительно опубликовав эти тексты в 1968 году²⁶.

Итак, возможно, что письма Воронцова действительно существовали (сгорели!). Весьма вероятно, если письма существовали, то в 1824 году Воронцов писал в них о Пушкине. И, по всей видимости, то же самое, что в хорошо известных письмах Киселеву, Лонгинову, Нессельроде. Пересказ Сомова очень похож (или опирается) на эти письма. Жаль, что письма исчезли. Они могли бы внести дополнительные нюансы в биографии и Пушкина и Воронцова. Однако очень трудно поверить, что скептик и англоман, вдруг начал читать вышедшую четыре года назад поэму и восхищаться стихами человека, которого, в лучшем случае, сильно недолюбливает. Еще менее можно поверить в трогательную сказку о добром начальнике, который восхищается неуклюжими и хамскими стихами.

Исследователи справедливо отмечают: «...то что записал потом Сомов – похоже на его собственное сочинение»; «...здесь возможны любые искажения, и без всестороннего текстологического анализа никакие операции с предложенным Сомовым текстом, разумеется, неправомерны»²⁷. К тому же и репутация А.С. Сомова, кажется, была достаточно сомнительной²⁸. Я.Л. Левкович подозревала Сомова в «намеренной мистификации»²⁹. Излишне

говорить, что и сам Н.Я. Эйдельман никогда не считал эти «письма» сколько-нибудь аутентичными, хотя и оценивает их сомнительную достоверность, думается, слишком мягко. Естественно, что выдавать их за подлинные письма Воронцова, тем более безо всяких оговорок, – невозможно. Таким образом, говоря об отношениях Пушкина и Воронцова, мы по-прежнему остаемся в пределах давно и хорошо известных текстов.

Образ Воронцова, написанный одними черными красками, прочно утвердился в научной и в популярной литературе. Некоторую квинтэссенцию сложившихся представлений о Воронцове представляет собою хлесткая характеристика его действий в популярной Пушкинской биографии, написанной Ю.М. Лотманом: «Он (Воронцов. – М.А.) окружил Пушкина шпионской сетью, распечатывал его письма и непрестанно восстанавливал против ссыльного поэта петербургское начальство»³⁰.

Воронцов действительно приказал следить за Пушкиным³¹, но писем его, конечно, не распечатывал, не доносил на него, не жаловался, не настраивал против поэта Петербургское начальство, не накликал на него никаких кар – он просто хотел избавиться от человека, которого терпеть не мог, однако в письмах к начальству держал себя вполне порядочно.

Можно поэтому сказать, что книги Удовика все же имеют некоторую специфическую ценность. Палку в советские времена перегнули настолько грубо, что несколько подогнуть ее в другую сторону может оказаться полезным. Тогда ситуация прояснится и все встанет на свои места.

Сказанное особенно справедливо, потому что, по-видимому, вовсе не Воронцов был главным виновником суровой кары, обрушившейся на Пушкина. Им был император Александр I, отличавшийся сильным памятьозлобием и не простивший Пушкину его убийственных эпиграмм. Сам поэт это понимал. «Я поссорился с Воронцовым... *Тиверий рад будет придраться* (курсив мой. – М.А.); а европейская молва о европейском образе мыслей графа Сеяна обратит всю ответственность на меня» (письмо П.А. Вяземскому 24-25 июня 1824 г.; XIII, 98). Тиверий (Тиберий), прославившийся

своей жестокостью, здесь сам Александр I, а Сеян, коварный и всемогущий временщик, был интриганом и умело устранял неугодных ему людей. В конце концов, он был казнен Тиберием. Таковы очевидные исторические подтексты Пушкинского письма, из которого явствует, что главную роль в его судьбе играет сам «Тиберий». Очевидно, со слов брата о том же пишет Вяземскому и Лев Сергеевич: «Воронцов требовал его удаления как человека вредного для общества... и государь, *обрадованный случаем* (курсив мой. – М.А.), сослал его в деревню, под надзор правительства с запрещением въезжать даже в уездные города...»³². С.А. Фомичев справедливо заметил, что «Пушкин... ответственность за гонения возлагал прежде всего на царя, а вовсе не на Воронцова...»³³.

Так оно и было на самом деле. Стоит вчитаться в документы вышедшие из-под пера Нессельроде, как становится ясным, кто в действительности решил судьбу поэта. Приведу только две цитаты из этих писем. 16 мая 1824 года Нессельроде пишет к Воронцову: «Я представил Императору Ваше письмо о Пушкине. Он был вполне удовлетворен тем, как вы судите об этом молодом человеке... что касается того, что окончательно предпринять по отношению к нему, *он оставил за собою дать свое повеление...*» (курсив мой. – М.А.). А в письме от 11 июля 1826 министр сообщает: «Е^{го} В^{еличество} в видах законного наказания приказал мне исключить его из списков чиновников Министерства иностранных дел за дурное поведение...»³⁴.

Пушкин все это прекрасно понимал. Глубокую неприязнь к императору он сохранил почти до конца жизни. Только в последнее пятилетие размышления о судьбах России сменили личные пристрастия и антипатии и общая оценка Александра начала меняться³⁵. В то же время к Воронцову он довольно быстро теряет интерес. После 1826 года имя Воронцова почти не встречается в Пушкинских рукописях.

Примечания

¹ Удовик В.А. Воронцов. М., 2004. (ЖЗЛ).

² Русская старина. 1879. Т. 26. С. 293-294.

³ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 1. М., 1999. С. 406.

- ⁴ Там же. С. 413.
- ⁵ *Анненков П.В.* Пушкин в Александровскую эпоху. Минск, 1998. С. 179, 182.
- ⁶ *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина.* Т. 1. С. 383.
- ⁷ Там же. С. 413.
- ⁸ Там же. С. 376.
- ⁹ Там же. С. 394.
- ¹⁰ Там же. С. 387.
- ¹¹ Там же. С. 376.
- ¹² Там же. С. 387.
- ¹³ Там же. С. 383.
- ¹⁴ Там же. С. 383-384.
- ¹⁵ *Русская старина.* 1879. Т. 26. С. 292.
- ¹⁶ *Вигель Ф.Ф.* Записки. М., 1928. Т. 2. С. 245. Этот рассказ Вигеля, обладавшего превосходной памятью, представляется мне весьма правдоподобным: незачем было печатно, спустя десятилетия, называть Пушкина «мерзавцем».
- ¹⁷ *Юрий Дружников.* Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование. М., 1997. С. 165-173.
- ¹⁸ Пушкин и христианство // *Михаил Ардов (Протоирей).* Возвращение на Ордынку. СПб., 1998. С. 279.
- ¹⁹ *Кацук В.А., Удовик В.А.* М.С. Воронцов и А.С. Пушкин. СПб., 1997; Они же. Был ли М.С. Воронцов врагом А.С. Пушкина. СПб., 1999, 2000; *Удовик В.А.* К.Е. Воронцова и А.С. Пушкин. СПб., 2001, 2002; Он же. Одиссея А.С. Пушкина. СПб., 2004; Он же. Одесские грации А.С. Пушкина, СПб., 2004; Он же. Воронцов М. М., 2004 и др.
- ²⁰ *Удовик В.А.* Воронцов М. С. 154.
- ²¹ Там же. С. 165.
- ²² *Эйдельман Н.Я.* Вьеварум. Лунин. М., 1995. Первое издание книги «Вьеварум» – 1975.
- ²³ *Эйдельман Н.Я.* Саранча летела... и села. 1968. № 8. С. 31-36; № 9. С. 37-42.
- ²⁴ *Аринштейн Л.М.* К истории высылки Пушкина из Одессы. Легенды и факты // Пушкин. Исследования и материалы. Т.Х. Л., 1982. С. 293-295.
- ²⁵ *Мстислав Цявловский, Татьяна Цявловская.* Вокруг Пушкина / Изд. подготовили К.П. Богаевская и С.И. Панов. М., 2000. С. 78, 242-243.
- ²⁶ *Эйдельман Н.Я.* Вьевариум. М., 1975. С. 27-49.
- ²⁷ *Левкович Я.Л.* Документальная литература о Пушкине (1906-1971 гг.) // Временник Пушкинской комиссии. 1971. Л., 1993. С. 70; *Аринштейн Л.М.* Указ. соч. С. 294.

²⁸ В ответ на упоминание об этом обстоятельстве Цвяловский сказал К.П. Богаевской: «Значит, вообще он враль был? Как странно. Ведь из хорошей семьи». – Мстислав Цвяловский, Татьяна Цвяловская. Вокруг Пушкина. С. 18.

²⁹ Левкович Я.Л. Документальная литература о Пушкине. С. 69-70.

³⁰ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Пособие для учащихся. Л., 1981. С. 109.

³¹ А.И. Казначеев писал Кишиневскому полицмейстеру Я.Н. Радовичу: «Граф пишет ко мне из Крыма, чтобы я просил невидимо присмотреть за пылким молодыком: что где он вредное говорит, с кем водится и какое будет его занятие или проведение времени». – Иова И.Ф. Пушкин в документах дела Алексея Радича // Русская литература. 1978. № 4. С. 106.

³² Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. Т. 2. С. 16.

³³ Фомичев С.А. Эпиграммы Пушкина на графа Воронцова // Пушкин и его современники. 1999. Вып. 1 (40). СПб., 1999. С. 168.

³⁴ Русская старина. 1879. Т. 26. С. 293.

³⁵ Более подробно о роли царя в высылке Пушкина из Одессы, об отношении поэта к Александру I см.: Альтшуллер М.Г. Между двух царей. Пушкин 1824-1836. СПб., 2003.

Р.Ю. Данилевский
(С.-Петербург)

ПУШКИН И ШИЛЛЕР

Первая встреча Пушкина с поэзией Шиллера состоялась, по-видимому, так же, как и у его лицейского друга В.К. Кюхельбекера, на почве анакреонтики. «Заздравный кубок» (1816) возник как метрическая и тематическая параллель к шиллеровской «Пуншевой песне» (“Punschlied”, 1803)¹. Не во всех случаях тему пира в пушкинской поэзии можно связать с Шиллером, кроме того, анакреонтическая традиция развита вообще у Пушкина богаче, чем у Шиллера. И все же русская и немецкая ветви легкой поэзии если не срастаются, то весьма сближаются в «Вакхической песне» (1825).

Традиционная для анакреонтики тема вина, пира, веселого застолья приобрела в этом стихотворении Пушкина философский

смысл, позволяющий искать корни такого осмысления пира в очень старых источниках, – например, у Платона². Античный, антологический колорит песни довольно отчетлив («вакхальны припевы», упоминание о музах, «лампада» и легкая архаизация лексики, языческое обращение к солнцу), хотя выдерживается не строго.

Подобно другим современникам, Пушкин соединяет мотивы античной и антикизирующей поэзии с традицией застольной песни. Но, в отличие от близких по жанру песен Дельвига, Вяземского, Баратынского, Языкова, пушкинская песня не укладывается по своей символике в рамки обеих традиций. «Вакхическая песня» – результат слияния легкой поэзии с лирикой философской и гражданской. В свое время гимн Шиллера «К Радости» (“An die Freude”, 1785) также явился в своем роде итогом развития и соединения аналогичных традиций немецкой поэзии³. Русская и немецкая традиции совпадали, но не полностью. Античный колорит, угаданный Пушкиным сквозь французскую передачу поэзии древних⁴, почти отсутствовал у Шиллера, или вернее – он воспроизводился по другому источнику – по немецкой анакреонтике XVIII века. Жанр собственно песни проявился в шиллеровском гимне более существенным образом, чем в стихотворении Пушкина. Этот жанр сложился из стилистики масонских гимнов⁵ и очень развитой в Германии духовной лирики, не существенных для Пушкина. В целом стихотворение русского поэта заключает в себе более рельефные зрительные образы и вместе с тем представляет собой более статичную и стройную картину (это скорее спич, застольная речь, чем «песня») по сравнению с текучим, противоречивым, наполненным более эмоциями, чем пластикой и философией, организованным как музыка, кантата, стихотворением Шиллера⁶.

Но помимо генетического родства и стилистических различий, оба произведения соотносимы в принципе. Радостное жизнеутверждение и оптимизм, выраженные в них в равной мере, передавали настроение общества, подошедшего к порогу перемен. Опосредованно, через собственное душевное состояние, Шиллер передал предчувствие социальной бури конца XVIII века, от которой просветители ждали только блага. Пушкин, как известно, писал

«Вакхическую песню» в 1825 году, в Михайловском, ощущая, несмотря на ссылку, «прилив жизненных сил»⁷, вдохновляясь идеей гражданской свободы – духовным наследием все той же бури – Великой французской революции, впитанной людьми его поколения и его круга.

Основания для сравнения «Вакхической песни» с гимном «К Радости» заключаются не только в типологическом схождении этих произведений. Было бы неосторожным говорить об их сходстве, если нет возможности установить или хотя бы предположить наличие связи между ними, пусть даже связи косвенной. Мотив из шиллеровского гимна действительно попал в поэзию Пушкина, хотя, правда, не в «Вакхическую песню».

В 1817 году Дельвигом была сочинена, напомним, «Прощальная песнь воспитанников Царскосельского Лицея». Навеванная стилистической манерой Жуковского, в особенности его «Певцом во стане русских воинов», она в то же время выразительно передавала мироощущение лицейской молодежи, по-новому осмысляющей культ дружбы и жаждущей всеобщего блага:

Друг на друге остановите
 Вы взор с прощальной слезой!
 Храните, о друзья, храните
 Ту ж дружбу с тою же душой,
 То ж к славе сильное стремленье.
 То ж правде – да, неправде – нет.
 В несчастье – гордое терпенье
 И в счастье всем равно привет!⁸

«В несчастье – гордое терпенье» – это реминисценция из гимна «К Радости». Она соответствует смыслу пятой строфы гимна: «Терпите мужественно, миллионы!..» (“Duldet mutig, Millionen!..”).

«Гордое терпенье» как поэтический синоним гражданского мужества попало из «Песни» Дельвига в пушкинское послание в Сибирь 1827 года:

Во глубине сибирских руд
 Храните *гордое терпенье* (III, 49)⁹.

В балладном жанре Пушкин был учеником Жуковского, но не подражателем его. Пушкинская баллада тяготела к русскому фольклорному прототипу¹⁰, однако в тех случаях, когда поэт обращался к традициям литературной баллады, сказывался так или иначе пример «побежденного учителя». Наиболее очевидно это в построении строфы «Песни о вещем Олеге» (1822). Строфа повторяет версификационные формы, разработанные Жуковским в балладах «Кубок» и «Граф Габсбургский»¹¹. Созданный Жуковским эквивалент шиллеровского дольника попадает, таким образом, к Пушкину. Сама ситуация пушкинской баллады – легендарная и знаменательная встреча властителя с провидцем – напоминает в общих чертах династическую легенду, обработанную Шиллером в балладе 1803 года “Der Graf von Habsburg”. Выбор Пушкиным темы мог повлечь за собой и выбор формы¹².

Сложнее ответить на вопрос об отношении Пушкина к шиллеровской элегии. В зрелые годы Пушкин не без иронии смотрел на распространявшуюся в романтической поэзии моду на элегии. Элегическая поэзия не сводилась к бесконечным перепевам мотивов лирики Жуковского, но именно эта лирика определяла в значительной мере поэтику русской элегии¹³.

Элегия, почти пародийно воссозданная Пушкиным в «Евгении Онегине» (элегия Ленского накануне роковой дуэли, глава шестая романа, строфы XXI и XXII; 1826 г.), несла на себе черты смешанной русско-французской элегической традиции (Жуковский, Мильвуа, Жильбер, Ламартин)¹⁴. И тем не менее, шиллеровская лирика участвовала в создании образа этого пушкинского персонажа. С упоминания о ней начинается рассказ о последнем вечере молодого поэта: «При свечке Шиллера открыл...» (строфа XX). На одном из ее слов-сигналов заканчивается или, вернее, обрывается лирическая ламентация, не имеющая концовки, подобно своему основному прототипу – «Падению листьев» Мильвуа:

И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,
На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал... (VI, 126).

«Модное слово» как будто прямо указывает на один из источников, питавших элегию Ленского, – на философскую элегию Шиллера «Идеалы» (“Die Ideale”, 1795). Но только ли на нее? Нет ли здесь намека на то, что русская элегическая поэзия, в частности элегия Жуковского, не вполне передавала смысл брошенного Шиллером «модного слова»? Текст, окружающий элегию Ленского, настолько богат ассоциациями, что допускает, как гипотезу, такое прочтение, при котором юный поэт предстает весьма поверхностным читателем и подражателем Шиллера:

Но мысль одна его объемлет;
В нем сердце грустное не дремлет... (VI, 125).

Затем именно на ключевом шиллеровском слове Ленский как раз и засыпает. Этот эпизод имеет наряду с психологическим еще и стилистически выраженное объяснение: представление героя о Шиллере – довольно узкое и едва ли не сводится к «одной мысли» – любовной резиньяции.

Несомненно, фигура Ленского и связанный с ней круг литературных мотивов представляли собой для Пушкина не только критическую мишень. Странствия героя «под небом Шиллера и Гете» были приметой времени, так же как и увлечение геттингенского студента шиллеровской поэзией. Строфы VI-IX второй главы романа передают интерес Ленского к философии Канта и «вольнлюбивые мечты» юноши; не забыт и «поэтический огонь» немецкой лирики Бури и натиска¹⁵. Не приводя прямых цитат, Пушкин намечил в связи с Ленским ряд мотивов, которые принес в литературу именно Шиллер (единство душ в любви и дружбе, борьба против несправедливости, опора на идеалы истины и красоты) Причем мотивы эти выстроились в последовательности, напоминающей композицию гимна «К Радости»:

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна...
Он верил, что друзья головы
За честь его принять оковы
И что не дрогнет их рука
Разбить сосуд клеветника... (VI, 34)¹⁶.

Но нарочитая стертость, банальность лексики выдавала полемическую цель этих стихов. Ирония относилась к возвышенной неопределенности слога и к наивности надежд литературного героя. Может быть, отчасти здесь была задета стилистика В. Кюхельбекера, поклонника Шиллера¹⁷.

Литературные споры Пушкина с Жуковским и Кюхельбекером не составляли, конечно, ведущей темы романа, не исчерпывалось ими, повторяем, и содержание образа Ленского. Элегическая нота «Евгения Онегина» имела для автора глубокий личный смысл. Прощание с молодостью, с прошлым, выраженное в «Отрывках из путешествия Онегина» с помощью деталей элегического стиля, окрашенных грустной иронией, отражало скорее взгляд поэта на самого себя и на свое время, нежели насмешку над Шиллером:

Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья.
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал (VI, 200).¹⁸

Сам по себе Шиллер не составлял для Пушкина такой творческой проблемы, какая занимала бы его долгое время – подобно тому, как он занимался Вольтером, Шекспиром, Байроном или даже Гете. Впрочем, среди пушкинских рисунков пером есть портрет Шиллера, относимый к 1829 году. Пушкин изобразил молодого человека, как можно предположить, эпохи создания «Разбойников» или гимна «К Радости». Тогда как профиль Гете, набросанный Пушкиным несколько позже, в 1833 году, передает облик пожилого творца «Фауста»¹⁹. Таким было и осталось до нашего времени общее восприятие двух этих немецких классиков в России.

Кроме перечисленных случаев, едва ли отыскиваются в пушкинском наследии отчетливые связи с творчеством Шиллера. Общее сходство замысла повести «Дубровский» с темой «Разбойников» можно объяснить сходными формами социального протеста, перенесенными в литературу, а также существованием международного фольклорно-литературного образа благородного разбойника²⁰. Простой сюжет с налетом литературной банальности позволял – как это нередко бывало у Пушкина – коснуться существенных вопросов человеческой психологии и российской

жизни, а также мог стать вызовом, брошенным банальной назидательности в литературе. В статье 1836 года «Мнение М.Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин писал: «...мы не думаем, чтоб нынешние писатели представляли разбойников и палачей (заметим это соединение союзом “и” двух противостоящих друг другу социальных фигур. – Р.Д.) в образец для подражания <...>. Шиллер сочинил своих “Разбойников”, вероятно, не с тою целию, чтоб молодых людей вызвать из университетов на большие дороги» (XII, 69).

Параллель между Пушкиным и Шиллером можно провести в области их общественных и эстетических взглядов. Оба поэта вели борьбу за достойное место литератора в обществе, утверждали собственным примером первенство литературы в национальной духовной жизни в те эпохи, когда словесное искусство становится выразителем народных чаяний. Так, тема, которую герой «Египетских ночей» задает импровизатору («Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением»), отражает одну из самых заветных мыслей Пушкина²¹. О том же читаем в «Певце» Гете и в таких шиллеровских стихотворениях, как «Художники» (“Die Künstler”, 1789), «Идеал и жизнь» (“Das Ideal un das Leben”, 1795). «Сила песнопения» (“Die Macht des Gesanges”, 1795). Уход поэта от суеты и от толпы ради поисков Истины мыслился как путь, который ведет к познанию сущности жизни, подлинной действительности²².

Сопоставление Пушкина с Шиллером было сделано еще при жизни нашего поэта, в немецкой рецензии 1834 года на переводы Каролины Яниш-Павловой. «Еще более, чем русским Байроном, – писал о Пушкине рецензент популярных немецких “Листков для литературной беседы”, – <...> мы хотели бы назвать его за его искренний идеализм русским Шиллером, на которого он год от года все более становится похожим <...>. Гордость и надежда русской Музы, он достаточно молод, чтобы осуществить новые замыслы, ибо во всей остальной Европе не найдется, пожалуй, других таких гигантов духа, как русский Пушкин и поляк Мицкевич»²³.

Приведем также суждение немецкого литератора Генриха Кёнига, выпустившего в Германии совместно с Н.А. Мельгуновым

книгу «Литературные картины России» (“Literarische Bilder aus Russland”, 1837). Опираясь на мнение своего русского соавтора, Кёниг сообщил читателям журнала «Европа»: «...Пушкин, хотя он и мало походил на Шиллера внешне и в своем творчестве, был наверное еще более народным поэтом для России, чем Шиллер – для нас»²⁴.

Сходными оказались задачи, стоявшие перед Пушкиным и Шиллером в драматургии. Оба имени издавна упоминались рядом в связи с «Борисом Годуновым». И дело заключалось не только в общности темы неоконченной трагедии Шиллера «Димитрий» (“Demetrius”, 1805) и пушкинского «Бориса». Этот эпизод из русской истории служил и ранее материалом для драматургических опытов²⁵. Важнее было то, что оба поэта, каждый по-своему, придали сюжету о Самозванце новый смысл: в обоих случаях в действие включился *народ* как активная историческая сила. Пройдя школу шекспировского театра, Шиллер и Пушкин обогатили трагедию новым историческим опытом, накопленным к концу XVIII века народными движениями в Европе и Америке и Французской революцией. У Пушкина добавился еще и опыт антинаполеоновских войн.

О том, какой именно вид принял бы замысел Шиллера, если бы его “Demetrius” был завершен, судить нелегко, несмотря на сохранившиеся фрагменты, варианты, планы, подготовительные этюды²⁶. Сравнительно полно вычерчены образы честолюбивой и расчетливой Марины Мнишек и самого Димитрия. Оба характера, а также намеченный в авторском «Сценарии» образ царя Бориса близки к пушкинской трактовке. Оба – и Шиллер, и Пушкин увидели в трагической судьбе Годунова нравственную проблему, кризис совести. По отношению к Годунову немецкий поэт поставил такие вопросы, как: совместимы ли «гений и злодейство», имеет ли человек право распоряжаться жизнью других людей (проблема Карла Моора в «Разбойниках»), т.е. те же самые вопросы, которые будут волновать Пушкина²⁷.

Характер Самозванца имеет в каждой из трагедий несколько различный психологический рисунок. Но главную черту образа показали оба поэта: Лжедмитрий – выходец из народа, даровитый и сметливый плебей, достойный управлять государством благодаря

своим природным качествам, а не по праву рождения. «И вор, а молодец», – сказано у Пушкина (VII, 81). По замыслу Шиллера, зрители должны убедиться, что «если он и не принц, то заслуживает быть им, и личность его ценнее, нежели его маска».

В немецкой и русской трагедиях о самозванстве ставились одни и те же проблемы взаимоотношений личности и истории, народа и царей, – наконец, народа и истории. Но если крах Димитрия явился у Шиллера прежде всего психологическим следствием утраты им веры в свое царское происхождение, а значит, и утраты сознания правоты своих действий, то у Пушкина гибель Лжедмитрия, как в конечном счете и Годунова, предопределена «мнением народным». У Шиллера на первом месте стоит *человеческая личность*. Русский поэт уравнивал в правах *личность и историю*; не уступая Шиллеру в достоверности изображения душевной жизни героя, Пушкин делает стержнем содержания своей трагедии *судьбу страны*, определяющее отношение народа к событиям. Тема народа, возникающая у Шиллера («Сцена в деревне») как открытие, как намек на возможность ее будущего развития в литературе, будет через двадцать лет подхвачена и разработана Пушкиным²⁸.

Примечания

¹ См.: Гаевский В.П. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 97. №8. С. 373-374; Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский Дом после 1937 г. М.-Л., 1964. С. 51; Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования (Избранные труды). Л., 1984. С. 349. Перевод «Пуншевой песни» приписывался Пушкину (см.: Собр. соч. Шиллера в переводах русских писателей / Под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1901. Т. 1. С. 150; Kostka E. Pushkin's Debt to Schiller // Rivista di letteratura moderne e comparate. 1967. Vol. 20. No.2. P. 87).

² У Пушкина имелся французский перевод «Трапезы знатоков» Афиней (см.: Алексеев М.П. Пушкин... С. 404). См. также: Мурьянов М.Ф. О пушкинской «Вакхической песне» // Русская литература. 1971. №3. С. 81.

³ См.: Zeman H. Die deutsche anakreontische Dichtung. Stuttgart, 1972; Schenk D. Studien zur anakreontischen Ode in der russischen Literatur des Klassizismus und der Empfindsamkeit. Frankfurt M. 1972. Ср.: Гуковский Гр. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 122-127.

⁴ Об этом см.: *Алексеев М.П.* Пушкин... С. 403-410.

⁵ Стилистические традиции масонского пения стали со временем помехой для Шиллера. В письме от 24 мая 1803 г. он жаловался Гете на «плоский тон масонских песен», сохраняющийся в песенной культуре (см.: *SB: Bd. 7. S. 44*).

⁶ Известно свыше двадцати опытов создания музыки к оде «К Радости», в том числе масонский гимн И.Х. Мюллера (1786) и знаменитый финал Девятой симфонии Л. ван Бетховена (1823). «Вакхическая песня» с наименьшей силой вдохновляла музыкантов (см.: *Иванов Г.К.* Русская поэзия в отечественной музыке. М., 1966. Т. 1. С. 280-281). Белинский назвал ее «музыкой в стихах и скульптурой в поэзии» (см.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 323).

⁷ См.: *Томашевский Б.* Пушкин. М.-Л., 1961. Кн. 2. С. 84-85. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) Белинский отнес оду «К Радости» вместе с «Вакхической песней», «по эксцентрической силе пламенного, бурного одушевления», к роду лирики, близкой античному гимну и дифирамбу (см.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 5. С. 48). А.М. Горький назвал стихотворение Пушкина «великолепным гимном радости» (см.: *Временник Пушкинской комиссии. М.-Л., 1937. Вып. 3. С. 268*). Отметим попутно, что бетховенская интерпретация текста «К Радости» явилась «сильнейшим выражением революционной идеи в музыке» (см.: *Серов А.Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4. Стб. 1867. См. также: *Фишман Н.Л.* Предисловие // Письма Бетховена, 1787 – 1811. М., 1970. С. 37).

⁸ *Дельвиг А.А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 114. Пример стихотворения А. Дельвига как посредующего звена в восприятии Пушкиным гимна Шиллера «К Радости» приводился также в моем немецком докладе, прочитанном в Веймаре, в 1976 году (см.: *Schiller und die Folgen. Weimar, 1979. S. 36-37*).

⁹ Курсив мой. О других реминисценциях из лицейского гимна в поэзии Пушкина см.: *Левкович Я.Л.* К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // *Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1972. С. 98-99*.

¹⁰ Ср.: Народные баллады. 2-е изд. М.-Л., 1963; *Neumann F.W.* Geschichte der russischen Ballade. Königsberg, 1937; *Striedter J.* Zur Entstehungsgeschichte von Puškins "Ženich" // *Lingua viget: Commentationes slavicae in honorem V.Kiparsky.* Helsinki, 1964. P. 132 в 141.

¹¹ См.: *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // *Пушкин: Исследования и материалы. М.-Л., 1958. Т. 2. С. 107 и след.* См. также: *Keil R.-D.* Der Fürst

und der Sanger: Variationen eines Balladenmotivs von Goethe bis Puřkin // Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Gießen, 1978. S. 240-249.

¹² Вероятно, Пушкин интересовался оригиналами баллад Шиллера – в связи с переводами Жуковского. Переведенные последним «Водолаз» (позднейшее заглавие – «Кубок»), «Перчатка» и «Поликратово кольцо» упоминаются в письме Пушкина к П. Вяземскому из Царского Села, от 11 июня 1831 г. Отмечавшееся в литературе (см.: Fischer R. Schiller und Puschkin // Weimarer Beiträge, 1960. Н. 3. S. 603-611) предполагаемые заимствования Пушкина из шиллеровских баллад, – как правило, сомнительны. Сходство можно объяснить соприкосновением с поэтикой Жуковского и с более широкой областью общеевропейских романтических тем. Так, баллада Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» (1829) сопоставима не столько с «Рыцарем Тоггенбургом» Шиллера (что предположил Р. Фишер в указанной статье), сколько с тематикой программного для немецкого романтизма сочинения В. Вакенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках», переведенного на русский бывшими участниками Общества любомудрия в 1826 года. Впрочем, своей балладой о «рыцаре бедном» Пушкин ответил, очевидно, сразу и немецким, и отечественным романтикам, и Жуковскому с Шиллером, приоткрыв земную суть страсти своего героя к Деве Марии. В другом случае четырехстопный хорей и античная тема стихотворения Пушкина «Прозерпина» (1824), этой переработки сюжета Э. Парни, делали стихотворение похожим на аналогичные баллады Шиллера, из которых к этому времени была Жуковским переведена «Кассандра». Но это сходство объясняется, скорее всего, общими традициями немецкой и русской антологической поэзии. Больше оснований предполагать связь с Шиллером в раннем пушкинском «Романсе» («Под вечер, осенью ненастной») (1814). Притом, что в основе этой баллады лежит распространенная тема «девушки-матери» (ср. историю Маргариты в первой части «Фауста» Гете), стоит принять во внимание, что незадолго до написания «Романса», в «Вестнике Европы» за 1813 год, был помещен перевод стихотворения Шиллера, сделанный М. Милоновым («Мать-убийца»).

¹³ О Жуковском как преобразователе элегического жанра см., в частности: *Иезутова Р.В.* Жуковский и его время. Л., 1989. С. 71-74. См. также: *Вацуро В.Э.* Лирика Пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб, 1994.

¹⁴ См.: *Савченко С.* Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. Л., 1926. С. 64-98; *Розова З.* Пушкин и «Идеалы» Шиллера // *Slavia*, 1937. Т. 14. No. 3. S. 376-404.

¹⁵ В вариантах строф VI, VII и VIII второй главы (так называемая первая беловая рукопись) черты «штюрмерской» стилистики еще явственнее: Ленский возвращается из «Германии свободной», неся в себе «дух пылкий, прямо благородный», «страстей мятежных буйный пир», «мыслей неподкупный жар», словно воспитанные шиллеровской лирикой 1780-х гг.; ему знакомы вместе с тем «и труд, и вдохновенье, и освежительный покой» – понятия, близкие к лексике более поздних «Идеалов». См. также: *Сидяков Л.С.* К истории работы Пушкина над второй главой «Евгения Онегина» // *Временник Пушкинской комиссии*, 1973. Л., 1975. С. 5-11.

¹⁶ По предположению З.Г. Розовой, работая над романом в стихах, по крайней мере – над шестой главой, Пушкин мог иметь перед собой сочинения Шиллера во французском переводе (см.: *Розова З.* Указ. соч. С. 377). Отметим, что в гимне Шиллера «К Радости» мотивы располагаются так же – по мере нарастания их этической ценности: любовь, дружба, религиозные мотивы, сильно эстетизированные, что характерно для немецкой поэзии конца XVIII – первой трети XIX в. Параллелизм синтаксиса («Он верил, что... что...») соответствует параллельному построению строф у Шиллера.

¹⁷ О моментах пародирования стиля Кюхельбекера при характеристике Ленского см.: *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 272-277.

¹⁸ Ср.: «Художественное мышление Пушкина – это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту». – *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484.

¹⁹ См.: *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 329.

²⁰ В «Дубровском» упоминается Ринальдо Ринальдини – герой одноименного романа веймарского литератора Х.А. Вульпиуса, модификация Карла Моора. Сопоставление пушкинских «Братьев-разбойников» с шиллеровским сюжетом см.: *Манн Ю.В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 57-59. О проникновении сюжета «Разбойников» в немецкую народную (лубочную) литературу см. в послесловии И. Гольца (*Schaudervolle Begebenheit*. Weimar, 1979).

²¹ О трактовке миссии поэта у Пушкина см.: *Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 5 и след.

²² В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» («Über naive und sentimentalische Dichtung», 1795-1796) Шиллер обосновал понятия действительной (*wirkliche*) и истинной (*wahre*) природы, соответствующие внешнему правдоподобию и истинной правде в искусстве. Поэт, по Шиллеру, призван открыть людям истинный смысл жизни, поэтому он, хотя он и выше обычных людей, не противостоит им (как у романтиков), а

им служит. То же находим у Пушкина (ср. пушкинского «Пророка» с «Властью песнопения» Шиллера). Предполагают, что Пушкин мог познакомиться с эстетическими воззрениями Шиллера еще в Лицее, на лекциях адъюнкта П.Е. Георгиевского, читавшего лицеистам курс о происхождении стихотворства (см.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975. С. 166-167).

²³ *Blätter für literarische Unterhaltung*. 1834. 27. Februar. Nr. 58 (цит. по: *Ершофф Г.* Прижизненная известность Пушкина в Германии // *Временник Пушкинской комиссии: Сб. научных трудов*. Л., 1987. Вып. 21. С. 75).

²⁴ *Europa*. 1837. Bd. 2 (цит. по: *Ершофф Г.* Указ. соч. С. 77). См. также: *Кошелев В.А.* Пушкин и Хомяков // *Временник Пушкинской комиссии*. Вып. 21. С. 39.

²⁵ См.: *Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. С. 362-401.

²⁶ Собраны в: *Schiller Fr. Werke*. National-Ausgabe. Weimar, 1971. Bd. 11.

²⁷ В связи с сюжетом о Борисе Годунове современники Пушкина вспоминали как Шекспира, так и Шиллера. «Едва ли не можно из Годунова сделать трагедию, подобную “Валленштейну” Шиллерову», – писал Н. Языков братьям из Дерпта 2 марта 1824 года по прочтении соответствующих страниц «Истории» Карамзина (Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822 – 1829). СПб., 1913. С. 120). После издания «Бориса Годунова» И. Киреевский отметил там параллели к «Макбету» (см.: *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 46) – ту же особенность, которая присуща шиллеровскому «Димитрию», а в «Северной пчеле» за 1831 год (№ 266, от 23 ноября) Ф. Булгарин, желая уколоть Пушкина, намекнул на заимствования, будто бы сделанные тем из «Разбойников» (см. также: Шекспир и русская культура. С. 172-179).

²⁸ О теме народа в «Борисе Годунове» см.: *Лукьяненко А.М.* Шиллер, Пушкин и Островский в изображении эпохи смутного времени // *Eranos*: Сб. статей по литературе и истории в честь Н.П. Дашкевича. Киев, 1906. С. 166-212; «Борис Годунов» А.С. Пушкина: Сб. статей / Под общей ред. К.Н. Державина. Л., 1936; *Верховский Н.П.* Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина // *Западный сборник / Под ред. В.М. Жирмунского*. М.-Л., 1937. Вып. 1. С. 187-226; *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.-Л., 1962. С. 184-189; *Алексеев М.П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 221-252 (Избранные труды).

А.В. Кошелев
(Великий Новгород)

ПУШКИН В «ЗАПИСКАХ А.О. СМИРНОВОЙ»: К ПРОБЛЕМЕ КОММЕНТАРИЯ

Основной проблемой, которая стоит перед издателем «Записок А.О. Смирновой» – выяснение их достоверности. Сложившегося мнения по этому вопросу пока нет, хотя ему посвящена обширная научная литература, начиная уже с 1893 года (когда они впервые начали публиковаться в журнале «Северный Вестник»). Тогда появляются недоуменные отзывы о просто невысказанных ошибках, встречающихся в «Записках...». Наиболее известный из них, неоднократно повторенный и в последующих научных работах о «Записках...», касается оценки Пушкиным творчества Александра Дюма-отца. Вот он: «Пушкин в беседе, происходившей в 1834-1836 гг., как можно судить по запискам, – высказывает весьма обстоятельное мнение об А. Дюма вообще, и в частности о его “Трех мушкетерах”. Какова же должна быть его дальновидность, если литературная деятельность Дюма началась в 1835 году, а “Три мушкетера” появились в 1844 году, т.е. спустя почти 8 лет после смерти нашего поэта!»¹. Ольга Николаевна Смирнова, редактор издания, перед смертью (в 1893 г.) успела ответить на этот выпад: «<...> в напечатанный французский текст, а также и в русский перевод вкралось несколько погрешностей, исказивших до некоторой степени смысл отдельных фраз»². В 1895 году, при отдельной публикации «Записок...», указанная погрешность перевода была устранена (Пушкин, конечно, говорит не о «Трех мушкетерах», а о драматургии Дюма), тем не менее этот факт до сих пор приводится как доказательство их безусловной подложности³.

В противоположных точках зрения, высказанных по поводу достоверности «Записок...», есть общая основа: исследователи пытаются выяснить круг источников, которые могли быть использованы Ольгой Николаевной Смирновой в ее редакторской работе. Так, Л.В. Крестова, безусловно отрицавшая достоверность «Записок...», писала: «<...> первый ряд источников “Записок”

Смирновой – устный материал: немногочисленные и очень неточные ссылки (по всей вероятности, на память) на дневники матери, рассказы родных и современников о Пушкине и его эпохе. Второй ряд источников – собственные дневники Ольги Николаевны <...> Наконец, в “Записках” отчетливо проступает личное мнение Ольги Николаевны <...> Ольга Николаевна не могла бы создать, конечно, своего произведения о Пушкине (только так можно назвать “Записки” Смирновой), если бы в руках ее не оказалось разнообразного печатного материала. В первую очередь ею были использованы все публикации покойной матери. <...> Кроме того, под рукой у Ольги Николаевны было Собрание сочинений Пушкина в издании Ефремева»⁴.

С.В. Житомирская, издательница мемуарного наследия А.О. Смирновой, показала, что Ольга Николаевна располагала какими-то неизвестными материалами, принадлежавшими матери, тем самым ставит под сомнение правомерность категоричной точки зрения предшествующей исследовательницы⁵. Ссылаясь на авторитетное мнение П.Е. Щеголева, она справедливо утверждает: «<...> Записки представляют результат целого ряда последовательных наслоений; исключительно ценны лишь первые, основные пласты <...>»⁶.

И та, и другая исследовательница, несмотря на противоположные выводы, сходятся в том, что «Записки...» содержат материалы разного времени происхождения: восходящей к самой Александре Осиповне (к ее неизвестным записям или же устным рассказам, а также воспоминаниям многочисленной родни и знакомых⁷), с одной стороны, и – менее ценные материалы более позднего происхождения. Задачей исследователя, таким образом, оказывается выяснить первый, наиболее ценный, пласт «Записок...». Большое значение здесь имеет сопоставление текстов – «Записок...» и мемуаров Смирновой.

Конечно, при подобном анализе мы встречаемся с буквальным совпадением некоторых эпизодов, однако стоит признаться, что таких случаев не так много. С.В. Житомирская отмечала по этому поводу: «Даже самое беглое сравнение текстов показывает, что в “Записках А.О. Смирновой” и примечаниях к ним Ольги Николаевны

встречается ряд эпизодов, не раз повторенных в подлинных мемуарах ее матери – и не только такие запоминающиеся и не раз, вероятно, рассказанные Александрой Осиповной в присутствии дочери, как получение Николаем I в Царском Селе извещения о состоявшейся казни декабристов⁸, а и простые анекдоты – о рассеянности Ланжерона⁹, о часовом, поставленном стеречь померанцевое дерево¹⁰, о приключении с Жаном Полем Рихтером¹¹ <...> Впрочем, число таких совпадений невелико: из 300 с лишним страниц первой части издания “Северного вестника” совпадения сюжетов с подлинными мемуарами Смирновой встречается лишь на 12»¹².

В данном случае речь идет именно о *буквальном* совпадении: повторяющихся ярких фраз, общего тона, оценки событий и пр. Это, право же, немного для двухтомных «Записок...», поэтому такого рода совпадения, хоть и показательны, но все-таки не играют существенной роли при обсуждении подлинности этого документа. Неизвестные записи А.О. Смирновой имели иное, нежели ее воспоминания, содержание.

А.Ф. Онегин, владелец пушкинского музея в Париже, писал о печальной судьбе архива после смерти Александры Осиповны: «<...> вообще все у ней растаскано, и люди увозили буквально тележками (ручными) всякую всячину, кому что нравилось, вот уже лет 12 сряду – люди и нелюди»¹³.

Это свидетельство, написанное в одном из личных писем, кажется преувеличением. А.Ф. Онегин был знаком с Александрой Осиповной и записал с ее слов отрывочные воспоминания о Пушкине¹⁴, которые имеют существенные переключки с текстом «Записок...», но не дублируются в ее мемуарном наследии, опубликованном С.В. Житомирской. Например, в «Записках...» упоминается анекдот, который произошел с Пушкиным и И.С. Лавалем: «Лаваль до такой степени близорук, что, провожая Государя, он не мог найти выхода и отвешивал поклоны перед половинкой двери. Государь сам взял его за руку и запретил спускаться вниз. Его Величество сошел уже с лестницы, а бедный Лаваль все еще кланялся. Все смеялись. Благовоспитанный Пушкин подошел к нему и привел его в залу. Лаваль громко сказал ему: “Vous êtes un homme de bonne compagnie, meur le poète”»¹⁵.

Ср. в записи А.Ф. Онегина: «Император Николай как-то раз был на балу у графа Laval и уезжая от него, конечно, был сопровождаем хозяином. Гр. Laval был очень близорук и попал не в проход дверей, а за раскрытую половинку их и, не видя Государя, все продолжал кланяться вослед ему. Гости, конечно, хохотали. Пушкин и тут показал качество человека хорошо воспитанного – *très bien élevé* – встал, подошел к графу и отвел его в сторону, объяснив, в чем дело. Граф поблагодарил его, сказав: “*Vous êtes un homme de bonne compagnie, Monsieur le poète*”¹⁶. Подобные переключки встречаются также и в других записях Онегина.

Ольга Николаевна Смирнова в предисловии к «Запискам...» сообщает подробности об этих утраченных материалах: «Я извлекла из записок моей матери только то, что имеет историческое и литературное значение, и то, что она уполномочила меня рано или поздно напечатать. Потребовалось немало труда и терпения, чтобы привести в систему отдельные листки и собрать заметки, разбросанные в альбомах рядом со стихами, рисунками, засушенными цветами, или в записных книжках, рядом с извлечениями из прочитанных книг. <...> Моя мать, записывая то, что поражало ее, не думала о потомстве и не заботилась ни о слоге, ни о форме. Даже в обычном смысле слова это не дневник, не записки, а просто записная книга»¹⁷.

Имея дело с такими отрывочными записями матери, она вынуждена была что-то добавлять «от себя»¹⁸. Определяя эти позднейшие напластования, важно иметь в виду, что сопоставление с текстами воспоминаний А.О. Смирновой, ее перепиской и другими материалами, к ней восходящими, является не окончательным при определении достоверности или подложности того или другого эпизода в «Записках...».

Это, например, касается отзывов Николая I о драме «Борис Годунов», приведенных в «Записках...».

Роль Смирновой в отношениях между императором и Пушкиным в «Записках...» определена следующим образом: «<...> его величество сказал ему (т.е. Пушкину. – А.К.), чтобы он приносил свои стихи мне (т.е. А.О. Смирновой. – А.К.); государь будет

прочитывать их до цензуры, на меня возложена обязанность курьера»¹⁹.

Этот факт подтверждается другим документом – конвертом, подписанным Николаем I, который в настоящее время хранится в Пушкинском Доме²⁰. Он был в свое время описан М.А. Цявловским: «на <его> лицевой стороне рукой Николая I написано:

“Александре Осиповне Россет в собственные руки”.

На оборотной стороне рукой А.О. Смирновой, рожд. Россет, написано:

“Всем известно, что Император Николай Павлович, вызвался быть Цензором Пушкина. Он сошел вниз к Императрице и сказал мне вы хорошо знаете свой родной русский язык. Я прочел главу Онегина, и сделал заметки; я вам ее пришлю прочтите ее, и скажите мне правы ли мои замечания. Вы можете сказать Пушкину что я вам давал ее прочесть. Он прислал мне его рукопись в этом пакете с камердинером. Год не помню. А. Смирнова рожд. Россет”»²¹.

Споры вызывает как утверждение, что Александра Осиповна была «курьером» между Пушкиным и Николаем, и то, что именно она передавала. В «Записках...» сообщается, что в конверте была поэма «Граф Нулин»: «Мать отдала Ивану Сергеевичу Аксакову один из конвертов, в котором Государь пересылал ей стихи Пушкина. На этом конверте надписано: “Александре Осиповне Россет, от Государя, для Александра Сергеевича Пушкина”. Дело идет о “Графе Нулине” и, значит, относится к 1829 году. На этой-то рукописи Государь исправил один стих, поставив слово *будильник* вместо другого; звук, рифма, число слогов оставлены те же»²².

Это заявление опровергается записью самой Александры Осиповны на конверте. М.А. Цявловский в упомянутой заметке пишет: «Это интересное сообщение А.О. Смирновой лишний раз обнаруживает, как неточно передавала ее дочь Ольга Николаевна и документы, бывшие в ее руках, и слышанное ею от матери и других лиц, не говоря уже о компиляции по печатным материалам, которую талантливая О.Н. Смирнова выдавала за “записки” своей матери. <...> Нам представляется возможным утверждать, что этой посылкой государем VII главы “Евгения Онегина” А.О. Смирновой и ограничилась роль “посредницы” между поэтом и Николаем I. Как

видим, в сущности, и никакого посредничества не было. Все, что пишет об этом в “записках” своей матери Смирнова-дочь – плод ее беззастенчивой выдумки <...>»²³

Выводы известного пушкиниста по этому поводу необходимо пересмотреть в связи с тем, что уже после публикации этой статьи (в 1930 г.) были обнаружены новые мемуарные документы Смирновой. В них идет речь в том числе и о «Графе Нулине» (цитируем отрывок одного из вариантов <Баденского романа>: «<...> я (А.О. Смирнова. – А.К.) отдала ему (Николаю I. – А.К.) конверт, содержащий 10 главу Онегина, а потом один раз он мне сам передал “Граф Нулин”. Там, где сказано “в спальне стоял урыльник”, император поставил “будильник”; это очень позабавило Пушкина. Он сказал мне: “Видно, что это большой человек, тот, что поставил будильник; где же нашей братии, сволочи, заводить будильник, я у себя посвятил для урыльника горшок из-под каши и велел его беречь как саксонский фарфор”»²⁴. С другой стороны, и в «Записках...», и в <Баденском романе> точно отражается фактическая сторона этой перемены. Речь идет о следующих стихах из «Графа Нулина»:

Monsieur Picard ему приносит
Графин, серебряный стакан,
Сигару, бронзовый светильник,
Щипцы с пружиною, будильник
И неразрезанный стакан (V, 9).

В вариантах беловых рукописей «Графа Нулина»: «Щипцы с пружиною, гасильник», «Щипцы с пружиною, урыльник» (V, 169).

Таким образом, в словах о «курьерстве» Смирновой есть определенная доля истины.

Изложенные выше факты не имеют, конечно, прямого отношения к пушкинской драме «Борис Годунов» (цензурная ее история прослежена), между тем они заставляют по-иному воспринимать мнение Николая I о пушкинских произведениях, изложенные в «Записках...».

В 1826 году, когда Пушкин первый раз подал свою драму в высочайшую цензуру, Николай ознакомился не с ее текстом, а с «Замечаниями на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве», написанными Ф.В. Булгариным. Есть определенные основания

предполагать, что Николай I мог читать пушкинскую трагедию до 1831 года (ее публикации): Пушкин предполагал опубликовать «Бориса Годунова» еще в 1829 году, когда Жуковский выправил трагедию, учитывая замечания царя. 4 сентября 1829 года Николай I изъявил желание ознакомиться с пушкинским произведением²⁵. 7 января 1830 года Пушкин в письме к А.Х. Бенкендорфу упоминает об этом: «<...> г-н Жуковский хотел напечатать мою трагедию, но не получил формального разрешения» (подлинник написан по-французски; XIV, 56, 398).

Доподлинно известно, что трагедию «Борис Годунов» император прочитал уже после ее публикации. В письме А.Х. Бенкендорфа к Пушкину от 9 января 1831 года: «Его величество государь император поручить мне изволил уведомить Вас, что сочинение Ваше: Борис Годунов, изволил читать с особым удовольствием» (XIV, 142). О высокой оценке Николаем I трагедии говорит то, что он, перед отправлением этого письма Пушкину, исправил эту фразу: «Его величество государь император, прочитав сочинение ваше “Борис Годунов” изволил отозваться, что чтение сего изящного пиитического творения доставило ему великое удовольствие», придав ей более личный смысл в окончательном варианте²⁶. Свое удовольствие он выражает так: «Пушкин поднес мне (А.О. Россет. – А.К.) “Бориса Годунова”. Сегодня вечером государь говорил о нем у императрицы. Он сказал, что ему нравится монолог (вероятно, имеется в виду монолог Пимена. – А.К.), сцена Дмитрия с Мариной и сцена в монастыре, так как она обрисовывает характер Самозванца. <...> Его величество сказал тоже, что сцена смерти Бориса – великолепна»²⁷.

Единственный упрек, высказанный Николаем, касается трактовки Пушкиным исторических событий, и, прежде всего, образа Самозванца. Император сомневается, что им был Отрепьев: «<...> государь прибавил, что не верит тому, чтобы это был Отрепьев; он думает, что Самозванец был литвин или галицкий авантюрист: невозможно, чтобы Отрепьев, воспитывавшийся в Москве, мог говорить по-польски и знать латынь. Он был послушник, а монахи тогда были совершенно невежественны». В другом месте, уже в личном разговоре с Пушкиным, Николай говорит о том же: «<...> его

слишком хорошо знали в Москве, и если б спасли Димитрия, то его предъявили бы до избрания Годунова, так как хотели избрать даже вдову царя Федора. Ребенка отвели бы к Ирине. Дума ненавидела Годунова; его избрал патриарх Иов»²⁸.

Николай I затрагивает вопрос, который интересовал историков того времени и продолжает обсуждаться. Известно, что Пушкин не поддерживал эту мысль. Сохранился его скептический отзыв в <Заметках по русской истории> (запись от 6 июля 1831 года, отзыв на «Краткую церковную историю» Митрополита Платона (П.Е. Левшина), где автор предполагает, что Отрепьев был воспитанником иезуитов): «Мнение митроп.<олита> Платона о Дм.<итрии> Сам.<озванце>, будто бы воспитанном у езуитов, удивительно детское и романтическое. Всякий был годен разыграть эту роль: доказ.<ательство>: после смерти Отрепьева – Тушинский Вор и проч. Езуиты довольно были умны, чтоб знать природу человеческую, и невежество русск.<ого> нар.<ода>» (XII, 203). Нам в данном случае важно подчеркнуть, что восприятие Николаем драмы Пушкина вовсе не удивительное: он воспринимал ее как историк. Отзыва Николая нет в мемуарах Смирновой, но это абсолютно не значит, что его не могло быть.

Примечания

¹ Книжки недели. 1893. VIII. С. 254-255.

² Северный вестник. 1893. №8. С. 282.

³ Например, Л.В. Крестова в своей статье превратно трактует письмо О.Н. Смирновой, в котором, по ее мнению, она не имела возможности опровергнуть «выдвинутое обвинение». – *Крестова Л.В. К вопросу о достоверности так называемых «Записок» А.О. Смирновой // Записки А.О. Смирновой, урожденной Россет, с 1825 по 1845 гг. М., 1999. С. 336.*

⁴ *Крестова Л.В. Указ. соч. С. 360-361.*

⁵ См.: *Житомирская С.В. А.О. Смирнова-Россет и ее мемуарное наследие // Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 612-631.*

⁶ ПД. № 20224 / Цит. по: *Житомирская С.В. Указ. соч. С. 630.*

⁷ Н.М. Смирнов, муж Александры Осиповны, К. и О. Россет, ее братья, А.И. Арнольди, ее сводный брат оставили после себя воспоминания. Здесь же следует упомянуть и Я.П. Полонского, бывшего воспитателем дочерей Александры Осиповны и оставившего записи с ее воспоминаниями.

⁸ См.: *Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания.* М., 1989. С. 140-141; 158-159; ср.: *Смирнова-Россет А.О. Записки.* М., 2003. С. 109 (примечание А.К.).

⁹ См., например, анекдот о Ланжероне, запершем Александра I в своем кабинете: *Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания.* С. 87; ср.: *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 100-101 (примечание А.К.).

¹⁰ См.: *Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания.* С. 146; ср.: *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 108-109 (примечание А.К.).

¹¹ См. анекдот, произошедший с Жан-Полем Рихтером у великого герцога Кобург-Готского: *Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания.* С. 454; ср.: *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 66-67 (примечание А.К.).

¹² *Житомирская С.В. Указ. соч.* С. 630.

¹³ Цит. по: «Тень Пушкина меня усыновила...» Рукописи, книги, изобразительные материалы, памятные вещи из музея А.Ф. Онегина. Каталог выставки. СПб. – Болонья – Кембридж, 1997. С. 98.

¹⁴ *Онегин А.Ф. Записки о Пушкине из воспоминаний А.О. Смирновой (?)* // РО ИРЛИ. № 28482.

¹⁵ *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 61. «Вы добрый человек, господин поэт» (франц.)

¹⁶ РО ИРЛИ. № 28482. Л. 5.

¹⁷ *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 5.

¹⁸ Г.Е. Потапова в своей статье указывает образец, которым могла пользоваться О.Н. Смирнова в этой редакторской работе – «Разговоры с Гете...» И.П. Эккермана (см.: *Потапова Г.Е. Д.С. Мережковский и «Записки А.О. Смирновой»* // Рго тегогіа. Памяти академика Г.М. Фридлендера. СПб., 2003. С. 272-280).

¹⁹ *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 64.

²⁰ ПД. ф. 244. Оп. 17. Ед.хр. 41; см. также фотокопию лицевой части этого конверта, опубликованного в издании: Лит. наследство. Т. 16-18. С. 515.

²¹ *Цявловский М.А. Заметки о Пушкине.* 4. А.О. Смирнова о Пушкине и Николае I // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXXVIII – XXXIX. Л., 1930. С. 222.

²² *Смирнова-Россет А.О. Записки.* С. 6.

²³ *Цявловский М.А. Указ. соч.* С. 222-224.

²⁴ *Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания.* С. 414-415, ср. тот же эпизод: там же. С. 349.

²⁵ *Летопись жизни и творчества Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т.3. С. 89.*

²⁶ См.: *Сухомлинов М.И. Император Николай Павлович – критик и цензор сочинений Пушкина* // Исторический вестник. 1884. Т. XV. Январь. С. 75-76.

²⁷ Смирнова-Россет А.О. Записки. С. 58-59.

²⁸ Там же. С. 59, 86.

Юри Сугино
(Осака, Япония)

ПРОЕКЦИИ XVIII ВЕКА В ПОЭМЕ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»*

«Медный Всадник» принадлежит к числу прославленных шедевров А.С. Пушкина. Наличие многочисленных исследований поэмы доказывает, что это произведение является итогом художественных и историко-философских исканий поэта. Известно, что в «Медном Всаднике» Пушкин упоминает имя Н.М. Карамзина. При первом появлении Евгения, наделенного автобиографическими чертами, рассказчик повествует о связи образа героя с Карамзиным: «Прозванья нам его не нужно. // Хотя в минувши времена // Оно, быть может, и блистало // И под пером Карамзина // В родных преданьях прозвучало» (V, 138). О предках Пушкина также говорилось в «Истории государства Российского» (далее – «История») Карамзина. На наш взгляд, упоминание о Карамзине, несмотря на его краткость, указывает на существование между поэмой Пушкина и историческими трудами Карамзина более глубоких идейно-художественных и тематических связей. В настоящей статье нам хотелось бы проанализировать, каким образом поэма создавалась в соответствии с духом, идеями и принципами изложения, которые в предисловии к «Истории» Карамзин определяет как необходимые условия для создания исторического труда. Кроме того, мы рассмотрим вопрос об идейно-тематическом соотношении между «Медным Всадником» и «Запиской о древней и новой России» (далее – «Записка») Карамзина: в обоих произведениях присутствует взгляд каждого из авторов на времена правления русских царей, начиная с Петра I и заканчивая первой третью XIX-ого века. Как отмечено в

* Данная статья является ножей редакцией работы, напечатанной в научно-популярном журнале «Муза», № 24. Осака, 2006. С. 33-45 под заголовком «Карамзинские отзвуки в поэме “Медный Всадник”».

нашей предыдущей работе, в заключительной сцене первой части поэмы, в которой изображены Медный Всадник на бронзовом коне и сидящий верхом на мраморном льве Евгений, есть проекция фрагмента из «Осьмнадцатого столетия» А.Н. Радищева. В ней также сокрыты образы Петра I и Екатерины II¹. Сопоставление взгляда Пушкина с взглядом Карамзина на этих правителей позволяет нам отметить, что Пушкин гораздо резче, чем Карамзин, выявляет и критикует их деспотизм с помощью художественных средств и приемов. Далее нам хотелось бы показать переклички поэмы с историческими трудами Карамзина: символический смысл образа льва, а также схожесть структурного построения концовок.

Сначала затронем вопрос о художественной структуре поэтического мира «Медного Всадника», который обрамляет внутренний многослойный мир, основанный на исторической действительности XVIII-го и XIX-го веков². В поэме начальная сцена повторяется в конце, и обе сцены оказываются сходными по описанию скудного пейзажа: челн, человек, пустынный вид. Такая структура, напоминая замкнутый круг, указывает на то, что центральная часть, обрамленная начальной и конечной сценами, является миром сновидения. Грандиозный сон снится герою, который появляется в самом начале поэмы и которого можно истолковать то как Петра I, то как демиурга. Основываясь на анализе подспудной авторской ассоциации мятежа и эпидемии с образом зверя, мы можем увидеть, что в образе стихии наводнения, наделенного чертами зверя, отражаются крестьянские восстания 1770-х и 1830-х годов. К тому же в рассказе о Евгении есть биографический фон, который связан с переживаниями Пушкина во время Болдинской осени 1830 года. Далее через драматическое столкновение Евгения с Медным Всадником спроецированы действительные факты восстания декабристов и холерных бунтов начала 1830-х годов. Таким образом, «Медный Всадник» имеет синтетический вид историко-эпического произведения: поэма включает в себе внутренний грандиозный мир сновидения, в котором многослойно течет время, и параллельно идет рассказ и разворачиваются подлинные исторические события.

В художественном замысле и способах создания «Медного Всадника» можно видеть сильное влияние, оказанное на Пушкина

предисловием к «Истории» Карамзина. В предисловии к «Истории» Карамзин, используя опыт сравнения особенностей географии и истории стран, дает обзор российской истории. Вместе с тем, рассматривая труды великих историков со времен древней Греции и современной Европы и цитируя их слова, он пишет о духе исторического труда и определении понятия истории, подробно обсуждает базовые принципы и методы, которых должны придерживаться историки. Среди изложенных Карамзиным идей и взглядов в предисловии к «Истории» здесь хотелось бы выделить и рассмотреть в основном три следующих вопроса, под влиянием которых находятся создание и идейно-художественный замысел «Медного Всадника». Первый вопрос – степень важности истории, как Библии для народа, морских чертежей для правителя. Второй – важность реальной действительности, изложенной в исторических произведениях. Третий – возможность рождения поэзии из истории.

Обратимся к первому вопросу. В самом начале предисловия к «Истории» Карамзин, сравнивая историю с Библией и морской картой, подчеркивает ее важность для народа и правителя. Он пишет: «История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству; <...> Правители, законодатели действуют по указаниям истории и смотрят на ее листы, как мореплаватели на чертежи морей»³. Далее Карамзин, приверженец монархизма, дополняет: «Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество, и какими способами благотворная власть ума обуздывала их бурное стремление, чтобы учредить порядок, согласить выгоды людей и даровать им возможное на земле счастье»⁴.

Поэма «Медный Всадник», в которую внесены библейские мотивы и реминисценции, ориентируется на Библию как на культурную творческую модель: начальная сцена напоминает о начале сотворения мира из Книги бытия; хаос бурного наводнения соответствует библейскому потопу и вызывает реминисценцию апокалиптического катаклизма. Особенно апокалиптические мотивы, которые составляют глубинный подтекст во вступлении и заключительной сцене первой части, играют важную роль в

выражении политических воззрений и историко-философских идей, заложенных в поэме. Таким образом, Пушкин объединяет в единый поэтический мир «Медного Всадника» русскую историю после Петра I до первой трети XIX-го века и библейскую всемирную историю начиная с сотворения мира до Апокалипсиса. Кроме того, ясно видно, что «Медный Всадник» пронизан темой соотношения природной стихии и человека, и мотив моря и корабля имеет большое значение для раскрытия идейного замысла поэмы. Река Нева, которая протекает с начала до конца поэмы, символизирует течение времени и исторический ход. Образ моря является аллегорией этого мира, переполненного событиями и бедами, а образ одинокого челна, с которым играет море, ассоциируется то с судьбой человека, то с судьбой государства⁵. Аморфная водная стихия вызывает многообразные ассоциации, соотносящиеся также с социальными конфликтами. Наводнение, которое внутренне связывается с исторической действительностью крестьянских восстаний XVIII-го и XIX-го веков, бесспорно, напоминает о бурном стремлении мятежных страстей, о которых Карамзин упоминает в предисловии к «Истории». Таким образом, «Медный Всадник», в котором важнейшими факторами служат библейские мотивы и мотив корабля и играющей с ним водной стихии для выражения историко-философской концепции, перекликается с предисловием к «Истории» Карамзина по общему определению понятия истории – именно как Библии для народа и морской карты для правителя.

Обратимся ко второй внутренней идейной связи «Медного Всадника» с «Историей» Карамзина. В предисловии к «Истории» Карамзин часто говорит о важности достоверных фактов и точных сведений в исторических произведениях и решительно высказывается против смешивания в историческом изложении действительности и вымысла автора. Карамзин пишет: «Самая прекрасная выдуманная речь безобразит Историю, посвященную не славе писателя, не удовольствию читателей и даже не мудрости нравоучительной, но только истине, которая уже сама собою делается источником удовольствия и пользы»⁶. Хотя Карамзин замечает, что в истории, так же как в человеческом деле, бывает примесь лжи, он отстаивает необходимость того, что характер

истины всегда более или менее должен сохраняться⁷. Карамзин дает и многие другие дополнительные сведения, чтобы подтвердить достоверность изложенных фактов, в примечаниях к «Истории». Он пишет: «В воле заглядывать в сию пеструю смесь, которая служит иногда свидетельством, иногда объяснением или дополнением»⁸ и дает возможность читателям ознакомиться с использованными историческими материалами.

С учетом указанного выше мнения Карамзина об исторической достоверности и принципах работы историка мы рассмотрим предисловие к «Медному Всаднику». В предисловии написано: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В.Н. Берхом» (V, 133). «Медный Всадник» является историко-эпическим произведением, художественный мир которого предстает в неразрывном единстве исторических фактов и вымысла. В предисловии к поэме Пушкин утверждает, что реальная действительность составляет основу описанных происшествий, и в доказательство этого поэт представляет читателю один из источников – составленное В.Н. Берхом известие. Таким образом, предисловие к «Медному Всаднику» свидетельствует о том, что Пушкин был знаком с предисловием Карамзина при создании этой исторической поэмы. Кстати, в одной из наших статей мы аргументировали, что предисловие к «Медному Всаднику» содержит в себе аллюзию на Булгарина и его плагиат из «Бориса Годунова»⁹, но сейчас необходимо добавить: в предисловии к поэме уважение к Карамзину имеет гораздо больший вес, чем сарказм по отношению к Булгарину.

Наконец рассмотрим вопрос о соотношении поэзии и истории. Карамзин указывает на возможность того, что поэзия порождается историей. Он пишет: «...прилежно *истощая* материалы древнейшей российской истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источник Поэзии»¹⁰. Естественно, чем отдаленнее становятся исторические времена и описываемые предметы, тем более значительную роль в их воспроизведении играет поэзия. И факты, с которыми писатель обращается к видимой

реальности, сами по себе носят неопределенный характер. Вполне возможно, что истина является источником неисчерпаемого воображения. По поводу «Песни о Вещем Олеге» Пушкин высказывает подобную мысль в письме к А.А. Бестужеву в 1825 году: «...да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического» (XIII, 139). Кроме того, Пушкин высоко оценивает не только аккуратность Карамзина при работе над историческими истинами, но и литературное достоинство поэтического повествования, реализованное им в «Истории»¹¹. Поэт дает благоприятный отзыв об отрывке «Осада и взятие Казани»: «В этой прозе гораздо более поэзии, чем в поэме Хераскова»¹². Пушкин-историк, Пушкин-художник, конечно, хорошо знает о возможности рождения поэзии из истории. После изучения истории, охватывающей время-пространство многих веков, постепенно исчезают многие конкретные факты сложной запутанной действительности, вместо этого проявляются исторические закономерности и историко-философские идеи, и, наконец, история поднимается до поэзии. Выше уже отмечалось, что в «Медном Всаднике» Пушкин обобщает реальные факты, представляет их в поэтическом виде и создает целостный поэтический мир. Можно сказать, что Пушкин своим гениальным искусством подтверждает блестящее прозрение Карамзина о том, что поэзия порождена историей. Таким образом, при создании «Медного Всадника» Пушкин наследует базовые принципы и манеру, которые Карамзин определяет в своей «Истории» как необходимые условия исторического труда.

Обратимся к нашей гипотезе о том, что «Медный Всадник» имеет идейно-тематические параллели с «Запиской». В 1811 году Карамзин писал «Записку», чтобы преподавать Александру I уроки истории. Хотя «Записка» оставалась не напечатанной, этот трактат ходил по рукам секретно в рукописях¹³. Можно предположить, что Пушкин был знаком с общим направлением мыслей из «Записки» до написания «Медного Всадника» в 1833 году¹⁴. «Записка» имеет схожие моменты с «Медным Всадником», потому что в обоих произведениях выражается взгляд каждого из авторов на деятельность русских царей, начиная с Петра I и заканчивая первой третью XIX-ого века: «Записка» кончается временами Александра I,

а «Медный Всадник» – временами Николая I. В «Медном Всаднике» Пушкин поет хвалебную оду Петербургу как символу процветания России и одновременно раскрывает жестокую сущность самодержавной власти. Как показано в нашей предыдущей работе, в «Медном Всаднике» изображены четыре царя: Петр I и Александр I и скрыто – Николай I и Екатерина II. Изображая русских царей начиная с Петра I и до Николая I, Пушкин тайно выражает свое отношение к ним. Во-первых, в заключительной сцене первой части поэмы, используя эпизод поклонения идолам из Откровения Иоанна Богослова и «Осьмнадцатое столетие» Радищева в подтексте, поэт обнаруживает безнравственность Петра I и Екатерины II. Во-вторых, Пушкин указывает на бессилие Александра I перед наводнением. Такую же отрицательную характеристику поэт дает ему и в десятой главе «Онегина», называя его «слабым и лукавым» (VI, 520). В-третьих, в преследующем Евгения Медном Всаднике поэт вскрывает тираническую самодержавную сущность Петра I, а также Николая I, жестоко подавившего декабристов и мятежников холерных бунтов. Таким образом, в «Медном Всаднике» Пушкин воплощает свои идеи в художественных образах и выражает свой взгляд на русских правителей, начиная с Петра I и заканчивая Николаем I.

Остановимся на вопросе о взгляде Пушкина на Петра I и Екатерину II. Заключительная сцена первой части из «Медного Всадника» – это картина самого разгара наводнения, в которой изображены сидящий верхом на коне Медный Всадник и сидящий верхом на мраморном льве Евгений. На наш взгляд, в данной сцене Пушкин скрыто изображает Петра I и Екатерину II и с некоторой насмешкой относится к их деятельности. К раскрытию подспудного смысла дают ключ эпизод с двумя зверями из Откровения Иоанна Богослова и «Осьмнадцатое столетие» Радищева. Вышеуказанная сцена, в которой фигурируют два героя, равно наделенных звероподобной стихийностью и соединенных с образом зверя, напоминает нам эпизод двух зверей из 13 главы Откровения, которым поклоняются все живущие. Пушкин связывает ассоциативной нитью эпизод двух зверей с тем событием, что памятник Петру I воздвигла Екатерина II и показывает богохульные поступки императорских особ. К тому же сидящая на мраморном льве Екатерина II

отождествляется с вавилонской блудницей, которая сидит то на многих водах, то на багряном звере и предается роскоши и любовным забавам¹⁵. А разъяренная Божья стихия ветра и воды, которая свирепствует вокруг образов Петра I и Екатерины II, представляет полный контраст их ничтожным существам, которые превращаются в простой камень. При этом следует отметить, что ассоциативное происхождение Екатерины II-женщины от Евгения-мужчины и превращение человека в землю – имеют библейские отголоски.

Перейдем к толкованию той же сцены в связи с «Осьмнадцатым столетием» Радищева. Пушкин частично цитирует его в своей статье об «Александре Радищеве» и представляет читателю это стихотворение как одно из лучших произведений Радищева. Анализ этого стихотворения также позволяет нам раскрыть подспудный смысл сцены, в которой мы видим Медного Всадника на коне и Евгения на мраморном льве в хаосе наводнения. «Осьмнадцатое столетие» представляет собой эпическую картину, в которой поэтически изображены знаменитые исторические события XVIII века. В нем не только содержится намек на американскую и французскую революции и охватывающие Европу войны, но и перечисляются прогресс человеческого разума, в том числе географические открытия новых островов и успехи естественных наук. В своей статье о Радищеве Пушкин цитирует часть из «Осьмнадцатого столетия», в которой рисуются две высокие скалы – Петр I и Екатерина II – среди кровавых струй в разъяренной морской стихии. Эта часть из «Осьмнадцатого столетия» имеет сходство по композиции и деталям со сценой поэмы, в которой Петр и Евгений изображены верхом на зверях среди бушующего наводнения. При сопоставлении процитированной части из «Осьмнадцатого столетия» с вышеуказанной сценой поэмы также становится очевидным, что Евгений, который сидит верхом на мраморном льве в контрасте с памятником Петру I, отождествляется с образом Екатерины II. Таким образом, в заключительной сцене первой части «Медного Всадника», которая отсылает к эпизоду с двумя зверями из Откровения Иоанна Богослова и «Осьмнадцатому столетию» Радищева, Пушкин обнаруживает абсурдные поступки Петра I и Екатерины II. Здесь поэт развенчивает царскую власть, используя творение Радищева, а

именно государственного преступника, которому Екатерина II определила в наказание сибирскую ссылку. Кроме того, проецируя в данной сцене фрагмент из стихотворения Радищева, Пушкин показывает ужасающую сторону XVIII века, полного многочисленных кровопролитных событий.

Перейдем к взгляду Карамзина на Петра I и Екатерину II. В «Записке» историк всесторонне рассматривает времена правления всех российских монархов, начиная с Петра I, и подробно отмечает их значение для России. Карамзин оценивает реформы Александра I в свете государственных деяний всех правителей после Петра I. Как уже исследовано в некоторых монографиях¹⁶, Карамзин, с одной стороны, признает заслуги Петра I и Екатерины II в подъеме России на уровень других европейских передовых держав и в развитии просвещения, а с другой стороны, дает критическую оценку отрицательных сторон личности царей, упоминая деспотическую натуру Петра I и особенности личной жизни Екатерины II. Таким образом, по поводу личностей Петра I и Екатерины II мнение Карамзина близко мнению Пушкина, выраженному в «Медном Всаднике». Однако поэма, в которой Пушкин обнаруживает безнравственные качества собственно самодержавной власти, содержит более острую критику русских императоров, чем «Записка» Карамзина. В «Записке» Карамзин придерживается в основном монархических идей и подчеркивает необходимость самодержавного строя и крепостничества для существования государства. Пушкин, который однажды задал Карамзину вопрос насчет предпочтительности им рабства свободе, кажется, не разделяет политическую позицию историка.

Далее нам хотелось бы показать соответствие «Медного Всадника» и исторических трудов Карамзина по двум следующим аспектам, а именно: их переклички в символическом смысле образа льва, а также схожесть структурного построения концовок поэмы и «Записки». Во-первых, «Медный Всадник» перекликается с «Историей» и «Запиской» Карамзина в символическом смысле, в частности с образом льва. В десятом томе «Истории» Борис Годунов, который стремится занять престол царевича Дмитрия, сравнивается с образом льва, который целит в агнца, следующим образом: «сей

алчный властолюбец видел, между собою и престолом, одного младенца безоружного, как алчный лев видит агнца!..»¹⁷. В «Записке» Карамзин также определяет образ льва как символ незаконной власти. Выражая несогласие с идеей ограничения самовласти, историк отстаивает единственную законность царской власти и пишет: «Две власти Государственные в одной Державе суть два грозных льва в одной клетке, готовые терзать друг друга, а право без власти есть ничто»¹⁸. Здесь следует вспомнить, что в «Медном Всаднике» мраморный лев, на котором сидит верхом Евгений, можно истолковать то как символ Швеции, то как символ бунта по отношению к русскому царю¹⁹. Итак, «Медный Всадник» имеет сходные пункты с трудами Карамзина в том, что образ льва определяется как символ незаконной власти. Во-вторых, конечная сцена «Медного Всадника» перекликается с концом «Записки» по описанию ясной погоды после бури. В «Записке» Карамзин несколько раз употребляет слово «буря», под которым подразумевается общественные беспорядки²⁰, и в конце заключает: «...бури не вечны! Когда же увидим ясное небо над Европою и Александра, сидящего на троне целой России, тогда восхвалим Александрово счастье, коего он достоин своею редкою добротою!»²¹. Карамзинское определение понятия исторического хода, уподобленного «Ясному небу после бури», напоминает нам конечную сцену «Медного Всадника», в которой изображены весенний спокойный пейзаж и приятная пустота после драматической истории, течение которой подобно бурному потоку. Как и Карамзин, Пушкин выражает в конце своего произведения уверенность в завтрашнем дне через описание «ясной погоды после бури». Таким образом, вышеуказанные соответствия подтверждают существование литературной преемственной связи между «Медным Всадником» и историческими трудами Карамзина.

В начале «Бориса Годунова» Пушкин пишет посвящение «Истории» Карамзина, а в начале «Медного Всадника» создает предисловие, в котором следует учению Карамзина. Между «Борисом Годуновым», в котором разворачивается историческая драма о царствовании Бориса Годунова, и «Медным Всадником», в котором присутствует тема царствований после Петра I, есть хронологическая последовательность русской истории. Посредством

такой творческой деятельности Пушкин выражает глубокое уважение великому русскому историку, который оказал большое влияние на создание вышеуказанных произведений. При написании «Медного Всадника», с одной стороны, поэт наследует дух и идеи «Истории» своего уважаемого учителя Карамзина, а с другой стороны, поэт выражает собственное мировоззрение и свое мнение о русских царях, которые являются в некотором смысле противовесом карамзинским идеям, изложенным в «Записке». Можно сказать, что не только в написании строго документированного научного труда «История Петра», но и в создании историко-эпического произведения «Медный Всадник» Пушкин стремился стать преемником учителя-историка Карамзина.

Примечания

¹ Сугино Ю. Апокалиптические мотивы в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник» // «...Он видит Новгород великой...» Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». СПб. – Великий Новгород, 2004. С. 325-330.

² Сугино Ю. О наводнении в поэме «Медный всадник» // Japanese Slavic and East European Studies (далее – JSEES), 1990, vol.11. P.59-78; К вопросу о соотношении образов Медного Всадника и Николая // JSEES, 1991, vol.12. P. 61-79.

³ Карамзин Н.М. Полн. собр. соч.: В 18 т. М., 1998. Т.1. С. 131.

⁴ Там же. Т.1. С. 131.

⁵ В статье «О ничтожестве литературы русской» Пушкин пишет: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, – при стуке топора и при громе пушек» (XI, 269).

⁶ Карамзин Н.М. Полн. собр. соч. Т.1. С. 135.

⁷ Там же. Т.1. С. 135

⁸ Там же. Т.1. С. 137

⁹ Сугино Ю. О предисловии А.С. Пушкина к поэме «Медный всадник» // JSEES. 1994. Vol.15. P. 85-95.

¹⁰ Карамзин Н.М. Полн. собр. соч. Т.1. С. 137.

¹¹ Соотношение исторической правды и вымысла в произведениях Пушкина – это одна из важных проблем в пушкиноведении. Г. Гуменная замечает, что принцип сочетания документального и фольклорного начал, на котором основано повествование Карамзина о прошлом Древней Руси, явился примером для Пушкина во время создания «Руслана и Людмилы».

См.: *Galina Gumiennaja*. «Старина» в первой завершённой поэме Пушкина. Acta Polono-Ruthenica. Olsztin, 1998. С. 127-135.

¹² *Кожевников В.А.* О «прелестях кнута» и «подвиге честного человека». Пушкин и Карамзин // Московский пушкинист. М., 1995. Т.1. С. 159.

¹³ *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1972. С. 102.

¹⁴ Анализируя статью Пушкина «О народном воспитании» в сопоставлении с «Запиской» Карамзина, *Кожевников В.А.* высказывает предположение, что князь Вяземский показал Пушкину последнюю при написании первой. См.: *Кожевников В.А.* Указ. соч. С. 178.

¹⁵ Мы усматриваем в Евгении-мужчине образ Екатерины II-женщины – такой подход полностью согласуется с пушкинским мнением, высказанным в «Заметках по русской истории XVIII», ибо в «Заметках» поэт называет Екатерину II «Тартюфом в юбке» (XI, 17).

¹⁶ *Стенник Ю.В.* Концепция XVIII века в творческих исканиях Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. XI. С. 76-87; *Смирнов А.Ф.* Николай Михайлович Карамзин. Страницы жизни и творчества // Карамзин Н.М. Полн. собр. соч. Т.1. С. 5-126.

¹⁷ Там же. Т.10. С. 68

¹⁸ *Karamzin N.M.* A Memoir on Ancient and Modern Russia. – The Russian Text. Edited by Richard Pipes. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1959. P.43.

¹⁹ *Сугино Ю.* Евгений из «Медного всадника» и Пугачев из «Капитанской дочки» – к толкованию образов бунтовщиков // Бюллетень Японской ассоциации русистов. №34. 2002. С. 101-108.

²⁰ Там же. С. 21, 104.

²¹ Там же. С. 119.

А.Н. Ушакова
(Н. Новгород)

СОНЕТ А.С. ПУШКИНА «МАДОНА» В СОНЕТНОЙ ТРАДИЦИИ

1830 год в судьбе А. С. Пушкина является годом утверждения новоосвоенной культурно-ценностной иерархии. Это время изменения уже ставшей привычной структуры жизни (женитьба).

Это время продолжающейся разработки прозаического метода («Повести Белкина») и открытий в области драматургии («Маленькие трагедии»). Тогда же Пушкин осваивает новый для себя лирический жанр. Обращение Пушкина к «стесненному размеру» сонета в годы поиска духовного равновесия кажется весьма показательным. Сонетная структура требует абсолютной подчиненности воли поэта, оставляя драгоценные крупницы импровизационной свободы в рамках заданной темы. В 1830 году Пушкин трижды обращается к сонетному жанру («Сонет», «Поэту», «Мадона»), до этого им избегаемому. В нашей статье мы попытаемся прояснить перспективу развития сонетной традиции и специфичность ее преломления в творчестве Пушкина на примере одного сонета «Мадона» (8 июля 1830 года).

В исследованиях, посвященных этому тексту, можно выделить следующие постоянные части: мотивировка написания стихотворения, мера отнесения к давно сложившейся сонетной традиции, место в контексте пушкинского творчества. Все упомянутые моменты мыслятся в единстве, однако исследователи, предлагая свое содержание каждой части, прочитывают текст по-разному. Реальным прообразом пушкинской Мадоны все признают невесту поэта Н.Н. Гончарову. В выборе же картины, которая в сознании Пушкина ассоциировалась с его невестой, исследователи дают несхожие ответы (иногда две точки зрения даже совмещаются¹). Первым вариантом картины является «Мадонна» Перуджино, вторым – картина его ученика Рафаэля, известная как «Бриджуотерская мадонна». На Перуджино указывают А.О. Смирнова, впоследствии – А. Средин, М.Н. Розанов. «Мадонна» эта находилась у Н.М. Смирнова, и Пушкин мог ее видеть. Старинная копия «Мадонны» Рафаэля продавалась в книжном магазине Сленина, о чем сохранились статьи и заметки в газетах и журналах за 1830 год². Именно эту картину, по мнению современных исследователей, созерцал Пушкин. Что же нового привносит в раскрытие смыслов сонета знание подлинного живописного полотна и как соотносится это знание с мотивом картины, важным для сонетной традиции? Г.М. Кока пишет, что «сюжет “Мадонны” и ее форма – сонет – тесно взаимно связаны», а «за формой “Мадонны” Пушкина и

художественными особенностями “Бриджуотерской мадонны” Рафаэля ощутимы родственные творческие принципы. Уравновешенности, законченности и сложной стройности сонета соответствовали те же качества композиции Рафаэля³. Исследователь, однако, не рассматривает подробно специфику близости структур сонетного жанра и возрожденческой картины, что позволило бы, на наш взгляд, обнаружить ценные смысловые оттенки в пушкинском произведении. Важно, думается, не то, чьей именно «Мадонной» любовался Пушкин, а то, что сюжет картины был возрожденческий и само полотно принадлежало мастеру Ренессанса. Не менее важно и то, в какой период своей жизни поэт созерцал картину. Обращаясь к сонету, классическому жанру итальянской поэзии, расцвет которого приходится на эпоху Возрождения, Пушкин не мог исключить его из всего ренессансного контекста. Увидев ренессансную мадонну и уловив сходство с невестой, поэт выразил не только идею узнавания и свое чувство, но весь комплекс значений сонетной культуры, ему известной, пронизанный откровениями поэтики XIX века. Пушкин, работая со строгой сонетной формой, был столь же свободен, как вдохновенные поэты Предвозрождения и Возрождения, для которых сонет был не только законным, но и вполне естественным способом выражения поэтического духа. Эта свобода вдохновения роднит сонетистов разных культурных эпох. При написании сонета, посвященного возлюбленной (не важно, идеальной или реальной), «срабатывает» возрожденческий метод: земная женщина уподобляется Богородице и тем самым приобщается к идее благодати, которую она эманурует на влюбленного в нее поэта. В свою очередь образ Богородицы приобщается идее земного бытия и утрачивает свою объективную цельность и полноту, сберегая при этом смысл Света и Спасения. Интересно то, что Пушкин сохраняет для своей «поэтической» мадонны сопутствующий ей в живописи образ младенца Христа. Пушкин точно цитирует картину, не исключая ни одной «художественной» подробности⁴. Это возрожденческий метод, который, однако, не реализовывался последовательно. Пушкинская «картина», с одной стороны, выступает как традиционный для сонетной культуры образ, а с другой оказывается тем условно-конкретным образом, в котором выразилось

собственно пушкинское творческое начало. В творческом сознании Пушкина сопрягается несколько возможностей толкования образа. Наш поэт помнит о традиционном «взгляде» поэта-сонетиста и об известной структуре образа мадонны, даже ее развитии (от провансальцев до Данте и до Петрарки). Выражается и реалистический, присущий уже веку девятнадцатому «взгляд», по сравнению даже с возрожденческой позицией несравненно более отстраненный и внешний, оставляющий ощутимый зазор между поэзией и реальностью, которые легко меняются местами. Пушкин передает и «взгляд» человека «исторического», причем (в сонетной традиции) первого такого человека. И это нисколько не противоречит предшествующему замечанию, потому что вся сложная реалистичность XIX века, обладающая своими характерными чертами, вряд ли состоялась бы без открытий Данте. Пушкинский герой в сонете «Мадона», таким образом, выражает тройственную позицию: он смотрит на картину как «житель своего времени», он выступает в роли поэта, по-старинному «трудящегося» «в дальнем углу» и свободно сочетающего художественные и реальные планы (и отдающего в этом отчет), он, наконец, оказывается таким поэтом, который сохраняет и передает метод сонетной культуры. В этом сонете Пушкин как будто рассказывает нам о самом жанре сонета, предлагает одну из его возможных историй (впрочем, не так, как это делалось в другом сонете того же года «Суровый Дант не презирал сонета...»). Сонет воспринимается (и Пушкин думал схожим образом) как строгая и часто экспериментаторская форма. Но с самого начала своего возникновения в сонете, как в любом другом жанре и даже более чем в некоторых других жанрах, запечатлевается история развития человеческого духа. Строгая форма, «стесненный размер» оказываются наиболее подходящими для фиксации сложнейших духовных процессов не только личной, но и общечеловеческой истории. Сонет предсказуем и импровизационен одновременно. Он, может быть, как никакой другой жанр позволяет определить меру искренности поэта. «Держать» сонетную схему еще не значит выразить дух сонета. Настоящий сонет должен совмещать правила сонетной культуры и живой исторический дух. В истории сонета, наверное, лишь Шекспир настолько полно проник в смысл этого

жанра, что создал новую традицию в сонетной культуре. Пушкин ограничился только тремя сонетами, но то, что он в них выразил (на всех уровнях поэтики), свидетельствует о совершенном понимании семантики жанра и способности творить в жанре, даже не признаваемом «своим».

Сонет может быть сопоставим с открытием линейной перспективы⁵, в которой реализована система разноместных планов и актуализируется новая позиция зрителя/художника. Эта новая живописная позиция символизирует смену места человека в общей картине мира и изменения в его самосознании. В духовный комплекс Средневековья с его устоявшейся структурой, в которой место человека было строго зафиксировано, о чем он всегда помнил, вторгается «обыденная жизнь», «мир», которые сулят человеку свободу и право занимать в этом мире центральную позицию. Человек, помня о Боге, о священной иерархии, с энтузиазмом воспринимает идею реализации своей земной воли и начинает воплощать ее в художественном творчестве. Следует вспомнить и важную для понимания сонета Пушкина подробность. В тринадцатом веке особое значение имеет взаимодетерминированность искусств, прежде всего в их исследованиях. Живопись, например, изучается в связи с поэтическими открытиями, а смыслы поэзии наиболее полно раскрываются, когда высвечиваются живописными откровениями. Еще со времен Горация утверждаемая связь взаимного развития словесного и живописного искусств особенно конкретизируется в эпоху Возрождения⁶. В поэтический текст поэтому органично вписывается комментарий к живописному полотну, воспринимаемый как необходимая часть для формирования сугубо поэтического смысла. Сонет представляет собой подвижную изнутри картину, в которой каждая часть корреспондирует с другими, создавая единство впечатления, давая образ совершенной реальности. «Сонетные планы» взаимодействуют по некоему постоянному закону, допускающему переакцентирование тем, образов, мотивов, стилистических ходов.

Особенности возрожденческой живописи в сравнении с живописью предшествующих эпох так характеризуются

П. Флоренским: «<...> важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господствующей координаты. <...> Греческое искусство характеризуется полным равновесием длины и высоты, т.е. горизонтали и вертикали, причем намечается, но подчиненно, глубина. Искусство христианское выдвинуло вертикаль <...>; Средневековье усиливает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание <...>. Возрожденческое искусство, сделав попытку вернуться к эллинской уравниваемости вертикали и горизонтали, не удерживается тут и делает постепенно господствующей – глубину, которая разрастается в безмерность и дурную бесконечность, постепенно забывая все прочие координаты <...>»⁷. Сонет представляет собой замкнутое пространство, в котором частично проявлена энергия саморазвертывания. «Сонетная картина» знает внутреннее движение семантических планов и раскрывается навстречу читателю (зрителю) подобно окну, в котором видно гармонично организованное пространство, требующее от реципиента проявления не только созерцательности, но и активности. Сонет – это картина, не удерживающая единый план и одну самодовлеющую точку зрения; полнота «сонетной картины» достигается через движение разных и строго структурированных частей. Качество «перспективности» сонета означает его способность не только впускать в свое пространство читателя, но и «выдвигать» свои смыслы за границы жанровой рамы. Сонет воспринимается как свернутый рассказ о жизни духа. Интересно, что в сонете (это особенно очевидно в итальянских сонетах XIV-XV веков) сохраняется память о средневековом типе отношения к действительности и способе ее выражения.

Вспомним теперь картину, упоминаемую Пушкиным. Их существует, по меньшей мере, три: реальная картина, о которой, например, поэт пишет в письме к невесте (30 июля 1830 года); картина сонета и та картина, которая в нескольких вариантах присутствует в сознании современников Пушкина и исследователей. Самая интересная (и подлинная) из них – картина сонета. Даже без точного указания на реальную картину ренессансного художника

можно воссоздать типичную возрожденческую ситуацию, в которой особое место будет отведено изображению мадонны. М.Н. Розанов, сравнивая пушкинский сонет со многими сонетами Петрарки и относя его именно к петрарковской традиции, приводит цитаты из итальянского поэта, содержащие упоминания картин прославленных мастеров. Этого сопоставления, по мнению ученого, достаточно для признания близости пушкинского и петрарковского текстов и установления влияния⁸. Приведем фрагмент из 130 сонета Петрарки:

Et sol ad una imagine m'attengo,
che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia,
ma miglior mastro, et di più alto
ingegno.

Единственный меня притягивает
образ,
который не Зевксис создал, ни
Фидий, ни Пракситель,
а лучший мастер, с величайшим
дарованьем⁹.

В 77 и 78 сонетах Петрарка вспоминает Симоне Мартини и предполагает, что художник был в Раю, где и мог лицезреть «gentil donna». У Пушкина, действительно, присутствует старинный образ картины, но, как уже было замечено, поэту совершенно не важно ни авторство, ни соотнесенность с реальностью. Для Пушкина важен именно образ¹⁰. В пушкинском сонете передается самое общее изображение. Если первоначально мадонна взирает «с улыбкою», а в варианте белого автографа из альбома Н.И. Бартенева фигурирует «играющий Спаситель»¹¹, то в окончательном тексте конкретизация исчезает, остается как будто «картинная схема», важным в которой оказывается духовный комплекс, то есть совокупность примет духовного спасения (мадонна, младенец, Сион), выражающих дорогу Пушкину идею уединенного покоя.

Пушкин, как будто сохраняя верность дантовской «дистанции», передает содержание картины, не редуцируя его в угоду любовному тщеславию. Читатель знает, что на картине изображены Мадонна с Младенцем, и только в единстве воспринимает их герой, которого, уже в духе века девятнадцатого, заботит чудесное сходство и возможность сообщить о нем. В конце своего сонета Пушкин утверждает возможность обретения идеала,

его воплощения, но, храня отзвуки петрарковской традиции, Пушкин все же создает дантовскую по духу картину.

«Данте стоит у начала всей новой поэзии», он «высветил образ человека, присутствующий в европейском сознании, в том числе в изобразительных искусствах и в историографии. <...> Человек предстал у него не как возвышенный герой саги и не как абстрактный или анекдотический моральный типаж, а как узнаваемый, живой, исторически обусловленный, данный индивид в его единстве и полноте; короче говоря, предстал как образ своей исторической природы. И в этом за Данте последовали все, кто после него изображал человека»¹². Все сказанное в полной мере относится к истории европейской поэзии. Творческое сознание Пушкина, совершенно выражая самобытный дух отечественной культуры, сопричастно европейской культурной традиции и активно ее интерпретирует. При сравнительном изучении не всегда удается избежать формального сопоставления текстов, позволяющего обнаружить поверхностное родство и упускающего сущностную (мировоззренческую) близость, пусть иногда и частичную. Так, Пушкина и Данте связывает нечто большее, чем пародия или высокая стилизация (о чем писали, например, М.Н. Розанов и Д.Д. Благой). Концепция исторического человека, включенная Данте в культурное европейское сознание еще до объявления начала новой эпохи, не могла не интересовать Пушкина, если не как специально выделенная, то в контексте дантовского творчества прочитываемая. Герой литературы нового времени, герой Пушкина – человек в единстве духовного и телесного, проявляющий свою особую ценность в контексте индивидуальной и общей судьбы. Именно Данте, а не Петрарка первым задал проблему человека, вписанного в «исторический» круг, то есть человека современного и исторического одновременного. Петрарка совершил другой переворот, который, по сути, оказался противопоставленным дантовскому, хотя и был им вызван. Петрарка утвердил новое отношение к личности, которая больше не обязана поверять свои деяния высшим законом и исходит из собственных ощущений и восприятия конкретного живого бытия. Но и у Данте повторяется мысль о том, что «индивидуальная судьба не презренна, но всегда

трагична и значительна, и в ней раскрывается взаимозависимость мира». Восприятие Пушкиным дантовской концепции человека особенно интересно проявляется в свете определенного жанрового выбора. Именно сонет позволяет «прочитать» один из знаков Данте в творческой судьбе Пушкина. Для Петрарки радость от встречи с возлюбленной, в образе которой отражается небо, – уже знакомое, «освоенное» чувство. Это упоение, в котором, как это стало возможно лишь в эпоху Возрождения, слились античные, языческие и средневековые, христианские мотивы, высветившись при этом светом концепции исторического человека. Для понимания дантовской героини (Беатриче) важно помнить о «мотиве отрешения и преображения в рамках единого образа»¹³. Но у Данте еще сохраняется дистанция между земным и небесным образами, хотя он же дает возможность (условия) для снятия этой дистанции. Петрарка уже смело сопрягает образы Лауры и Христа¹⁴. Пушкин вполне подантовски отстраненно толкует перенос «земная возлюбленная – небесная возлюбленная», воспринимает и воспроизводит ситуацию возведения образа земной возлюбленной к образу небесной возлюбленной. Только делается это в соответствии с законами поэтики XIX века. Его картина – конкретный и условный образ одновременно.

Поддерживаемый поэтами школы *dolce stil nuovo* культ поэта-возлюбленного, избранного и отъединенного от всего мира и всех прочих непосвященных, нелюбящих, в пушкинском сонете отзывается в ненавязчивом, но все-таки особо отмеченном противопоставлении мира героя и мира других. Пушкин, однако, в соответствии с законами поэтики своей и своего времени не выстраивает остро романтического по сути конфликта. «Другие» находятся в одном, горизонтальном мире с героем-поэтом. Они вхожи в его мир, в его обитель, куда ранее проникновение чужого глаза было бы невозможно. Пушкинские образы «дивящегося посетителя» и «оценивающих знатоков» воспринимаются в контексте всего стихотворения как чужеродный, но совершенно не мешающий развитию целой структуры элемент. Первый катрен, возможно, благодаря именно этим образам представляет собою дальний план «сонетной картины». В нем размещается точка зрения

«других», которая, повторим, не оценивается отрицательно. Ее отдаленная позиция, воспринимаемая так изнутри сонетной формы, свидетельствует, прежде всего, о не первичном значении суждения внешнего мира. Во втором катрене актуализируется точка зрения героя-поэта. Структурно эта часть представляет собой нагнетание семантических волн, которым можно было бы дать мету «уединение/созерцание». Сильно выделенное двойным обстоятельством начало («в простом углу моем, среди медленных трудов») снова фиксирует внимание читателя на уединенном (и потому исключительном в духовной перспективе) положении героя. В первом катрене фигурирует традиционный поэтический образ обители, поддерживаемый начальным отрицанием в первой строке («не множеством картин ...»). Этот образ сочетается с условными и в то же время реальными образами посетителя и знатоков. Второй катрен, имея в первых двух строках вариации одного мотива (уединения, единственности), разрешается признанием в стремлении к духовному преображению. Свообразно соотносятся окончания рифмующихся строк в двух катренах. «Старинных мастеров – медленных трудов»; «свою обитель – я... зритель»; «посетитель – спаситель»; «знатоков» – «облаков». Такое внутреннее, совсем не случайное соответствие подтверждает идею о «перспективном» (что поддерживается жанровым заданием), волновом (что мотивировано семантически) развитии мотива возвышения духа, когда сохраняется горизонталь, то есть земной уровень, но структурно относится при этом на задний план. Мотив очей, из которых проистекает свет, освещающий мир, – один из древнейших культурных мотивов и символов. В творчестве Данте (и Петрарки) он играет важнейшую роль в формировании структуры образа возлюбленной. Здесь он корреспондирует с очами героя, а еще раньше со взглядами посетителя. Наконец, он связан и с идеей «картины-окна». В первом терцете раскрывается смысл «картины»: окно как будто распаивается и впускает долгожданный свет вечности. На переднем плане оказывается земное воплощение идеи чистоты, о которой ранее было сказано только в заключительной строке второго катрена: «Пречистая». Признание в последнем терцете («Исполнились мои желания. Творец // Тебя мне ниспослал, тебя,

моя Мадона, // Чистойшей прелести чистойший образец») есть свидетельство обретения духовного идеала на земле, точнее, указание на веру в возможность этого обретения. Здесь смыкаются мотивы возведения и низведения образа небесной возлюбленной: она возносится к горнему пределу и водительство земной жизнью влюбленного в нее поэта.

Этот пушкинский сонет, по мнению многих исследователей, связан прежде всего с определенной биографической ситуацией. Поэтому столь часто цитируют одно письмо Пушкина к Н.Н. Гончаровой, тем самым намекая на определенную связь между эпистолярным и художественным текстами. Связь эта, действительно, существует, но интересна она прежде всего своей «историчностью». Пушкин как будто создает один большой текст, в котором смешиваются реальные и художественные черты, в целостности которого выражается идея гармонии. В тексте этом сочетаются и разные стилистические уровни: от возвышенного до иронического и сниженного. Так, в известном письме к невесте интереснее прямого (лексического) смысла текста ироничный тон послания, пронизывающий и другие письма близкого характера, относящиеся к этому времени. Но сонет «Мадона» свидетельствует о необычайно мощном раскрытии нового для Пушкина духовного состояния, определять которое можно по-разному, но которое в свете именно сонетной культуры заявляет о себе очень ясно.

С. Франк замечает, что «с конца 20-х годов до конца жизни в Пушкине непрерывно идет созревание и углубление духовной умудренности и вместе с этим процессом – нарастание глубокого религиозного сознания»¹⁵. К стихотворениям на религиозные темы Франк относит, например, «Ангела» (1827), «Воспоминание» (1828), «Мадону» (1830), «Заклинание» (1830), «Молитву» (1836). Знаком этого духовного качества (религиозности), как думается, является, прежде всего, пушкинское стремление к утверждению бытийственной нормы, ладного строя своей жизни, гармонии домашнего мира¹⁶. М. Гершензон пишет об особенной приязни Пушкина к чувству умиления и самому слову, его определяющему: «Умиление внушает Пушкину его Мадонна, “чистойшей прелести чистойший образец”; он “благоговеет богомольно перед святыней

красоты”, его душа трепещет “перед мощной властью красоты”». Пушкин «умиляется на святость, но не вожделеет ее»¹⁷. Верной и тонкой представляется мысль Вяч. Иванова о том, что у Пушкина есть идеальный образ Красоты, который явлен и в сонете «Мадона». «Это видение Красоты, в мире сущей, но как бы гостьи мира, не связывалось <...> у Пушкина ни с каким отдельным, одним образом; скорее, оно открывалось ему в том стройном согласии многого, которое он называл восхищенно Гармонией»¹⁸.

В соответствии с движением личной судьбы разворачивается и история пушкинских сонетов, что включает их в итальянскую сонетную традицию. Соотнесение личной истории с законами литературного жанра естественно для сонета. Это вовсе не предполагает реализацию в жизни поэта некоей постоянной лирической ситуации. Это значит, прежде всего, готовность поэта признать своею эту ситуацию и предложить свою интерпретацию. Готовность же эта мотивируется разными причинами. Именно в 1830 году Пушкин в полной мере постиг в связи с развитием собственной жизни жанровый канон сонета.

Примечания

¹ См., например, комментарий к сонету «Мадонна»: Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / Под редакцией Д.Д. Благого. М., 1959. Т.2. С.720

² См. Цяпловский М.А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 396-403; Кока Г.М. Пушкин перед Мадонной Рафаэля // Временник Пушкинской комиссии. 1964. Л., 1967. С. 38-43.

³ Кока Г.М. Указ. соч. С. 43.

⁴ Иногда именно это обстоятельство позволяет ученым искать реальную картину (см., например: Кока Г.М. Указ. соч.).

⁵ Открытие сонета и перспективы относится примерно к одному времени (XIII веку).

⁶ См. об этом, например, в кн. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб, 2006. С. 67.

⁷ Флоренский П. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях. Гл. Время и пространство. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 191.

⁸ Розанов М.Н. Пушкин и Петрарка // Московский пушкинист. М., 1930. С. 132.

⁹ Подстрочник автора статьи.

¹⁰ Н. Яковлев говорит о влиянии Петрарки на этот сонет Пушкина: «Прием Петрарки использован был Пушкиным для опозитизации своего страстного чувства к Н.Н. Гончаровой». В основе приема – «игра словом «мадонна», удвоение его смысла, за которым скрывается двойственность мысли и чувства» (Яковлев Н. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. М., 1926). Необходимо отметить не исключительность такого приема в сонетной традиции.

¹¹ Эти характеристики, действительно, соответствуют образы мадонны и положению младенца на картине Рафаэля.

¹² Ауэрбах Э. Данте – поэт земного мира. М., 2004. С. 185.

¹³ Там же. С. 64-65.

¹⁴ Моммзен даже акцентирует языческий мотив в петрарковском образе. «Само имя Лауры связано с понятием славы, даруемой Аполлоном, а имя Беатриче ассоциируется с искуплением, обеспеченным Иисусом Христом. Существенным отличием является и то, что Петрарка, определяя последовательность частей в сонете, основывал свой выбор на представлениях о благозвучии; Данте же анализировал содержание каждого сонета или канцоны по “частям” или “частям частей” в соответствии с принципами схоластической логики». – Mommsen T.E. Petrarch. Sonnets and Songs. New York, 1946. P. XXVII.

¹⁵ Франк С. «Религиозность Пушкина» // Пушкин в русской философской критике. М., 1999. С. 389.

¹⁶ Ср. замечание Е.А. Маймина о выборе Пушкина: «В Наталье Николаевне он полюбил не только молодую, очень красивую женщину, но и свою мечту – свою давнюю мечту о прекрасной подруге, о душевном приюте, о Доме». – Маймин Е.А. Пушкин. Жизнь и творчество. М., 1982. С. 136.

¹⁷ Гершензон М. «Мудрость Пушкина» // Пушкин в русской философской критике. С. 215-216; 241.

¹⁸ Иванов Вяч. «Два маяка» // Пушкин в русской философской критике. С. 251-252.

Н.Л. Васильев
(Саранск)

**А.С. ПУШКИН И А.И. ПОЛЕЖАЕВ:
ДИАЛОГ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА**

Увидит чтец иной под пальцем
В моих тетрадках *А* и *П*.
Попросит ласковых хозяев
Значенье литер пояснить –
И мне ль забвенным, мне ли быть?
Ему ответят: «Полежаев...»

А.И.Полежаев. Эрдели

Биографические *параллели* и творческие *пересечения* Пушкина и Полежаева уже были предметом специального исследовательского внимания¹.

Установлено, в частности, что Пушкин, несмотря на разнообразные стимулирующие обстоятельства (популярность полежаевского творчества у его современников, явное – от подражания до едва ли не пародирования – тяготение молодого автора к пушкинской поэзии, наличие полежаевских произведений в библиотеке писателя, следы знакомства с ними в творчестве классика, курьезное отнесение отдельных полежаевских сочинений к пушкинским и, наоборот, участие порой в одних и тех же литературных изданиях, общий круг знакомых, известное сходство судеб, даже инициалов и др.), ни разу не упомянул о Полежаеве ни в художественном творчестве, ни в критике, ни в письмах, ни в дневниках, – продемонстрировав поразительную для его литературного кругозора слепоту или же намеренное невнимание к несчастному собрату по перу... Впрочем Н.О. Лернер полагал, что писатель косвенно намекал на Полежаева, защищаясь от приписывания ему после женитьбы на Н.Н.Гончаровой нескромного стихотворения «Первая ночь (брака)»: «...стихи на брак, достойные пера Ивана Семеновича Баркова, начитавшегося Ламартина»².

Задача данной статьи – расширить представление о стыковках имен, творческих ипостасей и судеб обоих поэтов, что, надеемся,

позволит хотя бы на шаг приблизиться к разгадке странного равнодушия Пушкина по отношению к Полежаеву.

Итак, по неизвестным причинам Пушкин умалчивает о Полежаеве. Между тем В.Г. Белинский подвел итог своего анализа полежаевской поэзии, соотнеся ее с именем Пушкина и даже буквально пушкинскими словами: «Мы, не обинуясь, скажем, что из всех поэтов, явившихся в первое время Пушкина, исключая гениального Грибоедова, который один образует в нашей литературе особую школу, – несравненно выше всех других и достойнее внимания и памяти – Полежаев и Веневитинов... К буйной и страдающей музе Полежаева можно применить эти стихи Пушкина: “И мимо всех условий света // Стремится до утраты сил, // Как беззаконная комета // В кругу расчисленном светил...” Комета – явление безобразное, если хотите, но ее страшная красота для каждого интереснее мгновенного блеска падучей звезды, случайно возникающей и без следа исчезающей на горизонте ночного неба...» (1842 г.)³. А.А. Григорьев, которому принадлежит знаменитая формула «...Пушкин наше все...» (1859 г.), ностальгируя по своей юности, вспоминал: «Вот она, эпоха сереньких, тоненьких книжечек “Телеграфа” и “Телескопа”, с жадностью читаемых, дотла дочитываемых молодежью тридцатых годов, окружавшей мое детство, – эпоха, когда журчали еще, носясь в воздухе, стихи Пушкина и ароматом заполняли воздух повсюду, даже в густых садах диковинно-типического Замоскворечья <...>. Эпоха, над которой нависла тяжелой тучей другая, ей предшествовавшая, в которой отзываются какими-то зловеще-мрачными веяниями тогданнее время в трагической участи Полежаева. <...> Души настроены этим мрачным, тревожным и зловещим, и стихи Полежаева, игра Мочалова, варламовские звуки дают отзыв этому настрою...»; «Говорилось, и говорилось с азартом, о самоучке Полевом и его “Телеграфе” с романтическими стремлениями; каждая новая строка Пушкина жадно ловилась в бесчисленных альманахах той наивной эпохи; <...> из уст в уста переходили дикие и порывистые стихотворения Полежаева... Когда произносилось это имя и – очень редко, конечно – несколько других, еще более отверженных имен, какой-то ужас овладевал кругом молодых

людей, и вместе с тем что-то страшно соблазняющее, неодолимо влекущее было в этом ужасе <...> (1862 г.)⁴. Н.П. Огарев, включив в «Историю русской потаенной литературы XIX столетия» (Лондон, 1861 г.) произведения Пушкина, Полежаева и Лермонтова, как наиболее ярких выразителей литературного свободомыслия в России, противопоставил Пушкина и Полежаева в художественном отношении: «...в поэме (“Сашка”. – Н.В.) остался один цинизм, с недосугом обработать язык, лишенный изящной формы и изящных образов. Какое необъятное расстояние от эротических стихотворений Пушкина!»⁵. Д.И. Писарев тоже расположил указанных поэтов по разные стороны своего эстетического водораздела («Реалисты», 1864 г.): «Если вы предложите мне вопрос: есть ли у нас в России замечательные поэты? – то я вам отвечу без всяких обиняков, что у нас их нет <...>. У нас были или зародыши поэтов, или пародии на поэта. Зародышами можно назвать Лермонтова, Гоголя, Полежаева, Крылова, Грибоедова; а к числу пародий я отношу Пушкина и Жуковского. Первые остались на всю жизнь в положении зародышей, потому что им нечем было питаться и некуда было развиваться. <...>. Но эти зародыши все-таки заслуживают нашего уважения <...> при благоприятных обстоятельствах из этих элементов могло выработаться что-нибудь порядочное. <...> О пародиях на поэта нам приходится высказать совершенно противоположное мнение. Эти люди <...> щебетали, как птицы певчие, и совершили <...> все, что они были способны совершить»⁶. К.П. Петров, наоборот, поставил Полежаева в ряду «последователей Пушкина», причем впереди Дельвига, Баратынского, Языкова и др.⁷. Сходной позиции придерживался и Н.В. Шелгунов: «Пушкина сопровождает целая плеяда поэтов: Дельвиг, Языков, Баратынский, Полежаев»⁸. П.В. Быков писал, что Полежаев «замечательно владел стихом, который своей свободой и могучеством часто возвышается до красоты пушкинского...»⁹. По мнению В.В. Качановского, «Полежаев принадлежал к той роли русского писателя начала XIX столетия, какую всецело выразил в своей личности А.С. Пушкин»¹⁰. А.Н. Пыпин подчеркивал, что «несомненное и сильное дарование» поэта «сохранило свою самобытность» даже «среди обаяния пушкинской поэзии», что он

«был, конечно, великим поклонником Пушкина, но не был его учеником <...>»¹¹. А.Н. Веселовский рассматривал Полежаева в ряду наиболее талантливых последователей Пушкина, связавших «пушкинские традиции с вопросами новых поколений»¹². Наконец, Е.А. Бобров считал, что Полежаев, являясь «заочным» учеником Пушкина, был художественно «конгениален» ему¹³.

Следовательно, мы видим, что в восприятии русской критики и литературоведения имена поэтов не просто созвучны, а соотносимы то в форме бинарной оппозиции (эстетическая гармония – диссонанс, разрушение), то в парадигме «пушкинской плеяды»...¹⁴

Однако есть и другие примечательные подтверждения данной корреляции.

В июле 1826 года, почти сразу же после объявления и исполнения приговора по делу декабристов, Николай I прибыл в Москву для торжественной коронации. Спустя несколько дней молодой император знакомится с донесением «О Московском университете», автором которого являлся сотрудник только что сформированного III Отделения И.П. Бибиков, – после чего пишет записку министру просвещения А.С. Шишкову: «Имею необходимую надобность вас видеть<,> равно как и ректора здешнего Университета Генерала Писарева<,> попрошу вас быть ко мне завтра, в 4 часов до полудни; и если есть на лицо здесь студент Александр Полежаев<,> то и ему велеть быть тогда же ко мне»¹⁵.

28 июля в Чудовом дворце Кремля происходит историческая встреча Полежаева с «пожирателем русских литераторов», последствия которой хорошо известны и составляют одну из наиболее устойчивых легенд русской литературы XIX века. Обстоятельства беседы императора с поэтом никем из присутствующих там лиц (Николай I, Полежаев, А.С. Шишков, предположительно попечитель Московского учебного округа А.А. Писарев) письменно не раскрывались. О некоторых ее подробностях можно с осторожностью, вследствие фактических неточностей, судить по рассказу А.И. Герцена, услышанному им от Полежаева в 1833-1834 гг., а позже изложенному в книгах «Тюрьма и ссылка» (1854), «Былое и думы»: «...И вот в одну ночь, часа в три, ректор будит Полежаева, велит ему одеться в мундир и сойти в

правление. Там его ждет попечитель. Осмотрев, все ли пуговицы на его мундире <...> он без всякого объяснения пригласил Полежаева в свою карету и увез. Привез он его к министру народного просвещения. Министр сажает Полежаева в свою карету и тоже везет – но на этот раз уж прямо к государю. <...> Полежаева позвали в кабинет. Государь стоял, опершись на бюро, и говорил с Ливенем. Он бросил на взошедшего испытующий и злой взгляд, в руке у него была тетрадь. – Ты ли, спросил он, – сочинил эти стихи? – Я, – отвечал Полежаев. – Вот, князь, – продолжал государь, – вот я вам дам образчик университетского воспитания, я вам покажу, чему учатся там молодые люди. Читай эту тетрадь вслух, – прибавил он, обращаясь снова к Полежаеву. Волнение Полежаева было так сильно, что он не мог читать. Взгляд Николая неподвижно остановился на нем. Я знаю этот взгляд и ни одного не знаю страшнее, безнадежнее этого серо-бесцветного, холодного, оловянного взгляда. – Я не могу, – сказал Полежаев. – Читай! – закричал высочайший фельдфебель. Этот крик воротил силу Полежаеву, он развернул тетрадь. “Никогда, – говорил он, – я не видывал “Сашку” так переписанного и на такой славной бумаге”. Сначала ему было трудно читать, потом, одушевляясь более и более, он громко и живо дочитал поэму до конца. В местах особенно резких государь делал знак рукой министру. Министр закрывал глаза от ужаса. – Что скажете? – спросил Николай по окончании чтения. – Я положу предел этому разврату, это все еще *следы, последние остатки*; я их искореню. Какого он поведения? Министр, разумеется, не знал его поведения, но в нем проснулось что-то человеческое, и он сказал: – Превосходнейшего поведения, ваше величество. – Этот отзыв тебя спас, но наказать тебя надобно, для примера другим. Хочешь в военную службу? Полежаев молчал. – Я тебе даю военной службой средство очиститься. Что же, хочешь? – Я должен повиноваться, – отвечал Полежаев. Государь подошел к нему, положил руку на плечо и, сказав: “От тебя зависит твоя судьба; если я забуду, ты можешь мне *писать*”, – *поцеловал его в лоб*. <...> Полежаев клялся, что это правда. <...> Годы шли <...> сделаться полицейским поэтом и петь доблести Николая он не мог, а это был единственный путь отделаться от раница»¹⁶.

Есть и иные версии обстоятельств «Полежаевской истории», запечатленные современниками поэта. Ср., например: «Когда государь Николай Павлович приехал в Москву на коронацию, то неизвестно кем-то рукописная поэма “Сашка” была передана ему. В другое время эта шалость и прошла бы, может быть, безнаказанно для поэта, но вскоре после движения декабристов, которое приписывалось вредному образованию юношества, трудно было рассчитывать на снисходительность. Действительно, государь взглянул на дело серьезно и потребовал к себе студента Полежаева. В биографическом очерке Полежаева <...> сказано, что ректор университета разбудил Полежаева часа в три ночи и велел сойти в правление, откуда попечитель округа повез его к министру народного просвещения и т.д. Госпожа Дроздова отрицает это (герценовскую трактовку событий. – Н.В.) и рассказывает следующее. Полежаев жил в номерах, на Тверской. Его взяли утром, в чем он был, и отвезли к государю в грязном сюртуке, с двумя пуговицами и в пуху. Когда государь, сурово взглянул на него, спросил: – Ты ли сочинил эти стихи? – Я, – ответил Полежаев. – Читай, – сказал ему государь, протягивая тетрадь. – Кто писал, тот читал, ваше императорское величество, – ответил поэт, опять сложив тетрадь и подав ее обратно. Бравый солдат, – произнес государь, смотря с любопытством на поэта. – Готов служить вашему императорскому величеству, – ответил, кланяясь, Полежаев. Когда поэт вышел из царского кабинета, то генералитет с участием говорил ему: – Надо было бы упасть к ногам государя и сказать: “Игра ума, ваше императорское величество”. На что поэт ответил: “Что сказано, то сказано”. Всякую другую передачу этого события в жизни поэта г-жа Дроздова положительно отрицает и называет выдумкой»¹⁷; «...в письмах своих отец сообщал нам о злополучной судьбе Полежаева: как за поэму его “Сашка” он, бывши студентом, схвачен был и приведен в кабинет государя Николая Павловича; как тот заставил его вслух читать свою поэму, а он неудобные для чтения места экспромтом заменял другими стихами; как царь, заподозрив подлог, вырвал у него из рук тетрадь и убедился в справедливости своей догадки. Николай никогда не прощал тому, кто дерзал его обманывать. Полежаев этому обстоятельству

приписывал всю тщетность просьб о его помиловании»¹⁸; «Бывший в это время “попечителем университета и его учебного округа” генерал-майор А.А. Писарев стал вводить мундирную форму. До сего студенты одевались во что могли <...> Чтобы отличить казенных студентов от своекоштных, своего рода “генерал Скалозуб” придумал суконные погончики вроде почтальонских. Все это было утверждено полумертвым министром просвещения А.С. Шишковым, прибывшим в Москву к празднику коронации императора... Среди приготовлений к торжественному событию, вполслуха мы узнали, что выпущенный в сем году (1826) действительным студентом Александр Полежаев и читавший 3-го июля на университетском акте замечательное стихотворение “Гений” (известный разгулом, а еще более его цинической поэмой “Сашка”, пародией на Онегина) был потребован к императору, читал перед ним места из “Сашки”, указанные ему самим императором, в присутствии долголетнего старца Шишкова и попечителя Писарева, а затем отдан был в военную службу...»¹⁹; «К вящему прискорбию министра и попечителя кто-то из “добрых” людей представил Государю стихи студента Полежаева под названием “Сашка”. Это стихотворение – не что иное, как подражание “Онегину” Пушкина, самое грязное и развратное, в котором помещено несколько стихов против самодержавного правления в России»²⁰.

Особенно интересна интерпретация данного события Н.И. Сазоновым, отражавшая романтические представления о личности Полежаева в среде молодых московских вольнодумцев: «...профессора отличали его [Полежаева] как ученика выдающегося ума и дарования; товарищи обожали и видели в нем вождя студенческой молодежи: он воспевал гражданские доблести так же хорошо, как умел показывать в них пример»; «Этот юноша с пылким умом и живым воображением, воспитанный на чтении немецких и английских поэтов, проникся убеждением, будто он призван разыграть перед Николаем ту роль, которой Шиллер наделил маркиза Позу при Филиппе II; накануне аудиенции он говорил своим: “Вы будете свидетелями великих событий: молодой император призывает к себе самого молодого из русских поэтов; для нашего общества открывается новая эпоха; если я своего достигну,

судьбы России совершенно изменятся; если Николай меня не поймет, мы с вами больше не увидимся!.. Но я своего достигну»». Далее следует рассказ публициста о беседе Николая I и Полежаева, попытках поэта повлиять на императора – что примечательно, перекликающийся с обращением Полежаева к Николаю I в послании «Александр Петрович Лозовскому» (1828): «Поймешь ли ты, что твой народ // Есть пышный сад, а ты – Ленотр, // Что должен ты его беречь // И ветви свежие не сечь...» – и поэтому не столь фантастичный, как может показаться на первый взгляд»²¹.

Спустя месяц после знакомства с автором «Сашки» Николай I вспоминает об авторе «Онегина». 28 августа 1826 года дежурный генерал Главного штаба А.Н. Потапов записывает резолюцию императора: «Высочайше повелено Пушкина призвать сюда. <...> Пушкину позволяется ехать в своем экипаже свободно, под надзором фельдъегеря, не в виде арестанта. Пушкину прибыть прямо ко мне»²². 8 сентября 1826 года, когда военная администрация (А.Н. Потапов и др.) занималась поисками средств на экипировку унтер-офицера Полежаева²³, Пушкин прибывает в Москву. А.Н. Потапов сообщает об этом И.И. Дибичу, на что последний отвечает: «Высочайше поведено, чтобы вы привезли его в Чудов дворец, в мои комнаты, к 4 часам пополудни»²⁴. В тот же день происходит встреча Николая I с Пушкиным, продолжавшаяся около часа, во время которой поэт дает обещание императору изменить прежний образ мыслей, после чего удовлетворенный монарх, провожая гостя, говорит придворным: «Теперь он мой»²⁵. (Во время беседы с Пушкиным император должен был, наверное, вспомнить о предшествующей ей аудиенции, данной ему дерзкому и остроумному автору полупародийного подражания «Онегину».) Вслед за этим Пушкин снимает двухкомнатный номер гостиницы «Европа» на Тверской и проводит вечер в доме В.Л. Пушкина²⁶. Как видим, совпадают многие существенные детали в жизни поэтов: «хронотоп», действующие лица и т.д. Заметим и то, что Пушкин, прибыв в Москву, отправляется к дяде, тогда как полежаевский «Сашка», наоборот, уезжает из Москвы с «повинной» к идентичному петербургскому родственнику...

Литературными следствиями двух конфиденциальных встреч нового русского императора с подающими большие надежды молодыми русскими поэтами (один из которых был известен до того преимущественно в Москве, а другой уже повсеместно популярен) были такие факты. Полежаев долгое время не мог прийти в себя от неожиданного поворота судьбы; о его отношении к событиям июля 1826 года (казнь декабристов, коронация Николая I, не приведшая к ожидаемому политическому потеплению) можно судить по лирике первых месяцев подневольной армейской службы (1826 – 1828 гг.): «Навсегда решена // С самовластьем борьба // И родная страна // Палачу отдана» («Вечерняя заря»); «Царь на троне сидит; // Перед ним и за ним // С раболепством немим // Ряд сатрапов стоит. // <...>» («Валтасар»); «Стремлюсь в жару ожесточенья // Мои оковы раздробить // И жажду сладостного мщенья // Живою кровью утолить!» («Цепи»); «...И Русь как кур передушил // Ефрейтор-император! («Рок»); «“Ай, ахти! ох, ура, // П<равославный> наш ц<арь>, // Н<иколай> г<осударь>, // В тебе мало добра!.. // Обманул, погубил // Ты мильоны голов – // Не сдержал, не свершил // И<мператорских> слов!.. // <...> / Так у<мней мы, чем встарь>. // П<равославный> наш <царь>, // Н<иколай> г<осударь>. // Ты бо<лван> наших <рук>: // Мы склеили тебя // И на тысячу штук // Разобьем, разлюбя!» («Ай, ахти! ох ура...»); «Я умру! На позор палачам // Беззащитное тело отдам! // <...>» («Песнь пленного ирокезца»). В это же время А.Х. Бенкендорф сообщает Николаю I: «Пушкин писатель в Москве и всюду говорит о Вашем Императорском Величестве с благодарностью и глубочайшей преданностью, за ним все-таки следят внимательно»²⁷.

Пушкин наслаждается долгожданной свободой. Подобно автобиографическому полежаевскому тезке (с той лишь разницей, что один в Петербурге, а другой – в Москве), «Повеселиться там нисколько, // Никак не думав, не гадав, // Пирует Сашка мой и только! // Опять в кругу своих забав». Есть и такая интересная стыковка: 28 сентября 1826 года Пушкин отправился в Большой театр на оперу Вебера «Фрейшиц»²⁸. Ср. похождения Сашки у Полежаева: «Взгремела “Фрейшица” музыка; // Гром плесков залу оглушил...».

Связывает Полежаева и Пушкина парадоксальным образом не только личность Николая I, обратившего в первые месяцы своего правления благосклонный взор на русскую поэзию и пожелавшего привлечь в сферу государственных интересов наиболее талантливых молодых авторов...

Небезызвестный И.П. Бибиков, проявивший себя на поприще русской словесности сначала как автор «доноса» на Полежаева, а позже сыгравший противоречиво-положительную роль в его судьбе (в 1834 году он искренне подружился с поэтом и даже пригласил его погостить в кругу своей семьи в подмосковное село Ильинское, где тот познакомился, в частности, с Е.И. Бибиковой), наблюдал с помощью своей московской агентуры не только за студенчеством и профессурой, но и за возвращенным из ссылки Пушкиным. Так, предположительно 6 ноября 1826 года И.П. Бибиков писал А.Х. Бенкендорфу: «Я слежу за сочинителем П<ушкиным>, насколько это возможно. Дома, которые он наиболее часто посещает, суть дома княгини Зинаиды В<олконской>, князя Вяземского (поэта), бывшего министра Дмитриева и прокурора Жихарева. Разговоры там вращаются, по большей части, на литературе. Он только что написал трагедию “Борис Годунов”, которую мне обещали прочесть и в которой, как уверяют, нет ничего либерального...» (в оригинале – на фр. яз.)²⁹. 7 декабря 1826 года И.П. Бибиков в секретном донесении сообщает управляющему канцелярией III Отделения М.Я. Фоку о литературной жизни Москвы и образованной им сети осведомителей: «Ваше превосходительство найдете при сем журнал Михаила Погодина за 1826 год («Московский вестник». – Н.В.), в котором нет никаких либеральных тенденций: он чисто литературный. Тем не менее я самым бдительным образом слежу за редактором и достиг того, что вызнал всех его сотрудников, за коими я также велю следить; вот они 1) Пушкин, 2) Востоков, 3) Калайдович, 4) Раич, 5) Строев, 6) Шевырев. Стихотворения Пушкина, которые он ему передавал для напечатания в его журнале – это отрывки из его трагедии “Борис Годунов”, которые он не может сообщить никому другому, потому что, по условиям редакции, он не может предавать их гласности ранее напечатания. Из хорошего источника я знаю, что эта трагедия

не заключает в себе ничего противоправительственного» (в оригинале – на фр. яз.)³⁰.

Из воспоминаний Е.И. Бибиковой (Раевской) известно, что ее отец, будучи неплохим поэтом-дилетантом, не только инициировал появление на свет стихотворения Полежаева «Тайный голос» (1834), но и вписал в него три заключительные строфы в смиренно-покаянном тоне, обращенные к Николаю I, послав контаминированную полежаевскую медитацию (конечно, помимо воли основного автора) своему дальнему родственнику и шефу А.Х. Бенкендорфу³¹: «Но нет! Кто снял завесу Провиденья? // Кто цель Всевышнего постиг? // Ужели Он не может для прощенья // Быть столь же благ и столь велик? // О Боже! И во мне среди страданий // Надежды пламень не погас. // Твердит душе глагол предвозвещаний: // “Твоей отрады придет час”... // Быть может, и меня, во мгле атомов, // Воспомнит Царь во дни щедрот, // И над главой моей – мечу законов: // “Пощада, милость” изречет!»³². Иного рода литературное «сотрудничество» связывало И.П. Бибикова с Пушкиным, о чем повествует та же мемуаристка: «Кроме любви к живописи, отец понимал музыку, обладал голосом и отличным слухом. Любил в досужее время писать стихи, из которых некоторые были напечатаны в периодических изданиях двадцатых годов. В “Послании” к дяде Илье Гавриловичу Бибикову, брату моей матери и лучшему другу моих родителей, исчисляя все деревенские удовольствия, он говорит:

Иль будем критики писать?
 Примером их – роман “Граф Нулин”.
 В нем про охоту говорят
 Невыгодно; и тем он дурен.
 Я не скажу, как тот чудак:
 “Прости, жена! не жди к обеду!”
 Охотник я, но не дурак:
 И повторю жене: “Приеду!
 Хотя и с тощим животом.
 Ты ж сладким угости столом”.

По выходе в свет этого “Послания” отец сидел, по обыкновению, вечером в английском клубе в Москве, играл в вист. Подходит к нему Александр Сергеевич Пушкин.

– Иван Петрович! Неужели вам в самом деле не нравится мой “Граф Нулин”?

– Полноте, – отвечал отец. – Я пошутил: в рифму пришлось!»³³.

Примечательны и эскизные характеристики Полежаева и Пушкина, сделанные ярким бытописателем литературных жизни того времени чиновником А.Я. Булгаковым в письмах к брату К.Я. Булгакову: «Вчера много наделал беспокойства и насмешил нас, гуляющих на бульваре, мальчик лет 19 и пьяный, очень собой хороший. Пристал к даме одной, которую вел какой-то превысокий кавалер, начал учтивостями, а потом предложил ей 15 рублей; она отказалась, а он прибавил: да ведь 15 рублей бумажками, ассигнациями! Надобно думать, что она была таковская. Кавалер было вступился. – Молчи ты, немчура, тебе не дам и 15 копеек: ты даром, что высок, но и в лакеи не годишься. – Тот перепутался и ну прибавлять шагу. Мальчик сел на скамейку. Его все обступили, начали говорить, и я тут же. Подошли нищие. Шот, бывший со мною, заметил, что нищие эти всем надоедают, что должно их выгонять. – Зачем? – возразил пьянюшка, – гонять бы надобно полицейских: вот эта сволочь так портит удовольствие *нашего брата*, а нищему скажешь: пошел прочь, он и отойдет. – Начал я добираться, кто он таков, будто лицо мне знакомо. – Знаете ли вы поэму “Сашеньку”? – Не знаю. – Ну, я ее сочинитель. – Знаете ли Генриаду? – Как не знать: Je chante ce heros, qui regna sur la France [Пою героя, который царствовал над Францией]. Ну, так я ее переводчик. Служите вы? – Нет, я буду служить. – Так вы еще учитесь? – Учусь. <...> Вы, верно, университетские? – Точно так! – Зачем же вы не носите мундир или сюртук с фуражкой форменною, как велено? – Оттого, что не хочу иметь вывески дурака, невежды, шалопая. – А разве лучше напиваться и заводить шум на бульваре? – Признаюсь, не хорошо; как быть, затащили меня в ресторацию, впрочем я пьяный умнее князя Оболенского (куратора), когда он трезв. <...> Имени он не сказал, а мне сказал, что я – А.Я. Булгаков.

Жаль молодого человека – такое счастливое лицо: видно и не глуп. Плох очень надзор в этот университет» (31 мая 1825 г.)³⁴; «Я познакомился с поэтом Пушкиным. Роба ничего не обещающая. Он читал у Вяземского свою трагедию “Борис Годунов”, которая объемлет всю его жизнь; он шагает по-шекспировски, не соблюдая никакого единства и позволяя себе все. Не думаю, чтоб напечатали эту трагедию...» (5 октября 1826 г.)³⁵. В обоих контекстах обращает на себя внимание изоструктурность повествования – описание внешности поэтов, их основные творческие проявления в то время, произведенное ими на автора впечатление и т.д.

Весной 1829 года Пушкин в очередной раз приезжает в Москву, планируя отправиться в дальнее путешествие³⁶; в это же время Полежаев готовится в г. Карачеве к пешему походу на Кавказ, тоже в район боевых действий русской армии на Востоке³⁷; первый – в качестве вольного наблюдателя, журналиста, второй – в статусе разжалованного из унтер-офицеров и лишённого личного дворянского достоинства рядового Московского пехотного полка (при этом оба поэта параллельно находились в поле зрения Николая I и III Отделения, в разной степени ограничивающих их свободу). В начале мая Пушкин выезжает из Москвы, по пути останавливаясь в тех же городах, что и полк Полежаева, – Орле, Новочеркасске, Георгиевске³⁸. Возвращаясь из «путешествия в Арзрум» писатель с 15 августа по 8 сентября задержался в Пятигорске, Кисловодске, станции Горячеводской, в районе которых располагался в то время и полк³⁹.

Примечания

¹ См., например: *Николаева Е.Г.* Пушкин и Полежаев: (К проблеме литературного влияния) // Болдинские чтения. Горький, 1984. С. 152-163; *Васильев Н.Л.* Пушкин и Полежаев: «заговор молчания» или...? (К истории взаимоотношений) // Поэзия Полежаева. Саранск, 1989. С. 40-69; Он же. Полежаевская реминисценция в стихотворении Пушкина «Безумных дней угасшее веселье...» // Пушкин и его современники. Вып. 2 (41). СПб., 2000. С. 194-195; Он же. А.С. Пушкин и Струйские: три луны русской поэзии в творческом сознании классика // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2004. С. 127-135.

² См.: *Лернер Н.О.* Пушкинологические этюды // Звенья. Вып. 5. М.-Л., 1935. С. 181. Анализ версии исследователя см. в нашей статье: Пушкин и

Полежаев... С. 60-63. По поводу авторства указанного анонимного стихотворения см., в частности: *Васильев Н.Л.* «Первая ночь брака»: (Опыт историко-литературного комментария) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 221-236; Он же. К вопросу об авторстве стихотворения «Первая ночь брака», приписываемого А.И. Полежаеву // Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А.И. Полежаева; Материалы к научной биографии поэта. Саранск, 2005. С. 375-392; *Дубровский А.В.* «Мнимый Пушкин»: (Прижизненные списки эротических стихотворений и экспромтов, приписываемых Пушкину) // Пушкин и его современники. Вып. 3. СПб., 2005. С. 308-310.

³ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 5. С. 41-42.

⁴ *Григорьев А.А.* Воспоминания. М., 1988. С. 5-6, 39.

⁵ См.: *Огарев Н.П.* О литературе и искусстве. М., 1988. С. 105.

⁶ *Писарев Д.И.* Литературно-критические статьи. М., 1940. С. 154-155.

⁷ См.: *Петров К.* Курс истории русской литературы. СПб., 1863. С. 161.

⁸ *Шелгунов Н.В.* Сочинения: В 3 т. 3-е изд. СПб., б. г. Т. 1. С. 370.

⁹ См.: *Быков П.* А.И. Полежаев // Всемирная иллюстрация. 1888. 16 янв.; С. 53-54; Он же. А.И. Полежаев // Нива. 1888. № 3. С. 82-83.

¹⁰ *Качановский В.* Несколько слов о литературной деятельности современника А.С. Пушкина Александра Ивановича Полежаева (унтер-офицера) // Вестник Славянства. 1888. Кн. 2. С. 2.

¹¹ *Пытин А.Н.* Забытый поэт // Вестник Европы. 1889. № 3. С. 153, 196.

¹² *Веселовский А.Н.* Западное влияние в новой русской литературе. 4-е изд. М., 1910. С. 187-192.

¹³ См.: *Бобров Е.* А.И. Полежаев об А.С. Пушкине // Пушкин и его современники. СПб., 1907. Вып. 5. С. 82-83, 106-107; Он же. Допотопный поэт [М.Ю. Лермонтов] // Сб. учено-лит. об-ва при имп. Юрьевском ун-те. Юрьев. 1908. Т. 13. С. 126-127.

¹⁴ См. также: *Васильев Н.Л.* А.И. Полежаев и русская литература. Саранск, 1992. С. 76-91.

¹⁵ Цит. по: *Динесман Т.Г.* Письма Полежаева к Л.А. Якубовичу // Литературное наследство. Т. 60. Кн. 1. М., 1956. С. 611.

¹⁶ *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 165-168.

¹⁷ См.: *Белозерский Е.М.* К биографии поэта А.И. Полежаева // Исторический вестник. 1895. № 7/9. С. 644-647.

¹⁸ Старушка из степи [псевдоним Е.И. Бибиковой, в замужестве Раевской]. Встреча с А.И. Полежаевым // Русский архив. 1882. № 6. С. 235.

¹⁹ Записки Н.Н. Музаркевича // Русская старина. 1887. № 2. С. 270.

- ²⁰ Третьяков М. Воспоминания // Русская старина. 1892. № 9. С. 533-553.
- ²¹ См.: [Сазонов Н.И.] La verite sur l'impereur par un russe. P., 1854. Русский перевод см.: Из литературного наследия Н.И. Сазонова / Публ. Б. Козьмина // Лит. наследство. М., 1941, т. 41/42. С. 223-234. Мемуарист включил в свои записки две главы о взаимоотношениях русского царя с поэтами: в одной фигурировал Пушкин («Николай и поэт», гл. 13), в другой – Полежаев («История другого поэта», гл. 14).
- ²² См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. / Сост.: М.А. Цвяловский, Н.А. Тархова. М., 1999. Т. 2. С. 165.
- ²³ См.: Васильев Н.Л. Летопись жизни и творчества А.И. Полежаева // Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А.И. Полежаева. С. 252-257.
- ²⁴ См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т.2. С. 169.
- ²⁵ Там же. С. 169.
- ²⁶ Там же. С. 169.
- ²⁷ Там же. С. 219.
- ²⁸ Там же. С. 177, 182.
- ²⁹ Там же. С. 199.
- ³⁰ Там же. С. 210-211.
- ³¹ О мотивах этого поступка и его следствиях см.: Васильев Н.Л. Летопись жизни и творчества А.И. Полежаева. С. 338-349.
- ³² См.: Старушка из степи [Раевская Е.И.]. Указ. соч. С. 238-239.
- ³³ Воспоминания Екатерины Ивановны Раёвской // Исторический вестник. 1898. № 11. С. 531.
- ³⁴ <Из писем Александра Яковлевича Булгакова> // Русский архив. 1901. № 5. С. 195.
- ³⁵ Там же. № 7. С. 405.
- ³⁶ Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 3. С. 26.
- ³⁷ См.: Васильев Н.Л. Летопись жизни и творчества А.И. Полежаева. С. 290.
- ³⁸ См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 3. С. 86-91; Ср.: Васильев Н.Л. Летопись жизни и творчества А.И. Полежаева. С. 291-292.
- ³⁹ См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 3. С. 86-91; Васильев Н.Л. Летопись жизни и творчества А.И. Полежаева. С. 292-295.

Р.Г. Назарьян
(Самарканд, Узбекистан)

АНГЛИЙСКОЕ «ПРИСУТВИЕ» В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА

В отечественном пушкиноведении имеется немало работ, посвященных связям русского поэта с английской литературой. Выявлены источники знакомства Пушкина с этой словесностью, творческие переключки и реминисценции, изучены его критические статьи и высказывания, касающиеся тех или иных английских авторов и их сочинений. Описаны и книги британских прозаиков и поэтов, имевшихся в личной библиотеке А.С. Пушкина. За незначительным исключением, большинство исследований ограничивается именами Шекспира, Байрона, В. Скотта, Кольриджа и Б. Корнуолла¹. И это вполне объяснимо, ибо в то время знакомство русских читателей с художественными творениями Альбиона было весьма ограничено и практически исчерпывалось лишь названными выше именами.

Если обратиться к творчеству Пушкина лицейского периода, то нетрудно заметить весьма редкое присутствие английского «элемента» в его сочинениях. Так, например, в двух стихотворениях («Принцу Оранскому» и «Послание к Юдину») упомянут Альбион, а в «Монахе» и «Тени Фонвизина» названо имя Невтона (Ньютона). Фамилии Грей, Томсон и Гамильтон обнаруживаются в послании юного поэта «К сестре», а имя Мильтона присутствует в «Бове». Те же Грей и Томсон фигурируют в стихотворении петербургского периода «Записка к Жуковскому», и лишь однажды в те же годы поэт употребил снова географически-возвышенный термин «Альбион» («Когда сожмешь ты снова руку...»).

В означенный период – первые десятилетия XIX века – Россию словно захлестнула волна галломании. Буквально весь дворянский быт (включая одежду, пищу, манеру поведения, всяческие развлечения и языковое общение) был позаимствован из Франции. В русских дворянских семьях говорили, писали и читали по-французски, к детям приставляли французских гувернанток и учителей, в Москве и Петербурге, а затем и в провинции открылись

магазины «парижской» моды. Владение французским языком, знакомство с французской литературой и соблюдение правил французского этикета стало обязательным фактором русского дворянского этикета, отличавшим их от простолюдинов, «черни». Культ Франции, засилье французской культуры не смогло поколебать даже нашествие Наполеона на Россию.

Тем не менее, в атмосфере всеобщей галломании постепенно появляются первые ростки интереса и к культурам другим европейских стран, в первую очередь, Англии и Германии. Стоит вспомнить, что еще в конце XVIII столетия в Москве был открыт Английский клуб, который в 1797 году указом Павла I был закрыт за «якобинство» и за пропаганду вольнолюбивых идей. Однако после смерти этого одиозного императора клуб вновь открыли, и он стал пользоваться огромной популярностью в дворянской среде. Стать его членом мог далеко не каждый, ибо число желавших вступить в него впятеро превышало возможности клуба. Добавим, что подобный привилегированный клуб появился и в Петербурге.

Однако англomanия в России все же не получила «права гражданства» и английский язык не стал столь популярным и необходимым, как французский, а английская культура увлекла лишь небольшую часть образованного русского общества. И весьма немногие на Руси англomаны были скорее исключением, чем правилом: они выглядели «белыми воронами» среди офранцузившихся российских дворян. Довольно характерные подтверждения тому можно обнаружить не только в исторических документах, но и в сочинениях отечественных и зарубежных писателей первой половины и середины XIX столетия.

Английский клуб упомянут в монологе героя грибоедовской комедии Чацкого, членом этого же клуба состоял и персонаж романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» Петр Кирсанов. Герой другого тургеневского романа («Дворянское гнездо») Иван Петрович Лаврецкий, поживший некоторое время вне родины, «вернулся в Россию англomаном. Коротко остриженные волосы, накрахмаленное жабо, долгополый гороховый сюртук со множеством воротничков, кислое выражение лица, произношение сквозь зубы, деревянный внезапный хохот, отсутствие улыбки, исключительно политический

и политико-экономический разговор, страсть к кровавым ростбифам и портвейну – все в нем так и вяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом»².

В английском «духе» Лаврецкий воспитывает и своего сына Федю: мальчика будили в четыре часа утра, обливали ледяной водой, заставляли заниматься гимнастикой и «бегать вокруг высокого столба на веревке». Отпрыска этого кормили лишь один раз в день, ограничиваясь только одним блюдом. Юного спартамца обучали к тому же верховой езде и стрельбе из арбалета.

В том же романе Тургенев, характеризуя другого персонажа, дает довольно верное представление о своем времени и о его нравах. Он отмечает, что отец Паншина «посещал английские клубы обеих столиц», а его сын, Владимир Николаевич, «говорил по-французски прекрасно, по-английски хорошо, по-немецки дурно. Так оно и следует: порядочным людям стыдно говорить хорошо по-немецки»³. Писатель констатирует тот факт, что англоманство и в середине столетия было все же явлением вторичным, ибо французские корни оказались более живучими на российской почве.

Но, пожалуй, наиболее известным тургеневским англоманом является Павел Петрович Кирсанов. Вся жизнь этого персонажа романа «Отцы и дети» устроена на английский вкус: у него аристократические манеры, он умеет мастерски играть в вист и прекрасно, по европейским нормам, одеваться, он безукоризненно честен и по-британски вечно меланхоличен. Кирсанов читает английские книги и носит английский костюм – съют, пьет какао и имеет длинные ногти, за которыми тщательно ухаживает. Он носит длинные воротнички и здоровается исключительно по-английски – рукопожатием (shake hands). В доме, где он живет, используются даже английские рукомойники. Павел Петрович остается «англичанином» и вне своего дома: путешествуя, всегда останавливается в лучших номерах лучших отелей, употребляет в пищу изысканные блюда и постоянно возит с собой серебряный несессер и походную ванну. Его подбородок всегда тщательно выбрит, а лицо благоухает какими-то «удивительно благородными духами». Он считает себя человеком либеральным и прогрессивным,

но, в духе английского консерватизма, с уважением относится и к аристократам.

Дань Англии отдали и другие известные деятели российской словесности – так, в частности, В.А. Жуковский своими переводами стал прививать соотечественникам интерес к английской поэзии, а В.К. Кюхельбекер активно пропагандировал произведения Шекспира. В середине 1820-х годов Джордж Гордон Байрон стал кумиром русской читающей публики, особой популярностью пользовались сочинения Вальтера Скотта и С. Ричардсона.

В пушкинском «Евгении Онегине» набор английских имен и реалий по сравнению с предшествующими его сочинениями более широк и разнообразен. Наряду с реальными личностями (Адам Смит, Байрон, Бентам, Ричардсон, В. Скотт) поэт упоминает и имена героев сочинений Ричардсона (Грандисон, Кларисса, Ловлас), Байрона (Гюльнара, Корсар, Чайльд-Гарольд), и Матюрина (Мельмот). Фигурируют в тексте произведения и карточные термины «вист» и «роббер», английские блюда *beef-steaks* и *roast-beef*, слова квакер и денди. Упоминаются Альбион и британская муза.

Имена персонажей популярных в России сочинений Ричардсона обнаруживаются и в прозе Пушкина. Так, например, героиня «Романа в письмах», разливая чай, уподобляет себя Клариссе Гарлоу, вспоминает Ловласа и самого Ричардсона. В этом же тексте присутствует и иной британский «элемент» – приезжая англичанка, леди Пелам, В. Скотт и Английская набережная Петербурга. А один из героев этого произведения, Владимир, даже сетует на то, что «французский кадрийл заменил Адама Смита».

В «Египетских ночах» красавица покупает себе альбом в магазине на Английской набережной, а Чарский назван «надменным *dandy*», в «Пиковой даме» упомянут эпизодический персонаж – безымянный англичанин – произносящий лишь одно характерное междометие «Oh». В заметке «Участь моя решена. Я женюсь» всплывает имя В.Скотта, а рассказчик использует английскую фразу «*My native land*» («Моя родная страна»).

Британское «присутствие» ощутимо и в сочинениях Пушкина болдинского периода. На страницах «Выстрела» встречается английская калька русского фразеологизма «медовый месяц» («*the*

honeymoon»), в «Гробовщике» упоминаются имена Шекспира и В. Скотта. Но наибольшее внимание теме англomanии уделено им в небольшой «безделке» «Барышня-крестьянка», созданной во время вынужденного заточения в нижегородской глуши и завершающей цикл «Повестей И.П. Белкина».

Один из героев этого произведения – Григорий Иванович Муромский – «настоящий русский барин», промотавший в Москве большую часть своего состояния и овдовев, перебирается на жительство в деревню. Здесь, по выражению Пушкина, он «продолжал проказничать, но уже в новом роде». Муромский становится рьяным англomanом – он разводит в своей усадьбе английский сад⁴, обряжает конюхов в ливреи английских жокеев, нанимает для дочери «мадам англичанку».

Пытаясь создать себе репутацию прогрессивного и просвещенного европейца, Григорий Иванович обрабатывает принадлежащие ему поля по английской методе. Но и тут его подстерегают неудачи: расходы все увеличиваются, а доходы вовсе не прибавляются. И это несмотря на то, что, обладая здравым умом и следуя примеру столь любимых им британцев, Муромский первым в губернии «догадался заложить имение в Опекунский совет». Пушкин выражает свое ироническое отношение к англomanу и его деятельности цитатой из А. Шаховского – «Но на чужой манер хлеб русский не родится».

Антагонистом Григория Ивановича в повести выступает его сосед – Иван Петрович Берестов. Ему чужды и ненавистны всяческие нововведения Муромского, смешны его притязания на англomanство, его «английская дурь». Свое отношение к нему Берестов выражает в шуточной форме: «...У меня не то, что у соседа Григорья Ивановича. Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты».

Свою единственную дочь Лизу Муромский именует на английский манер – Бетси. Ее «мадам», сорокалетняя англичанка, старая дева мисс Жаксон, охарактеризована автором как чопорная девица, дважды в год перечитывающая единственную книгу – «Памелу» С. Ричардсона и умирающая «со скуки в этой варварской России». Пушкину нет нужды создавать индивидуальный характер

этой женщины и потому он «рисует» ее образ по привычному в русской словесности тех лет шаблону: она, естественно, злоупотребляет белилами (то есть, молодится) и «в рюмочку» затягивает свою талию. Еще одним штрихом подчеркивает автор «европейскую» ипостась Муромского дома – мисс Жаксон нарезает тонкие тартинки.

Хозяин имения, подобно англичанам, печется о здоровье – в беседе с дочерью он демонстрирует свою осведомленность в этом вопросе, приводя примеры человеческого долголетия, почерпнутые из английских журналов. Видимо, там же он вычитал сведения и о том, что люди, прожившие «более ста лет, не употребляли водки и вставали на заре зимой и летом» (не этим ли советам следовал тургеневский герой Лаврецкий, ежедневно будивший своего сына Федю в четыре часа утра?).

Григорий Иванович, объезжая свои «англизированные владения», ненароком встречает малосимпатичного ему Берестова. Тем не менее, он, «как образованный европеец, подъехал к своему противнику и учтиво его приветствовал». Англоманство Муромского проявляется и в его обращении к дочери – «*my dear*» («моя дорогая»), и в описании двора усадьбы – «густо-зеленый дерновый круг», и в одеянии его слуг – «ливрейных лакеев». Дополняют «британский» мотив английский сад и зверинец, тщательно выметенные и усыпанные песком дорожки имения, вызывающие восхищение «самолюбивого англомана».

В следующем эпизоде повести вновь говорится о «набеленной и затянутой мисс Жаксон», приседающей перед гостями в книксе с потупленными глазами. Подстать ей выглядит теперь и намеренно преобразившаяся Лиза: выбеленная по уши, насурмленная пуще своей мадам, с талией, перетянутой, словно буква икс. Это преобразование воспитанницы вызывает недовольство англичанки, догадывающейся о своих косметических потерях. Несколько позднее, приняв извинения Лизы, мисс Жаксон смягчается и в знак примирения дарит Бетси «баночку английских белил»...

Ироническое отношение А.С. Пушкина к англоманству ощущается и в других его сочинениях. Надо полагать, навечно оно не только литературными персонажами современных ему русских

авторов, но и личным жизненным опытом. В частности, близким знакомством поэта с известнейшим в России англоманом графом М.С. Воронцовым, под началом которого служил Пушкин в Одессе и которому впоследствии посвятил нелицеприятную эпиграмму (1824 г.) «Полу-милорд, полу-купец...».

Примечания

¹ Среди ряда работ последних лет, касающихся названной проблемы, хотелось бы выделить следующие исследования: *Альтшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб, 1996; *Рак В.Д.* Английская литература // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 18-19. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб, 2004. С. 11-23; *Долинин А.* Пушкин и Англия. М., 2007.

² *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 6 т. Т.2. М., 1968. С.36.

³ Там же. С. 12.

⁴ Английский сад, в противоположность геометрически правильно распланированному саду французскому, представлял собой подобие естественного леса, якобы исключавшего вмешательство человека.

Рольф-Дитрих Кайль
(Бонн, Германия)

ПУШКИН О «ДЕВСТВЕННОМ» ВОЛЬТЕРА – ЭТАПЫ ОДНОЙ ПЕРЕОЦЕНКИ

Предлагаемый в моей статье обзор является как бы продольным разрезом, или сечением, проложенным через всё творчество Пушкина, буквально с начала до конца, с 1813 по 1837 годы. За всё это время прослеживается отношение Пушкина к вольтеровской «Девственности». Выбор такого подхода было подсказано малоизвестным фактом, что единственное произведение Пушкина, начатое после получения анонимных писем (4 ноября 1836 г.) и законченное только в январе 1837 года, было связано именно с Орлеанской девой и Вольтером.

Неизвестно, когда молодой Пушкин познакомился с остроумной поэмой Вольтера, может быть, еще до поступления в Лицей. Вполне возможно, что во французской библиотеке отца имелось издание этой поэмы или что дядя Василий Львович упомянул ее в беседе с любопытным племянником. Во всяком случае, уже первый эпический опыт 14-летнего лицеиста, «Монах» написан явно в духе фривольной поэмы Вольтера, в чем Пушкин признается тем, что вместо традиционного обращения к Музе он начинает свою поэму следующими стихами:

Певец любви, фернейский старичок,
К тебе, Вольтер, я ныне обращаюсь,
Куда, скажи, девался твой смычок,
Которым я в Жан д'Арке восхищаюсь (I, 9).

Через год юный поэт начинает новую поэму, «Бова», во вступлении к которой он отмежевывается от классических образцов, от Гомера до Клоп-штока, заявляя:

Но вчера, в архивах роясь,
Отыскал я книжку славную,
Катехизис остроумия,
Словом: Жанну Орлеанскую.
Прочитал, – и в восхищении
Про Бову пою царевича (I, 64), –

после чего вместо Музы опять призывается Вольтер. А в написанном в следующем, 1815 году послании «Городок» он же восхваляется словами:

Он всё, везде велик,
Единственный старик! (I, 97)

Уже после Лицея, в 1818 году, Пушкин посылает молодому дипломату Н.И.Кривцову в Лондон экземпляр *La Fuselle*, прославляя ее как

Святую Библию харит. (XI, 57)

В 1825 году, уже в Михайловской ссылке, Пушкин начинает даже перевод «Девственницы», но уже на 17-ом стихе бросает эту затею, обосновав свой отказ стихами:

Седой певец, чьи хриплые напевы,
Нестройный ум и бестолковый вкус
В былые дни бесили нежных муз,
Хотел бы ты, о стихотворец хилый,
Почтить меня скрипицею своей,
Да не хочу. Отдай ее, мой милый,
Кому-нибудь из модных рифмачей (II, 451).

Следует отметить, что все пушкинские поэмы, как-то связанные с традицией, духом и стилем «Девственницы», т.е. *Монах*, *Бова*, *Руслан и Людмила*, *Гавриилиада*, *Царь Никита* и *сорок его дочерей*, написаны раньше, до этого текста, отмежевывающегося от Вольтера, как автора «Девственницы».

Правда, Пушкин и после 1825 года еще упоминает и даже цитирует «Девственницу». Так он приводит еще в 1827 году, в романе о своем прадеде несколько французских стихов из 13-ой песни «Девственницы», чтобы иллюстрировать эпоху Филиппа II, Орлеанского, что, между прочим, является легким анахронизмом.

После этого уже не встречаются не критические или хотя бы нейтральные упоминания «Девственницы», и сам Вольтер подвергается всё более критической и даже отрицательной оценке. В доказательство привожу текст, написанный в 1834 году и известный теперь под заглавием «*О ничтожестве русской литературы*» (XI, 271):

«Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан этой эпохи, овладел и стихами, как важной отраслью умственной деятельности человека. Он написал эпопею, с намерением очернить кафолицизм (т.е. Генриаду). Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица к стати и не к стати выражать правила своей философии. Он наводнил Париж прелестными безделками, в которых философия говорила общепонятным языком, одною рифмою и метром, отличавшимся от

прозы – и эта легкость казалась верхом поэзии; наконец, и он однажды в своей жизни становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободой излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, принесены в жертву Демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих Заветов обругана...».

В 1836 году Пушкин еще раз возвращается к Вольтеру в короткой статье, из которой часто цитируется одна из первых фраз: «Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства». Это воспринимается обыкновенно как выражение преклонения перед гением Вольтера. На самом деле это чуть ли не извинение, так как статья эта, несмотря на заглавие «*Вольтер*» является всего лишь рецензией на опубликованную в 1836 году корреспонденцию Вольтера с президентом де Брос (de Brasses) о покупке писателем кусочка земли и «прегадкого замка» президента. Признавая остроумие обоих корреспондентов, Пушкин всё же приходит к заключению, что Вольтер «во всё течение долгой своей жизни никогда не умел сохранить своего собственного достоинства» (XII, 80). Такой упрек, в устах дворянина Пушкина, релятивирует все неоспоримые заслуги «великого писателя», «великана своей эпохи». И как раз на этом уровне личного, морального поведения Вольтера происходит последнее обращение Пушкина к теме «Девственницы» и ее автора.

В самом конце 1836 и в начале 1837 года Пушкин набрасывает статью, предназначенную для «Современника» под довольно загадочным заглавием *Последний из свойственников Иоанны д'Арк* (XII, 153-155). Это, с одной стороны, единственный художественный текст, начатый и законченный после получения анонимных писем (4-го ноября 1836-го года), и, с другой стороны, последнее высказывание Пушкина о вольтеровской «Девственнице». И это, кроме того, – литературная мистификация. В ней рассказывается, что некий г. Дюлис (du Lys), потомок брата Орлеанской девы, в начале Французской революции переселился в Англию, где он и умер. Среди оставшихся после его смерти бумаг сохранилось будто бы письмо Вольтера. Пушкин объясняет, что Дюлис около 1767 года узнал, что некий г. Вольтер написал книгу о его родственнице, достал эту книгу,

прочитал и был возмущен до такой степени, что сразу же послал Вольтеру вызов на дуэль.

Далее, под выдуманной датой 22 мая 1767 года Пушкин приводит мнимое письмо Вольтера, в котором тот отказывается от авторства «Девственницы» и тем самым и от дуэли.

Пушкин заканчивает свою мистификацию тем, что цитирует статью одного английского журналиста, якобы появившуюся в газете «Morning chronicle». Привожу этот текст полностью:

«Судьба Иоанны д'Арк в отношении к ее отечеству по истине достойна изумления. Мы конечно должны разделить с французами стыд ее суда и казни. Но варварство англичан может еще быть извинено предрассудками века, ожесточением оскорбленной народной гордости, которая искренно приписала действию нечистой силы подвиги юной пастушки. Спрашивается, чем извинить малодушную неблагодарность французов? Конечно, не страхом дьявола, которого исстари они не боялись. По крайней мере, мы хоть что-нибудь сделали для памяти славной девы; наш лауреат посвятил ей первые девственные порывы своего (еще не купленного) вдохновения. Англия дала пристанище последнему из ее сродников. Как же Франция постаралась загладить кровавое пятно, замаравшее самую меланхолическую страницу ее хроники? Правда, дворянство дано было родственникам Иоанны д'Арк; но их потомство пресмыкалось в неизвестности. Ни одного д'Арка или Дюлиса не видно при дворе французских королей от Карла VII до самого Карла X-го. Новейшая история не представляет предмета более трогательного, более поэтического жизни и смерти Орлеанской героини; что же сделал из того Вольтер, сей достойный представитель своего народа? Раз в жизни случилось ему быть истинно поэтом, и вот на что употребляет он вдохновение! Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и как пьяный дикарь пляшет около своего потешного огня. Он как римский палач присовокупляет поругание к смертным мучениям девы. Поэма лауреата не стоит, конечно, поэмы Вольтера в отношении силы вымысла, но творение Соуте есть подвиг честного человека и плод благородного восторга. Заметим, что Вольтер, окруженный во Франции врагами и завистниками, на

каждом шагу подвергавшийся самым ядовитым порицаниям, почти не нашел обвинителей, когда появилась его преступная поэма. Самые ожесточенные враги его были обезоружены. Все с восторгом приняли книгу, в которой презрение ко всему, что почитается священным для человека и гражданина, доведено до последней степени кинизма. Никто не вздумал заступиться за честь своего отечества; и вызов доброго и честного Дюлиса, если бы тогда стал известен, возбудил бы неистощимый хохот не только в философических гостиных барона д'Ольбаха и M-me Joffiin, но и в старинных залах потомков Лагира и Латримуля. Жалкий век! Жалкий народ!».

Первый крупный пушкинист, занимавшийся этим текстом, Н.О. Лернер¹, еще в 1929 году показал, что все претензии к Вольтеру в связи с его «Девственницей», выраженные будто бы английским журналистом, уже раньше были сформулированы как упреки самого Пушкина, т.е. представляют суждения поэта. Лернер видел в этом отражение «поворота Пушкина вправо». Против такого толкования выступил Д.Д. Благой в длинной статье «Главою непокорной» с подзаголовком «Ключ к последнему произведению Пушкина»². В этой статье он пытается выдвинуть и доказать сразу несколько построений или вернее догадок. Так, он полагает, что в тексте отражается сиюминутная ситуация Пушкина, что приводит к маловероятному предположению, будто бы в образе Вольтера представлены одновременно и Геккерн и Дантес. А это никак не вяжется со стремлением Благого спасти Вольтера от уничтожающей критики пушкинского текста. Для этой цели Благой привлекает высказывания Пушкина двадцатилетней давности и старается объяснить критическое отношение зрелого Пушкина к Вольтеру переходом поэта к реализму.

По-моему, гораздо важнее в процессе этой переоценки изменившееся отношение Пушкина к религии. Характерно, что в юношеские годы он восхваляет «Девственницу» при помощи метафор взятых из области религии: «катехизис остроумия» и даже «святая Библия харит», а позже он осуждает ее как раз за «обругание святыни обоих Заветов» и за «презрение ко всему, что почитается священным для человека и гражданина». Примечательно, что

Пушкин приближается к религии как художник, как поэт, т.е. по линии немецкого романтизма, называя религию «вечным источником поэзии у всех народов».

И в заключение моей статьи укажу на одно параллельное высказывание Шиллера по поводу вольтеровской Девственницы. В стихотворении, посвященном этой теме, есть два стиха, ставшие крылатым словом в XIX веке:

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwarzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn.

Я попытался перевести этот афоризм следующими строчками:

Ведь любит свет блестящее чернить
И то, что высоко, низвергнуть в прах.

Это было написано в 1803 году. Любопытно, что старик Гёте в разговоре с Эккерманом высказался в таком же духе. Цитирую из записи, датированной 13 октября 1825 года:

«Мадам Жанли поэтому совершенно права, когда она восстала против вольностей и дерзостей Вольтера. Ведь, как бы остроумно все это может быть, но, по сути дела, миру это не впрок, так как на таком основании ничего не построишь. Оно может быть даже весьма вредно тем, что сбивает людей с толку, лишая их нужной опоры»³.

Примечания

¹ Лернер Н.О. Замаскированный Пушкин // Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 190-198.

² Благой Д.Д. Душа в заветной лире. М., 1979.

³ Перевод мой. – Р.-Д. К.

А.Ю. Сорочан
(Тверь)

ОБ ИСТОКАХ «ПУШКИНСКОГО МИФА» В ИСТОРИЧЕСКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ XIX ВЕКА

История русской литературы – и это понятно! – не обходится без «Арзамаса». Но сами участники «Арзамаса» не всегда воспринимали всерьез свою деятельность. Мы – иногда слишком серьезны. И восприятие «Арзамаса» как средоточия всего прогрессивного в русской литературе давно стало общим местом. В данной заметке я хотел бы показать, как сложились механизмы мифологизации истории литературы в массовой беллетристике. Ведь именно в ней зародился «пушкинский миф», ставший неотъемлемой частью представлений о литературном развитии XIX века. В «Арзамасе» участвовал Пушкин – и одного этого факта уже достаточно. Все, что связано с именем Пушкина, в исторической беллетристике второй половины XIX века, не просто идеализируется. Классик оказывается в центре событий, все остальное – вокруг него. Пушкин велик; об этом не спорят. Но формы утверждения его величества у беллетристов весьма своеобразны. Интерпретация истории литературы в популярной прозе оказала немалое воздействие на читателя. Именно в этой прозе – истоки искаженных и подчас смехотворных представлений, перекочевавших в литературу XX века.

Превращение классика русской литературы в персонажа литературы художественной произошло давно. Многие современники Пушкина дали художественные трактовки тех или иных эпизодов его судьбы. Пушкин появился в экспериментальных текстах А.Ф. Вельтмана («Не дом, а игрушечка!», 1850) и В.Р. Зотова («Старый дом», 1850-1851). У Вельтмана, например, анекдотический сюжет становится значимым именно из-за участия героя-писателя: Пушкин, читающий на новоселье стихотворения «Вечер» и «Домовому», почти не принимает участия в развитии действия, но его стихи превращают малозначительный случай в событие, имеющее ценность для истории литературы, а значит – для истории вообще.

Во второй половине века Пушкин все чаще становится героем в полном смысле слова. Авторов, кажется, интересуют не столько его тексты как знаки определенной эпохи, сколько историческая значимость судьбы самого Пушкина. Его фигура все чаще возникает в исторической прозе (П.П. Каратыгин, П.П. Вяземский, Д.С. Дмитриев). Особое место в этом ряду занимает проза Д.Л. Мордовцева.

В художественной прозе Мордовцева поражает весьма своеобразно понимаемая литературность. Его тексты насыщены цитатами не только из исторических источников (этого требует канон исторического романа), но и цитатами из художественных текстов. Так, в романах из современной жизни «Знамения времени» и «Профессор Ратмиров» обильно используются тексты Некрасова и Достоевского. Герои говорят и мыслят цитатами, подчас не замечая. В «Знамениях времени» это ведет к противопоставлению «некрасовского» и «достоевского» комплексов, носителями которых выступают героини-антиподы Стожаров и Канадеев. Но в более поздней исторической прозе используется не актуальная фразеология, а классический текст. И использование его своеобразно.

Мордовцев обращается ко многим эпизодам из истории русской литературы; в большинстве случаев эти эпизоды «пушкинские». И «пушкиноцентризм» репрезентаций историко-литературного процесса в романе – зрелище любопытное.

Поначалу все напоминает анекдот; особенно в романе «1812 год». Это очень странная книга, на первый взгляд, напоминающая переделку «Записок кавалерист-девицы». Кажется, образ Дуровой попадает в роман, написанный целиком под воздействием Толстого; используется сюжетная канва «Записок» там, где она не противоречит «Воине и миру». Но для характеристики эпохи Мордовцев использует не документы, а литературные сочинения. История литературы подменяет историю России. И особенно ярко это проявляется в сцене, которую писатель позднее воспроизведет в рассказе «Кто-то вернется» и в романе «Вельможная панна». Этой сцены нет и не может быть в «Записках» Дуровой. Итак: Жуковский после Бородинского сражения читает собравшимся у костра героям своего «Певца во стане русских воинов». Звучат фрагменты, адресованные

присутствующим в книге персонажам, и таким образом их роль в событиях обретает некую завершенность. Дурова присутствует на заднем плане и наблюдает вдохновенное чтение и реакцию на него. В ее собственном описании Бородино связано с «адским днем» и контузией. Мордовцев же дает серию возвышенных, поэтических картин, главная из которых многократно повторяется. Ведь Жуковский и Карамзин выражают в романе взгляды автора: «Область знания – бесконечна... И пылливость духа человеческого – бесконечна <...> Могущество мысли – безгранично»¹. Поэтому Жуковский, читающий из блокнота черновые наброски, больше сообщает о великой битве, чем авторы множества реляций и историки-исследователи. Реакция героини такова: «У Дуровой вырвался из груди глубокий вздох, словно стон, все взглянули на нее <...> Дурова поняла глубокое горе поляка. У нее все осталось, все это свое, родное...»². «Потрясение», «смятение» – вот лучшее описание реакции слушателей³. Мордовцев демонстрирует, насколько полно и глубоко толкует историю – поэт, художник.

Сходные примеры (литературные дуэли, тексты в исполнении авторов, прерывающие развитие сюжета) встретятся в большинстве книг Мордовцева. И везде литературный текст станет основой восприятия исторических событий; история видится именно в зеркале литературы.

Пушкин – один из центральных персонажей в литературоцентричном мире Мордовцева. Практически все его книги с начала 1880-х строятся по принципу романа-коллажа, где исторические и вымышленные сцены динамично сменяют друг друга, один эпизод перетекает в другой, внимание обращается с одних групп персонажей на другие, не слишком тесно связанные с предшествующими. И первым романом в таком ряду был «Двенадцатый год». Здесь Пушкин появляется только в одной сцене – зато в какой! «Кудрявый, черноголовый мальчик лет восьми, с типом арапчонка, взобравшись на скамейку, декламирует... Дружный взрыв детского хохота покрывает эту декламацию. Иные хлопают в ладоши и кричат: “Браво! браво, Пушкин!”

– Браво! браво! брависсимо! бис! – звенят детские голоса. Арапчонок с комическим пафосом продолжает...

– Ах, бесстыдник барин! Вот я уже мамашеньке скажу, – протестует нянюшка арапчонка, бросившая вязать чулок и подошедшая к шалуну. – Что это вы неподобное говорите, барин!

– Молчи, няня, не мешай! Это ТрEDIAKовский, наш великий пиит, – защищается арапчонок и продолжает декламировать:

...– Вот так сугубо смачно! – хохочет шалун. Нянюшка размягчается, но все еще не может простить озорнику.

– Посмотри, – говорит она, – как умненько держит себя Вигельмушка...

– Ай! ай! Вигельмушка! Вигельмушка! да такого, няня, и имени нет...

– Да как же по-вашему-то? Я и не выговорю... Вя-гельмушка Кухинбеков.

– Кюхельбекер моя фамилия, нянюшка, – говорит он, мальчик лет Пушкина или немного старше, такой беленький и примазанный немчик в синей курточке.

...– А я сам Суворов, – отзывается на это мальчик лет одиннадцати-двенадцати, в зеленой курточке с светлыми пуговицами. – Я тебя, французский петух, в пух разобью.

– Ну-ка, попробуй, Грибоед! – горячится арапчонок, подступая к большому мальчику. – Попробуй и съешь гриб.

Задетый за живое Грибоедов – так звали двенадцатилетнего мальчика – хочет схватить Пушкина за курточку, но тот ловко увертывается, словно угорь, и когда противник погнался за ним, потом, показывая вид, что поддается своему преследователю, неожиданно подставил ему ногу, и Грибоедов растянулся⁴.

Дальше появятся и Вельтман, и Каратыгин, И Лиза Сперанская... Все это сильно напоминает фильм режиссера Гончарова «Жизнь и смерть Пушкина» или исторические фильмы и романы сталинской эпохи. Все знаковые персонажи собраны в ограниченном пространстве и выстроены по ранжиру. В центре, разумеется, Пушкин. Впрочем, Мордовцев механику освоил очень быстро и таких нелепостей больше себе не позволял. Уже вторая сцена, построенная по той же схеме, отличается куда большей точностью. В описание благотворительного базара в Москве вплетаются пушкинские строки, используемые для характеристики

персонажей. Что за беда, что эти строки еще не написаны? В беллетристической системе ценностей на первый план выходит то, что литературой зафиксировано. Формульность беллетристической поэтики вполне выражена в использовании классических текстов в качестве легко узнаваемых знаков, помогающих равно и читателю, и автору. Пушкинский текст романисту необходим, повествование строится вокруг него; и логично, что сам Пушкин оказывается вовлечен в цепь исторических событий. Для этого изобретаются все новые и новые сцены. В романе о событиях 1812 года такие сцены явно фантастичны. Но позднее Мордовцев создает так называемый «кавказский» цикл произведений, в котором также присутствуют классики литературы. А в центре, как всегда, Пушкин.

Я ограничусь разговором об одном, наиболее интересном тексте – романе «Железом и кровью». Здесь Пушкин появляется дважды. Первоначально поэт гостит у Раевских на Кавказских минеральных водах в Пятигорске (июнь 1820 года) и встречается с семейством Чавчавадзе. Если с Раевскими все правильно, то будущую супругу Грибоедова и членов ее семьи поэт, судя по всему, не знал⁵. Затем Пушкин встречается с Грибоедовым на Стрелке в июле 1828 года, выслушивает предчувствия героя по поводу близкой смерти. Такая встреча опять-таки могла быть, но не в компании Плетнева и уж тем более Гоголя (знакомство Пушкина и Гоголя произошло позднее, уже в начале 1830-х гг.)⁶.

Можно спросить – что с того? Роман не история. Мордовцев позволил себе типичную для романиста вольность, не удержался, чтобы показать главного литератора эпохи рядом с другим поэтом – Грибоедовым. Это правда, но только не вся...

Присутствие Пушкина в романе не сводится к двум сценам, ничего как будто не добавляющим к развитию действия. Гораздо раньше приводится характеристика Грибоедова из «Путешествия в Эрзерум»⁷. А потом «Ермолов невольно шептал памятный ему юношеский стих Пушкина...». И далее дается развернутый фрагмент «Наполеона». Ермолов мыслит пушкинскими стихами, далее именуя Наполеона словом поэта: «Мы все губители, только маленькие». И это только вторая цитата... Пушкин незримо входит в мир персонажей задолго до фактического появления в романе. Грибоедов

ссылается на его мнение: «Первые два действия почти уже готовы, и Пушкину они очень понравились...». И все присутствие Пушкина связано с эстетической доминантой текста – точнее, с художественными произведениями. На склоне Машука он появляется так: «Внизу на том месте, где ныне беседка, называвшаяся прежде “Эоловой арфой”, сидел на камне какой-то мужчина в красной рубаше и поярковой шляпе и что-то писал у себя на коленях». «Молодой человек лет двадцати», разумеется, оказывается Пушкиным. Кому же еще пощеголять в красной рубаше, так хорошо известной по преданиям? Он тут же читает Раевскому свой эпилог к «Руслану и Людмиле» («Ищу напрасно впечатлений...») и сетует на отсутствие былых восторгов и вдохновений. А потом вспоминает о счастливых днях «Воспоминаний в Царском Селе»: «Державин был уж очень стар. Он был в мундире и плисовых сапогах»... Где-то мы, как говорится, это слышали. Вернее, читали – в биографической заметке Пушкина «Державин», с которой Мордовцев почти дословно совпадает. И дальше число совпадений множится – Пушкин говорит своими фразами, но фразами написанными. Даже упоминает он прежде всего своих персонажей – будь то дядька Никита («Какую пеструшку?» – «Форель. Ее так и мой Никита называет») или великий Наполеон. Концентрация литературных образов вокруг Пушкина необычайно велика.

Другой вариант – Пушкин пишет. Помимо эпилога, он в романе ставит дату под «Русланом...»: «29 июня 1820 года. Кавказ». Это одновременно напоминает читателю о дате случившихся событий и указывает на момент эволюции Пушкина. Тем более что дальше поэт говорящий и пишущий выступает и как поэт слушающий. Ничего удивительного, что сказание старого казака, которое слушают путешественники – прообраз будущего «Кавказского пленника» и соответственно нового этапа в творчестве Пушкина: «Только под влиянием Байрона поэт украсил его (рассказ) слишком яркими цветами романтизма». Здесь Мордовцев ссылается на воспоминания донского войскового старшины, слышанные им еще в 1840-х годах. Не исключено, что нечто подобное имело место...

Перерыв в истории Пушкина совпадает с перерывом в действии романа. Но возвращение происходит: «На балконе дачи

Петра Александровича Плетнева на Крестовском острове ясным вечером сидели в качалках Пушкин и Грибоедов... Это было в мае 1828 года». И снова Пушкин слушает, как и в предшествующей сцене, только не с улыбкой, а «нервно». Плетнев читает «Ганца Кюхельгартена» и добродушно восторгается им, а Пушкин неистовствует: «Помилуй! “как-нибудь волнуясь...” Да от такой поэзии можно “как-нибудь” и с ума спятить!.. Кислятина с патокой»⁸. Проблема критики поэта вынуждает и автора романа высказываться сходным образом в обширном отступлении по поводу недоступности «Кюхельгартена» и списывании его с экземпляра Смирдина.

А Пушкин сразу переводит разговор на важную для него в 1828 году тему о предательствах Булгарина. Разговор поддержан Гоголем, который выступает в комическом амплуа: речь его – будущего автора «Вечеров...» – состоит из переходящих друг в друга анекдотов, которые Пушкин требует «записывать». Замечу попутно, что история про двух Иванов, активно обсуждаемая литераторами, Пушкину стала известна только в 1833 году⁹. Грибоедов в осуждении приятеля – Булгарина – дипломатично не принимает никакого участия. А далее Пушкин вновь оказывается поэтом: Гоголь и Плетнев декламируют на пару «Прощай, свободная стихия». Грибоедов проецирует этот текст на себя, на скорую смерть, предчувствием которой он действительно делился с Пушкиным... Последняя фраза Пушкина тоже литературна: «До свиданья в Персии! Завтра утром еду в Михайловское».

Предчувствие сбывается, и Пушкин вновь появляется как автор, а не персонаж. Эпилог романа почти наполовину состоит из знаменитой сцены встречи с гробом Грибоедова, данной, разумеется, в кавычках.

Комментарий к отступлениям от пушкинских текстов в романе может многое прояснить в позиции Мордовцева, но для нас сейчас важен сам Пушкин. Во всех романах Мордовцева он не просто исторический персонаж, сообщающий книге определенный колорит – в этой роли мог оказаться и Булгарин. Пушкин – канонизированная, «законченная» «монологическая» фигура. Ведь тексты его появляются в романе в биографической

последовательности, цепь которой герой не способен прервать. Это как бы роман в романе, роман-коллаж, роман в цитатах – от лицейских опытов, до прозы конца 20-х годов все эти этапы пушкинского пути проходят перед нами. Он лишен личности, самости, вместо нее – корпус текстов. Пушкинские тексты уже канонизированы полными собраниями, и это дает возможность прочитать, вычитать из них судьбу, что и делает Мордовцев.

Делает очень интересно – неправдоподобные «пушкинские» сцены корреспондируют с целым весьма эффектно; а если брать весь кавказский цикл, то без пушкинских реминисценций его и представить нельзя. Используя «литературную мифологию», Мордовцев создает не реальный характер, а идеал, эталон. Именно поэтому не может Пушкин быть у него главным героем – нет интриги, сюжет уже изложен в корпусе текстов. У Грибоедова этих текстов немного и единство их более проблематично – значит, и человеческая судьба еще может быть отделена (хоть в отдельных узлах) от писательской. Но о Грибоедове как персонаже Мордовцева, может быть, представиться случай поговорить.

Методологию, выработанную Мордовцевым, усвоили советские писатели, драматурги, сценаристы (можно вспомнить «пушкинские» сцены из фильмов 1940-1950-х годов – «Белинский», «Глинка», «Композитор Глинка»). Но в XX веке место нравственных или эстетических установок занял социальный заказ. И его реабилитация (когда к цитатам из текстов, вложенным в уста литераторов, добавляются цитаты из учебников) – это уже совсем другая история. Миф, в создание которого вносит вклад историческая беллетристика, не к социальному заказу восходит, а к культурному.

Пушкин – гений, «наше все». Все, к чему он руку приложил, замечательно и неподражаемо. И главное, он всегда был в центре событий. Лицей, «Арзамас», Кавказ, Крым, Петербург, Михайловское – везде события развиваются вокруг Пушкина. Конкретные события, может, не столько и важны, сколько то, что сказал или написал в связи с ними гений. Ибо его слова беллетристы будут цитировать, на его мнение ссылаться и по его мерке воссоздавать (или пересоздавать) образ эпохи. И немудрено, если в конце концов у читателей сложится представление, к примеру, об

«Арзамасе», руководимом юным Пушкиным, как о спасителе русской литературы. Может, словосочетание «пушкинский миф» не вполне точно отражает существо дела, но для характеристики ситуации, когда Пушкин оказывается в центре всех так или иначе связанных с его именем событий, когда фиктивная история литературы подменяет историю России, когда формулой заменяется художественное осмысление – для характеристики такой литературной ситуации должен быть найден термин. Речь идет не о судьбе одной личности, но о ее организующем воздействии на культуру в целом. Но у истоков пушкинского мифа оказывается пушкинский текст. И раннюю стадию этой мифологизации я и попытался охарактеризовать выше.

Примечания

¹ *Мордовцев Д.Л.* Полн. собр. исторических романов, повестей и рассказов: В 33 т. Пг., 1914. Т. 3. С. 78.

² *Мордовцев Д.Л.* Вельможная панна. Курск, 1995. С. 561, 563.

³ В рассказе «Кто-то вернется» (1899) лишившийся руки офицер Красильников рассказывает на вечере, как ему привелось слушать Жуковского у костра. Большею частью слушатели – потомки казаков, поэтому особое внимание уделяется атаману Платову, признанию его заслуг и его смерти. Однако Мордовцеву удается избежать патетики, варьируя реакцию слушателей: «Впрочем, тогдашние барышни на Дону не знали, что такое обморок». – *Мордовцев Д.Л.* Полн. собр. исторических романов, повестей и рассказов. Т. 8(2). С. 201.

⁴ *Мордовцев Д.Л.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1996. Т. 3. С. 91-92.

⁵ *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1989. С. 119, 362.

⁶ Там же. С. 105.

⁷ *Мордовцев Д.Л.* Собр. соч. Т. 13. С. 64. Далее роман цитируется по этому изданию. С. 73-191.

⁸ Данных о знакомстве Пушкина с первой книгой Гоголя как будто не имеется.

⁹ *Пушкин А.С.* Дневник. П., 1923. С. 3, 57-58.

И.Б. Сазеева
(Арзамас)

БЛЕСК И ТЩЕТА РОМАНТИЗМА: ПРОБЛЕМА МЕТАФИЗИЧЕСКОГО БУНТА В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА И А. КАМЮ

Творчество А.С. Пушкина имеет весьма широкие отклики в мировой культуре. Эти отклики, если угодно, отзвуки, отголоски, не всегда выражены в явной форме, в виде непосредственного влияния, однако, занимают существенное место в менталитете зарубежных писателей и мыслителей.

Альбер Камю, один из самых известных французских писателей и философов-гуманистов XX века, испытал, как известно, сильное влияние русской философии и литературы, в особенности Ф.М. Достоевского и Л.И. Шестова. Однако он достаточно хорошо знал и других русских писателей.

Непосредственно к творчеству Пушкина Камю обращается, рассматривая образ Дон Жуана в своем философском эссе «Миф о Сизифе» (1942). Известно, что автор участвовал в радиопостановке «Каменного гостя», где исполнял роль дон Гуана, поэтому именно пушкинская трактовка лежит в основе этого образа. В силу этого представляется небезынтересным рассмотреть тему романтизма, романтического героя в творчестве великого русского поэта с точки зрения того подхода, который вырабатывает в своих произведениях французский мыслитель, рассматривая развитие европейского романтизма с учетом событий XX века. Камю, участвовавшего в борьбе с немецким нацизмом, весьма интересовали те особенности европейской литературной и философской мысли, которые дали определенные предпосылки для формирования революционного и радикально-националистического мышления, приведшего к трагическим событиям революций и войн, которыми так богата новейшая история западной цивилизации. Романтическое стремление установить счастье для всех представляется весьма опасной мечтой, приводящей на деле лишь к уничтожению, унижению, жесточайшей эксплуатации тысяч и тысяч людей.

Романтическая позиция вообще далека от правды жизни, что весьма ярко показал и Пушкин, задолго до трагических событий XX века.

Философская мысль Камю развивается как переход от философии абсурда к философии бунта, основные положения которых выражены прежде всего в двух философских эссе – «Миф о Сизифе» (1942) и «Бунтующий человек» (1952). Абсурд – изначальное противостояние человека и мира, вызванное, прежде всего, противоречием между бесконечной и бессмертной, однако, не умеющей чувствовать и мыслить вселенной, и смертным, конечным, однако, мыслящим и страдающим человеческим существованием. Понятие абсурда восходит к философии религиозного французского мыслителя XVII века Паскаля, но у Камю оно развивается в нерелигиозном варианте. Отрицая существование Бога, Камю называет себя не атеистом, но антитеистом, занимая, в сущности, богоборческую позицию, лишённую, однако, безмерности притязаний и романтизма.

Наиболее последовательной позицией человека в абсурде Камю считает бунт, направленный на разрушение ситуации абсурда изнутри. Если человек должен продолжать жить, несмотря на невыносимость ситуации, в которую он поставлен, что является для автора главным условием его бытия в абсурде, это требует от него напряжения всех сил, всех страстей. Сознание вызывает к жизни бунт, который определяется автором следующим образом: «Одной из немногих последовательных философских позиций является бунт, непрерывная конфронтация человека с таящимся в нем мраком»¹. Следовательно, бунт может пониматься как борьба человека за себя самого, за самоуважение, за то, чтобы не поступать несправедливо или безнравственно, так как подобные поступки могут изменить облик человека.

Бунт представляет собой наиболее полное выражение позиции трагического стоицизма, придающего жизни цену и сообщающего ей величие: «Для человека без шор нет зрелища прекраснее, чем борьба интеллекта с превосходящей его реальностью»². Человек, принимающий на себя бремя ответственности за свою жизнь в борьбе с пытающейся унизить и уничтожить его абсурдной ситуацией, может погибнуть в этой борьбе, но его достоинством

становится особенная гордость: «...речь идет о смерти без отречения, а не о добровольном уходе из жизни»³.

В «Бунтующем человеке» Камю классифицирует различные течения европейской мысли, выражающие философию бунта, выделяя среди них метафизический бунт. Как явствует из названия, – это такой бунт, который посягает на предельные основания человеческого бытия, за которые ответственен Бог: «...метафизический бунтарь протестует против удела, уготованного ему как представителю рода человеческого». И далее: «...метафизический бунтарь заявляет, что он обделен и обманут самим мирозданием»⁴.

Поскольку виновником несправедливости человеческого удела для бунтаря является Бог, метафизический бунт совпадает у Камю с богоборчеством. Метафизический бунт часто переходит в исторический, то есть в революцию, приводящую к установлению диктаторских империй. Исследуя историю европейской философско-литературной мысли, Камю старается выйти к истокам не просто политических, но общецивилизационных проблем европейского человечества. Его интересует вопрос о том, как благороднейшие порывы освобождения человечества трансформируются в уродливейшие режимы, губящие миллионы людей ради призрачных целей.

Метафизическому бунту, представляющему собой апофеоз безмерности требований, Камю противопоставляет античный «простительный» бунт, символ которого – Прометей, не предающий в своем бунтарском порыве его истоков – солидарности с угнетенными. Бунт, не предающий истоков, утверждает существование всех людей: «Я бунтую, следовательно, мы существуем».

Трактуя по-своему античную и христианскую (начиная с ветхозаветной) традиции, Камю пытается решить один из самых мучительных вопросов современности: как человек, протестующий против несправедливости, восстающий, пытающийся эту несправедливость уничтожить, может обойтись без новой несправедливости? Он делает попытку найти причины, по которым бунтари, выступающие против «жестокого Бога», ответственного за

страдания и смерть, сами приносят в мир смерть и страдание. Рассматривая различные варианты европейской «бунтующей мысли», Камю пытается классифицировать их и найти те поворотные пункты, в которых происходит утеря бунтом его гуманистических истоков, состоявших в солидарности с угнетенными, в стремлении уничтожить несправедливость.

Одной из разновидностей метафизического бунта в исследовании Камю, наряду с бунтом маркиза де Сада, Штирнера и Ницше, является бунт романтиков, которых он именует термином «мятежные денди». Оговоримся сразу, что французского мыслителя интересует именно тот аспект романтизма, который будет рассмотрен ниже. Романтизм же в целом является, несомненно, намного более сложным явлением.

Романтизм с его люциферианским бунтом (богоборчество играет здесь решающую роль) вылился только в авантюры воображения. Его отличие от античного бунта выражается в том, что он делает ставку на индивида и зло. Здесь бунт забывает о своей позитивной стороне. Поскольку Бог взывает ко всему доброму в человеческой душе, нужно превратить все доброе в посмешище и выбрать зло. Таким образом, ненависть к несправедливости и смерти приведет если не к осуществлению, то, по меньшей мере, к апологии зла и убийства. Романтический герой осуществляет глубинное смешение добра и зла. Он полагает, что в силу своей тоски по недостижимому добру вынужден творить зло. Позиция «все или ничего» выражается здесь особенно отчетливо: или я спасаю всех людей – или никого. Заметим, что европейские революции были одержимы именно такой альтернативой. Отсюда только шаг до знаменитого «Железной рукой загоним человечество к счастью», когда неправедные средства полностью обесценивают грандиозную романтическую цель.

Романтики часто идеализируют образ Сатаны как романтического юноши (Альфред де Виньи, Мильтон), восставшего против насилия Бога, выдумавшего добро, чтобы править миром ради своих неправых целей. Романтики стремятся отринуть то лицемерие, которое они приписывают Богу. Считая себя безусловно правыми, они стирают, как было указано, границу между добром и

злом. Нечувствительным к добру и злу романтического героя делает постоянная угроза смерти, нависающая над ним: «Не проповедуя злодеяние в прямом смысле слова, романтизм берется показать глубинный порыв протеста в условных образах человека вне закона, доброго разбойника, великодушного бандита»⁵. Четко обозначая авторскую позицию, Камю дает понять, что благородный разбойник и романтический Сатана – образы, не имеющие ничего общего с действительностью; более того, это опасные образы, смещающие нравственные акценты и способные дезориентировать читателя: «Но в своих глубинных истоках романтизм прежде всего бросает вызов нравственному и божественному закону»⁶.

Романтики – «мятежные денди» – эстетизируют зло, выражая эту точку зрения в привлекательном образе Сатаны-бунтаря и прочих благородных злодеев; их позиция – это, конечно же, поза, эпатаж. Они ограничиваются, как было указано выше, литературным изображением героев, сочетающих в себе апологию зла и обаяние. В каком-то смысле романтики позу предпочитают жизни. Чаще всего увлекающиеся романтическими представлениями молодые люди видят в этой позе свою значительность, «интересность», ищут в ней какой-то вызов, какую-то борьбу, не представляющие, впрочем, никакой опасности для их собственного существования. Поэтому Камю замечает, что весьма часто такие романтики становятся самыми смиренными обывателями, вдоволь наигравшись в подобные игры: «Романтик кончает тем, что становится чиновником в Алжире»⁷.

Романтизм может быть понят как тоска по несбыточному идеалу; когда идеал достигается – не знаем, что делать, когда не достигается – переходим к насильственным методам борьбы. Как было уже указано, эта тоска со временем может пройти; тогда-то романтик успокаивается и становится смиренным обывателем. Забегая вперед, отметим, что Пушкин в «Евгении Онегине» блестяще изобразил эту позу в образе Ленского. Он прочил своему герою как раз обывательское будущее в случае, если бы тот остался жив после дуэли.

Однако, заметим, у тех, кто становится революционерами, их романтическая увлеченность стремлением добиться счастья для всего человечества и способность пойти на насилие ради

достижения этой цели не проходит. Поэтому-то так внимателен Камю к позиции романтиков: романтические устремления революционеров привели к гибели невинных людей.

Среди героев Пушкина мы встречаем похожих на первый взгляд романтических персонажей, которые бунтуют против человеческого удела, прежде всего, против смертности людей. Вызов смерти, в частности, бросает герой «Пира во время чумы» Вальсингам. Попробуем рассмотреть образ Вальсингама сквозь призму основных понятий философии Камю. Отметим, что тема чумы чрезвычайно близка Камю: она играет роль символа абсурдности человеческого существования в его известнейшем программном произведении – романе «Чума». Герои Камю осознают абсурдность существования через какое-то значимое для них событие. У Вальсингама это, несомненно, смерть семьи. Пришедший на пир священник вспоминает этот страшный час:

Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый тот,
Кто три тому недели, на коленях,
Труп матери, рыдая, обнимал
И с воплем бился над ее могилой? (VII, 182).

Свой бунт против оснований человеческого удела герой выражает в презрении к чуме, носительнице смерти. Вальсингам бросает вызов чуме, признавая её власть и приветствуя её: «Царица грозная, Чума... Восславим царствие Чумы». Позиция Вальсингама и его друзей – прятие условий абсурда и определенный вызов им. Это своеобразное противостояние смертности людей, носителем которой выступает чума, а с другой стороны – прятие возможных последствий ее царства. (Абсурдные герои Камю должны осознать и принять условия абсурда, и лишь в этих условиях они борются против него, так как главное условие абсурда – противостояние человека и мира).

На первый взгляд, перед нами традиционный романтический герой. Однако Вальсингам не эстетизирует зло. Он утверждает свою позицию в песне: «Есть упоение в бою, // И бездны мрачной на краю...», но помнит и о том разрушении, которое несет чума. Священнику, пришедшему, чтобы усювестить, заставить подумать о спасении души, герой отвечает:

Зачем приходишь ты
Меня тревожить? Не могу, не должен
Я за тобой идти: я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мертвой пустоты,
Которую в моем доме встречаю...

И далее:

Тень матери не вызовет меня
Отселе, – поздно, слышу голос твой,
Меня зовущий, – признаю усилья
Меня спасти... старик, иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет (VII, 182-183).

«Ужас той мертвой пустоты» – образ смерти, отнимающей у человека все, в том числе и веру в смысл человеческого существования. Смерть – главная носительница абсурдности бытия, поскольку эта смерть не своевременная, страшная, случайная.

Вальсингам потрясен смертью своей семьи, но он не может смириться с ней и идти за священником. Вместе с тем у председателя бурного собрания пирующих во время чумы нет позы и нет эпатажа. Он признает за священником право на попытку спасения богохульников, пирующих во время всеобщей смерти, но считает себя недостойным спасения. Таким образом, романтическая позиция корректируется Пушкиным – и довольно значительно. Привлекательным здесь является не зло, но отчаянная смелость людей, бросающих вызов смерти. Вместе с тем достойной представляется и позиция священника, который не выглядит обманщиком. Это путь, который мыслится верным, автор четко расставляет акценты между добром и злом.

Священник

Матильды чистый дух тебя зовет!

Председатель (встает)

Клянись же мне, с поднятой к небесам
Увядшей, бледною рукой – оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных

Скрыть это зрелище! Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным -
И знала рай в объятиях моих...
Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... (VII, 183).

После ухода священника идет ремарка: «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость» (VII, 184).

Глубокая задумчивость Вальсингама означает, что он не отринул полностью пути добра. Заметим, что у Вальсингама нет и прямого вызова Богу.

Таким образом, романтический по внешним признакам герой оказывается у Пушкина страдающим человеком, осознающим свою греховность, но не оправдывающим ее. Отчаяние и бунт Вальсингама – не поза, а попытка принять ту страшную боль, которая его постигла. Заглушить, быть может, но и принять.

Отсутствие эстетизации зла и романтического богоборчества, характерных для «мятежных денди», а также пустота души разочарованного романтика изображена в «Сцене из Фауста». Тщета романтических желаний, выразившихся в бунте против смерти и сговоре с Мефистофелем, показана здесь с особой ясностью. Бунт Фауста (а его позиция, видимо, может рассматриваться, как бунт) заканчивается разочарованием и скукой. Мефистофель, то есть выразитель (носитель) зла, здесь не эстетизирован. Он не борется с Богом, он, скорее, беспристрастный судья, показывающий тщетность поисков бессмертия и бесконечных наслаждений. Представитель зла, сатана, является здесь в определенном смысле нравоучительным началом, причем нравоучительность эта может быть понята как неизбежность возмездия за сделку со злом. Сатана здесь – несомненный враг Бога, но не бунтарь. Это зло, следование которому предполагает суровое возмездие. Мефистофель как соблазнитель и одновременно как носитель возмездия лишь в этом смысле может считаться нравоучительным началом.

Можно продолжать список пушкинских героев, развенчивающих романтизм (Алеко, идущий на убийство любимой,

ради своевольного желания во что бы то ни стало сохранить любовь; Дубровский, вставший на путь «благородного разбойничества» и не сумевший вернуть то, на что он претендовал и т.п.).

Таким образом, можем сделать определенный вывод. Камю, рассматривающий метафизический бунт романтиков, замечает, что они приходят к эстетизации зла и закладывают литературную традицию, которая предполагает допустимость убийства и других видов насилия над человеком, проповедуя безмерность требований («все или ничего») и бросают вызов нравственным законам. Противоположный бунт, «простительный», восходящий к античности, сохраняет чувство меры и верность истокам – солидарности с угнетенными. Рассматривая романтических героев Пушкина, находим, что автор, имея четкие представления о добре и зле (христианские по своей природе) развенчивает их бунт, показывает его бесплодность, и, вместе с тем, оставляет в их душах представления о добре и спасении, недостижимых, быть может, но остающихся идеалом. Злодей не эстетизирован, зло наказано.

Предпринятый нами в данной работе опыт не претендует на полное и исчерпывающее исследование темы романтизма в творчестве А.С. Пушкина. Он призван показать, что великий русский поэт, не чуждавшийся, кстати, политики, вполне ясно осознавал опасность романтической позиции, которая, по крайней мере, допускает возможность зла и насилия. Это делает актуальным еще один аспект пушкинского творчества, показывая в очередной раз, что он – «наше всё», понятное и значимое и для представителей других культур.

Примечания

¹ Альбер Камю. Бунтующий человек. М., 1990. С. 33.

² Там же. С. 53.

³ Там же. С. 63.

⁴ Там же. С. 75.

⁵ Там же. С. 156.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

Б.С. Кондратьев
(Арзамас)

**«Я СОН ПОЮ...»:
ГОНЧАРОВСКАЯ «ВЕРСИЯ»
СТИХОТВОРЕНИЯ ПУШКИНА «СОН»**

О пушкинских «снах» написано немало¹. Однако лицейская лирика поэта в этом её аспекте пока ещё не заинтересовала исследователей. В то же время речь здесь может идти не просто об отдельных поэтических текстах: по крайней мере, пять стихотворений – «Сон», «К Морфею», «К сну», «Сновидение», «Пробуждение» – тематически образуют своеобразный онирический (сновидческий) цикл. Мы не ставим своей целью собственно анализ этих произведений, хотя здесь есть возможность сделать ряд интересных наблюдений, и прежде всего – в мифопоэтическом аспекте. В рамках данной статьи речь преимущественно пойдет о преемственном влиянии на гончаровский роман стихотворного отрывка «Сон», который в обозначенном цикле является центральным². Кстати, по мнению исследователей³, этот отрывок представляет собой часть несохранившегося дружеского послания «Оправданная лень», что уже ассоциативно связывает пушкинский текст с романом «Обломов», который вполне мог бы носить такое же название, ибо являет собой, по сути дела, онтологическое обоснование сна как образа жизни.

Но, предваряя заявленную тему, представляется любопытным наметить своего рода проекцию «отрывка» на творчество поэта да, пожалуй, и на русскую литературную традицию XIX века.

Вообще онтологическая формула «жизнь есть сон» является, конечно же, общеевропейской философской и поэтической категорией. Но в русском художественном сознании XIX века она постепенно обретает свое особое значение и понимание, и именно с Пушкина. Позднее это было четко обозначено и доказано в знаменитой Пушкинской речи Достоевского⁴, который первым обратил внимание на ключевую роль у поэта образа русского

скитальца как скитальца духовного («несчастливого скитальца в родной земле», «исторического русского скитальца»).

Скитальчество, по Достоевскому, по сути дела, движение, замкнутое на собственную личность, на собственное «я» как самоцель (в противовес соборному сознанию, которое есть «мы»). Образуется круг, в центре которого гордыня. Скитальчество – это праздность, в отличие от странничества, которое есть духовный труд. Собственно, Достоевский прямо связывает категорию скитальчества с христианским сознанием, и в этом аспекте жизнь-сон для него – это безверие и духовная смерть, а пробуждение есть духовное воскресение, обретение веры. Мы говорим здесь о Достоевском потому, что всё это он увидел именно в Пушкине и вывел из Пушкина. И правота писателя вполне очевидна. В «Евгении Онегине» сама жизнь героя есть жизнь-сон, но нет пробуждения. А пробуждение как авторская позиция обозначено в лирическом эпилоге романа, в строках, которые мы прекрасно помним:

Блажен, кто *праздник жизни* рано

Оставил, не допив до дна

Бокала полного вина...

Блажен тот, кто отказался от праздности, то есть нашел цель, нашел по себе дело. Здесь видится «диалог» с Достоевским: «Смирись, гордый человек! Иди, и потрудись на родной ниве». Пушкин, «прерывая» сюжетно роман, прерывает и духовное скитальчество Онегина. Безвыходность «бесовского» круга скитальчества видим мы и в пушкинских «Бесах». Пробуждение же, обретение веры явно ощутимо в лирике поэта, начиная со «Странника» и заканчивая «Каменноостровским циклом», который можно рассматривать как форму духовно-православной лирики⁵.

М.Н. Виролойнен в своей статье «Культурный герой Нового времени» назвала Пушкина «человеком пути»⁶. Действительно, поэт не просто создавал национальный образ, но творил в этом поэтическом мире самого себя, он как бы одноименен со своими персонажами. Сама жизнь Пушкина реализуется в его творчестве как мифологический сюжет. Особенно явно это ощущается в лирическом романе «Евгений Онегин», где Онегин как главный герой постепенно «вытесняется» с этой позиции самим поэтом. И их

первоначальное духовное родство завершается отчуждением и, по сути дела, отречением от этого «родства».

Достоевский, несомненно, прав, называя Пушкина последним русским пророком, и именно в национально-православном значении этого слова. Но пророческий дар явился в Пушкине, конечно же, не вдруг. Естественно, понимая творчество поэта как абсолютную целостность, как непрерывное движение его творческого сознания, мы в любом произведении поэта, в каждом его слове ищем вектор этого движения. И в этом аспекте лицейский отрывок – не исключение. Мифологема «сна» и соответственно весь связанный с ней круг символов восходят здесь не только (и не столько) к европейской традиции⁷, но и образуют новый мифологический текст, связанный с пониманием и преодолением эпикурейства как праздности, как скитальчества. И путь поэта к духовному пробуждению (к православию, к народности, к национальной самобытности) обозначен уже в «Сне», где, кстати, вполне просматривается и «даль свободного романа»:

Но вы прошли, о ночи безмятежны!
И юности уж возраст наступил...
О, дайте мне Альбана кисти нежны,
И я мечту молодой любви вкусил.
И где ж она? Восторгами родилась,
И в тот же миг восторгом истребилась.
Проснулся я <...> (I, 190).

Для сравнения еще раз процитируем «Евгения Онегина»:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил...

Собственно, только первая часть традиционна, представляя собой своего рода эпикурейский гимн сну:

Я сон пою, бесценный дар Морфея <...>
Приди, о лень! Приди в мою пустыню.
Тебя зовут прохлада и покой;
В одной тебе я зрю свою богиню <...>
Спешите же под сельский мирный кров,
Там можно жить и праздно, и безопасно,
Там прямо рай <...> (I, 185).

Композиционно стихотворение «Сон» четко делится на две части. И во второй части шутивно-восторженный пафос полностью исчезает, на смену ему приходит элегическая интонация лирического размышления о собственной судьбе.

Я не герой, по лаврам не тоскую;
Спокойствием и негой не торгую <...> (I, 190).

Однако пушкинский отрывок интересен не только как начало пути поэта от скитальца к страннику, но и своим неожиданным «явлением» в романе И.А. Гончарова «Обломов». Не затрагивая пока вопроса о причинах этого явления, обозначим это сходство как «версию», как общий мифологический вектор всей русской литературы. Сразу отметим, что сходство здесь не частное, не на уровне цитат, но явно ощутимо и как идейное родство, и как близость и преемственность на уровне структуры текста.

Жизнь Обломова изображена в романе именно как жизнь-сон в том понимании этой категории, которую мы сформулировали в начале статьи. Это – жизнь без движения, вне времени. Жизнь-смерть, без пробуждения: «Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти»⁸. По сути дела, роман и строится на оппозиции: сон-смерть и не сон-жизнь. Не случайно Штольц рядом ставит два определения: «*живые, не спящие люди*», а сам автор, характеризуя Илью Ильича, отмечает: «Он не привык к движению, к жизни», то есть опять-таки: движение как синоним жизни, а неподвижность (сон) как синоним смерти.

В пушкинском стихотворении эта оппозиция также намечена:

Но сладостью веселой ночи снов
Не думайте вы даром насладиться
Средь мирных сел, без всякого труда.
Что ж надобно? – *Движенье*, господа! (I, 186).

И как пример рисует образ Клита, образ жизни которого полностью совпадает с обломовским. Сравним.

У Пушкина:

Похвальна лень, но есть всему пределы.
Смотрите: Клит, в подушках поседелый,
Размученный, изнеженный, больной,

Весь век сидит с подагрой и тоской.
 Наступит день; несчастный, задыхаясь,
 Кряхтя ползет с постели на диван;
 Весь день сидит; когда ж ночной туман
 Подернет свет, во мраке расстилаясь,
 С дивана Клит к постеле поползет (I, 186).

У Гончарова:

«Лежание у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным состоянием. Когда он был дома – а он почти всегда был дома – он всё лежал... Он как *встанет утром с постели, после чая ляжет тотчас на диван...*»⁹.

Кстати, именно символический образ *дивана* – один из ключевых как в первой части стихотворения Пушкина, так и в романе Гончарова. Удивительно близки по своему содержанию, построению, интонации сон – детское воспоминание поэта во второй части стихотворения и «Сон Обломова». Причем в обоих текстах именно эти сны являются структурообразующими. Здесь и образ няни, и рассказываемые перед сном волшебные сказки, от которых «всё в душу страх невольный поселяло». Наконец, оба произведения тесно связаны оппозицией город-деревня, цивилизация-природа. Пушкинские и гончаровские сельские пейзажи населены родственными образами-символами и структурно значимы.

Размышляя о внутренней близости двух произведений, необходимо остановиться еще на одном аспекте, связанном с мотивом, пожалуй, центральным для русской литературы. Это мотив *покоя*. Общность Пушкина и Гончарова в этом плане в свое время была обозначена В.А. Котельниковым. Исследователь справедливо отмечал, касаясь романа «Евгений Онегин»: «Пушкин носил в себе “русский покой”, осознавая его и находя ему художественное выражение». И далее – «До небывалой ступенности оно было доведено в середине века Гончаровым»¹⁰. Обломов – это «русский фрагмент мирового влечения к покою»¹¹. Кстати, в романе Гончарова слово «покой» в тех или иных модификациях употреблено, как подсчитали исследователи, 140 раз. Но и в лицейских стихах

Пушкина, связанных с темой сна и, как было уже сказано, образующих онирический цикл, это слово одно из ключевых, при этом «покой» и «сон» у обоих авторов семантически и онтологически соподчинены. Так, в стихотворении «К сну» читаем:

О сон, хранитель добрый мой!
Где ты? Под кровлею пустынной
Мне ложе стелет уж *покой*
В безмолвной тишине ночной (I, 212).

В отрывке «Сон», обращаясь к своему «другу Морфею», поэт восклицает:

Забуду ли блаженный неги час,
Когда, в углу под вечер притаясь,
Я призывал и ждал тебя в *покое*... (I, 188-189).

Роман Гончарова – это и в целом (а не только по 9 главе) роман-сон, постоянное возвращение героя в приснившуюся однажды Обломовку; именно она, как воплощение покоя, дает жизненные силы Илье Ильичу. Пространство сна – это духовное пространство Обломова. И даже «на одре смерти» он «*покоился*» «как на ложе сна»¹². У Пушкина стихотворение «Пробуждение» заканчивается созвучными строками:

И поутру,
Вновь упоенный,
Пускай умру
Непробужденный.

По сути дела у Пушкина, а вслед ему – и у Гончарова мы видим онтологическое обоснование сна как образа жизни, да и как модели бытия. Здесь необходимо сделать одну важную оговорку. Было бы явной натяжкой искать в лицейской лирике Пушкина воплощение «русского покоя», покоя в религиозно-онтологическом понимании этого слова. В контексте интересующего нас сновидческого цикла в разработке мотива покоя преобладает всё-таки эпикурейско-горацианская линия. И только в Болдине, оставляя своему Онегину мучительное «беспокойство», поэт приходит к православному мирозерцанию и христианскому пониманию покоя в его единстве с *воскресением*. И Гончаров не случайно, как нам представляется,

сблизил своего Обломова именно с Онегиным¹³, а в романе в целом явно ощущается влияние раннего пушкинского стихотворения. Он заимствует у Пушкина художественную модель бытия, которая воплощает собой жизнь-сон без пробуждения, покой без воскресения. Собственно это подтверждает и сам романист в своих критических заметках: «Воплощение сна, застоя, недвижной, мертвой жизни – *переползание из дня в день* – в одном лице и в его обстановке было всеми найдено – и я счастлив. Я закончил свою *вторую* картину русской жизни, *Сна*, нигде не пробудив самого героя Обломова»¹⁴.

И в связи с этим, видимо, стоит обратить внимание на еще одно типологическое сближение. Стихотворение «Сон», относимое чаще к дружескому посланию, близко всё-таки, если не по жанру, то хотя бы по тенденции к идиллии. В свое время еще М.М. Бахтин¹⁵ обозначил основные признаки идиллического хронотопа: «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и человеческой жизни». Выделим в бахтинском определении и такие реалии: идиллическая жизнь и её события неотделимы от «конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды», от образа няни – «носительницы народной мудрости». Всё это есть в пушкинском отрывке, в его поэтическом описании «уголка», конкретику которому, конечно, придает, прежде всего, детский сон-воспоминание. О «Сне Обломова» как воплощении сентиментально-идиллического сознания уже есть своя исследовательская литература¹⁶. Для нас же здесь важен сам факт не просто формального сходства, но структурной близости поэтического пушкинского отрывка и гончаровского романа, и, прежде всего, – главы «Сон Обломова». Собственно, идиллия и есть художественное воплощение покоя как онтологического понятия.

И в заключение одно замечание. По сегодняшней статье, где лишь пунктирно намечен ряд сближений, конечно, трудно увидеть в «Обломове» романную версию пушкинского «Сна». И, тем не менее, пушкинский и гончаровский тексты очень близки. Но вот был ли знаком Гончаров с лицейской лирикой Пушкина, и прежде всего – со стихотворением «Сон»? Документальными свидетельствами мы

не располагаем. Но в посмертном собрании сочинений поэта этот пушкинский текст был напечатан по тетради А.В. Никитенко, с которым Гончаров, как известно, был в близких отношениях. И этот факт дает нам право предположить, что писатель знал пушкинский текст. Но в любом случае мы вполне можем говорить о традиции и типологическом родстве двух произведений. Тем более что своего рода косвенным аргументом здесь могут служить слова самого Гончарова, который считал, что в литературе середины XIX века «идиллия, сонет, гимн, картинка или лирическое излияние чувств в стихах» – «всё уходит в роман»¹⁷.

Примечания

¹ Из исследований последних лет особо выделим: *Нечаенко Д.А.* Архетипический подтекст персонажных сновидений в драме А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Выпуск 9. Арзамас, 2007; Пушкин и сны: Сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека. Материалы международной научной конференции. СПб., 2004; *Ранкур-Лаферьер Д.* Пушкинская непохищенная невеста: психоаналитическое исследование Татьянинного сна // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. М., 2004; см. также: *Кондратьев Б.С., Суздальцева Н.В.* Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиция. Арзамас, 2002.

² Стихотворение «Сон» относится, как известно, к ранним лицейским опытам 1816 года. Опять-таки общеизвестны и литературные корни этого произведения. Во Франции в начале XIX века господствовала дидактическая поэзия. Писались огромные поэмы, представлявшие собой как бы стихотворные курсы физики, астрономии, агрономии и т.д. Естественно, на эти серьезные поэмы возникала ироническая реакция в виде шуточных произведений в том же роде, то есть пародий. Из них наибольшей известностью пользовалась поэма Жозефа Бершу «Гастрономия», которую Пушкин упоминает, а тем самым и обозначает как своего рода литературный первоисточник в своем «Сне». На первый взгляд, отрывок написан в традиционном для эпикурейской поэзии духе: здесь воспеваются лень, наслаждения, прелести уединенной сельской жизни и т.д. Возможно, именно эта привычность и мешает исследователям заметить подтекст иного рода, о котором идет речь в нашей статье.

³ См., в частности, «Примечания к текстам стихотворений» в кн.: Пушкин А.С. Стихотворения лицейских лет. 1813-1817 / Ред. тома В.Э. Вацуро. СПб., 1994. С. 620-621.

⁴ «Пушкинской речью» в данном случае мы именуем для краткости две статьи Достоевского, опубликованные в «Дневнике писателя. 1880»: «Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине» и «Пушкин» (очерк). Произнесено 8 июня в заседании Общества любителей российской словесности». Цитируем по изданию: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1989. Т. 26.

⁵ См. об этом подробнее: Кондратьев Б.С. Священное и мирское в духовной лирике Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст. Выпуск 5. Арзамас, 2003. С. 69-77.

⁶ Виралайнен М.Н. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сборник статей. СПб., 1999. С. 336.

⁷ Предположение В.Э. Вацуро о том, что поводом к сочинению «Сна» послужило появление в печати второй редакции «Похвального слова сну» К.Н. Батюшкова, в принципе ничего не меняет, ибо поэт в этом стихотворении следует именно европейской традиции.

⁸ Гончаров И.А. Обломов // Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997-... Т. 4. С. 111. Курсив в цитатах наш. – Б.К.

⁹ Там же. С. 6.

¹⁰ Котельников В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 30.

¹¹ Там же. С.31.

¹² Гончаров И.А. Обломов. С. 486. Своеобразное продолжение эта традиция нашла, на наш взгляд, в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре», где «мировое влечение к покою» явно пародируется в образе Беликова. Впрочем, это уже другая тема.

¹³ Пушкин в художественном сознании Гончарова вообще играет, пожалуй, важнейшую роль. При этом сама мысль Гончарова в его критических статьях четко движется по трем магистральным направлениям. Во-первых, определяется роль Пушкина как предтечи и учителя для русских писателей. Во-вторых, рассматривается созвучность его творчества гончаровской эпохе и соответственно степень читательского интереса. В-третьих, оценивается влияние поэта непосредственно на романы Гончарова, на типологический ряд его героев. И в этом плане его собственный герой, как ему кажется, сопоставим с героями Пушкина и Лермонтова – Онегиным и Печориным как лишними людьми, «паразитами», не способными к активной деятельности. Поэтому писатель и отказывает им в праве на

страдание. В своей знаменитой статье «Мильон терзаний» Гончаров-критик замечает: Онегин «привез на гривенник нового, и, вмешавшись “умно” <...> в любовь Ленского и Ольги и убив Ленского, увез с собой не “милльон”, а на “гривенник” же и терзаний!».

¹⁴ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда. Критические заметки // И.А. Гончаров-критик. М., 1981. С. 160. Курсив в цитате автора.

¹⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 374-375.

¹⁶ Отрадин М.В. «Сон Обломова» как художественное целое (Некоторые предварительные замечания) // Русская литература. 1992. № 1. С. 3-17.

¹⁷ Гончаров И.А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // И.А. Гончаров-критик. С. 181.

С.Н. Пяткин
(Арзамас)

О ПОСЛЕДНЕМ «ПУШКИНСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ» ЕСЕНИНА

«Заблудившийся трамвай» – самое «пушкинское произведение» Николая Гумилева. «Анна Снегина» – самая «пушкинская поэма» Есенина...

Приведенные формулировки, извлеченные из авторитетных филологических работ, посвященных изучению пушкинской традиции в литературе «серебряного века», несмотря на вполне видимый риторический эффект, присущий тропам, все-таки в большей степени в силу логики и смысла их контекстного функционирования, тяготеют к научным определениям. Хотя даже о более или менее точных границах смысла таких определений можно говорить лишь гипотетически.

Подробная и детальная актуализация подобного рода именованья как научного понятия – это дело пусть и не далекого, но будущего, поскольку требуется более широкое изучение именно самого явления, получающее такое запоминающееся именование. Причем изучение, которое бы учитывало самые различные формы

творческого диалога в литературе, а не сводило его к «удобному» знаменателю интертекстовых связей.

Под «пушкинским стихотворением» нами понимается такое произведение новейшего художника слова, которое на самых различных уровнях поэтики текста (интонация, ритмика, субъектно-образный строй) диалогически соприкасается, как правило, сразу с несколькими тематически родственными между собой произведениями предшественника и являющимися программными в его творческом наследии.

Это диалогическое соприкосновение может иметь ярко выраженный характер полемики с предшественником, что для общей эстетической атмосферы поэзии Серебряного века можно считать если не нормой, то вполне явно просматриваемой художественной тенденцией.

И такого рода диалог призван, в первую очередь, передать, с одной стороны, эстетическую несостоятельность смыслополагающих идей в творческом мировидении предшественника (Пушкина), а с другой – поэтически постулировать эстетическое кредо новейшего поэта, с его точки зрения, полноценно соответствующее исторически обусловленному новому типу взаимоотношений искусства с действительностью.

Именно такому творческому заданию, например, подчинены, на наш взгляд, структура и семантика стихотворения А. Блока «О смерти», открывающего цикл «Вольные мысли» (1907). В нем нарочитое использование повествовательной интонации пушкинского «Вновь я посетил...», а также основного мотива и системы образов стихотворений – «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...» облекаются в содержание, осознанно противопоставленные художественной философии жизни и смерти, что выражена у Пушкина в указанных произведениях.

У Есенина – подобный диалог-полемика, который в большей степени, наверное, претендует считаться диалогом-соперничеством, отчетливо являет себя в целом ряде произведений, написанных в период с 1909 по 1921 годы и внутренне объединенных темой поэта-пророка.

В частности, анализ лирики Есенина, а также его писем периода 1909-1913 годов, учитывающий известные факты биографии поэта, дает основание считать, что в постулировании собственной пророческой миссии Есениным избираются такие «формулы», которые являются воплощением активной и деятельной роли поэта в избавлении человеческого мира от пороков. Так, в своем программном стихотворении «Поэт» <1912> Есенин пишет:

Не поэт, кто слов пророка
Не желает заучить,
*Кто язвительно порока
Не умеет обличить*¹.

Для такой поэтической «программы» пушкинская идея «поэта-пророка» была для Есенина и недостаточно самостоятельна («*Исполнишь волею Моей*») и столь же недостаточно деятельна («*Глаголом жги сердца людей*»).

Сущность есенинской идеи поэта-пророка как носителя Высшей Истины, познавшего его вне Божественного откровения, наиболее ярко запечатлена в «необиблейском эпосе» Есенина (1917-1919), где речь должна идти о Пророке-поэте, заявляющем о своем праве на равноценность собственного пророческого слова со словом библейских пророков:

Не утрашуся гибели,
Ни копий, ни стрел дождей, –
*Так говорит по Библии
Пророк Есенин Сергей*².

«Инония»

В данном отношении показательно, что словесно-символическая парадигма самоименований и самоизображений субъекта повествования в «Инонии» – пророк, Есенин Сергей (поэт), восьмикрылое мистическое существо – фактически совпадает с образной структурой пушкинского стихотворения «Пророк», в котором движение лирического сюжета последовательно выявляет образы поэта, шестикрылого серафима, пророка. И это совпадение вряд ли случайно, как нельзя назвать случайностью и очевидное в данном случае противопоставление есенинского «пророка»

пушкинскому. Герой «Инонии» одновременно является и пророком, и поэтом, и серафимом, отличительная особенность которого – восемь крыльев вместо шести – нарочито, кажется, подчеркивает то, что это – *непушкинский* серафим.

Функциональное присутствие такого рода диалога в художественном сознании Есенина во многом обусловлено его стремлением утвердить свое «слово о мире» как новое и, вместе с тем, подлинное откровение народного духа в противовес эстетико-творческим принципам пушкинской поэзии, признанной в русской культуре классической и идеальной мерой национально-художественного самовыражения.

Качественно иной формой диалога с Пушкиным поэта XX века, имманентно определяющей и свой особый по эстетическому содержанию тип «пушкинского стихотворения», является пушкинский миф, кстати, один из популярных объектов научных исследований последних лет.

Отметим, что такая форма диалога, воплощаясь в слове и ритуале, подразумевает обращение не только и не столько к конкретным пушкинским произведениям, но к *«неслитному»* и в то же время *«нераздельному»* единству *«жизни–и–творчества»* (Вл. Ходасевич) Пушкина как высшей модели мирового порядка и культурного инструмента «разрешения фундаментальных противоречий сознания, неразрешимых в рамках иных немифических форм»³.

В качестве примера «пушкинских стихотворений» такого типа только укажем на блоковское «Пушкинскому Дому» (1921) и юбилейное есенинское посвящение «Пушкину» (1924).

Высшей формой диалога с Пушкиным, что вполне закономерно, следует признать пушкинскую традицию, при выявлении и изучении которой в орбите внимания должны располагаться, в первую очередь, не отдельные произведения, а доминанты художественного сознания поэтов, слитые воедино с их творческими судьбами и определяющие не только контуры, но и саму жизнедеятельность творческих миров Пушкина и новейшего поэта.

Взаимосвязь этих миров, как явление традиции, возможна лишь в том случае, когда новейший поэт воспринимает своего

предшественника как духовно-творческую целостность, обладающую эстетической полнотой в отражении действительности, где синтез «родного и вселенского» (Вяч. Иванов) созвучен собственному опыту в осмыслении бытия.

Однако сам факт существования «пушкинского стихотворения» в данном случае – явление исключительное, можно сказать, штучное, поскольку в таком произведении легко узнаваемые реминисценции из Пушкина в своем конструктивно-функциональном качестве служат основанием явленной в тексте художественной модели мира, вместе с тем органичной для творческой индивидуальности новейшего поэта. Все это образует и парадоксальный эффект в восприятии такого стихотворения, когда, если воспользоваться изящным определением Х. Блума, «новое стихотворение кажется нам не таким, как если бы его написал, предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника»⁴.

Вот о таком «пушкинском стихотворении» далее и пойдет речь, хотя и здесь нельзя не сделать некоторых пояснений.

В начале осени 1925 года Есенин вплотную занялся работой по подготовке к изданию своего первого собрания сочинений в трех томах. Этот не совсем творческий процесс постоянно прерывается приливами поэтического вдохновения: Есенин не столько работает над собранием, сколько над новыми стихами. Как бы в свое оправдание поэт, по воспоминанию В. Наседкина, впоследствии говорил: «Теперь я буду писать о зиме... Весна, лето, осень, как фон, у меня есть, не хватает только зимы»⁵. И этот творческий порыв Есенина оказался настолько сильным, что в результате практически сложился целый лирический цикл, объединенный зимней темой.

Следует сказать, что большая часть этих стихотворений в буквальном смысле *не принадлежит руке Есенина*, о чем свидетельствует в своих воспоминаниях его жена, С. Толстая-Есенина, пытаясь воссоздать подробную картину жизни поэта октября-декабря 1925 года.

«В начале октября 1925 года, в последний год своей жизни, Сергей Есенин увлекался созданием коротких стихотворений. 3

октября были написаны “Голубая кофта. Синие глаза...” и “Слышишь – мчатся сани...”. В ночь с 4 на 5 октября он продиктовал мне подряд семь шести- и восьмистрочных стихотворений. На другой день по этой моей записи Есенин сделал небольшие поправки»⁶.

Далее Толстая-Есенина вспоминает: «Были еще стихотворения с зимним пейзажем, написанные 17-20 декабря 1925 года в последние дни пребывания Есенина в клинике. Они не дошли до нас полностью, т.к., продолжая работать над ними, Есенин оставил автографы у себя и увез их в Ленинград. Куда они исчезли после его смерти, нам неизвестно. В памяти слышавших эти строки от Есенина сохранились отдельные строки:

Буря воеет, буря злится...
 Из-за туч луна, как птица,
 Проскользнуть крылом стремится,
 Освещающая рыхлый снег (?)

 Страшно хочется подраться
 С пьяным тополем в саду.

 ... (?) дверь (?) откроешь на крыльцо,
 Буря жесткой горстью снега
 Саданет тебе в лицо.

 Ну, да разве мне расстаться
 С этой негой и теплом.

 С недопитой рюмкой рома
 Побеседую вдвоем.

 <Говорит о своей жизни>

 <Березки на поляне танцуют вальс>
 <Последняя строфа>

Дальше поэт вспоминает свою жизнь.

В последней строфе березки на поляне танцуют вальс. Этой строфой начиналось другое “зимнее” стихотворение, которое мы цитируем. Этим стихотворением Есенин, по его словам, пожертвовал для того, чтобы воспользоваться строфой как концом для нового стихотворения»⁷.

Василий Наседкин, навестивший Есенина в больнице 20 декабря 1925 года, вспоминал: «За вечер дважды читал мне три новых стихотворения. Одно, если не изменяет память, начинавшееся со строк:

Буря воеет, буря злится

поразило меня своей редкой силой выразительности и образности. Под свежим впечатлением оно показалось мне лучшим из всего написанного им за этот год»⁸.

Памятуя об известном есенинском признании – «Пишу, говорят, без помарок... Бывают и помарки. А пишу не пером. Пером только отделяю потом»⁹ – можно предположить, что стихотворение «Буря воеет, буря злится...» вообще не было записано Есениным. А «отделка пером» одного из последних стихотворений Есенина так и не состоялась. Принимая во внимание тот факт, что стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...», «официально» числящееся последним у Есенина, в ряде публикаций именно в таком качестве небезосновательно ставится под сомнение, то процитированное выше произведение вполне можно считать *последним* стихотворением поэта.

Первое, что невольно обращает на себя внимание в этом тексте, – особая и в данном случае симптоматичная избирательность памяти С. Толстой-Есениной. Напомним: человека образованного, начитанного и что также важно отметить – принимавшего самое активное участие в подготовке к изданию есенинского собрания сочинений, вышедшего уже после смерти поэта.

В записанном ею по памяти тексте отчетливо выделяются пять ярких образных картин, последовательно сменяющих друг друга:

1. *зимняя буря;*
2. *желание лирического героя подрасть с «пьяным тополем»;*

3. буря «саданет... в лицо»;
4. беседа лирического героя с рюмкой рома;
5. березки танцуют вальс.

Художественное решение этих картин, несмотря на их содержательную неполноту и возможное соавторство мемората, все-таки позволяет довольно отчетливо разглядеть в тексте, условно говоря, чисто есенинские и чисто пушкинские фрагменты.

Так, первая картина (зимняя буря) по своему образному воплощению, эмоциональному звучанию и – отчасти – интонационно-ритмической организации текста почти не дает оснований сомневаться в том, что здесь прозрачно явлен парафраз зачинов двух пушкинских стихотворений – «Зимний вечер» и «Бесы».

Ср.: Есенин «Буря воет, буря злится...»

Буря воет, буря злится,
Из-за туч луна, как птица,
Проскользнуть крылом стремится,
Освещая рыхлый снег...

Пушкин «Зимний вечер»

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя... (II, 439)

Пушкин «Бесы»

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна (III, 226).

Вместе с тем, отмеченный парафраз декорирован, если можно так выразиться, типичным для есенинской поэзии сравнением – «луна, как птица». Хотя в таком виде этот образ в «зимнем» цикле Есенина больше не встречается, все же по своей функциональной семантике он органичен для доминирующего метельно-лунного пространства цикла. Особо подчеркнем, что аллегорическое сближение образов луны (месяца) и ночной птицы в поэме «Черный человек», завершенной 14 ноября 1925 года и написанной, по

признанию Есенина, под влиянием Пушкина, усиливает атмосферу тревожного ожидания героем поэмы роковой встречи со своим двойником – «прескверным гостем». Все это вкуче дает основание считать, что уже в самом зачине последнего произведения Есенина на первый план выходит не зрительно воспринимаемая картина бури, а психологическое состояние субъекта речи, его душевное смятение, мучительно острое переживание неопределенности, царящей в окружающем мире.

Реминисценция из «Бесов» – «луна, ...освещающая снег» – имплицитно привносит в есенинский текст мотив пути, который, как это видно из записи Толстой-Есениной, не получает визуального плана изображения. Однако в ряде других стихотворений «зимнего цикла» картина пути с ее неотъемлемыми атрибутами – сани, кони, ямщик, колокольчик – становится образно-содержательной основой лирических сюжетов. Это такие произведения, например, как «Слышишь – мчатся сани...», «Снежная замять крутит бойко...», «Эх вы сани. А кони, кони...!». И, кстати, здесь также вполне отчетливо дает себя знать пушкинское «присутствие»:

Ср.: Есенин «Эх вы сани. А кони, кони...!»

Эх вы сани. А кони, кони...!

Видно, черт их на землю принес.

В залихватском степном разгоне

Колокольчик хохочет до слез.

Ни луны, ни собачьего лая

В да леке, в стороне, в пустыре.

Подержись, моя жизнь удалая,

Я еще не навек постарел.

Пой, ямщик, вперекор этой ночи, –

Хочешь, сам я тебе подпою

Про лукавые девичьи очи,

Про веселую юность мою¹⁰.

Пушкин «Зимняя дорога»

По дороге зимней, скучной

Тройка борзая бежит,

Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То раздолье удалое,
То сердечная тоска.

Ни огня, ни черной хаты,
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаютя одне (III, 42).

По сути, здесь пушкинский сюжет «зимней дороги» пересказан языком поздней есенинской поэзии. И этот «пересказ» столь органичен, столь внутренне соответствует эстетике творческого самовыражения Есенина, что очевидный пушкинский «слой» в процитированном стихотворении совершенно не воспринимается в качестве «чужого» слова.

Продолжая мысль о нереализованном у Есенина в стихотворении «Буря воеет, буря злится...» мотиве зимнего пути, обратим внимание на второй в этом тексте пушкинский фрагмент:

Ну, да разве мне расстаться
С этой негой и теплом.
С недопитой рюмкой рома
Побеседую вдвоем.

Сигналами пушкинского «присутствия» здесь является не только словосочетание «рюмка рома», но и слово «нега». Отметим, что и «ром» и «нега» – слова, которые кроме этого стихотворения у Есенина больше нигде не встречаются и выглядят в определенной степени экзотизмами в лексиконе есенинской поэзии, что уже служит поводом для установления их происхождения в тексте. Собственно, словосочетание «рюмка рома» прямо указывает на источник заимствования – «Дорожные жалобы» Пушкина:

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;

То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!.. (III, 178)

Вполне вероятно, что слово «нега», употребленное Есениным в одном микроконтексте со словосочетанием «рюмка рома» и контрастирующее по своей стилистике с доминирующей в произведении (впрочем, и во всем «зимнем» цикле) стихией «простого слова», является, по меньшей мере, отзвуком пушкинского речевого мира в языке последнего есенинского стихотворения.

И в целом можно сказать, что у Есенина «нега», «тепло», «рюмка рома», образующие единый эмоционально-содержательный компонент лирического сюжета, что противопоставлен в тексте сюжетным картинам зимней бури, вслед за Пушкиным являются символическим воплощением темы Дома как мира, противостоящему «вторжению стихий», центра и сосредоточия «мирового порядка»¹¹.

Как убедительно доказывает польский исследователь Ежи Шокальски, характеризуя есенинскую модель мира, «думы есенинского героя, его надежды и чаяния устремлены по преимуществу к дому»¹². В поэзии Есенина второй половины 1925 года эта устремленность становится одной из мотивно-образных доминант, организующих метацелостность лирических произведений этого периода. Кроме того, так же и опять же вслед за Пушкиным этот сюжетный компонент тесно связан и с мотивом дороги, который, по всей видимости, осмысливается Есениным в данном случае только в значении собственного жизненного пути. Такое предположение отчасти доказывает и запись Толстой-Есениной, характеризующая содержание финальной части стихотворения: «Дальше поэт вспоминает свою жизнь».

То, что жена поэта не смогла припомнить, как и что именно говорит о своей жизни Есенин в стихотворении, с большой долей вероятности дает возможность предположить, что этот фрагмент ничего принципиально нового в плане эстетического содержания в себе не заключал. То есть, здесь, видимо, как и практически во всем «зимнем цикле» присутствовала поэтическая вариация на тему текучести жизни, прощания с молодостью, близкой смерти.

И в этом отношении показательны те есенинские фрагменты, что почти дословно запомнила Толстая-Есенина, где, во-первых, узнаваемая есенинская олицетворенность природы обогащается новым ярким образным решением:

Страшно хочется подражаться
С пьяным тополем в саду. <...>
<Березки на поляне танцуют вальс>

Ср.: Эх вы, сани; сани! Конь ты мой буланый!
Где-то на поляне клен танцует пьяный.
Мы к нему подъедем, спросим – что такое,
И станцуем вместе под тальянку трое¹³;

во-вторых, экспрессивный глагол «саданет» из стихотворения «Письмо матери» употреблен в новом для себя контексте: «*Буря жесткой горстью снега // Саданет тебе в лицо*».

Композиция этого стихотворения такова, что она вкпе с отмеченными уже образно-содержательными аспектами в контексте позднего творчества Есенина воплощает мотив преодоления лирическим героем самых различных стихий бытия, где главенствующее положение занимает преодоление внутреннего, духовного бездорожья. Этот мотив скрепляет собой и дорожно-зимние стихотворения Пушкина. А, по Есенину, являет собой и главное существо «могучего дара» «русской судьбы» Пушкина.

В Пушкине Есенину двух последних лет жизни и творчества видится и духовная опора, и духовная высота, едва ли не единственно дающие возможность русскому поэту XX века не потерять себя в «развороченном бурей быте». И образ «недопитой рюмки рома» – центральный в сюжетно-композиционной структуре последнего пушкинского стихотворения Есенина, кажется, ясно указывает, равно как и на незавершенность диалога Есенина с Пушкиным, так и на внутреннюю необходимость его продолжения. Но только не на трагический разрыв этого диалога.

Примечания

¹ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995-2002. Т. IV. С.39. На программный характер этого произведения в творчестве Есенина 1909-1913

гг. указывает следующий отрывок его письма, адресованного Г. Панфилову (август 1012): «Благослови меня, мой друг, на большой труд. Хочу писать “Пророка”, в котором буду клеймить позором слепую, увязшую в пороках толпу. <...> Укажи, каким путем идти, чтобы не зачернить себя в этом греховном сонме. Отныне даю тебе клятву, буду следовать своему “Поэту”. Пусть меня ждут унижения, презрения и ссылки. Я буду тверд, как будет мой пророк, выпивающий бокал, полный яда, за святую правду с сознанием благородного подвига». – *Есенин С.А.* Указ. собр. соч. Т. VI. С.15-16.

² *Есенин С.А.* Указ. собр. соч. Т. II. С. 61

³ *Маркович В.М.* Миф о Лермонтове на рубеже XIX-XX веков // *Russian Literature*. XXXVIII. Amsterdam, 1995. С. 175.

⁴ *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 19.

⁵ *Наседкин В.* Последний год Есенина. Челябинск, 1992. С. 30.

⁶ *Толстая-Есенина С.А.* Отдельные записи // *С.А. Есенин в воспоминаниях современников*: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 258.

⁷ *Толстая-Есенина С.А.* Отдельные записи. С. 262-263.

⁸ *Наседкин В.* Последний год Есенина. С. 30.

⁹ *Шнейдер И.И.* Из книги «Встречи с Есениным» // *С.А. Есенин в воспоминаниях современников*. Т. 2. С. 39.

¹⁰ *Есенин С.А.* Указ. собр. соч. Т. I. С. 277.

¹¹ *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 143.

¹² *Шокальски Е.* Предназначенное расставанье... Об устойчивости есенинской модели мира. От мира к дому // *Есенин академический*: Актуальные проблемы научного издания. Есенинский сборник. Вып. II. М., 1995. С. 159.

¹³ *Есенин С.А.* Указ. собр. соч. Т. I. С. 281.

**Н.А. Кубанев,
Л.Н. Набилкина**
(Арзамас)

ПУШКИН И ЕСЕНИН: ДВА ВЗГЛЯДА НА ПУГАЧЕВА

В истории русской литературы трудно найти поэтов столь непохожих и столь близких, как Александр Пушкин и Сергей Есенин. Столбовой дворянин, потомок древнего боярского рода,

служившего еще Александру Невскому, с примесью горячей африканской крови и выходец из безвестной крестьянской семьи, с многострадальной рязанщины, многие века стонавшей от татарских набегов и все же сохранившей русскую душу, стали выразителями русской национальной идеи, которой пронизано их творчество.

Как ни покажется парадоксальным, но творчество Пушкина и при жизни и даже после смерти объявлялось «подражательным», лишенным русской национальной традиции. Среди тех, кто придерживался подобной точки зрения, были и русские и иностранцы. Еще при жизни поэта Евгений Баратынский в письме к известному славянофилу Ивану Киреевскому подверг резкой критике «Евгения Онегина» за подражание Байрону. Более того, эту «энциклопедию русской жизни» он критиковал именно за отсутствие «русскости». «Характеры его бледны. Онегин развит не глубоко. Татьяна не имеет особенности. Ленский ничтожен... Нет ничего такого, что бы решительно характеризовало наш русский быт», – писал в 1832 году Е.А. Баратынский¹. А вот французский маркиз Астольф де Кюстин безапелляционно назвал Пушкина «подражателем», который вообще не имеет права «называться национальным русским поэтом»². Не меньше гонений вызывал своим поэтическим талантом и Сергей Есенин. При жизни и власти предержавшие, и критика еще как-то терпели его. Но после смерти предали все творчество поэта анафеме. Противопоставив Есенину Маяковского, которого товарищ Сталин назвал «лучшим поэтом советской эпохи», Есенин и «есенинщина» были вычеркнуты из русской литературы на долгие годы. Более того, за томик стихов поэта можно было получить вполне реальный срок.

Но творчество и Пушкина и Есенина было настолько народным, что их произведения были всегда близки и любимы на Руси. Есенин вполне осознанно считал себя учеником Пушкина. Тяга к пушкинской строфе особенно усилилась после возвращения поэта из-за границы, когда Есенин понял, что он и его стихи может понять и оценить только родная страна. В своем зрелом творчестве он окончательно переходит к пушкинским традициям. Обоих поэтов глубоко волновала историческая тема. Любовь к российской истории у Пушкина была заложена еще Н.М. Карамзиным, с

которым юный поэт тесно общался в Царском Селе. Именно Карамзин пробудил у Пушкина стремление не просто изображать исторические события, а осмысливать их, стараться проникнуть в их первопричину, давать собственную трактовку и оценку.

Несмотря на то, что вследствие чрезмерной «влюбчивости» Пушкина ему было от дома Карамзиных отказано, поэт всю свою жизнь пронес чувство уважения и признательности к великому русскому историографу. В этом плане показательна критика Пушкиным «Истории русского народа» Николая Полевого. Пушкин упрекнул Полевого в нескромности, а также во многих противоречиях и огрехах его исторического сочинения. При этом он превозносил Карамзина и как историка, и как человека, нравственные размышления которого придали повествованию «неизъяснимую прелесть древней летописи» (XI, 120). Тепло и проникновенно Пушкин отзывался о Карамзине и в своих «Воспоминаниях» и сожалел о написанной им известной эпитафии на Карамзина и его «Историю».

Исторические интересы самого Пушкина были чрезвычайно широки и разнообразны. Поэт живо откликается на все заметные книги, посвященные истории России: «Историю русского народа» Полевого, «О системе прагматической русской истории» Устрялова, «Описание земли Камчатки» Крашенинникова, статью «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия». Комментарии Пушкина на эти сочинения весьма остры, своеобразны и глубоки. Он легко находит противоречия авторов и логично разбирает их. Поэта занимает не только история России. Он пишет исторические заметки о событиях в Европе, в частности во Франции: «О французской революции», «О генеральных штатах», «О железной маске», комментирует «Анналы» Тацита, останавливаясь на правлении императора Тиберия.

Все исторические произведения Пушкина имеют прочную фактографическую основу. Готовясь к «Полтаве», поэт штудировал массу материалов, посвященных эпохе Петра. Так он изучает воспоминания бригадира Моро де Брази о войне России с Турцией, сам пишет «Очерк истории Украины». Не удивительно, что император с большой неохотой допустил Пушкина к документам,

касающихся истории пугачевского восстания. Поэт был весьма язвительный и дотошный исследователь и как сама Екатерина, так и ее эпоха уже служили объектом внимания Пушкина. Причем его мнение о царствовании Екатерины было просто таки убийственным.

Поэт критикует не только саму императрицу с ее фаворитством и распутством, но и весь высший свет российской империи. «Екатерина знала плутни и грабежи своих любовников, но молчала. Ободрение таковою слабостью, они не знали меры своему корыстолюбию, и самые отдаленные родственники временщика с жадностью пользовались кратким его царствованием. Отселе произошли сии огромные имения вовсе неизвестных фамилий и совершенное отсутствие чести и честности в высшем классе народа. От канцлера до последнего протоколиста все крало, и все было продажно. Таким образом, развратная государыня развратила свое государство» (XI, 16). Так неллицеприятно отзывался поэт о самой заметной императрице России.

Признавая государственный гений Петра, Пушкин не щадит и его. В глазах поэта царь Петр самовластный властелин «презирающий человечество», пред дубинкой которого «все дрожало, все безмолвно повиновалось» (XI, 14).

Почему из всех многочисленных восстаний Пушкин избрал для художественного и исторического освещения именно восстание Пугачева? Наверное, дело не только в том, что это было самое мощное и грозное народное возмущение. Достаточно сказать, что, видя сокрушительные поражения своих военачальников, сама императрица Екатерина Великая намеревалась, по словам Пушкина, возглавить войска, противостоящие бунтовщику. Пушкина привлекала сама личность Пугачева, объявившего себя императором Петром III. Ни Кондратий Булавин, ни Степан Разин, ни Иван Болотников, восстания которых сотрясали Россию, даже не думали объявить себя царями.

А вот Пугачев посмел, не взирая на то, что черноволосый, смуглый, сухощавый неграмотный, с крючковатым носом казак ничем не напоминал светловолосого, полного и курносого императора. Личность самозванцев вообще привлекала Пушкина. Недаром он избрал трагическую фигуру Годунова и связанную с ним

персону Лжедмитрия в качестве персонажей своей трагедии. Но, конечно, никакого сочувствия Пугачев, как это подавалось критикой в советское время, у Пушкина не вызывает. Для восставших он находит весьма неместное определение – «сволочь». Да и не мог дворянин Пушкин при всей своей нелюбви к самодержавию сочувствовать кровавому бунту, «бессмысленному и беспощадному».

Читающая общественность того времени «Историю пугачевского бунта» не приняла. «В публике очень бранят моего Пугачева, а что хуже не покупают», – сетовал Пушкин в дневнике (XII, 337). В «Северной пчеле» вышла разгромная статья военного историка В. Броневского. Основной упрек критика заключался в том, что «История» «писана вяло, холодно, сухо» (IX, 379). От Пушкина ждали изображения Пугачева либо таким кровожадным демоном, либо байроновским изгоем, но никак не обыкновенным, ничем не примечательным казаком, которым крутит его окружение, на людях выражая ему почтение, как царю, а в кругу своих, относясь к нему как к своему разбойничьему атаману, но не более. Пугачев в изображении Пушкина фигура не самостоятельная, во всем подчиненная своему «ближнему кругу». Упреки критика за холодность и вялость стиля весьма задели Пушкина, поскольку они были лишены оснований. Ведь Пушкин в этом произведении выступал не как романтический писатель, а как исторический хронист, по сути дела бесстрастный летописец. «Историю пугачевского бунта» следовало рассматривать не как очередное художественное произведение, а как ценное историческое разыскание, как источник малоизвестной и систематизированной информации. Это как раз не поняла и не оценила тогдашняя публика. Пушкин чрезвычайно тщательно и добросовестно готовился к описанию восстания Пугачева.

Поэт не только изучил практически всю литературу, посвященную возмущению Пугачева, не только «перелопатил» архивные материалы, до него совершенно не разобранные, но и проехал по местам восстания и поверил «мертвые документы словами еще живых, но уже престарелых очевидцев и вновь поверяя их дряхлеющую память исторической критикой» (IX, 389).

Пушкин намеренно придал своим исследованиям вид бесстрастной хроники, выступил не как художник слова, а как объективный ученый-разыскатель. Но уже в следующем произведении о пугачевском бунте читатель уже в полной мере имел возможность насладиться романтическим пером великого писателя и поэта.

В октябре 1833 года после поездки на Урал Пушкин останавливается в Болдине, где заканчивает «Историю пугачевского бунта» и начинает свой исторический шедевр – «Капитанскую дочку». В первоначальном варианте в романе один герой – Шванвич. Но впоследствии Пушкин усиливает драматическую струю повести, введя двух главных персонажей – Гринева и Швабрина. Это был поистине гениальный ход, ибо придал произведению небывалый накал страстей и до предела обострил сюжет.

Любовная линия на фоне кровавых исторических событий со времен Пушкина стала излюбленным сюжетом всех писателей мира. У истоков подобного художественного подхода стоит имя великого русского поэта.

Но именно любовная интрига вызвала чувство соперничества у другого выдающегося продолжателя пугачевской темы в русской литературе – Сергея Есенина. В решении темы пугачевского бунта, Есенин сознательно отказался от какой бы то ни было любовной истории. Более того, он по иному освещает и само пугачевское восстание. На вопрос, как он относится к «Капитанской дочке» и «Истории Пугачева» Есенин ответил следующим образом: «У Пушкина сочинена любовная интрига и не всегда хорошо прилажена к исторической части. У меня же совсем не будет любовной интриги... В моей трагедии вообще нет ни одной бабы. Они совсем не нужны: пугачевщина – не бабий бунт. Ни одной женской роли... Я несколько лет изучал материалы и убедился, что Пушкин во многом был неправ»³.

В чем неправ Пушкин остается загадкой, но что Пугачев Есенина отличается от Пугачева Пушкина несомненно. Есенин справедливо отмечал, что Пушкин изобразил восстание и самого Пугачева с «дворянской точки зрения», сосредоточив внимание на «усмирителях» и жертвах пугачевского бунта. Есенина же больше

интересовали организаторы и участники восстания, так сказать, «ближний круг» Пугачева и, конечно же, сам предводитель. Для Есенина Пугачев в первую очередь – народный заступник. Тема угнетения народа возникает с первой же сцены поэмы, с разговора Пугачева со сторожем в Яицком городке. В этой же сцене вольное житье казаков при Петре III противопоставляется угнетенному существованию при Екатерине:

Нет, прохожий!

С первых дней, как оборвались вожжи,

С первых дней, как умер третий Петр,

Над капустой, над овсом, над рожью

Мы задаром проливаем пот.

Нашу рыбу, соль и рынок,

Чем сей край богат и рьян,

Отдала Екатерина

Под надзор своих дворян⁴.

Пугачев для Есенина олицетворяет весь русский бунтарский дух. Он царь и вождь крестьянской Руси, которая жаждет воли и новой жизни. Есенин с полным основанием и правом рассматривал поэму как одно из лучших своих творений.

Но он обижался, когда ее называли не реалистическим, а романтическим, имажинистским произведением. В этом отношении критики были совершенно правы. Если под имажинизмом понимать образность, то, конечно же, «Пугачев» – поэма имажинистская. Она вся состоит из ярких, порой парадоксальных метафор. Но этот образный ряд завораживает. Есенина упрекали за то, что Пугачев у него говорит как имажинист. Но в этом не слабость, а сила поэмы. Если бы персонажи поэмы заговорили на языке XVIII века, произведение превратилось бы в очередную стилизацию, утратило бы свое новаторство, потеряло бы эмоциональный накал. Именно гипертрофированная, гротесковая метафоричность придает поэме особую выразительность, высочайший пафос.

Чрезвычайно интересно заметить, что, создавая стилистику поэмы, Есенин с прозорливостью гениального художника открыл прием, который впоследствии станет ведущим средством в литературе Запада, – это повторы. Знаменитая хозяйка парижского

литературного салона Гертруда Стайн, претендующая на роль учительницы Хемингуэя, приписывала открытие этого приема себе. Хемингуэй действительно перенял это художественную находку у Стайн и успешно применял повторы в своем творчестве. Но первым в мировой литературе к повторам, усиливающим смысловую и эмоциональную тональность фразы, пришел не парижанин, не американец, а русский поэт Сергей Есенин. Есенин очень ревностно относился к соблюдению исторической правды в поэме. Он постоянно подчеркивал, что при ее написании изучил множество исторических материалов.

В этом вопросе Есенин как всегда творил легенду о себе. На самом деле никаких серьезных исторических материалов и уж тем более, архивных, Есенин, в отличие от Пушкина, не читал. Исторической и фактографической основой поэмы послужил шестой том полного собрания сочинений Пушкина 1900 года издания, не считая дешевых популярных книжечек о Пугачеве. Но это не умаляет заслуг поэта: ведь Есенин писал не научный трактат, а художественное произведение, что ему блестяще удалось. В определенной степени повторяя маршрут Пушкина, Есенин проехал по местам восстания.

В салон-вагоне своего поэтического поклонника, ответственного работника ВСНХ Г.Р. Колобова Есенин совершил путешествие через Самару в Киргизию и Оренбург, где вплотную познакомился с бытом казачества. Есенин обладал уникальной способностью вбирать в себя окружающую атмосферу, поэтому ему великолепно удалось передать дух вольности и бунтарства, свойственный казакам, подметить бытовые подробности и очень уместно вставить их в свои произведения.

Многие детали быта и интересные наблюдения за образом жизни казаков содержат пушкинские Примечания к «Истории Пугачева», которые занимают места не меньше чем основной текст. Пушкин в Примечаниях много внимания уделяет рыбной ловле на Яике, а также упоминает места добычи соли. Нет сомнений, что эти подробности не прошли мимо внимания Сергея Есенина, ибо и рыбная ловля, и соляные варницы служили источником

существенного заработка яицких казаков и об учреждении царского надзора над ними сторож Яицкого городка жалуется Пугачеву.

Следует сказать, что фактографически Есенин в своей поэме идет вслед за пушкинскими примечаниями, ибо после упоминания о рыбе и соли в поэме мы читаем о бегстве калмыков в Китай, как пишет об этом Пушкин, называя цифру тридцать три тысячи. Пушкин указывает, что волнения и неповиновение казаков были связаны с преследованием калмыков. Этот же эпизод находит свое художественное выражение в поэме. В ответ на резонные, в общем-то, доводы атамана Тамбовцева о необходимости вернуть калмыков, ибо с их бегством «Россия лишилась мяса и кожи // Россия лишилась лучших коней», казаки прерывают атамана и заявляют о солидарности с бежавшими:

Стой, атаман, довольно
Об ветер язык чесать.
За Россию нам, конечно, больно,
Оттого, что нам Россия – мать.
Но мы ничуть, мы ничуть не испугались,
Что кто-то покинул наши поля,
И калмык нам не желтый заяц,
В которого можно, как в пищу, стрелять⁵.

Далее следует расправа над Траубенбергом и Тамбовцевым. Так в поэме Есенина начинается мятеж.

Говоря о персонажах поэмы, в которой выведены в основном лишь главари пугачевской вольницы, следует признать, что поэтом созданы лишь два убедительных образа – Хлопуши и самого Пугачева. Да в рамках этого небольшого произведения иная задача была просто невыполнима. В глазах Есенина, Хлопуша мозговой центр восстания. На самом деле это далеко не так. Современные исторические разыскания показывают, что истинным вдохновителем пугачевского бунта был Тимофей Падуров, депутат Комиссии государственного уложения при Екатерине II. Именно под влиянием Падурова Пугачев отказался от первоначальных планов примитивного грабежа и поставил перед своими соратниками далеко идущие политические цели, превратив разбойный мятеж в крестьянскую войну.

Однако и у Пушкина, и у Есенина образ Падурова остался нераскрытым. Пушкин лишь замечает в Примечаниях, что Падуров, как депутат, не мог быть подвергнут смертной казни, ибо обладал неприкосновенным статусом.

Поэму Есенина недаром называли имажинистской. Говоря современным языком, эта поэма импрессионистична. В ней автор несколькими яркими мазками набрасывает образ, создает «впечатление». Вообще Есенин намного обогнал свое время, его поэзия гораздо более футуристична, чем весь детский, лубочный футуризм начала XX века. Есенин очень хотел, чтобы «Пугачев» был поставлен на сцене. Однако театральная судьба поэмы незавидна. Попытку поставить «Пугачева» на сцене оставил даже Мейерхольд и лишь в 1967 году в Театре на Таганке Любимов блистательно осуществил сценическую постановку, в которой роль Хлопуши с небывалым накалом чувств сыграл Владимир Высоцкий. После его смерти постановка уже не возобновлялась. А между тем стиль поэмы до предела кинематографичен.

Есенин отказался от классического, традиционного портрета персонажей и создает «впечатление» несколькими яркими метафорами. Его изображение объемно и броско. Это был совершенно новый подход к решению художественных задач.

«Пугачева» встретили противоречиво. Н. Клюев, И. Эренбург, А. Мариенгоф, Ю. Тынянов, Б. Пастернак встретили поэму восторженно. Однако не все разделяли этот восторг. Резко отрицательно к «Пугачеву» отнеслись не чуждые искусства Троицкий и Луначарский. Главный упрек оппонентов в адрес «Пугачева» – отсутствие историзма, осовременивание образа предводителя восстания, имажинистский слог. Однако сторонники «Пугачева» подметили в нем главное – слияние поэтического новаторства с пушкинскими традициями. На близость «Пугачева» «Маленьким трагедиям» Пушкина указал Мейерхольд. Городецкий, прочтя «Пугачева», назвал Есенина «сознательным учеником Пушкина». Ветлугин заявил, что Есенин своей поэмой «протягивает руку творцу “Бориса Годунова”, творцам классической трагедии»⁶.

Литературный критик тех дней Е.Ф. Никитина из поэмы выделила наиболее выразительные сцены: разговор соратников

Пугачева, решивших выдать его правительству и сам захват атамана. В этих сценах Есенин вновь опирается на фактографическую основу Пушкина. Открытое предательство соратников и его пленение собственными казаками еще раз доказывает пушкинскую точку зрения, что Пугачев был во многом заложником своего «ближнего круга», фигурой несамостоятельной. В «Истории пугачевского бунта» он пишет: «Пугачев не был самовластен. Яицкие казаки, зачинщики бунта управляли действиями прошлеца... Он ничего не предпринимал без их согласия; они уже часто действовали без его ведома, а иногда и вопреки его воли... Пугачев скучал их опекою. "Улица моя тесна", говорил он...» (IX, 27).

Есенин пытается возвысить Пугачева, придать ему величие и трагизм. В глазах поэта Пугачев тот же непонятый император, каким был и Петр III. Недаром, пытаясь оспорить «дворянскую» точку зрения Пушкина на восстание, он называет Пугачева «почти гениальным человеком»⁷. Пугачев потрясен изменой сподвижников, он не верит, что вчерашние самые близкие его единомышленники превратились в его палачей. Поэтому поэма обрывается на пронзительной и трагической ноте: «Дорогие мои... дорогие... хорошие...».

Пугачев не клеймит своих соратников за предательство. Он, как Христос, заранее прощает их, обрекающих его на смерть. И от этого пафос поэмы становится еще более высок.

Увлечение разнообразными «измами» – дань юности. В зрелом периоде творчества настоящий художник опирается на классику. Есенин приходит к Пушкину, когда в полной мере осознает масштаб своего собственного таланта. По большому счету, Есенин никогда не пытался сравниться с Пушкиным при всех своих немалых амбициях. Он очень критично относился к попыткам своих почитателей сравнить его с великим поэтом. Показателен в этом плане эпизод, который приводит в своих воспоминаниях В. Мануйлов: «Один из молодых журналистов обратился к Сергею Александровичу и стал в неумеренно восторженных выражениях сравнивать его с Пушкиным. Есенин не на шутку рассердился:

– Да ты о Пушкине понятия не имеешь! Пушкин был один из самых образованных писателей в Европе. Языки знал. Работать над

своими стихами умел. А что я? Конечно, талантливый человек. Но невежественный. Работать над стихами так и не научился. До Пушкина мне, брат, далеко»⁸. Да, Есенин был временами заносчив, капризен и резок в своих суждениях, в том числе в отношении своих собратьев по перу. Но подлинный, а не показушный Есенин всегда был объективен и честен, не умаляя своего уникального поэтического таланта, но и не зачисляя себя в когорту поэтических гениев человечества. И это дорогого стоит...

Примечания

¹ Друзья Пушкина. М., 1986. Т. 2. С. 61.

² Кюстин А. Россия в 1839 году // Россия первой половины XIX века глазами иностранцев. Л., 1991. С. 547.

³ Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995-2002. Т. 3. С. 467.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Там же. С. 24.

⁶ Там же. С. 479.

⁷ Там же. С. 468.

⁸ Мануйлов В.А. О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 182.

И.В. Кудряшов
(Арзамас)

«БЕСЫ» А.С. ПУШКИНА КАК ВОЗМОЖНЫЙ ИСТОЧНИК ПОЭМЫ Н.А. КЛЮЕВА «ПЛАЧ О СЕРГЕЕ ЕСЕНИНЕ»

Постановка проблемы традиций поэзии Клюева не нова, но в то же время неисчерпаемость и многогранность самой этой проблемы даёт исследователям творчества поэта поистине неиссякаемый источник для приложения своих сил и всё новых и новых открытий.

Проблема пушкинских традиций в поэзии Н. Клюева была поднята ещё современной поэту критикой. В работе «Письма о русской поэзии» Н.С. Гумилёв, характеризуя новый сборник стихов

поэта, недвусмысленно называет Клюева «*продолжателем традиций Пушкинского периода*». В качестве подтверждения своего определения Гумилёв пишет, что стих Н. Клюева «полнозвучен, ясен и насыщен содержанием»¹. Сам поэт неоднократно подчеркивал близость своего творчества традициям А.С. Пушкина. Так, в «программном» стихотворении «Где рай финифтяный и Сириин...» (1916 г.) Клюев пишет: «Моя душа, как мох на кочке, // Пригрета пушкинской весной»². Эстетическое кредо, выраженное поэтом в этих строках, вполне определено: творчество Пушкина «питает» поэтический дух Клюева и является вершиной всей русской поэзии. Верность этому убеждению поэт сохранил на протяжении всего своего жизненного пути, а пушкинская традиция стала частью художественного сознания поэта, вылилась в сквозной мотив всего творчества Клюева.

В своей работе мы ограничимся рассмотрением пушкинских традиций в поэме Н.А. Клюева «Плач о Сергее Есенине»: вскроем влияние «Бесов» А.С. Пушкина на образность и поэтику прежде всего третьей, финальной, части поэмы Клюева, носящей название «Успокоение».

Тема преждевременной смерти поэта Сергея Есенина задаётся в поэме уже в одном из двух эпитафий:

Мы своё отбавили до срока –
Журавли, застигнутые вьюгой.
Нам в отлёт на родине далекой
Снежный бор звенит своей кольчугой.

Образ журавлей, застигнутых вьюгой, которая «до срока» оборвала журавлиную песню, имеет символическое значение. Журавль – поэт, сбившийся с пути, оказавшийся во власти внезапно разбушевавшейся снежной стихии. Поэт, утративший ориентиры своего жизненного и творческого пути, обреченный на молчание (что уже само по себе для поэта соотносено со смертью, но не физической, а духовной, творческой) под натиском внешних обстоятельств. Важную смысловую нагрузку в приведенном нами эпитафийном стихе несет указание на отдаленность поэта-журавля от своей родины, своих питающих истоков. Налицо противопоставление снежного пространства, в котором находится поэт, и пространства его родины:

враждебная поэту вьюга, обрекая его на молчание, творческую смерть «до срока», снежный хаос и спокойное зимнее пространство «родины далекой», где природа наполнена гармонией звука – звоном («...на родине далекой // Снежный бор звенит своей кольчугой»).

Уже в эпиграфе к поэме Клюева бросается в глаза тексто-смысловые переключки с «Бесами» А.С. Пушкина. Перед нами тот же поэт-путник, оказавшийся вдали от дома и застигнутый вьюгой, тот же поэтический «надрыв», ощущение близости преждевременной смерти, то же вмешательство в судьбу поэта «нечистой силы», ассоциированной обоими поэтами с вьюгой и т.д. В творческой памяти Клюева в процессе работы над поэмой «Плач о Сергее Есенине» были сильны именно пушкинские аллюзии. Конечно же, речь идет об интерпретации Клюевым «Бесов»: клюевском понимании-восприятии пушкинского текста, что крайне интересно уже само по себе и что необходимо учитывать, обращаясь к тексту «Плача...».

Другой эпиграф, взятый Клюевым из «Плача Василька, князя Ростовского» (?), также обращен к теме преждевременной творческой (= духовной) и физической смерти поэта:

Младая память моя железом погибает,
и тонкое тело моё увядает...

В этих строках погибающая «младая память» – утрата духовной связи человека со своим прошлым, истоками – имеет значение причинной связи смерти физической («...и тонкое тело моё увядает...»).

Символично-смысловое значение эпиграфов выразится в тексте поэмы «развернутыми» образно-поэтическими деталями, а пушкинские аллюзии поэта-путника, сбившегося с пути, вьюги, снега, «нечистой силы» получают своё индивидуальное художественное развитие и воплощение.

Так, «бесы разны»³ у А.С. Пушкина, которые наводят страх средь «неведомых равнин» («Страшно, страшно поневоле...») и надрывают сердце поэта-путника («Визгом жалобным и воем // Надрывая сердце мне...» (III, 227)), в поэме Клюева о Есенине превращаются в целую галерею разной нечисти. Это и «чертушко»:

Помяни, чертушко, Есенина
Кутьей из углей да омылков банных! –

и «поджарая дохлая кошка»:

Следом за твоими лаковыми башмаками
Увязалась поджарая дохлая кошка.

Ни крестом от неё, ни пестом, ни мукой,
Женился ли, умер – она у глотки,
Вот и острупел ты веселой скукой
В кабацком буруне топить свои лодки! –

и «старичище с бороною», и «гуменная баба с метлою», и «старуха-разваруха»:

Ты скажи, моё дитятко удатное,
Кого ты сполохался-спужался,
Что во темную могилушку собрался?
Старичища ли с бороною⁴,
Аль гуменной бабы с метлою⁵,
Старухи ли разварухи? –

а также целый ряд «нечистой птицы»:

Как на это ли жито багровое
Налетали птицы нечистые –
Чирея, Грызея, Подкожница.
Возлетала Удавна на матицу...⁶

У Пушкина в кульминационный момент стихотворения «духи собралися // Средь белеющих равнин». В поэме Кюева «нечистая сила» – приносящие несчастье девы-птицы Чирея, Грызея, Подкожница и Удавна – тоже слетается в сцене (центральный сюжетный эпизод поэмы) смерти поэта Есенина. Появление демонологических персонажей в «Плаче о Сергее Есенине» соотнесено автором с сюжетно-композиционным строением произведения. Разошедшиеся жизненные пути-дороги двух поэтов («...ушел ты от меня разбойными тропинками!») символизирует в первых строках поэмы образ распутия, «перекрестка дорог», который, по народным поверьям, считался приютом нечистой силы и где в христианскую эпоху хоронили «нечистых покойников», т.е. умерших насильственной смертью. Именно влиянием «нечистой силы» объясняет Кюев тот факт, что Есенин оставил его, «ушел» другой дорогой – «разбойными тропинками». Мотив искушения чистой

души поэта тёмной, нечистой силой присутствует как в поэме Клюева о Есенине, так и в стихотворении Пушкина о бесах. Однако этот мотив получает в произведениях поэтов несколько иное развитие. У Пушкина данный мотив завершается ощущением «тупика», душевной пустоты, в котором оказывается поэт-путник («Колокольчик вдруг умолк; // Кони стали...»). Звук колокольчика «дин-дин-дин» – это единственное, что связывает поэта в окружающем его хаосе вьюги и «бесовщины» с другим, гармоничным, миром – миром Божественной Любви, Красоты, Счастья и Покоя, столь необходимых для поэта атрибутов творчества. Замолкший звон колокольчика разрывает душевную связь поэта с миром Творца и творчества, полностью погружая его в хаос «бесовщины», внешней и внутренней дисгармонии и потерянности:

«Вьюга мне слипает очи;
 Все дороги занесло;
 Хоть убей следа не видно;
 Сбились мы. Что делать нам!
 В поле бес нас водит, видно,
 Да кружит по сторонам» (III, 226).

Внешняя, окружающая поэта дисгармония создается образами вьюги, хаотичным кружением «роев» бесов, а также какофоническими звуками, слышимыми лирическим героем: свистом ветра («Вьюга злится, вьюга плачет»), храпом коней («Кони чуткие храпят»), неблагозвучной «жалобной» песней бесов, по звучанию которой даже нельзя разобрать, «Домового ли хоронят, // Ведьму ль замуж выдают?». Похороны и свадьба – два противоположных обряда: ритуал свадьбы традиционно сопровождается весельем (= веселым пением), а похороны – плачем (= обрядовой жалобной песней). Но в русском обрядовом фольклоре существует жанр жалобной песни-плача, который исполнялся и на свадьбе, например, плач невесты, покидающей отчий дом, плач подружек невесты, плач родителей невесты⁷. В то же время на похоронах в традиционном укладе русской жизни не было места веселому пению. О том, что пушкинский герой слышит именно *плач* нечистой силы, а не что-нибудь другое, свидетельствует и авторский эпитет – «*жалобно* поют», который предшествует вопросу-догадке

лирического героя: «Домового ли хоронят, // Ведьму ль замуж выдают?». Именно *плач бесов* наводит мысли путника на такие «догадки», относящиеся к столь разным народным обычаям, какими являются свадьба и похороны. К тому же песне-плачу «бесов» отвечает и их «бесовская» стихия – вьюга, которая «злится» и «плачет» («Вьюга злится, вьюга плачет...»)⁸.

«Жалобный» характер пения бесов подчеркивается Пушкиным ещё раз в последних строках последней строфы:

Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Причем в финальных строках пушкинского произведения «*пение*»-плач бесов перерастает уже в какофонический «*визг*» и «*вой*». Вьюжное дисгармоничное пространство и хаос – родная стихия бесов, тогда как для героя-путника они враждебны и губительны. Именно поэтому бесы своим «*визгом жалобным и воем*» надрывают сердце поэту-путнику, ощущающему свою чуждость этому «бесовскому» миру и свою потерянность. Показательно, что внешняя дисгармония метельного пространства соответствует внутреннему состоянию поэта-путника – тому духовному тупику и *ощущению потерянности*, что «надрывает сердце» лирическому герою, сбившемуся с пути-дороги и остро осознающему это. Поэтому финал произведения Пушкина нельзя назвать трагическим. Сердечный «надрыв» свидетельствует о страстном и даже болезненном стремлении души поэта обрести потерянный путь, найти выход из тупика. В этом смысловом контексте становится очевидным, что движение коней после остановки («Кони снова понесли») есть начало целенаправленного и стремительного действия, направленного на выход поэта-путника из тупика, духовного обновления, что уже само по себе дает надежду на благоприятный исход.

В поэме Кюева, как и у Пушкина, так же ярко прослеживается мотив душевной потерянности главного героя. Возникая уже в четвертой строфе «Плача...» («Ушел ты от меня разбойными тропинками»), этот мотив к концу первой части произведения развивается до образа «убойной» души, превратившейся в хризопраз-камень, которую белая лебедь называет

«потеряшкой» и которую она несет на родину «под окошко материнское»:

Тут слетала я с ясна-месяца,
Принимала душу убойную
Что ль под правое теплое крылышко,
Обернулась душа в хризопраз-камень,
А несу я *потеряшку* на родину
Под окошко материнское.

Пушкинская аллюзия поэта-путника, сбившегося с пути, у Клюева разворачивается в поэтическое повествование о судьбе поэта Сергея Есенина. В поэме история Сергея Есенина начинается с момента, когда юный поэт появляется в Петербурге («Пришел ты из Рязани платочком бухарским») и заканчивается его смертью, рассказом белой лебеди, как «молодой детинушка себя сразил» (первая, основная, часть поэмы). В основу своего произведения Клюев положил не всю историю жизни Есенина. Поэма повествует о Есенине с того момента, как он становится поэтом: перед читателем разворачивается поистине трагическая судьба поэта-путника, утратившего духовную связь со своей малой Родиной, народно-крестьянскими истоками, потерявшего в хаосе греховной городской жизни:

А все за грехи, за измену зыбке,
Запечным богам Медосту и Власу.

В первой части поэмы, написанной преимущественно в форме похоронного плача, мы находим всё тот же «сердечный надрыв», что чувствуется и у лирического героя произведения Пушкина. Наверное, поэтому последняя, третья часть, поэмы получила название «Успокоение». Заметим, что это единственная часть, озаглавленная Клюевым.

«Плач о Сергее Есенине» насыщен контрастами, обусловленными мотивом «двух дорог»: пути героя поэмы Сергея Есенина и собственного пути автора Николая Клюева⁹. В сущности, на страницах своей поэмы Клюев создаёт два противоположных художественных мира. Первый – это мир духовной пустоты и темноты, враждебный поэту-творцу, обиталище всякой нечистой

силы. Именно он окружает Есенина и губит его как духовно, так и физически:

Возлетела Удавна на матицу,
 Распрядала крыло пеньковое,
 Опускала перище до земли.
 Обернулось перо удавной петлей...
 А и стала Удавна петь-напевать,
 Зобом горготать, к себе в гости звать...

Второй – мир Духовности и Света, «питающий» и вдохновляющий поэта. Именно в нем автор поэмы Николай Клюев черпает силы для творчества. Он счел необходимым включить в состав своей поэмы еще две части: «Мой край, моё поморье...» и «Успокоение». Клюеву было крайне важно и необходимо осмыслить собственный путь, представить свою этико-философскую «программу», что он и делает во второй и третьей частях поэмы, поэтически воспроизводя образы и картины своей малой родины – Поморья – и Поэта-путника, устало идущего своей дорогой к глубоко осознанной конечной цели своего странствия. Поэтому тема предназначения поэта становится в этих частях основной.

Заключительная часть «Плача о Сергее Есенине», озаглавленная автором «Успокоение», резко контрастирует с предыдущими частями поэмы: надрывный плач в первой части, тревога и сердечная боль за умирающий родной край во второй сменяется авторским «успокоением». Финальная часть – это осмысление автором-поэтом собственного пути, стремление поэта – вечного странника – обрести желаемый душевный покой («Только б коснуться покоя...»). Тема поэта, сбившегося с пути, перерастает в прямо противоположную – тему «нашедшего»¹⁰: тему поэта на пути к заветной цели. Поэтому если в предыдущих частях поэмы пушкинская традиция проявляется в сходных образах и мотивах, то в «Успокоении» аллюзии из «Бесов» выражаются как бы в перевернутом, «зеркальном» виде, а образы и мотивы строятся *на контрасте*, по принципу «от противного». Переключка «Успокоения» Клюева с «Бесами» Пушкина настолько явственна, что позволяет говорить уже не только о пушкинской традиции, переключке и образно-сюжетной схожести произведений, а о

«Бесах» как одним из возможных источников «Плача о Сергее Есенине»¹¹. Осмысленно или нет, но в художественном сознании Клюева в период работы над поэмой пушкинские аллюзии стали особенно сильны. Очевидность этого факта обнаруживается при сопоставлении образных систем «Успокоения» и «Бесов».

Итак, сближают произведения, как мы уже отмечали, центральные образы лирических героев – усталых поэтов-путников (Ср.: «Сил нам нет кружиться доле» у Пушкина и «Топчут усталые ноги // Белый ромашковый цвет» у Клюева) – и зимнее «пространство» стихотворений. Приведем сопоставительную таблицу контрастных образов обоих рассматриваемых нами произведений:

<p>«Бесы» («Шалость») <i>Негатив</i></p>	<p>(В) «Успокоение» (Поэма «Плач о Сергее Есенине») <i>Позитив</i></p>
<p>Вьюжное пространство:</p>	<p>Безветренное зимнее пространство:</p>
<p>Мчатся тучи, выются тучи; Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь темна. Вьюга злится, вьюга плачет; Мчатся тучи, выются тучи; Невидимкою луна Освещает снег летучий...</p>	<p>Падает снег на дорогу – Белый ромашковый цвет. Тихо ложится на склоны Белый ромашковый цвет.</p>
<p>Лирический герой едет в экипаже:</p>	<p>Лирический герой идет пешком:</p>
<p>Еду, еду в чистом поле; Колокольчик дин-дин-дин.</p>	<p>Топчут усталые ноги Белый ромашковый цвет</p>
<p>Лирический герой, сбившийся с пути:</p>	<p>Лирический герой, обретший («нашедший») свой путь и идущий по нему:</p>
<p>Все дороги занесло; Хоть убей следа не видно; Сбились мы. Что делать нам!</p>	<p>Падает снег на дорогу – Белый ромашковый цвет. Может, дойду понемногу К окнам, где ласковый свет?</p>

	Топчут усталые ноги Белый ромашковый цвет
Мутно-темное пространство, окружающее путника:	Белое пространство, окружающее путника:
Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь темна.	Падает снег на дорогу – Белый ромашковый цвет. Может, дойду понемногу К окнам, где ласковый свет?
Равнинная местность и овраг:	Холмистая местность:
Еду, еду в чистом поле; Колокольчик дин-дин-дин. Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин! Вот – теперь в овраг толкает Одичалого коня...	Тихо ложится на склоны Белый ромашковый цвет.
Отсутствие видимости:	Ясная видимость:
Хоть убей следа не видно; Сбились мы. Что делать нам!	Вижу за окнами прятку, Песенку мама поёт, С нитью весёлой вповалку Пухлый мурлыкает кот.
Испытываемое лирическим героем чувство страха:	Испытываемое лирическим героем чувство успокоения:
Страшно, страшно поневоле Средь неведомых равнин!	Только б коснуться покоя, В сумке огниво и трут...
Окружающая путника какофония:	Окружающее путника благозвучие:
Посмотри: вон, вон играет, Дует, плюет на меня Вьюга злится, вьюга плачет; Кони чуткие храпят; Что так жалобно поют? Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают?	Вижу за окнами прятку, Песенку мама поёт, С нитью весёлой вповалку Пухлый мурлыкает кот. Мышку-вдову за мочалку Замуж сверчок выдаёт.

<p>Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине, Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне...</p>	
<p>Ощущение холода и хаоса:</p>	<p>Ощущение тепла и гармонии:</p>
<p>Мчатся тучи, вьются тучи; Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь мутна. Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине...</p>	<p>Вижу за окнами прялку, Песенку мама поёт, С нитью весёлой вповалку Пухлый мурлыкает кот. Мышку-вдову за мочалку Замуж сверчок выдаёт.</p> <p>Сладко уснуть на лежанке... Кот – непробудный сосед. Пусть забубнит в позаранки Ульем на странника дед. Сед он, как пень на полянке – Белый ромашковый цвет. Яблоней в розовом зное Щеки мои расцветут, Там, где вплетает левкой В мамины косы уют.</p>
<p>Бесы, окружающие поэта-путника:</p>	<p>Домашние животные (кот, мышка, сверчок), окружающие поэта-путника:</p>
<p>Вижу: духи собрались Средь белеющих равнин. Бесконечны, безобразны, В мутной месяце игре Закружились бесы разны Будто листья в ноябре... Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине...</p>	<p>С нитью весёлой вповалку Пухлый мурлыкает кот. Мышку-вдову за мочалку Замуж сверчок выдаёт.</p> <p>Сладко уснуть на лежанке... Кот – непробудный сосед.</p>
<p>Раздающееся жалобное пение (= плач) бесов:</p>	<p>Раздающееся веселое пение (= стрекотание) сверчка:</p>
<p>Сколько их! куда их гонят? Что так жалобно поют?</p>	<p>Мышку-вдову за мочалку Замуж сверчок выдаёт.</p>

Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают?	
Увядание (= духовная смерть):	Расцветание (= духовная жизнь):
Закружились бесы разны Будто листья в ноябре...	Яблоней в розовом зное Щеки мои расцветут, Там, где влетает левкой В мамины косы уют.
Бесы, летающие роем вокруг путника:	Дед, бубнящий «ульем» на путника:
Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине...	Пусть забубнит в позаранки Ульем на странника дед.
Перемещение в пространстве героя: неравномерное движение (движение – остановка – движение)	Перемещение в пространстве героя: равномерное движение
Еду, еду в чистом поле; Колокольчик дин-дин-дин. Колокольчик вдруг умолк; Кони стали... Кони снова понеслися; Колокольчик дин-дин-дин...	Топчут усталые ноги Белый ромашковый цвет
Ощущение «сердечного надрыва», неприятие мира «бесов»:	Чувство успокоения и полная гармония с окружающим поэта миром:
Мчатся бесы рой за роем В беспредельной вышине, Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне...	Жизнь – океан многозвонный – Путнику плещет вослед. Волгу ли, берег ли Роны – Всё принимает поэт...

«Переключка» рассматриваемых произведений, разумеется, не исчерпывается приведенными нами в достаточно большом количестве контрастными сопоставлениями образных систем литературных шедевров А.С. Пушкина и Н.А. Кюева. Множественные образные противопоставления в сравниваемых поэтических текстах выстраиваются по отчетливо

просматриваемому принципу «*негатив* (= текст «Бесов») – *позитив* (= текст «Успокоения»)», что позволяет сделать вывод о «Бесах» Пушкина как одном из возможных источников поэмы «Плач о Сергее Есенине» Клюева.

Обращение Клюева к литературному наследию Пушкина было продиктовано, по-видимому, не только общностью тематики «Бесов» и «Плача о Сергее Есенине» (= предназначение поэта), но и близостью их художественных сознаний в «*переломный*» для обоих поэтов момент жизни и творчества. Неслучаен факт, что именно с «Бесов» (1830) у Пушкина и с «Плача...» (1926) у Клюева начинается новый этап в духовной и творческой эволюции поэтов.

Своеобразная интерпретация пушкинского текста Клюевым и созданный в поэме художественный образ поэта Сергея Есенина представляют определенный интерес в контексте уяснения проблемы восприятия творческого наследия Пушкина поэтами Серебряного века и проблемы оценки личности и творчества С.А. Есенина поэтами-современниками. В связи с этим поэма Н.А. Клюева «Плач о Сергее Есенине» представляет собой уникальный в своем роде «текст» не только с точки зрения художественности, но и как редкостный документ своего времени, как источник познания культурного самосознания эпохи 20-х годов прошлого века.

Примечания

¹ Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии: Рецензии на поэтические сборники // Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 136.

² Клюев Н.А. Избранное. СПб., 1998. С. 295. Далее поэма «Плач о Сергее Есенине» приводится в тексте статьи по этому изданию (С. 653-662); ссылки на него не оговариваются.

³ О бесах в художественном сознании А.С. Пушкина см.: Кошелев В.А. Пушкин: история и предание. СПб., 2000.

⁴ Образ «старичища с бородою», по-видимому, ассоциирован Клюевым с домовым – персонажем, широко распространенным в русской демонологии.

⁵ В отечественной демонологии гумно считалось «чертовым местом» – обиталищем, приютом нечистой силы.

⁶ Имена-олицетворения птиц Чиря, Грызья, Подкожница, Удавна, по-видимому, относятся к авторским неологизмам, которые достаточно часто встречаются в поэзии Н. Клюева.

⁷ Подробнее о свадебном обряде см.: Свадьба на земле Нижегородской / Сост. М.П. Шустов. Н. Новгород, 2004.

⁸ Представляется небесспорным утверждение В.А. Кошелева, что бесы «не могли бы вести себя одинаково на противопоставленных ритуальных действиях», что «бесы настолько утратили в этом “метельном пространстве” какие бы то ни было ориентиры, что вполне запутались в собственных “бесовских” функциях и уже сами не знают, как себя вести...». См.: Кошелев В.А. Пушкин: история и предание. С. 209-210.

«Свадебные песни наши унылы, как вой похоронный», – писал А.С. Пушкин. Поэт был хорошо знаком с народными свадебными обычаями и традицией исполнения на этом ритуальном обряде плачей. Об этом факте свидетельствует текст другого, более раннего, произведения поэта:

Вот гости честные нашли,
За стол невесту повели;
Поют подружки, плачут,
А вот и сани скачут. («Жених», 1825 г.)

(т.е. исполняют жалобную песню, плач – И.К.).

Или: ...Благословил меня отец.

Я горько плакала со страха, (т.е. проливала слезы от страха – И.К.)
Мне с плачем косу расплели,
Да с пеньем в церковь повели. («Евгений Онегин». Глава III).

Плач бесов не может свидетельствовать о том, что они утратили в «метельном пространстве» ориентиры и «не знают, как себя вести». Вьюга, «метельное пространство» – это родная стихия бесов, и поэтому выглядит алогичным, более того, невозможным, чтобы бесы потеряли «ориентиры» и «запутались» в своих действиях в родной для них стихии.

⁹ Выясняя истоки поэмы Кюева, исследователи совершенно справедливо указывают на сон поэта «Два пути», записанный Н.И. Архиповым и датированный 7 октября 1922 года. Полный текст сновидения Кюева см.: Кюев Н.А. Словесное древо. Проза. СПб., 2003. С. 80-81. Сновидение Кюева и его поэму «Плач о Сергее Есенине» роднит общая тема разошедшихся судеб (путей) героев-поэтов, самого Кюева и Есенина. Образы двух противоположных путей-дорог в поэме Кюева, как и во сне, строятся на контрасте. Однако обращает на себя внимание тот факт, что ни один образ из сна (помимо образов героев-поэтов) более не перешел в поэму даже в измененном виде. Более того, содержание сновидения и «Плача...» имеют существенные различия, которые, как правило, не замечаются.

¹⁰ Н. Гумилев еще в 1912 году в «Письмах о русской поэзии» удивительно точно заметил, что «пафос поэзии Кюева редкий, исключительный – это

пафос нашедшего». См.: Гумилев Н.С. Указ. соч. С. 136. Этот пафос поэзии Клюева выразился и в поэме «Плач о Сергее Есенине» в конкретном образе из «Успокоения»: образе поэта, уверенно идущего к заветной цели.

¹¹ Образ поэта-путника, сбившегося в метель с дороги, встречается и в лирике С.А. Есенина. Так, в стихотворении «Годы молодые с забубенной славой...» <1924 г.> лирический герой видит сон-видение, в котором он едет в санях и попадает в сильную метель. Сам сюжет видения, мотив потерянности, духовного тупика, в котором оказывается герой-путник, безусловно, уходит своими корнями в пушкинские «Бесы». Однако заметим, что в отличие от произведения Пушкина в есенинском тексте превалирует тема безвозвратно загубленной «в кабаках» жизни и предчувствие близкой смерти. В связи с этим возникает вопрос, был ли знаком Клюев в период работы над поэмой с текстом произведения Есенина «Годы молодые с забубенной славой...». Выскажем предположение, что «да». В противном же случае заметим, что Клюев настолько тонко чувствовал душевное состояние последних лет жизни Есенина и отразил его в своей поэме, что возникла непровольная, но на удивление точная, параллель-переключка произведений. Клюев как никто другой понимал, что истинная причина самоубийства поэта находилась не «вне», а «внутри» Есенина. Об этом не раз говорил и писал Клюев. (См.: Клюев Н.А. Словесное древо. Проза.). Проблема «есенинского текста» в поэме Клюева, конечно же, требует детального рассмотрения и не является целью настоящей работы.

М.В. Загидулина
(Челябинск)

СКАЗКИ ПУШКИНА КАК ПРОВОКАЦИЯ НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОСТСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

Экспансия пушкинского творчества в нелитературные сферы началась еще при его жизни, но общественно значимого размаха достигла в период подготовки к столетию поэта. Начиная с 1887 года, когда истекло право родственников на наследие Пушкина и его тексты вышли многотысячными тиражами дешевых изданий,

возникло и упрочилось явление, получившее название «привязка Пушкина»¹, то есть «приложение» имени Пушкина к самым неожиданным отраслям жизни, объектам и даже конкретным лицам. Другой стороной «привязки» выступает появление интерпретаций пушкинских текстов «любителями» – лицами, не имеющими специальной филологической подготовки. Ю. Дружников назвал это явление «поп-пушкинистикой», существуют и другие обозначения, впрочем, столь же презрительные и уничижительные.

Однако сам феномен непрофессионального отношения к литературе не рассматривался в плане научном (а не оценочном, как, скажем, в работах Б. Сарнова²). Между тем непрофессиональное литературоведение становится все более распространенным явлением, занимает определенную нишу в книгоиздании, входит в общественное сознание, а в последнее время активно интериоризировано идеологическими кругами. Таким образом, имеется достаточно оснований для исследования истоков, факторов, функций этой сферы деятельности, чему и посвящена эта статья.

Прежде всего, обозначим аспект внутривидовой коммуникации. Адресатом профессионального литературоведческого исследования выступает, в первую и иногда в последнюю же очередь, только «члены гильдии», то есть профессиональные же литературоведы. Более того, нередко литературоведческое исследование создается в расчете на чрезвычайно узкий круг других профессионалов – например, только для пушкинистов (и еще точнее – пушкинистов, принадлежащих к определенной исследовательской группе), что создает особую коммуникационную ситуацию, обеспеченную общей апперцепционной базой (в таких работах исследователю не надо приводить системы доказательств, обеспечивающие основания исследования – например, подробно пересказывать труды основоположников науки о Пушкине, в последнее время базовые элементы нашли воплощение в литературе справочного типа, например, «Летописи жизни и творчества Пушкина», где усилия отдельных исследователей «стерты» (вынесены на поля в качестве оснований, но «уходят» из сносок в научных работах, где просто указывается, например: Лет., 1160), что становится знаком

«эзотеризма» науки, ее расчета только на посвященных. Еще более сложной для непосвященного человека сферой становятся текстологические исследования, выделенные в специальный раздел, а также профессиональное стиховедение, занятое формальными признаками стиха. Каждая такая отрасль отличается относительным герметизмом, самодостаточностью, жизнью внутри себя самой, нередко отсутствием выходов в другие сферы литературоведения, а тем более не нуждается в популяризации.

В такой коммуникационной ситуации формируются все признаки замкнутости: свой особый язык (терминология и жаргон), свои «святые» (обязательный перечень «отцов направления»), свои методы исследования, освященные традицией. Граница группы может быть практически непроницаемой (это наблюдается, например, в стиховедении). Такая коммуникативная стратегия ведет к заранее предreshенной узости аудитории (поэтому обычно способом расширения этого круга является выход на западную и восточную славистику, то есть всемирное объединение «узких специалистов»).

По этому принципу развиваются науки вообще (стоит обратиться к номенклатурному перечню специальностей ВАК, чтобы убедиться в безграничности классификации, ее разветвленности во все стороны), так что стратегия представляется скорее неременной частью науки как социального института вообще, а не конкретной проблемой какого-то частного научного направления.

Но одновременно с укреплением и расцветом замкнутости выявляется конфликтогенность данной коммуникативной стратегии. Проблема связана с самим объектом изучения – художественной литературой. Не распространяясь здесь о литературоцентризме и его крушении, а также о причинах формирования классического канона³, отметим, что художественная литература и постсоветского времени продолжала восприниматься как средоточие духовности и культурных ценностей всей нации⁴, что, в свою очередь, всегда было основанием «присвоения» литературы.

Это «присвоение» носило всегда ярко очерченный психологический характер, то есть было отмечено явным

проявлением агрессии. Сама нестандартность ситуации (борьба за объект исследования) не должна казаться уникальной в силу все той же общественной значимости литературы и масштабных усилий государственного уровня по приобщению к ней самых широких слоев населения. Возможно, не каждый школьник даже в современной школе наблюдал в микроскоп какие-нибудь особенности бытия колоний вольвокса, но каждый точно читал (или хотя бы слушал в исполнении учительницы) стихотворения Пушкина. Так как работа велась целенаправленно, начиная с 1860-х годов (а, разумеется, не с 1917, как часто считается), то к Пушкину (чьи сказки и станут объектом исследования в этой статье) оказывались «привязаны» целые поколения – как в имперский, так и в советский, и даже в постсоветский период. Большое число «вовлеченных» и «подключенных» к объекту непрофессионалов выступало некоторым питательным бульоном так называемого «непрофессионального пушкиноведения». История его чрезвычайно любопытна, хотя и не написана.

Возможно, первые образцы его следует отнести к так называемому «народному литературоведению», зафиксированному Х.Д. Алчевской⁵. Это отдельные высказывания, догадки о смысле и тому подобные, часто наивные, замечания. Однако уже в XX веке на народное литературоведение стали смотреть уважительно – поскольку в стране «победившего пролетариата» и «правила культурной игры» должен был диктовать пролетариат. Стоит напомнить факт «эксперимента» 30-х годов, когда 12 рабочих читали подряд Пушкина и выносили вердикт его произведениям⁶, или известный рассказ А. Топорова о массовых читках в коммуне «Майское утро»⁷. Наибольшее признание «народное литературоведение» получило у В.С. Непомнящего, который усматривал в нем альтернативу «сухой», «безжизненной» пушкинистике, отравленной эпохой всеобщей идеологизации и «советизации».

Но непрофессиональное литературоведение представлено не только «отдельными замечаниями», но, в первую очередь, развернутыми текстами, которые наполняют пушкиноведческое пространство. В современный период, когда феномен писательства

«перевесил» собственно читательский потенциал, это не так удивительно: и написание, и издание книги упростились, а технология набора текста из привилегированной профессиональной среды переместилась в разряд массовых навыков. Число художественных текстов, в основу которых положены фрагменты биографии поэта, давно превысило всякое мыслимое количество, и растет год от года⁸.

Но речь пойдет исключительно о текстах научных, написанных людьми без специальной филологической подготовки. Это самоучки-первооткрыватели⁹, совершающие свои открытия как читатели текста. Если в основе филологической науки лежит принцип традиционного наследования (метода, идей, интерпретаций) и их развития или, во всяком случае, отталкивания от них, то самоучка создает текст, основанный исключительно на его собственном представлении о смыслах интерпретируемого текста.

Здесь скрывается другая сторона оппозиции профессиональных и непрофессиональных пушкинистов: методологические основания конфликта. Они связаны с главным принципом литературоведческой науки – интерпретацией. Каковы бы ни были критерии и гаранты границ интерпретации, вступая в зону действия этого метода, исследователь оказывается на зыбкой почве субъективности – и, следовательно, одновременно выступает объектом и субъектом критических выпадов: он критикует чужие интерпретации, а его собственная тоже оказывается под ударом критики в силу ее изначальной сути – субъективности. Субъективность интерпретации в филологии тщательно маскируется так называемой методикой анализа текста, когда вырабатывается особая система взаимоотношений исследователя с произведением, подробно им описанная и пошагово структурированная, обеспеченная терминологией и соответствующей ей логикой¹⁰. Но признание интерпретационных границ никак не умаляет принципа субъективности, который и становится провокативным фактором в появлении на профессиональном литературоведческом поле дилетантов.

Эти теоретические предвещения стоит дополнить и рассуждением о самом творчестве Пушкина, а также об избранном нами и сужающем нашу задачу жанре сказок.

Пушкин рассматривал народные сказки как жанр, таящий в себе новые эстетические возможности («каждая есть поэма!»), но сам этот жанр по отношению к интерпретации тоже обладает провокативным потенциалом. Всякие аллегории и иносказания могут рассматриваться как текст шарады, который приковывает к себе внимание до тех пор, пока шарада не разгадана. Сказка в этом смысле – развернутая сюжетная шарада, таящая в себе некое превышающее ее саму значение. Этот соблазн разгадывания воплотился, например, в мифокритическом методе, представители которого склонны усматривать иносказание в любом художественном тексте и отыскивать там мифологический прасмысл (таковы, например, интерпретации русских народных сказок представителями «рериховской» школы). Характерно, что отыскивание аллегорических смыслов в текстах чрезвычайно свойственно детскому читательскому сознанию (например, надделение героев статусом персонификаций определенных общественных сил), возможно, это и результат школьного литературоведения¹¹.

Сказка усиливает и даже превращает эту стратегию в жанрообразующую. Читатель непременно должен понять, что сказка рассказана отнюдь не для развлечения. Триумфальное шествие пушкинского мифа из эпохи в эпоху превращало его имя в национальное знамя. Сакральность Пушкина как русского культурного героя многократно описана в исследовательской литературе¹², отсюда и третья особенность конфликтной встречи профессионалов и непрофессионалов литературоведения – искажение в коммуникативном канале, нарушение восприятия за счет повышенной сакральности самого объекта восприятия. Эти искажения характерны для той и другой сторон. Из собственно объекта исследования творчество Пушкина и факты, относящиеся к его жизни, превращаются в артефакты и даже святыни. И тот, и другой варианты неприемлемы с точки зрения научных стратегий исследования, поскольку предполагают установку определенных

фильтров информации. Здесь не место рассуждать о судьбе пушкинских биографий самого разного толка и тем более о знаменитом «двойственном» тезисе: «великий поэт – ничтожный человек». Но важно, что установившийся сакралитет – принятый на уровне «государственной пропаганды» или выработанный самим реципиентом, если можно так сказать, «личный» – оказывается главным источником «коммуникационного шума», затемняющего ясность сообщения в коммуникативной системе. Неизбежность такого искажения может рассматриваться как объективный фактор, но не учитывать его нельзя. И профессионал, и непрофессионал имеют дело не с книгой, текстом, но со святыней, что осложняет конфликт между ними, поскольку обвинение в непрофессионализме становится аналогом обвинения в кощунстве. Эта третья особенность во многом носит психологический характер, вот почему основная интонация в текстах профессионалов о непрофессиональных интерпретациях и наоборот – когда непрофессионалы говорят об академическом литературоведении, – это ирония, порою срывающаяся в сарказм. Взаимоотношения двух этих групп могут быть охарактеризованы как раздражительные, а потому нет речи о какой бы то ни было объективности. Непрофессионал может внимательно изучить профессиональный труд, чтобы указывать на его просчеты, но профессионал не может серьезно отнестись к непрофессиональной интерпретации – она вызывает у него презрительное недоумение и насмешку. Таким образом, система взаимоотношений конфликтна.

Но вернемся к сказкам. Если автор произведения заведомо выступает «священной фигурой», то все, что вышло из-под его пера, не может быть просто безделушкой «от нечего делать», даже если и сам он так считает. Несомненно, текст провоцирует интерпретационный импульс. Сказки Пушкина, сложившиеся в книгу, цикл сами «напращивались» на подробное «сверхистолкование». Такие интерпретации, где главным становился поиск «высших целей» Пушкина, чрезвычайно характерны для истории изучения пушкинских сказок вообще¹³.

Непрофессионал в таком случае выступает жертвой сразу двух искушений: провокации материала и провокации

литературоведения. При этом не трудно объяснить, почему литература попадает в разряд именно идеологических интерпретаций: именно идеология – «дефицитная» площадка сегодняшнего мышления, лагуна, третья провокация.

Материалы, которые предоставляет непрофессиональное пушкиноведение специалисту, могут быть рассмотрены с двух точек зрения: рецептивно-эстетической (какие формы принимает воздействие пушкинских текстов на читателей) и коммуникативной (как психологическая агрессия против профессионала, выражающаяся эксплицитно – в виде прямых оскорблений ученых как «слабоумных» людей, «не додумавшихся» до простых истин, либо имплицитно – как подчеркнуто автономный текст, не считающийся ни с традициями исследования этого же объекта, ни с другими мнениями вообще). И в том и в другом случае непрофессиональное литературоведение выступает в качестве источника научных изысканий в сфере историко-функциональных исследований: это одна из жизней пушкинских текстов, подлежащая изучению.

Сказки Пушкина в этой связи оказываются в зоне особого напряжения, поскольку, согласно социологическим опросам, занимают одно из ведущих мест в представлениях «среднестатистического» россиянина о пушкинском наследии¹⁴. Идеологические интерпретации непрофессионалов рассмотрим на одном из самых устойчивых и развернутых примеров – интерпретации «Руслана и Людмилы» в рамках проекта «Внутренний предиктор СССР»¹⁵.

Прежде всего, «Руслан и Людмила» – поэма, а не сказка, однако интерпретация устойчиво относит этот текст к сказочной модификации, что свойственно среднестатистическому сознанию вообще (во многом, возможно, благодаря «Лукоморью»). Если Б. Сарнов усматривает в этом тексте «клиническое» начало, ему достаточно лишь привести «таблицу соответствий» из введения в это исследование (где Руслан – это «Центр, формирующий стратегию развития народов России, глобального уровня значимости (Внутренний Предиктор)», Людмила – «Люд Милый – народы России», печенеги – «национальные элитарные структуры, а конь –

«толпа, не вызревшая до народа»), то для нас этот текст вполне соотносим по самой своей дискурсивной практике, например, с доказательством Ф.Е. Корша о подлинности окончания пушкинской «Русалки» Д.П. Зуева.

Текст выстроен по правилам научного исследования, разбит на части, интерпретация строится на основе множества ссылок на источники, оформленных хоть и без соблюдения ГОСТа, но со всеми выходными данными. Введение завершается характерной констатацией: «На поверхностный взгляд, произведения искусства, имеющие в своей основе иносказание, не всегда выглядят занимательно. Те же, которые привлекают хитросплетениями сюжета, иногда кажутся лишенными логики и целостности повествования. Но это особый метод отбора читателя, которым пользуется подлинный мастер, знающий не только истинную цену своему творению, но также и цену его “ценителям”. Данный метод основан на представлении о том, что интеллекту свойственно стремление к целостности мировосприятия и объяснению причинно-следственных обусловленностей процессов, с которыми он сталкивается. Но в этом проявляется объективное свойство процессов отображения в целостной вселенной, частью которой и является человек разумный. В предлагаемой вниманию читателя книге на основе ключей к иносказанию, приведенных выше, представлен один из возможных вариантов раскрытия содержательной стороны сюжетной символики поэмы “Руслан и Людмила”. Продвигаясь вместе с нами от песни к песне, читатель сможет познакомиться со вторым смысловым рядом поэмы, который поможет ему постичь глобальный исторический процесс и место в нем России, как в прошлом, так и в будущем». Но наиболее интересен путь ко «второму этажу» поэмы. Этот путь не отличается в целом от профессиональных методов интерпретации: границы ее не нарушены.

В «Психологической герменевтике» А. Брудного, книге, несомненно, вдохновенной и равно глубокой по своему исполнению и искренности, речь идет в том числе и о пределах интерпретирования. Будучи прямым специалистом по установлению этих границ, Брудный не удерживается от характеристики смыслов

«Сказки о золотом петушке» Пушкина: «Как довести свою заветную идею, особо важную мысль до сознания народа? Сообщить ее? Да, но кому? Государю? Поймет ли? Пусть даже и поймет, но ведь он не вечен, его сменит новый. Написать статью, книгу? Издадут ли? А главное – не прочтет ее народ, она займет внимание немногих, хотя бы и влиятельных, и мыслящих, но – немногих людей. Написать роман, повесть? Круг читателей расширится сразу, однако ж долог ли будет интерес? Изменятся вкусы – все забудется, уйдет в прошлое. Но дети! Народ – категория историческая. И единственно верный способ довести свою идею, свою мысль до народа – это повторять ее заново в каждом последующем поколении»¹⁶. Логика Брудного прямо ведет к вопросу – а что же делать с произведениями других жанров? Они, следовательно, менее дороги автору? Почему бы ему и всю жизнь не писать сказки – для закрепления в поколениях своих идей? Впрочем, интерпретация «Петушка» академиком-герменевтом такова: «Хорошо поставленная информационно-разведывательная служба, какой-то магически сложный аппарат, способный доставлять необходимые сведения, носители мудрости, способные обеспечить решение возникающих при этом проблем. Вот три компонента, которые в сочетании могут сохранить государственный организм»¹⁷. Такая интерпретация превращает сказку в полную аллегория – там, где Ахматова усматривала намеки на политический смысл, Брудный видит развернутую аллегорическую схему устройства государственного аппарата «по-пушкински». А. Брудный здесь выступает непрофессиональным литературоведом (как и Ахматова), но его интерпретация вполне созвучна профессиональным мнениям. Например, Г.П. Макогоненко замечал о скрытых смыслах образа-символа петушка в сказке: «Среди многих значений есть и такое – “пустить (посадить) красного петуха” – то есть поджечь. Во время крестьянских восстаний “красный петух” усердно “работал” – горели барские усадьбы. Образ этот откровенно символичен – образ возмездия. Несомненно, Пушкин хорошо знал народную символику образа Петушка во всей его многозначности»¹⁸. Далее идет фрагмент об издевательском характере пушкинского «добрые молодцы», означающего грозный выпад против царей.

Сравнение двух этих интерпретаций показывает, что поиск глубокого смысла в тексте ведет к идеологической интерпретации профессионала в той же мере, что и непрофессионала, а соблазн «назначить» каждому персонажу сказки конкретную социальную роль «работает» и в первом, и во втором случаях.

Именно поэтому интерпретация «Руслана и Людмилы» как скрытого предсказания будущего пути России в тексте «Внутреннего предиктора» достаточно ожидаема. Этот «второй этаж» представляет собой последовательное «вычитывание» из текста пушкинской поэмы иносказательных смыслов, подчиненных единой задаче, связанных с главным толкованием образов, данным во введении, при этом читателю предлагается понять, что второй смысл – удел только развитого сознания: «Все произведения Пушкина немного загадочны, но их неуловимая и притягательная загадочность есть доказательство существования в них *второго смыслового ряда* (термин введен Андреем Белым при попытке раскодирования “Медного всадника”), который каждый читатель может попытаться раскрыть сам в соответствии с присущим только ему чувством Меры. Так он сможет открыть, если не испугается, для себя и окружающих меру своего понимания *общего хода вещей* (термин, введенный самим Пушкиным). Поэтому все, кто стремится понять второй смысловой ряд “Руслана и Людмилы” и других произведений поэта, невольно встают перед выбором: либо опускаться поэта до своего уровня понимания, либо подниматься до меры понимания общего хода вещей Пушкиным»¹⁹. В самой постановке вопроса так, как это сделано в тексте «Внутреннего предиктора», нет ничего такого, что резко отличало бы эту позицию от установок тщательного и глубокого *профессионального* чтения²⁰.

Стратегия литературоведческого чтения традиционно подчинена концептуальной задаче, при этом, как хорошо известно, сама установка, которую несет исследовательское сознание, становится психологической причиной «подтягивания» материала к концепции. Этот эффект «установочных стратегий» является основным полем критики внутри литературоведческого «цеха» (взаимные обвинения в «перегибании палки»). Тем не менее любая интерпретация такую концептуальность предполагает²¹. Поэтому

книга Л. Седаковой «Тайны сказок Пушкина»²² – это вполне допустимая в категориях логики концепция сказок как цикла о вечности, хаосе, космосе – при всей комичности и странности отдельных положений непрофессиональной исследовательницы²³.

Символические формы, узаконенные отдельными интеллектуальными группами в качестве некоторого эталона, выполняющего функции границы, условной таможни, переход через которую строго лимитирован и организационно оформлен, оказываются вполне доступными с иной стороны (это похоже на ворота без забора – можно ждать, пока откроется засов, а можно зайти с другой стороны без всякого разрешения, впрочем, риски изгнания «нелегала» из этого «сада для посвященных» слишком велики). Классика – и тем более Пушкин, занимающий внутри литературного канона общепризнанное первое, верхнее место, – «принадлежит всем». Посягание на профессиональное (сакральное) знание о Пушкине со стороны профессионалов может рассматриваться двояко: как угасание профессиональной традиции, ее исчерпанность и кризис (здесь последним оплотом могла оставаться текстология, но в силу развития информационных технологий и эта отрасль литературоведения доверчиво открыта всем – не только профессионалам-хранителям), так и как рост общего бескультурья, проявляющийся в расцвете феномена самозванства. Первая позиция выявляет размытость границ литературоведения в условиях сворачивания и сжимания самого статуса классики (точнее было бы сказать, в условиях смены способов репрезентации классического наследия в общественной жизни и уменьшения значения литературоведческой науки как посредника между текстами и читателями). Вторая демонстрирует усилия интеллектуальной группы, направленные на сохранение этих границ. Возможно, наличие этого баланса является залогом некоторого равновесия противонаправленных векторов.

Примечания

¹ См. подробное описание эволюции этого явления: Загидуллина М.В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001. С. 114–118. Там же библиогр. вопроса. Электронный ресурс: www.csu.ru.

² См., например: *Сарнов Б. ...И где опустишь ты копыта?* // Вопросы литературы. 1994. №4.

³ См.: *Загидуллина М.В.* Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема (творчество А.С. Пушкина в рецептивном аспекте): Автореф. дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2002. См. также подробнее в тексте диссертации; там же подробная библиогр. вопроса (текст дисс. хранится в библиотеках Самарского государственного университета, Уральского госуниверситета им. А.М. Горького, в РГБ).

⁴ Современный период (на наш взгляд, примерно после 2004 года) характеризуется рефлексией «заката» книжного периода классики и осознанием смены культурной модели, интегрирующей духовные ценности. Этот вывод можно сделать на основании увеличения числа научных публикаций, касающихся этого вопроса, мониторинга средств массовой информации, а также статистических данных. См., например: *Дубин Б.В.* Между каноном и актуальностью, скандалом и модой // Дубин Б.В. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. М., 2004. С. 133–146.

⁵ *Алчевская Х.Д.* Что читать народу?: В 3 т. СПб., 1889–1906.

⁶ *Мануйлов В.А.* Рабочий читатель и Пушкин // Звезда. 1933. №12. С. 142–157.

⁷ *Топоров А. М.* Крестьяне о писателях. М., 1967. Изд. 3-е.

⁸ Кстати сказать, объем этих интерпретаций не позволяет, по-видимому, реально рассмотреть их с научной точки зрения – социологической, психологической, литературоведческой; весь этот массив текстов никогда не подвергался полноценному исследованию.

⁹ К сожалению, самоученичество в гуманитарных науках – еще один феномен, к описанию которого не приложен адекватный научный язык.

¹⁰ См. о кризисе интерпретационного подхода и способах выхода из него, например: *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

¹¹ Можно привести множество примеров, приведу из своей практики: «Базаров – революционный демократ, Павел Петрович – дворянин; сценой дуэли Тургенев показал победу революционных демократов над дворянами». Далее следовала подробная интерпретация дуэли, характера ранения, поведения героев в плане этого ключевого тезиса, где значение имела и ляжка Павла Петровича, и бледный Петр, и даже береза. Работа была выполнена самостоятельно, без опоры на какие-либо источники такой интерпретации (1989 г. Челябинск, ученик П., 10-й класс). См. также:

Загидуллина М.В. Неодолимая сила // Новое литературное обозрение. 2006. №80.

¹² См. специальное исследование: *Débrecezy P. Social Functions of Literature: Alexander Pushkin and Russian culture.* Stanford University Press. Stanford, California, 1997; подробная библиография в кн.: *Загидуллина М.В. Пушкинский миф...*

¹³ Впрочем, то же самое можно сказать о таких произведениях, как, например, «Повести Белкина» или «Каменноостровский цикл».

¹⁴ См. подробнее: *Загидуллина М.В. Пушкинский миф...* В ассоциативном эксперименте реакция на слово «Пушкин» в виде ответа «сказки» была свойственна почти половине респондентов.

¹⁵ Текст написан в 1992 году, выложен в Интернете, неоднократно видоизменялся и исправлялся, обширный трехсотстраничный анализ текста поэмы увенчивается полным пересказом «Руслана и Людмилы» в стихах «без мистики» – то есть стихи излагают якобы завуалированную точку зрения пророка-Пушкина. О «Внутреннем предикторе» см. подробнее в Википедии: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>. Сами тексты: safety.spbstu.ru.

¹⁶ *Брудный А.А. Психологическая герменевтика: Учеб. пособие. М., 1998. С. 152-153.*

¹⁷ Там же. С. 154.

¹⁸ *Макогоненко Г.Л. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836).* Л., 1982. С. 196.

¹⁹ Внутренний предиктор...

²⁰ Соответственно давно уже витает в воздухе и вопрос о профессиональной этике литературоведа, о его ответственности за интерпретацию: не случайно из «внутреннего предиктора» вырастают целые общественные организации (например, Комитет общественной безопасности России).

²¹ Альтернативный проект Р. Барта (см. его «S/Z») не вызвал шквальных подражаний.

²² Выходные данные: М.: Люберцы, 1998.

²³ Например, рассмотрение Мачехи из «Сказки о мертвой царевне» как Мисс-Вселенной. Впрочем, если вдуматься в логику этой работы, определение не будет казаться фантастическим бредом.

П.Г. Жирунов
(Арзамас)

ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ЛЕСКОВА

В отечественном лескововедении точкой отсчета в изучении темы «Пушкин и Лесков» стала мало кому известная статья Л. Афонина, опубликованная в «Орловской правде» в феврале 1962 года. Автор попытался в самых общих чертах рассмотреть личностное отношение Лескова к великому писателю. В дальнейшем поиски в этом направлении продолжились, в настоящее время в «Библиографических указателях литературы о Лескове» с 1917 года по 1996 год и с 1996 года по 2006 год отмечены более десяти работ, рассматривающих различные аспекты творческих переключек в художественном наследии писателей.

Общим местом большинства работ стала мысль о том, что Пушкин для Лескова был эталоном русского поэта, которому в полной мере удалось выразить русского человека. В качестве подтверждения мысли о величии Пушкина, как правило, цитируется письмо Лескова к Зинаиде Ахочинской от 17 февраля 1891 года, будет уместно привести краткую выдержку из него: «Посылаю <...> “Сочинения Пушкина”, все в одном томе... книгу положите себе прочесть от доски до доски. Это и приятно и полезно и необходимо, так как женщине, желающей занять художественное амплуа, нельзя щеголять всестороннею беспечностью насчет литературы – особенно родной, и в лице ее самой главного и действительно великого представителя и поэта с мировой известностью»¹.

В поле зрения исследователей находились вопросы общего восприятия Пушкина Лесковым², особенности духовных поисков писателей³, различные межтекстуальные связи, особенности поэтики повествования⁴, функционирование пушкинских цитат в отдельных произведениях Лескова⁵.

Однако нельзя утверждать, что данные исследования в полной мере закрывают тему «Лесков и Пушкин», поскольку они актуализируют лишь отдельные составляющие «пушкинского текста» в творчестве Николая Семеновича Лескова. Кроме того,

большинство ученых обращались к рассмотрению произведений большой и средней эпических форм, в то время как малые оказались практически вне поля зрения. На наш взгляд, произведения малой эпической формы интересны, прежде всего, потому, что объем рассказа или очерка не позволяет автору развернуто комментировать цитаты и ссылки на других писателей, поэтому мы обратились также и к рассмотрению публицистических статей и писем писателя, которые в более полной по сравнению с художественными произведениями мере отображают личность Лескова.

Термин «пушкинский текст» был введен Б.М. Гаспаровым в работе «Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования». В это понятие входят два аспекта: творчество Пушкина как текст и пушкинский текст русской культуры, который одновременно является генератором кодов его расшифровки и самим кодом. Смысловые коды – это способы выражения авторской идеи, авторского «Я». Они не сводятся к сюжетно-композиционному или архитектурному своеобразие и существуют на различных уровнях литературного произведения и за его пределами. В основе подхода к дешифровке смысловых кодов – отталкивание от «понятийного мышления» и интерпретация мемуарно-биографической прозы как художественное воплощение творческого опыта художника по преобразованию сознания читателя.

Формирование «пушкинского текста» в творчестве Лескова носило особый характер. В своей «Автобиографической заметке» писатель отмечал, что относится по своему происхождению к дворянству «молодому и незначительному», следовательно, вполне уместно предположить, что влияние русской дворянской культуры в формировании отношения Лескова к творчеству и личности Пушкина было минимальным. Более того, общеизвестно, что писатель не получил системного классического образования, поэтому с большой долей уверенности можно утверждать, что отношение Николая Семеновича Лескова к Пушкину носило сугубо личностный характер, поскольку было почти лишено влияния извне.

Но было бы глубоким заблуждением думать, что Лесков плохо знал творческое наследие Пушкина. В публицистических статьях и художественных произведениях малой эпической формы писателя

цитируются около пятидесяти произведений поэта: «Деревня», «Рославлев», «Руслан и Людмила», «Птичка» «Моцарт и Сальери», «Репутация господина Беранже», «Русалка», «Сказка о царе Салтане», «Бахчисарайский фонтан», «Тазит», «Царь Никита и 40 его дочерей», «Цыганы», «Борис Годунов», «Вишня», «Граф Нулин», «Вахлическая песня», «Медный всадник», «Моя родословная», «Ответ», «Охотник до журнальной драки...», «Под вечер осенью ненастной...», «Свободы сеятель пустынный...», «Талисман», «19 октября 1827», «Капитанская дочка», «Демон», «Дар напрасный, дар случайный...», «Полтава», «Поэт и толпа», «Памятнику», «Евгений Онегин», «Египетские ночи», «Если жизнь тебя обманет...», «Клеветникам России», «Десятая заповедь», «За ужином объелся я...», «Когда твои младые лета...», «Красавица», «Кто знает край...», «К Родзянке», «Из письма к В.Л. Пушкину», «Пиковая дама», «Пир во время чумы», «Повести Белкина», «Полководец». При этом, основной блок цитат приходится на публицистические статьи.

Еще один интересный, на наш взгляд, факт: в основном Лесков цитирует произведения Пушкина, написанные автором до тридцатого года, что позволяет говорить о наличии редукционизма, который, является одной из базовых составляющих «пушкинского текста», как явления литературы.

Данное научное понятие описал Ю.В. Шатин: «...в основании пушкинского текста лежат три устойчивые черты прижизненного пушкинского мифа, ставшие объектом культурной коммуникации: редукционизм, связанный с приятием одних и неприятием других произведений Пушкина, биографизм – с отчетливыми попытками расшифровать произведения поэта как опыт биографии, идеологизм – стремление истолковать произведения поэта, как отражение определенных идеологом своего времени»⁶.

Весьма вероятно, редукционизм Пушкинского творчества у Лескова формировался под влиянием не дворянской культуры, о чем мы уже говорили, но под влиянием литературно-критической мысли, например, В.Г. Белинского, который утверждал, что наиболее талантливые произведения поэт создал до тридцатого года.

О роли и характере пушкинских цитат в творчестве Лескова наиболее подробно писала И.В. Мотеюнайте, она отмечала различные

способы цитирования: точные и искажённые цитаты, выделенные и вкраплённые в текст, название имени поэта или его героя (наиболее часто – Татьяна Ларина); отсылка к сюжетной ситуации (например, «нулинская пощечина»); использование в качестве цитат названий произведений. Исследователь считает, что функционирование цитат в тексте совпадает с традиционными функциями «чужого слова»: задают тему или идею произведения; позволяют найти смысловой эквивалент для определения явления. И.В. Мотеюнайте приходит к выводу, что «наиболее привлекательно для Лескова было само пушкинское слово, которым говорят у него и герои, и автор»⁷.

Данное, безусловно, глубокое и правильное наблюдение все же необходимо уточнить: причина подобной привлекательности заключается, на наш взгляд, в том, что Лесков использует уже готовую фразу, обладающую ярко выраженным эмоционально-экспрессивным воздействием. Но в рамках своего произведения Лесков вкладывает в нее дополнительное эмоционально-экспрессивное значение, которое не совпадает с пушкинским. Таким образом, мысль о некоей «завершенности», «законченности» пушкинской фразы не совсем точна. Пушкинские цитаты в произведениях Лескова усиливаются с помощью иронии: например, в «Овцебыке» мы встречаем цитату из пушкинского произведения «Царь Никита и сорок его дочерей»: «В пяти верстах от нашего хутора был Барков-хутор: так он назывался по имени своего прежнего владельца, о котором говорили, что в Москве он жил когда-то

Праздно, весело, богато

И от разных матерей

Прижил сорок дочерей, –

а на старости лет вступил в законный брак и продавал имение за именем»⁸.

В рассказе «Бесстыдник», характеризуя офицерское общество, автор иронично отмечает: «А занятия на хрулевских вечерах были такие, что там все по преимуществу в карты играли, и притом “по здоровой”, “и приписывали и отписывали они мелом и так занимались делом”. Храбрый покойничек, не тем он будь помянут, любил сильные ощущения, да это ему о ту пору было необходимо»⁹.

В «Мелочах архиерейской жизни» Лесков, характеризуя одного высших церковных сановников – Иннокентия Таврического (Борисова), пишет следующее: «...изумлявшая современников *разносторонность* сведений знаменитого Иннокентия часто почерпалась им на краткосрочное подержание из карманной французской “Энциклопедии мыслей”. “Русский Златоуст”, отправляясь куда-либо, где ему предстояло блеснуть, подготовлялся по этой книжке, которая, говорят, и найдена в столе преосвященного после его смерти. “Воспитаньем, слава богу, у нас немудрено блеснуть” (прим. Лескова)»¹⁰. Описывая в рассказе «Совместители» любовные похождения пожилых государственных деятелей, Лесков резюмирует: «Такое господствовало настроение: жизнь играла у гробового входа. И те, кому волокитство уже ни на что не нужно было, и они все-таки старались не отставать от сверстников»¹¹.

Еще более ярко ирония проявляется в «Интересных мужчинах», «Тут к нему подошел один из усатых ротмистров – “товарищ в битвах поседельй”, муж бывалый в картежных столкновениях различного рода (парафраз из «Египетских ночей», – у Пушкина «В дружинах римских поседельй»)»¹². А в сцене похорон Саши-Розана, описывая общую женскую скорбь по самоубийце, Лесков подчеркивает: «Женщины вглядывались в проносимое мимо лицо Саши (там носят покойников в открытом гробе), и все находили его очень обыденное личико самым величественным и прелестным... Так, говорят, и написано: “верность до гроба!”»

Что за дело, что, может быть, не совсем то было написано? Они читали то, что видели их глаза, – и этого довольно.

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман»¹³.

В «Инженерах-бессребрениках» описывая сцену, в которой Николай Фермор не смог произнести тост за разум, т.к. разбил свой бокал: «Кто-то возгласил известное стихотворение Пушкина, оканчивающееся словами: “да здравствует *разум*”, и все пили этот тост, но Фермор не пил, – ему не из чего было пить за “разум”, – его бокал был разбит после тоста “за честность в жизни и на службе”»¹⁴, автор в дальнейшем сообщает, что Фермор сошел с ума.

Следует особо остановиться на характере цитат. Прежде всего, в художественных произведениях у Лескова преобладает неавторская цитация, фрагменты пушкинских произведений в своей речи используют различного рода рассказчики. Это не просто создает речевой портрет человека, от чьего имени ведется повествование, но и характеризует его как личность, обладающую определенным кругозором и образовательным уровнем.

Во-вторых, цитирование как стилистический прием в художественном тексте обладает неограниченными возможностями создания подтекста, обогащения основного содержания образами и мотивами. Цитаты не только помогают понять место героя в произведении, его роль в развитии сюжета, но обретают функцию «предсказывания». «Припоминая» текст-источник цитаты, читатель может предугадать развитие сюжетных линий в произведении, сравнить поведение персонажей, проанализировать их поступки, лучше понять их характер. Например, в эпилоге «Жития одной бабы» читаем: «Прежний Настин барин умер, и Маша умерла по двенадцатому году; ее уморили в пансионе во время повального скарлатина. Старшая ее сестрица напоминает Ольгу Ларину: «полна, бела, лицом круглa, как эта глупая луна на этом глупом небосклоне». Матушка не видит дочерней пустоты и без ума от тех, кто хвалит ее “нещечко”»¹⁵. Мы не случайно акцентируем внимание на том факте, что Лесков включил цитату в эпилог произведения, это позволяет «предсказать» дальнейшую судьбу старшей сестры, автор не считает нужным описывать, что в дальнейшем с ней произойдет, но читателю предоставляется возможность домыслить сюжет и поучаствовать в творческом процессе вместе с автором.

Читатель в подобных случаях является активным участником творческого процесса. Именно на него ориентируется автор, используя ту или иную цитату. Понимание интертекстуальных включений основывается на сочетании их контекстов в данном и исходном произведениях и требует у читателя узнавания и припоминания. Читатель должен обладать межтекстовой компетенцией. При этом автор должен ориентироваться на фоновые знания читателя, т.к. для читателя важно не только установить литературный источник, но и иметь знакомство с его содержанием.

Проблема «узнаваемости» цитат в процессе чтения неразрывно связана с уровнем общей культуры читательской аудитории, ведь цитаты приносят в текст дополнительный смысл только в том случае, если они воспринимаются как цитаты, т.е. если они соотносимы с теми произведениями, где они были использованы впервые. При отсутствии узнавания текст оказывается непонятым или понятым только поверхностно.

В-третьих, интертекстуальное включение принадлежит одновременно и данному тексту, и первоначальному произведению. При этом происходит взаимодействие и взаимовлияние произведения и источника, поскольку текст, как утверждает М.М. Бахтин, – это диалог автора не только с читателем, но и со всей современной и предшествующей культурой.

Следующий базовый элемент пушкинского текста, биографизация, в творчестве Лескова практически не выражена. По воспоминаниям сына писателя, Лесков всегда стремился к тому, чтобы получить информацию о ком-либо из первых рук, т.е. от людей, знавших тех, о ком писал автор. Таким источником информации о Пушкине стал для Лескова А. Жомини. Вероятно, достоверная информация о Пушкине была довольно скудной, поэтому в произведениях автора мы не обнаружили попыток соотнести факты биографии великого поэта с его творчеством.

Наибольший интерес в творческом наследии Лескова вызывает последний базовый элемент «пушкинского текста» – идеологизация, т.е. стремление истолковать произведения поэта, как отражение определенных идеологием своего времени. Именно к Пушкину автор апеллирует, в целом ряде статей, посвященных женскому вопросу в России. В статьях «Гражданский брак», «Специалисты по женской части», «Статья вторая и последняя» писатель называет свободу от любимой женщины «постылой свободой», уподобляя мужчин, стремящихся к свободе такого рода, Онегину. Автор привлекает авторитет поэта, чтобы доказать бессмысленность подобных отношений.

Для Лескова Пушкин не просто великий поэт, но поэт «бессмертный, доколе звучит русское слово, написавший Татьяну – светлый облик женщины, которую человек, полный огня и страстей,

не склонял к разговорам о совместном ложе<...>, а видел блаженство в одном постижении ее совершенств»¹⁶.

Вероятно, по этой причине Лесков и искал у Пушкина ответ на самые острые вопросы, рождавшиеся в идеологических спорах своего времени. Лесков называет Пушкина «народным поэтом», и вслед за Ап. Григорьевым рассуждает о национальном значении поэта по сравнению с «псевдоякушкинским сборником песен и сказками, собранными г. Афанасьевым». Противопоставление истинно народного, национального поэта Пушкина псевдонародным писателям, позволяет утверждать, что Лесков видел в Пушкине не только великого поэта, которому в полной мере удалось выразить русского человека, но, прежде всего, выразителя национального самосознания.

В рамках настоящей работы невозможно рассмотреть все особенности актуализации «пушкинского текста» в малой прозе Н.С. Лескова, но приведенные примеры, на наш взгляд, в полной мере свидетельствуют о том, что данное явление, безусловно, заслуживает самого пристального внимания со стороны филологической науки.

Примечания

¹ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова, Б.Я. Бухштаба, А.И. Груздева, С.А. Рейсера, Б.М. Эйхенбаума. М., 1956-1958. Т. 11. С. 480.

² См. *Богаяевская К.П.* Н.С.Лесков о Пушкине // Прометей. 1974. Т. 10. С. 408-409; *Ломунов К.Н.* Русская классика в оценке Н.С. Лескова // Лесков и русская литература. М., 1988. С. 94-118; *Чуднова Л.Г.* Н.С. Лесков о Пушкине (Неопубликованный автограф) // Русская литература. 2004. №4. С. 149-155; *Шишко Т.* Пушкин глазами Лескова // Проблемы современного пушкиноведения. Памяти Евгения Александровича Маймина. Псков, 1999. С. 150-158.

³ *Россош Г.* О вере и неверии: Экскурс в «параллельные миры» Лескова, Достоевского, Пушкина – по поводу одного богоборческого выплеска // Грани / Grani Frankfurt am Main. Vol. 53. №187. S. 240-271.

⁴ *Мосалева Г.В.* Особенности повествования от Пушкина к Лескову. Ижевск, 1999. С. 87.

⁵ Мотеюнайте И.В. Пушкинская цитата как выражение национального у Н.С. Лескова // «Он видит Новгород Великой...»: Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». СПб., Великий Новгород, 2005. С. 140-152.

⁶ Шатин Ю.В. «Пушкинский текст» как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000. С. 234.

⁷ Мотеюнайте И.В. Пушкинская цитата как выражение национального у Н.С. Лескова. С. 142.

⁸ Лесков Н.С. Собр. соч. Т. 1. С. 31.

⁹ Там же. Т. 6. С. 147.

¹⁰ Там же. Т. 6. С. 435.

¹¹ Там же. Т. 7. С. 399.

¹² Там же. Т. 8. С. 76.

¹³ Там же. Т. 8. С. 79. Неточная цитата, у Пушкина – «Тьмы низких истин мне дороже». – П.Ж.

¹⁴ Там же. Т. 8. С. 252.

¹⁵ Там же. Т. 1. С. 384.

¹⁶ Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Под общ. ред. Н.И. Либана, К.П. Богаевской, И.П. Видуэцкой, А.А. Горелова, Е.Ю. Звезжинской, М.Л. Ремнева, И.В. Столяровой, В.А. Туниманова. М., 1998. Т. 5. С. 530.

С.В. Денисенко
(С.-Петербург)

«ЗАТЕИ, ПО СЧАСТЬЮ, НАМ ВСЕ УДАЛИСЬ...» ПУШКИН НА СЦЕНЕ НАРОДНЫХ ТЕАТРОВ

...А началось все с «волшебных балетов» Дидло. Быстрые перемены декораций, бесконечные полеты, превращения розовых кустов в добрых или злых волшебников и волшебниц, головы Полкана в пещеру и, наоборот, громы, молнии и прочие метеорологические катаклизмы, сражения, непременные восточные танцы, любовь, смерть и коварные измены... Все это вращалось, искрило, пестрело, быстро менялось перед глазами зачарованного зрителя императорских театров. «Руслан и Людмила, или Похищение Черномора» был сочинен Глушковским в 1821 году и затем изменен

великим Дидло, чуть позже – балет «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823), – разумеется, с волшебным появлением тени невесты. И в опере Глинки (1842) множество театральных «чудес» еще привлекало внимание взыскательной и уже пресыщенной публики. Впрочем, «волшебные» времена заканчивались: «Но и Дидло мне надоел», писал Пушкин еще в «Онегине». Акценты со «зрелищности», которая ставилась в первой трети века во главу угла в театральной практике, постепенно смещались в сторону «психологической достоверности» реалистического театра. Старые театральные формы, начиная с 1840-х годов, явно отживая свой век на сцене императорских театров, уже не были востребованы зрителем. Но, умирая, великое всегда возрождается – правда, в несколько иной форме: эффектные феерические зрелища можно было увидеть в конце века на сцене народных театров. «Зрелищное начало в постановках доминировало, главное внимание обращалось на пантомиму, текст составлял только необходимый минимум, да и он иногда в шуме гуляния не был слышен»¹.

Надо отметить, что театральная «машинерия», и раньше стоявшая на достаточно высоком уровне, в течение десятков лет активно развивалась и нашла применение в зрелищах для народа – в меньшей степени она была задействована на Императорских театрах.

«Чтобы не быть голословными, укажем, что именно заслуживает особенной похвалы, в спектакле Лейферта, – писал, например, журналист газеты “Новости” об одном из “пушкинских” балаганных спектаклей (1888 г.). – Это декорации и машинная часть спектакля (идет феерия “Спящая царевна”, переделанная из “Мертвой царевны” Пушкина). <...> Механическая часть оставляет за собой многое, что видели мы на казенных сценах даже в “постановочных” спектаклях. Все перемены декораций, так называемые “чистые” (делаются без опускания переднего занавеса), что исключает необходимость антрактов. Одна из картин феерии, носящая название “царства месяца ясного” и состоящая из декорации во всю ширину сцены с группой в 12 человек, спускается с колосников и производит большой эффект. Прекрасные (хотя иногда и слишком яркие) костюмы на 200-300 человек, участвующих в Феерии, стоят, вероятно, маленького состояния. Что

касается внутреннего содержания спектакля, то оно в свою очередь, довольно удовлетворительно. Поэтическая и очень интересная сказка Пушкина переделана для сцены вполне толково. Исполнение хотя бы и не для балагана. «Спящая царевна» симпатична и играет отнюдь не сонно; царь и злая царица, очень приличны, а королевич также как семь братьев-богатырей выглядят совсем героями из сказки. В общем, феерия «Спящая царевна» от начала и до конца идет с большой помпой и, несомненно, будет привлекать публику, пожалуй, даже и не на одно представление»².

Отметим, что, начиная с последних десятилетий XIX века, посещение балаганов на народных гуляниях было едва ли не правилом хорошего тона для образованной публики (крупные балаганы вмещали до тысячи зрителей). «Галерея театра, у входа, решительно набита ожидающими. Они стоят на ступеньках, прогуливаются по дощатому помосту. «Скоро конец? Какая картина идет?» – допрашивают кассиршу. Посещение балаганов словно сделалось модным и обязательным»³, – писал в 1889 году А. Суворин. Спектакли шли один за другим, почти без перерыва (балаганы давали в день десять – пятнадцать спектаклей, работали, начиная с двенадцати и заканчивая 8-9 часами вечера); средства зачастую тратились бешеные; к постановкам привлекались декораторы и машинисты императорской труппы, популярные оперные и драматические актеры. Надо сказать, что и актерам такой способ «подхалтурить» был весьма выгоден: за балаганские спектакли правильный «балаганщик» платил на порядок больше, чем Дирекция императорских театров.

В этих заметках мы попытаемся пунктиром наметить лишь некоторые характерные особенности бытования пушкинских текстов на народных театрах.

Как известно, практически все произведения Пушкина больших форм были в XIX веке востребованы в большей или меньшей степени музыкальной и драматической сценой. «Руслан и Людмила», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Станционный смотритель» – перечислять можно долго.

Некоторым произведениям по цензурным соображениям не повезло – они так и не увидели сцену. Как ни пытались авторы-

инсценировщики «пробить» «Капитанскую дочку» в различных вариантах – ответы цензоров всегда были категоричными: «Хотя автор, как видно из приданного им Пугачеву характера, не имел намерения представить его в выгодном свете и тем возбудить к нему сочувствие зрителей, но, тем не менее, не было примера, чтобы на русской сцене когда-нибудь являлся самозванец»⁴. «Братьев-разбойников» ждала та же неудача – «буйство злодеев» цензоры никак не могли допустить на сцену. Несмотря на это, пушкинский монолог брата-разбойника зафиксирован в некоторых текстах «народной драмы» «Лодка» («Шлюпка») (в искаженном виде), разумеется, не подвергавшихся перу цензоров.

Все пьесы, как известно, проходили драматическую цензуру. Но цензурование пьес, предназначенных для народного театра, было более жестким. Зачастую на цензорских экземплярах пьес встречаются две записи (позднее их заменили штампами): «К представлению на Императорских театрах одобрить» – «К представлению на народных театрах запретить».

Репертуар «пушкинских» пьес на народном театре был весьма обширен – мы имеем в виду преимущественно инсценировки. Хотя собственно драматические пьесы Пушкина так же исполнялись. В сборнике «Народные театры» конца XIX века в списках «дешевых и народных театральных пьес» были отмечены четыре выпуска издания «Бориса Годунова», три – «Русалки», «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря», два – «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы» и «Все драматические произведения Пушкина вместе»⁵. Повидимому, они и исполнялись в столичных и провинциальных балаганах – но, собственно «театральных обзоров» балаганных представлений конца века в прессе немного.

Что касается повышенного интереса народного театра к творчеству Пушкина, спровоцированного открытием памятника и юбилеем 1899 года, то его, судя по всему, не наблюдалось. Скорее можно говорить вообще о просветительской тенденции деятелей народного театра конца века в приобщении народа к классике русской литературы, «Репертуар у меня был выработан, – позднее вспоминал режиссер народного театра “Развлечение и польза” А.Я. Алексеев-Яковлев. – Он должен был состоять из приспособлений для сцены

отдельных, наиболее для такой цели подходящих произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Некрасова. Выбрал я и несколько русских народных сказок, пригодных для сцены»⁶.

Как было написано в предисловии к программке одного из «пушкинских» детских спектаклей, «каждое произведение знаменитого писателя имеет еще то достоинство, что оно, представляя интерес изображенного события, развивает в ребенке воображение своим нравственным складом, благотворно влияет на душу ребенка и, будучи написана самым правильным, изящным языком, развивает у ребенка вкус, сообразительность и дар слова».

Очень часто привлекались оперы на пушкинские сюжеты: воспроизводились «Борис Годунов» Мусоргского (с купюрами), «Пиковая дама» Чайковского (с купюрами). «Кавказский пленник» Кюи, «Сказка о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова и т.д. Любопытно, что на сцене народного театра текст «Онегина» Чайковского, по нашим сведениям, не был задействован – видимо, в силу «светскости» сюжета и не очень сильной драматической стороны первоисточника.

Авторы-постановщики с удовольствием использовали для своих инсценировок и популярные оперные либретто, разумеется, вставляя в спектакль «номера». Как вспоминал Алексеев-Яковлев, «чаще встречались сюжеты, заимствованные из оперных либретто, нередко с вставными хоровыми и танцевальными номерами из соответствующих оперных партитур»⁷.

Так, в народных спектаклях «Руслана и Людмилы» «номера» из оперы непременно звучали, что обычно было и обозначено на афише. Например: «Киевский витязь Руслан и княжна Людмила», «большая драматическая русская легенда из поэмы А.С. Пушкина в 7 картинах с хорами, танцами, торжественным шествием, полетами и превращениями. Сочинение Н. Мушинского. Хоры и музыка заимствованы из опер Глинки, Серова и пр.»⁸. В этом спектакле как обычно пушкинские богатыри (вместе с Добрыней Никитичем!) гуляют на свадьбе – декларируя: «Лучше вместо слов пустых мы будем пить!». Под раскаты грома, звучащего на сцене еще со времен Дидло, Черномор похищает Людмилу. Витязи отправляются на поиски («Спешим коней скорей седлать // Во все концы лететь,

скакать; // Злодея след скорей узнать, // Догнать, отнять и наказать!)). Волшебник Финн рассказывает Руслану историю о Черноморе, голове и мече-кладенце (истории любви к Наине в этом спектакле нет).

В замке Наины в восточном вкусе танцуют одалиски; вскоре появляются Фарлаф и Ратмир, затем и Руслан. Призрак Финна предупреждает его о коварстве красавиц, Руслан убегает из замка. Руслан встречается с Головой и убеждает ее отдать волшебный меч: «Так лучше по чести отдай! Клянусь отомстить за тебя Черномору!» В свою очередь Черномор уговаривает Людмилу и признается ей в любви. Та отвечает: «Нет, не меня! Себя в лице моем злодей ваш только любит!» Следуют, согласно опере Глинки, шествие Черномора, лезгинка и арабский танец. «По окончании балета крылатый змей пролетает по сцене, ударяется о землю и превращается в Наину», которая предупреждает о появлении Руслана, а Людмилу усыпляет. Далее постановщики повторяют поэму и балет, и оперу: сцена битвы, сцена «на берегу морском», где Руслан встречается с рыбаком-Ратмиром, сцена убийства спящего Руслана и т.д. В финале под названием «Доброму делу добрый конец» все благополучно разрешается: зрителей и героев веселит шут, а заключительный хор исполняет плясовую «Ах, кумушка, ты, голубушка, ты свари-ка судачка...».

В другой «драматической феерии» («Руслан и Людмила, или Волшебник Черномор», «переделанной из поэмы А.С. Пушкина Н. Дингельштетом»⁹), написанной прозой, вставлены многие пушкинские стихи. Сюжет поэмы Пушкина и оперы Глинки в общем сохранен. Пьеса начинается с выхода Пролога, который читает «У Лукоморья дуб зеленый...». На пиру, где каждый высказывает (в сторону) свое мнение о женитьбе Руслана, киевский князь увещевает Руслана: «В твоей теперешней любви я не сомневаюсь, но боюсь, что потом ты охладеешь к ней. Ведь все мы таковы. Сначала обожаем милую, и все ее желания для нас закон, а потом, когда протекут медовые месяцы, когда первый пыл страсти поостынет – мы уже ищем развлечений на стороне. <...> Измены ей не вынести: она убьет Людмилу». Фарлаф, нормандский витязь, похвальноется: «Да, в красоте со мной никто не поспорит... У меня на родине все женщины с ума сходили от моих рыжих кудрей, солидной фигуры и красивого носа.

Три девушки утопились и пять повесились от любви ко мне». Следует развитие пушкинского сюжета. В волшебном замке оперная Горислава заменена Фатимой. Следует ряд комических сцен: Рогдай гоняется за Фарлафом, принимая его за Руслана; русалки по велению Наины ухаживают за Фарлафом («Ах, он не то, что наши россы. У, рыжий, толстый, красноносый! Пожалуй, лопнет, как пить дать! Противно нам и щекотать») и т.д.

Диалоги уснащены балаганной лексикой, например: «Ну что, смирилася, красотка? Поела? Голод ведь не тетка!» Сюжетные коллизии поэмы повторены, прибавлен эпизод заезда Руслана с побежденным Черномором («Ты много погубил людей, так будь потехой для детей!») к Голове. В финале Руслан прощает Фарлафа («Фарлаф, теперь тебя прощаю, // Но вырви с корнем подлость, лесь...»), а Черномор декларирует: «Теперь я больше не колдую! // Пойдет уж музыка не та, // И если я кого надую, // То виновата роль шута». Действие заканчивается апофеозом – «Горжество витязей над чародеями и ведьмами».

Особенный интерес представляет «Волшебная сказка в 4 действиях, 6 картинах “Руслан и Людмила”»¹⁰. Это народное представление конца века, в котором использованы коллизии литературного произведения и либретто популярной оперы. Это один из типичных примеров того, как в народном спектакле контаминируются литературный и театральные тексты – подобно тому, как вместе уживаются фольклорные и литературные герои. Пьеса написана «народными» стихами, частично прозой. Кроме основных героев, в ней действовали еще богатыри: Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, а также Змей-Горыныч и Баба-Яга (она выполняла функции Наины). На пиру появляется колесница Черномора, он восклицает: «Простись навсегда со своей Людмилой. Не видать вам ее веки. Уношу я ее за тридевять земель в тридесятое царство и никому не вырвать ее у меня» и т.д. Тут же, на пиру, появляется Финн («Финн-волшебник я, // Добрый, ласковый, // С ним борьбу веду я давнишнюю...»). Владимир отправляет богатырей на поиски Людмилы.

У волшебной пещеры, к которой приходят все богатыри (в их числе и Рогдай), появляется Баба-Яга; она вызывает чертей и

кикимор. Все убегают, кроме Рогдая. Вскоре приезжает Руслан и изгоняет чертей. Баба-Яга дает ему живую и мертвую воду и посредством волшебства показывает Людмилу. Вслед за Бабой-Ягой появляется Змей-Горыныч, – в битве с ним Руслану помогает Финн. Затем следует зрелищная битва с Головой. Когда Руслан овладевает волшебным мечом и уезжает, за хвост его лошади прицепляется вероломный Рогдай. Путешествие Руслана представлено движущейся панорамой (леса, горы и т.п.). Далее следует сцена в замке Черномора – один к одному с оперой. Во время битвы с Черномором Рогдай похищает Людмилу, Руслан с помощью живой и мертвой воды оживляет ее... В финале вниманию зрителя предлагаются пляски шутов и скоморохов.

В «драме для народных театров в 5 действиях и 7 картинах (с пением, шествиями, обрядами, волшебными явлениями, превращениями и танцами) А.А. Черепанова¹¹ (1897) действуют те же персонажи, что и в опере Глинки. Это очень обстоятельный пересказ оперы в прозе, иногда перемежающийся длинными монологами в стихах (т.е. оперными «номерами», но иногда без музыки). На пиру у Светозара перед похищением Людмилы Баян исполняет песнь «За счастьем вслед стремится горе», чем вызывает неудовольствие пирующих... Далее путешествующий Руслан встречается с Финном, который рассказывает (опять же в прозе) свою любовную историю с Наиной. В следующем действии Ратмир в волшебном замке встречается с Гориславой («брошенной жертвой любви»), появляется Финн, который развеивает чары и отдает Гориславу Ратмиру. Замок проваливается... Весь остальной сюжет следует за либретто оперы. В финале хор исполняет «Слава, великий Перун».

Как мы видим, народный театр, представляя «Руслана и Людмилу», использует в равной степени и литературный и театральные тексты, беря из них наиболее эффектные, зрелищные сцены. То, что, возможно, «несценично» или «затянуто» у Глинки (по мнению современных ему критиков) с лихвой восполняется «зрелищностью» картин пушкинской поэмы. Никто – ни постановщики, ни зрители – уже не сравнивают литературный и театральные тексты. Это уже некий «сверх-текст» «Руслана и Людмилы», который, попадая в поле народности, органично

приобретает фольклорные черты: язык, жесты, типовые персонажи (русские богатыри, Баба-Яга, шуты и скоморохи и т.п.). И, отметим, в этих постановках непременно заявлено имя Пушкина – и мы имеем право говорить именно о «пушкинском театральном тексте»: так он декларируется, так он и воспринимается.

В ограниченных рамках статьи мы только обозначим и жанр комедии (водевиля) также популярного на народном театре: это пушкинские «Домик в Коломне», «Барышня-крестьянка» и «Граф Нулин».

И невозможно не сказать несколько слов о «сказках Пушкина». Особой популярностью пользовалась «Сказка о рыбаке и рыбке». Так, на пушкинском празднике 29 мая 1899 года в Таврическом саду в Петербурге давалась феерия в 10 картинах с монологами, музыкой, пением и танцами (какого именно автора, не известно), которая «привела публику в восторг. И, действительно, она удалась как нельзя лучше. Пушкинское произведение очень удачно переделано для сцены. Музыка талантливо составлена из произведений разных русских авторов: тут встречается и Чайковский, и даже очень милый народный дуэт Даргомыжского “В селе малом Ванька жил”. Нельзя не отметить натуральную и характерную игру г. Шумина (старик-рыбак) и г-жи Романовской (старухи, его жены). Декорации, костюмы просто роскошны, в них много вкуса. В спектакле заметно руководство, проникнутое пониманием дела, и любовью к нему»¹².

«Сказка о купце Кузьме Остолопе и работнике его Балде», «сочинение А. Пушкина, переделанное в большую феерию А. Яковлевым-Алексеевым»¹³ ставилась в театре «Развлечение и польза» на Масленичной неделе 1887 года. «Пьеса весела и доставляет удовольствие публике. Декорации и костюмы в 3-ей сцене, где фигурирует целый синдикат дьяволов, леших, скорпионов и прочих созданий “не от мира сего”, – восхитительны; “русские сказки в лицах” в той же сцене действительно по блеску напоминают какое-то “сказочное царство”» – отзывалась «Петербургская газета»¹⁴. О сказке «Мертвая царевна» мы уже говорили.

Два пушкинских сюжета – «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» – пользовались особым успехом в народном театре в конце века в силу того, что кавказский и

мусульманский вопросы всегда оставались «большими» вопросами в России. Эти пьесы-инсценировки призваны были воспитывать и поддерживать у русского народа соответствующие патриотические чувства. Как сказано в предисловии к изданному тексту сценария пьесы для детского театра в 3 действиях, 4 картинах «Кавказский пленник» (1898): «Сюжет для этой пьесы взят из жизни диких и воинственных жителей Кавказа – черкесов, теперь уже покоренных русскими; а в то время, к которому относится это событие, враждовавших с русскими и делавших им немало вреда»¹⁵.

«По-моему, ежели что нужно народному театру, – писал один из первых его историков И. Щеглов – скорей всего первобытно-простая обстановка мюнхенского театра <...> как нельзя более пригодная для наших народных театров для представления вообще всех обстановочных пьес <...> начиная хотя бы с многокартинной хроники А.С. Пушкина “Борис Годунов”. <...> Русский народ менее чем какой-либо, требователен насчет обстановки...»¹⁶.

Примечания

¹ Дмитриев Ю.А. Гуляния и другие формы массовых зрелищ // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. I. М., 1968. С. 255.

² Новости. 1888. №59.

³ А.С. <увори> н. В балагане и частном театре // Новое время. 1889. № 4713.

⁴ Цит по: Инсценировки произведений Пушкина, в драматической цензуре. С. 245.

⁵ Народные театры. М., 1896. С. XVI-XVII.

⁶ Русские народные гулянья. По рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева. М., Л., 1948. С.77.

⁷ Там же. С. 102.

⁸ ОриРК-СПбГТб: 24486. Цензурное разрешение от 13 октября 1884. Известно, что это представление давалось на сцене народного театра В. Малафеева на Масленичной неделе 1885 г. (27 января-3 февраля). Рецензент «Петербургского листка» отзывался о постановке недоброжелательно: «А между тем поставленная пьеса “Руслан и Людмила” из рук вон плоха. Декорации и костюмы староваты, и исполнение... но о нем лучше промолчать» (Петербургский листок. 1885. №23, 25 января). Хотя о самой переделке в этой рецензии было отмечено, что она составлена «очень толково».

⁹ ОРиРК СПбГТБ: 40589, Цензурное разрешение от 1 июня. 1897. Изд.: Литогр. изд. моск. театр, библи. С.Ф. Разсохина. М., 1898.

¹⁰ ОРиРК СПбГТБ: 431.05, Цензурное разрешение для представления на народных театрах от 24 января 1896 года.

¹¹ ОРиРК СПбГТБ: 32895.

¹² Россия. 1899. № 34 (31 мая).

¹³ Ц.р. от 8 ноября 1886. 1,5 мая 1888.

¹⁴ На Царицыном лугу // Петербургская газета. 1887. № 39 (9 февраля).

¹⁵ Изд.: М., изд. Бр. И. и В. Морозовых, 1898.

¹⁶ Народный театр в очерках и картинках. СПб., 1901.

С.В. Фролов
(С.-Петербург)

ВТОРАЯ ПУШКИНСКАЯ ОПЕРА П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Обращаясь к пушкинским операм П.И. Чайковского, мы невольно сразу же вспоминаем «Евгения Онегина», написанного в 1878 году и «Пиковую даму» – 1890 года создания. И только вслед за тем называем «Мазепу», завершённого в промежутке между ними в 1883 году. И это отнюдь не случайно, ибо различия в художественных достоинствах и исторических судьбах этих произведений несомненны. Высочайший уровень музыкальной содержательности и музыкально-выразительных средств «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» позволил этим операм в русской национальной культуре выступить в роли своего рода заместителей их пушкинских прототипов. Это болезненно было воспринято ревностными поклонниками пушкинского гения и даже вызвало традицию поношения этих произведений. Одним из примеров тому служат ожесточённые выпады в адрес композитора со стороны В.В. Набокова¹. Знаменательно также и то, что обе эти оперы в творчестве самого Чайковского занимают первенствующее положение. А что же «Мазепа»?

Здесь все гораздо сложнее. В целом, эту оперу принято оценивать как добротное произведение, занявшее в репертуаре

отечественных театров достойное место среди двух-трех десятков русских классических опер XIX века, условно говоря, местного российского масштаба, т.е., среди произведений А.С. Даргомыжского, Ц.А. Кюи, С.В. Рахманинова, среди большинства опер Н.А. Римского-Корсакова, остальных оперы самого Чайковского и т.п. Однако никогда «Мазепа» не рассматривался на уровне, условно говоря, той «золотой пятерки» русских опер мирового масштаба, в которую входят две другие пушкинские оперы Чайковского, а также известные произведения Глинки и Мусоргского.

В чем же дело, почему вторая по времени своего создания пушкинская опера Чайковского не очень удалась?

В 1884 году «Мазепа» был с большой тщательностью поставлен почти одновременно в Москве (3 февраля) и Петербурге (6 февраля), и критика тут же отозвалась на эту оперу. В основном она почти не касалась деталей и в целом отделялась общими словами глухого недовольства: «Чайковскому лучше писать для инструментов, чем для голоса»; он «оставил свою прежнюю манеру благородного разборчивого сочинения и пишет теперь с главным намерением нравиться во что бы то ни стало»; «в “Мазепе” ощущается несомненное желание бить на популярность, боязнь не понравиться своими новшествами; и вот, как следствие авторской паники, действующие лица “Мазепы” то и дело отводятся под спасительное крылышко Гуно и Мейербера и т.д.» – ворчал московский рецензент С. Кругликов².

С резко отрицательной критикой выступил лишь давний недоброжелатель Чайковского Ц. Кюи. Отмечая, что в основу оперы положено «одно из лучших оперных либретто, всем знакомое и по сюжету, и по стихам, и по памяти дорогого поэта», – он продолжал, – «однако г. Чайковскому удалось его испортить до такой степени, что почти все эти чудесные сцены никакого впечатления не производят». В окончательном приговоре Кюи значилось: «В итоге оказалось, что только один небольшой номер целиком недурный (первый хор), две сцены не испорчены музыкой (сцена казни и последняя), и затем кое-где, как бы случайно, можно наткнуться на пару недурных, и то не новых, тактов. Остальное так слабо, так бесцветно, так сделано неумело, что один текст без музыки произвел

бы, наверное, большее впечатление, чем с музыкой г. Чайковского. Вследствие несостоятельности “Мазепы” г-на Чайковского, этот превосходный сюжет следует считать открытым и желать, чтобы он попал в руки композитора более свежего талантом и более способного к оперному делу, чем г. Чайковский»³.

Наиболее объективным из современников был Г.А. Ларош. Впрочем, и он увидел в «Мазепе» явные недостатки. Еще при жизни композитора он находил их, например, в свойствах речитатива: «При своей любви к сильно драматическим сюжетам наш композитор, по-видимому, мало интересуется одним из насущнейших средств музыкального драматизма. Я разумею речитатив. В “Мазепе” можно указать множество фраз, с декламацией которых трудно согласиться: прочтите текст без музыки, с тем выражением, которое естественно подсказывается положением действующих лиц, и вы весьма нередко будете декламировать иначе, чем П.И. Чайковский»⁴.

Столь же критичным было его отношение и к симфоническим разделам оперы, к увертюре и к симфоническому Антракту к III действию «Полтавский бой». В первом случае Ларош писал: «Странно, что автор таких инструментальных шедевров, как первое аллегро Третьей и финал Второй симфонии, мог увлечься типом современной французской увертюры, этой бесформенной и озадачивающей рапсодии с беспрестанными ферматами и переменами темпа; но факт тот, что и Чайковский культивирует именно этот жанр и увертюра “Мазепы”, начало которой обещает грандиозное симфоническое произведение, теряется потом в мозаике сменяющихся отрывков, как река в песке»⁵.

Что же касается «Полтавского боя», то, по мнению критика: «Самый план сочинения очень поэтичен: автор начинает fortissimo, вводит нас в сильнейший разгар битвы и затем долгим и постепенным diminuendo рисует гул сражения, постепенно удаляющегося. Но выполнение задачи кажется мне не везде на уровне замысла: первые страницы (в такте 3/2) великолепны; в сравнении с их железною мощью последняя часть (4/4), хотя и начинается Allegro marziale, но страдает именно слишком мирным характером: это, несмотря на кое-где свистящие гаммы, скорее

мирное учение милиционеров, чем истребительный бой. Недостает суматохи, хаоса, угара, которые в *pianissimo* точно так же поддаются изображению, как и в самом оглушительном *forte*»⁶.

И все же Ларош обнаруживал в опере много хорошего и, подводил итоги следующим образом: «Не признать ли нам, что и “Мазепа”, не составляя цельной оперы, чудесен как ряд лирических моментов, что именно лирический элемент в нем полон правды и красоты, тогда как драматическая его сторона являет нам зрелище могучего таланта, вышедшего на чуждую и антипатичную ему дорогу»⁷.

Уже после смерти Чайковского Ларош, впрочем, не удержался и добавил к прежним своим оценкам «Мазепы» довольно сильную негативную реплику, как в адрес пушкинской «Полтавы», так по поводу общей драматургии оперы: «Если в драме требуется развитие характеров, то в либретто “Полтавы” нет драмы. Характеры являются с самого начала такими, какими мы их видим в конце. Не говоря уже о стариках, но и юная Мария уже пережила свою драму до первого действия. Меняются не характеры, а судьбы лиц; многие умирают; одна перед смертью сходит с ума. Все это у Пушкина – великолепная повесть в стихах; драмы он не написал... В этой опере интересно то, что не фабула; к фабуле же принадлежит то, что лишено интереса. Нет драматического конфликта ни в том, чтоб опоздать на смерть отца, ни в том, чтоб успеть вовремя послать донос (эти столкновения относятся к области почтовой, а не драматической), как нет его в том, чтобы доносить не из патриотизма, а в отместку за честное дело, или плакать о потерянной невесте, или чтобы лишиться и жениха, и любовника и сумасшествовать *post factum*. Все это мрачно, иногда возмутительно, иногда трогательно; все это на сцене – заключительные главы исторического романа, эффект которых, сколько бы мы ни приписывали его мнимой драме, получается от великолепного исторического зрелища, поражающего наше воображение ужасом и, вместе с тем, возбуждающего в нас патриотическую гордость. На сцене “Мазепа” производит величественное впечатление там, где не замешаны частные интересы, где мы забываем Андрея и Марию, где перед нами высится исполин русской истории»⁸.

Показательны и частные впечатления тех, кто был на первых представлениях «Мазепы». Так, управляющий конторой Петербургской театральной Дирекции В.П. Погожев вспоминал: «Многие, а в том числе и я, ожидали большего от этого произведения Чайковского. Сколько помню, имели успех лишь отдельные номера, как, например: музыка гопака, сцена Кочубея с Орликом, похоронный марш при шествии Мазепы на казнь, колыбельная песня Марии и симфоническая картина Полтавского боя. В общем, опера показалась скучна, да и исполнители не дали удовлетворения, даже талантливая Павловская не выручила произведения»⁹.

Среди современников композитора уже после смерти Чайковского попытку дать объективную оценку «Мазепы» и объяснить реакцию на него публики предпринял М.М. Иванов: «"Мазепа" имел сперва успех колоссальный, очень скоро сошедший, однако, на *success d'estime*. Особый успех "Мазепа" имел в Москве <...> ...на первом представлении настроение залы было прямо африканское. Композитора вызывали не менее 30 раз, совсем как в любом итальянском театре. Шум, крики и вызовы буквально не смолкали во время антрактов ни на одно мгновение. Это, однако, не помешало вскоре определиться истинной степени успеха у публики. Публика утомилась мрачным характером оперы: пытки, казнь, обмороки, сумасшествие, убийства, все это, – по справедливому замечанию одного из авторов, писавших о Чайковском, г. Баскина, – "в конце концов, подавляет зрителя; каждый акт кончается чем-либо, оставляющим слушателя в угнетенном состоянии"... Помимо мрачных картин, слишком уж потрясающих нервы зрителей, слушатели не были вполне удовлетворены вследствие неопределенности получавшегося ими музыкального впечатления в "Мазепе". Во-первых, партитура "Мазепы" написана неровно, – есть слабые страницы, – а во-вторых, в ней заметно сказался разлад между сущностью лирического таланта композитора и выбранным им сильно драматическим сюжетом. Чайковский был лириком по преимуществу, хотя, как это часто бывает у авторов, охотно брался за сильные, трагические сюжеты. Затем, если прибавить колебания сценически-музыкальных приемов в "Мазепе", вообще неопределенность стиля этой оперы, большой перевес декламации

над формами, которыми автор только что пользовался в “Онегине”, если прибавить, что сила непосредственного музыкального творчества в “Мазепе” уступает силе это творчества во всех предыдущих оперных произведениях Чайковского (за исключением “Орлеанской девы”), то отношение публики к этой опере становится объяснимым»¹⁰.

Особое место в оценке оперного творчества Чайковского занимают исследования Б.В. Асафьева 1920-х годов. Они, с одной стороны, восходят к традиции высокой гуманитарной культуры, внесенной в русское музыкознание еще А.Н. Серовым и Г.А. Ларошем и, благодаря этому несколько отстранены от узко понимаемых задач «цеховой» исполнительской или композиторской критики. Их цель – понять высшее назначение и историческое место того или иного творения¹¹. С другой, – Асафьев, будучи одним из ярчайших представителей культуры «серебряного века», с его обязательствами всеобщей сопричастности к художественному творчеству, как основному назначению человека, исполняет свое дело исследования музыки Чайковского, как своего рода соавторство.

Поэтому, неизбежно касаясь вопросов технологического совершенства или несовершенства «Мазепы», Асафьев, прежде всего, задается главными для себя вопросами – почему и что хотел сказать Чайковский? Поэтому же для него было столь важно установить место этой оперы в процессе творческой эволюции композитора и для этого он начинает отсчет пути к ней от «Онегина». Определяя высшее назначение первой пушкинской оперы композитора (суть которой – «олицетворенные мечты композитора»¹²), как раскрытие состояния «юношеской влюбленности», пережив которую «можно стать счастливым на всю жизнь», Асафьев уже в следующей опере Чайковского «Орлеанской деве» (1880) видит «шаг, совершенно “противный” онегинским настроениям»¹³. Композитору необходимо было «немного забыться и отмежеваться от себя, от собственных “ноющих” состояний души»¹⁴. Стараясь постичь судьбу «Иоанны, Орлеанской девы: от девических экзальтированных грез-сновидений до костра», он «с не меньшей охотой, по-видимому, ...возносит героиню на эффектные оперные ходули героизма <...> и в конце концов с них свести ее не может». Отчасти именно поэтому «вся

драма сожжения теряет психологическую остроту, остается лишь зрелище: мрачное, но театрально захватывающее. Театральность же понята здесь как выдвинутая поза, как зрелищность, как примитивная, но наглядно-ощутимая, сочными крупными мазками расцвеченная драматичность...»¹⁵.

Следующим опытом в этом направлении, согласно Асафьеву, является «Мазепа»: «Опять картинность, декоративность исторического фона, но с еще более углубленным мраком, стонами, терзаниями, издевательством, пытками». Вследствие этого в «Мазепе» уже «нет никакой возможности... уследить за трагической конструктивностью и выделить характер, направляющий действие. Мария, Мазепа, казак, Кочубей, мать – все это лица, которые то выныривают на поверхность, то скрываются»¹⁶. В этом контексте совсем уже несущественны упоминания о сцене в тюрьме «с несколько ложным по стилю (“баритоновый романс”!)... рассказом о трех кладах»¹⁷, о стиле «Мазепы» («беспокойный, разодранный, смятенный, словно все средства выражения, использованные здесь, даны в наиболее острых преломлениях своих возможностей»¹⁸), или об инструментовке, которая «в своей обостренной выразительности груба и криклива»¹⁹ – все это объяснимо логикой эволюции стиля композитора, хотя и движущейся по направлению к «Пиковой даме», но пока переживающей некий переходный период.

В 1930-е годы в условиях все большей музенификации советской культуры в Москве и Ленинграде были произведены попытки новых постановок «Мазепы» и для их осмысления музыковеды, исполняя свой служебный долг согласно требуемым идеологическим установкам, в опубликованных к этим постановкам аннотациях и «программкам» старались сбалансировать все сильные и слабые стороны этого произведения. Так в одной из аннотаций можно прочесть: «Справедливость требует указать, что вопреки мнению Цезаря Кюи, признавшего либретто превосходным, оно страдает, как произведение драматургическое, рядом недостатков, – есть в нем и фальшивые сценические положения (предсмертный дуэт Андрея и Марии), и замедляющие или подменяющие действие “высказывания” действующих лиц, и злоупотребления мелодраматическими эффектами.

Не блещет художественными достоинствами и сочиненный Бурениным текст, недостатки которого становятся особенно ощутительными в непосредственном соседстве с великолепным, выразительным и музыкальным пушкинским стихом.

В значительной мере все эти недостатки обусловлены тем, что любовная драма, играющая у Пушкина все же служебную роль сюжетной канвы, в либретто оперы стала ведущим драматургическим стержнем»²⁰.

Одновременно там же отмечалось: «В опере имеется достаточное количество страниц, которые могут служить образцом творческого мастерства Чайковского. Прежде всего, нужно отметить драматическую сцену Марии и ее матери во втором действии, волнующую сцену Марии и Мазепы в том же действии, выразительную сцену ссоры и напряженную сцену заговора и клятвы мести в первом действии, убедительную, несмотря на несколько романский склад, сцену в темнице и упоминавшийся уже трагический финал оперы. Удались композитору и некоторые вокальные эпизоды...»²¹ (далее следует перечисление этих эпизодов).

Подводя итоги, автор писал: «Музыкально-художественные достоинства оперы и значение ее как характерного этапа творческого пути П.И. Чайковского, полностью оправдывают восстановление ее на оперной сцене после довольно длительного периода, в течение которого о ней как-то не вспоминали. Для освоения оперного наследия П.И. Чайковского, интерес к которому не ослабевает, а, может быть, и возрастает, ознакомление его с “Мазепой” – необходимо»²².

Общий усредненно-похвальный тон в оценке оперы в популярных изданиях и в выступлениях критиков сохранялся и в 40-е годы, например, в аннотации И. Нестьева²³.

В академическом советском музыкознании в эти же годы так же вырабатывалось некое нейтральное (условно-констатирующее) отношение к этой опере, при котором исключалась оценка качества музыкального материала, свойств музыкальной драматургии и т.п.²⁴

Позже, уже в 1980-е годы, когда начались процессы разложения нормативной эстетики в советской культуре, в музыковедческой литературе снова появились отдельные

негативные реплики в адрес музыкальной драматургии «Мазепы». Так, в частности, касаясь «исповедального высказывания в самом начале оперы, при первом выходе Марии», т.е. ее экспозиционного ариозо «Какой-то властью непонятной я к гетману привлечена», Н. Аршинова отмечала: «...признание Марии перед самой собой в любви к Мазепе лишено той убедительности психологической мотивировки, которой характеризуется сцена письма в “Онегине”. К тому же текст ариозо грешит тем недостатком, который превращает его в некий доклад слушателю, а не мысленный анализ Марии своего отношения к Мазепе... Вследствие этого ариозо Марии как внутренний монолог не становится в ряд наиболее впечатляющих психологических “прозрений” композитора»²⁵.

Наконец, в современной критике, когда ниспровержение традиционных кумиров, амикошонство по отношению к «великому» и глумление над всеми художественными ценностями стало едва ли не нормой «хорошего тона желтой прессы» (а иной – фактически уже и не оказывается), «Мазепа», который снова вышел на подмостки столичных театров, получил самую неллицеприятную оценку. Если не принимать во внимание частностей принятой нынче критиками манеры снисходительного ерничества, то можно понять, насколько и сегодня эта опера не пользуется излишней любовью у критики. Так одна из современных критикесс называет «Мазепу» «одной из не слишком благодарных опер Петра Чайковского»²⁶ и, отметив наличие некоторых оперных штампов в первом акте, пишет: «Еще “круче” с допросом Кочубея. Эта сцена в опере – вообще большой подарок режиссерам. Как ее сделать не ходульно-мелодраматичной, одному Богу известно»²⁷. А в конце третьего акта по ее мнению «вступает в действие обычная оперная вампука с длинными теноровыми страданиями, нелепыми убийствами и... колыбельной безумной Марии <...> Эта колыбельная – момент совершенно “самоигральный”, всегда вызывающий влагу на глаза публики»²⁸.

Вероятно, о некоторых недостатках своей второй пушкинской оперы догадывался и сам ее автор. Об этом можно судить хотя бы по тому, как трудно шла работа над «Мазепой» и как выражалось его отношение к этой опере во время ее сочинения.

В отличие от «Евгения Онегина», написанного примерно за 8 месяцев, и от «Пиковой дамы», клавираусцуг которой был написан за 40 дней, а вся работа заняла примерно 5 месяцев, Чайковский потратил на «Мазепу» почти два года. И если в момент написания «Онегина» и «Пиковой дамы» в его письмах господствует тон воодушевления и энтузиазма в отношении к своей работе, то по поводу создания «Мазепы» он в основном писал о недовольстве собой и тем, что он делает. Уже в первом из развернутых высказываний о работе над этой оперой в письме С.И. Танееву от 23-25 августа 1881 года Чайковский жалуется: «Думал приняться за оперу; у меня под руками порядочное либретто, и я в часы досуга уже написал 4 номера. Но они все мне противны, и я чувствую, что усилий воли только и хватило что на 4 номера. То, в чем вечно упрекал меня г. Кюи, совершилось, т.е. я стал *“критически к себе относиться”*. И что же? как только это началось, так тотчас же и закрылся клапан, из которого, *“не относясь критически”*, я прежде извлекал много музыки, хотя бы и посредственной»²⁹. Полтора месяца спустя он снова отмечает: «“Мазепа” мне не нравится, я не могу им увлечься»³⁰. Вплоть до мая 1882 года он, мучаясь и сомневаясь в своих силах, с некоторым оттенком пренебрежения упоминает о сочинении оперы: «...я пописываю оперу, или, по крайней мере, некоторые сцены *“Мазепы”*, те, которые хоть сколько-нибудь пленяют меня. Пишу с трудом...»³¹.

Однако теперь бросить начатую работу он тоже уже не хочет: «Хотя я до сих пор еще ни разу не испытал того глубокого авторского наслаждения, которое мне причинял, напр[имер], *“Евг[ений] Онегин”*, когда я писал его; хотя вообще сочинение подвигается тихо, и особенного влечения к своим действующим лицам я не имею, – но пишу, потому что теперь уже начал, и притом сознаю, что кое-что мне все-таки удалось»³². Более того, у него зарождается особое «родительское» отношение к творимому детищу: «Работаю очень усердно и аккуратно, – сообщает он в письме к Н.Ф. фон Мекк от 30 июня 1882 года. – Мало-помалу у меня появилось если не пылкое увлечение к моему сюжету, – то, по крайней мере, теплое отношение к действующим лицам. Как мать, которая тем более любит ребенка, чем более он причинил ей забот,

тревог и волнений, я уже испытываю отеческую нежность к новому своему музыкальному чаду, столько раз причинявшему мне тяжелые минуты разочарования в себе самом, и почти до отчаяния, а теперь, несмотря на все это, уже порядочно и здорово растущему»³³.

И все же общее ощущение неблагополучия не покидало его: «Никогда еще так трудно мне не давалось какое-нибудь большое сочинение, как эта опера. Уж не знаю: падение ли это способностей, или, быть может, я стал строже к себе, – но, припоминая, как прежде без малейшего усилия я работал, как для меня были совершенно неведомы хотя бы кратковременные минуты недоверия к себе и отчаяния в своих силах, – я не могу не заметить, что стал другим человеком. В прежнее время я предавался труду сочинительства так же просто и в силу таких же естественных условий, на основании каких рыба плавает в воде, а птица летает в воздухе. Теперь – не то. Теперь я подобен человеку, несущему на себе хотя и дорогую, но тяжелую ношу, которую во что бы то ни стало нужно донести до конца. Я и донесу ее, но часто боюсь, что силы мои уже надломлены и поневоле придется остановиться»³⁴.

Уже окончив сочинение и принимая участие в подготовке постановки, он начал ощущать полное истощение своих душевных сил, едва ли не отвращение к опере как жанру и несомненное желание каким-то образом избавиться себя от непосредственного участия в постановке и премьере «Мазепы»: «Я, конечно, уже никогда в жизни не буду больше писать опер, а если и напишу, увлекшись случайно каким-нибудь сюжетом, то предпочту, чтобы оперу эту не ставили вовсе, пока я жив. Предчувствую, что по поводу постановки “Мазепы” мне придется много страдать, по крайней мере, в Петербурге»³⁵.

Даже необходимость участия в репетициях вызывала у него раздражение: «Не могу без содрогания думать о предстоящих мне мучениях при разучивании “Мазепы”; особенно Петербург меня пугает невыразимо»³⁶. Впрочем, надежда на успех у него все же была и, маскируя ее демонстративным отказом от дальнейшего сочинения опер, он писал: «Может быть, успех “Мазепы” (который для меня далеко еще не верен) вознаградит меня за все неприятности, которые ради этой оперы придется пережить, – но я

покаялся никогда больше не писать опер, из-за которых добровольно лишаю себя счастья жить на свободе»³⁷. И уже перед самой премьерой: «С ужасом думаю, что после сильного нервного напряжения, которое будет длиться еще около двух недель, я еще должен буду ехать в Петербург и там снова пережить все волнения и страдания автора, находящегося при постановке своей оперы. Модест советует мне после московского представления “Мазепы” в Петербург не ехать, а отправляться поскорей куда-нибудь отдохнуть, и я это, вероятно, так и сделаю»³⁸.

На генеральной репетиции в Москве его «поразила крайняя холодность публики». Из этого он сделал вывод: «Опера не имеет залога прочного и продолжительного успеха»³⁹.

Итак, за прошедшие почти 135 лет со времени написания «Мазепы» оценка этой оперы как одного из не очень удачных произведений Чайковского не изменилась, что в принципе не вызывает возражения. Однако и по сию пору остаются без ответа ключевые вопросы, касающихся тех аспектов исследования, которые когда-то обозначил Асафьев, а именно: что же все-таки заставляло композитора обратиться именно к этому сюжету? Почему он не бросил эту затею, как бросал другие неудачные начинания, когда ощущал неуверенность в своих творческих силах? Почему, мучаясь почти два года, непременно должен был завершить это произведение? Остается неразрешенным и вопрос о том, почему же все-таки не удалась эта опера?

Признавая, что однозначно и исчерпывающе ответить на эти вопросы вряд ли когда-нибудь и кому-нибудь удастся, попытаемся все-таки наметить некоторые пути к их разрешению.

Начнем с побудительных причин к написанию «Мазепы». На этот счет уже высказывались отдельные предположения и сводились они главным образом к тому, что, обращая внимание на особый колорит мрака и ужасов, господствующий во многих сценах оперы, исследователи предполагали, что именно они есть то, что отражало душевные состояния композитора в момент ее написания. Отчасти исходя из этой позиции, но с достаточной осторожностью, Н.В. Туманина так писала об этом в своей монографии 1960-х годов: «В творческой эволюции Чайковского как оперного композитора

“Мазепа” занимает важное место. Сгущение темных сторон жизни, обострение общественных противоречий, усилившаяся чуткость Чайковского к человеческим страданиям, стремление выразить в музыке протест против угнетения личности способствовали все более глубокому проникновению трагического начала в его творчество. Если уже в “Орлеанской деве” трагическая концепция сочетала драму народа и драму самой героини, то в “Мазепе” все стало еще сложнее: драма личностей неотделима от драмы политической»⁴⁰.

Подобная трактовка в принципе не вызывает возражения. И если дополнить ее некоторыми приведенными в той же монографии биографическими обстоятельствами Чайковского в момент зарождения замысла и написании «Мазепы», то возможно именно в них следует искать объяснение сгущенного мрака и ужасов в этой опере⁴¹. Дело в том, что как об этом пишет Н.В. Туманина, весь 1881 год – т.е. год зарождения замысла и начал работы над «Мазепой» «был несчастным для Чайковского»⁴². Не раскрывая всех подробностей происходящего с композитором в этот год, она отмечает главное: «В любимой им семье Давыдовых наступила пора испытаний: серьезно болела сестра композитора; старшая племянница Татьяна переживала любовную драму; материальные дела семьи пошатнулись. В связи с лечением Александра Ильинична с мужем приехали в Петербург, а Чайковский отправился в Каменку, чтобы присмотреть за младшими детьми Давыдовых. Настроение его становилось все более мрачным, он чувствовал упадок сил и – самое ужасное – не было желания сочинять. ...С возвращением сестры и зятя дело не улучшилось. Мать и дочь по-прежнему болели»⁴³. В подтверждение сказанного В.Н. Туманина приводит следующие слова из письма Чайковского к Н.Ф. фон Мекк от 6 июня 1881 года, т.е. датируемого тем временем, когда только начинались черновые записи материалов «Мазепы»⁴⁴: «...в настоящую минуту жить в Каменке есть для меня чистейшее и жесточайшее мучение, главнейшим образом оттого, что приходится только ограничиваться желанием быть им полезным и ежедневно убеждаться в своей бессилии содействовать нравственному и физическому выздоровлению обеих больных»⁴⁵.

Такого же мнения придерживается и Г.И. Побережная, считающая, что выбор Чайковским сюжета «Мазепы» был

обусловлен тем, что в нем было что-то такое, чего не находил композитор в других просматриваемых им замыслах и что «обладало повышенной в его глазах актуальностью (последнее, как мы убедились, могло быть и подсознательным)»⁴⁶. Констатируя «сгущенный трагизм» в «Мазепе», и она объясняла его тем, что в нем отражалось «мрачное состояние духа Чайковского в рассматриваемый период, его тягостные переживания, ужасы депрессивных провалов, вызванных трагической смертью близких людей и другими личными обстоятельствами»⁴⁷, о которых, впрочем, она далее не пишет. При этом для нее чрезвычайно важным представляется то, что «кульминационной точкой оперы стала сцена казни, что личная драма героев тесно обусловлена политической интригой. Впечатлительную душу Чайковского не могли не тронуть и даже ранить происходящие в стране трагические события: казнь народовольцев, террористические акты, факты жестоких репрессий»⁴⁸.

Оставим без комментариев абсолютно неуместные по отношению к Чайковскому пассажи о царских «репрессиях» и о «казни народовольцев»⁴⁹, но вполне согласимся с тем, что он, вероятно, испытал сильнейшие душевные потрясения, вызванные убийством Александра I⁵⁰, смертью Николая Рубинштейна⁵¹, и вообще принимал близко к сердцу политическую ситуацию в России⁵². К тому же отметим, что жизненный порядок самого Чайковского на несколько лет был подорван в 1880 году призывом на военную службу его слуги Алексея Софронова, которого он фактически воспитал и любил едва ли не как своего приемного сына⁵³. Все это в известной степени способствовало формированию угнетенного состояния его духа, в котором он пребывал в момент зарождения замыслов своей новой оперы в мае-июне 1881 года. Однако, думается, что более существенным в этом плане было бы все-таки то, что можно назвать сугубо личным автобиографическим фактором.

Этот фактор вообще имеет первенствующее значение в создании большинства шедевров композитора и, несомненно, был важнейшим в создании 1-й и 3-й пушкинских опер. Все это довольно хорошо просматривается современным музыковедением⁵⁴.

Посредством автобиографичности, автомифологизации Чайковский значительно расширял содержательность этих своих произведений и создавал дополнительные диалогические формы общения со своими слушателями. Как нам представляется, и при создании «Мазепы» – в содержании этого произведения и в самом процессе его творения – биографический фактор играл не меньшую роль, чем в других сочинениях композитора. Однако в данном случае связь Чайковского с героями своей второй пушкинской оперы (с их характеристиками и поступками) обозначена не так явно. И все же она может быть прослежена в период работы над «Мазепой» в 1881-1883 годы во взаимоотношениях между ним и самыми близкими ему тогда людьми из семьи его сестры Александры Ильиничны Давыдовой и, главным образом, в его отношениях с ее дочерью Татьяной.

Дело в том, что именно в момент поисков нового оперного сюжета и постепенного прорастания в сознании Чайковского пушкинской «Полтавы» зарождались и развивались события, связанные с судьбой этой его племянницы, привлекавшей тогда к себе особое внимание композитора всеми обстоятельствами своей жизни. И далее, фактически на все время написания «Мазепы», она становится едва ли не ключевой фигурой в его биографии, нередко предопределявшей очень многое в его жизни.

Нам довольно хорошо известны многие обстоятельства этих взаимоотношений, так как о них композитор постоянно рассказывает в своих письмах братьям Модесту и Анатолию и, главным образом, Н.Ф. фон Мекк. Из них мы узнаем, что Татьяна Львовна Давыдова (1862-1886) была очаровательная девушка, вызывавшая всеобщее восхищение своей красотой и несомненными талантами. И одновременно уже тогда в ней начали обнаруживаться черты и проявления истеричной наркоманки, приемом морфина перекрывавшей свои головные боли и нервные срывы, постоянно страдавшей от передозировок и от катастрофически неудачных романов, один из которых кончился тайной беременностью. Скрывая некоторые из этих обстоятельств от ее родителей, Чайковский и его брат Модест именно в эти годы несколько раз вывозили ее на лечение в Париж и принимали на себя все тяготы, связанные с сокрытием рождения ее ребенка и со многим другим.

Еще в 1880 году начинал Чайковский отмечать некоторые из особенностей сложного сочетания этих проявлений в формировании личности племянницы⁵⁵. Но поначалу, он лишь констатировал частности, не принимая еще все это слишком близко к сердцу. Однако, живя тогда подолгу в доме Давыдовых в Каменке и стараясь помочь сильно хворавшей тогда сестре и ее мужу в воспитании детей, он постепенно погружался в господствующую в доме атмосферу все более сгущающегося ощущения несчастья и сам невольно заражался этим состоянием. Уже 8 октября 1880 года он пишет Н.Ф. фон Мекк: «У нас здесь очень невесело. Сестре лучше, но она очень слаба, и ее исхудалый, изнеможенный вид внушает грустные мысли. Вряд ли здоровье ее вполне когда-нибудь восстановится. А между тем с ее благосостоянием связано и благополучие всего семейства. Когда она нездорова, – все остальные члены семьи – несчастные люди, так как она внушает им всем какое-то фанатическое чувство любви и привязанности. Непостижимая вещь! В семействе этом есть все элементы для абсолютного всеобщего счастья: все они такие хорошие, все друг друга любят, нет ни в чем недостатка, – а между тем какой-то злой демон преследует их, и почти нет таких периодов времени, чтобы все были покойны и счастливы. Так, напр[имер], в настоящую минуту, за исключением хозяйственных неудач, которые вполне поправимы, – нет никакого бедствия, которое бы угрожало семье. Между тем сестра больна и больна, очевидно, душой, а не телом; слабость последнего есть только отражение ее нравственного состояния. Отчего она страдает, чего боится, что ее беспокоит? – совершенно непонятно. Старшая племянница, Таня, чудесная, умная, добрая девушка, страстно привязанная к родителям и страстно ими любимая, казалось бы, должна быть совсем счастливой девушкой. А между тем она вечно тоскует, вечно предвидит какие-то бедствия, вечно измучена ощущением какой-то неудовлетворенности и смутной тоски. Достаточно этих двух надломленных нравственно лиц в семье, чтобы и все другие страдали какой-то неопределенной тоской. Отчего все это происходит? Я часто задумываюсь над этим вопросом и мучусь сознанием своего бессилия помочь им»⁵⁶.

Отношение Чайковского к ситуации, сложившейся в Каменке, обостряется весной 1881 года, когда он, снова приехав сюда в

надежде найти для себя душевный покой, почувствовал раздражение от того, что вынужден принять непосредственное участие в разрешении сложившихся здесь тяжелых обстоятельств⁵⁷. Тогда же возникает и ощущение возникающего именно здесь собственного болезненного состояния⁵⁸, появляются оттенки осуждения по отношению к Татьяне, которая, по его мнению, в значительной мере является виновницей происходящего⁵⁹. Особенно обостряется его раздражение по отношению к ней, когда наиболее заметно делается ее наркотическая зависимость от морфина⁶⁰.

Вот, например, как он описывает в письме к Н.Ф. фон Мекк один из наиболее характерных случаев проявления ее наркозависимости: «...Сейчас за мной прибежали, чтобы сказать, что с Таней дурно. Льва Вас[ильевича] не было. Я тотчас же отправился к ней. Здоровая, красивая молодая девушка, смотря на которую трудно и поверить, что она *больная*, металась по постели, испуская какие-то дикие крики: “умираю! грех! спасите!” и т.д., и т.д. Оказалось, что она просто впустила себе в жилы морфину больше, чем обыкновенно. Скоро она успокоилась и теперь будет часов 8 сряду спать. Проснется к вечеру с головной болью, ночь проведет мучительную, а завтра опять морфин, и опять с некоторыми вариациями та же история. И вот каждый день так! Говорят, что морфинистам нельзя отказывать сразу в этом яде и что нужно отучать понемножку. А по-моему, нужно, чтобы сам человек, имеющий слабость отравлять себя этим ядом, понял весь ужас своего положения и хотя бы из любви к близким победил бы волею свою слабость. Я извиняю сестру, когда после нескольких часов мучительных болей она прибегает к морфину. Но когда *совершенно* здоровая девушка из бесхарактерности, из каприза, назло себе и окружающим добровольно губит себя, подобно пьянице, пьющему запоем, я этого не понимаю и возмущаюсь. Ни убеждения, ни просьбы – ничто не действует на Таню. Когда после ее криков и нервничаний я посмотрю на убитое лицо отца, ломающего в отчаянии руки, когда я вспомню, что вся болезнь моей бедной сестры происходит от беспокойств и тревог, Таней причиняемых, я негодную на нее и тщетно стараюсь подавить чувство злобы к ней»⁶¹.

Но он вынужден все это терпеть и жить в Каменке, так как должен был помогать находящейся на лечении в Петербурге или за

границей сестре и следить за всеми ее детьми⁶². Естественно, что постепенно у него начинают прорываться признаки отчаяния. «Если бы Вы знали, дорогая моя, – пишет он 18 апреля 1881 года Н.Ф. фон Мекк, – до чего мне здесь тяжело, убийственно грустно и тошно жить»⁶³. С этого времени ощущения тягостности свое бытия делаются едва ли не основным мотивом его писем⁶⁴ и временами доводят его до мыслей о собственной смерти⁶⁵ или о необходимости бежать из Каменки и тем самым выйти из этой ситуации⁶⁶.

Однако к ноябрю 1882 года терпение его иссякает и, получив возможность покинуть Каменку, он вырывается на свободу. Впрочем, даже уехав оттуда и, казалось бы, освободившись от тягостного общения с племянницей, а затем и завершив работу над «Мазепой», он никак не может уйти от мыслей и переживаний относительно того, что ему пришлось пережить в Каменке за два года почти постоянного проживания там. Так, например, 8 мая 1883 года он пишет Н.Ф. фон Мекк: «Племянница моя *Таня*, вероятно, будет виновницей того, что я не буду больше постоянным обитателем Каменки. Я не беру на себя право в чем-либо обвинять ее. Всякий человек действует в жизни в силу своих природных качеств, воспитания, обстоятельств. Но одно знаю: единственное мое желание – быть всегда как можно дальше от нее. Я могу ее жалеть, но я *не могу* ее любить. Жить рядом с нею для меня *мука*, ибо я должен насиловать себя, скрывать свои истинные чувства, лгать, а жить *во лжи* выше сил моих. Пока она будет в доме родителей (а это, вероятно, будет всегда, ибо едва ли можно надеяться, что она выйдет замуж), *Каменка* для меня закрыта. По крайней мере, так мне кажется теперь. Чувство это очень мучительное, ибо не только родство, не только нежнейшая любовь ко всему остальному семейству, но и привычка сделали то, что только там я считаю себя дома. Дай бог, чтобы чувство это изменилось и чтобы болезненно мучительное ощущение, которое один вид этой непостижимой девушки внушает мне, притупилось. Но теперь, проживя при ней более четырех месяцев, об одном только и мечтаю, одного только желаю – быть как можно подальше от нее»⁶⁷. А буквально на следующий день снова возвращается к этой теме: «...я смотрю на Таню как на человека в нравственном отношении жалкого.

Нередко бывали минуты в течение этой зимы, когда я мирился даже с мыслью о смерти ее. Для нее лучше было бы не жить»⁶⁸.

Итак, просматривая автобиографические истоки в опере «Мазепа», мы можем сказать, что Татьяна предстает в свете сказанного как явная трагическая параллель с Марией. Она также — своего рода бич своей семьи, источник большинства ее несчастий. Переживая катастрофические влюбленности, доводя своим поведением и своими болезнями больную мать, так же страдающую зависимостью от морфина, до катастрофического состояния. Всем этим она вполне заслуживает права стать главным источником творческих инициатив в опере для характеристики Марии, со всеми ее несчастиями, и с той страшной ролью, которую она сыграла в судьбе своей семьи.

Автобиографизм в ситуации с параллелью между Татьяной и Марией, возможно, служит оправданием тому, что Чайковский, явно осознавая неудачность своей второй пушкинской оперы, не мог прервать ее сочинение. В раскрытии судьбы Марии он мог освободиться от тягостных переживаний в своих отношениях к племяннице. К тому же хотя бы в своем творческом воображении, т.е. в создаваемой опере он мог придать им некоторый оттенок идеализации. И, в известной степени, он достигал этого, перенося черты образа Татьяны на Марию и, наоборот, с Марии на Татьяну.

Установив черты автобиографизма в «Мазепе» и отмечая, что этим же свойством обладали и две великие пушкинские оперы Чайковского, мы вправе задаться вопросом о том, почему же все-таки не возникает равенства в их достоинствах, и композитору не удалось достичь в «Мазепе» столь же высокого уровня музыкальной выразительности.

На первый взгляд, ответ на него лежит на поверхности. Его следует видеть в том перечне недостатков оперы, которые отметила критика. Самым общим образом все это можно свести к слабости либретто, обилию ходульных номеров, включающих такие пошлости, как наивные цитаты из музыки Глинки, из сферы традиционно театральной музыки (знаменитая бутафорская «Слава»), мелодраматическое пение умирающего Андрея и т.п.

Однако, как это ни странно, но подобными же недостатками страдают и обе другие пушкинские оперы, снискавшие себе славу гениальных. В «Онегина», например, введены совершенно стандартные оперно-ходульные хоры крестьян; едва ли не как доклад построен текст арии Ольги; с преувеличенно ложным пафосом баритон Гремина рассказывает о своей любви к Татьяне и т.п. В «Пиковой даме» вообще все построено на откровенных переключках со многими оперно-театральными штампами. Но все это не мешает воспринимать эти оперы как вершинные образцы музыкального искусства, потому что все это искупается одним очень важным их свойством. Обе оперы, каждая по-своему, но в принципе в одинаковой мере реализуют в своем музыкальном материале наиболее актуальные в момент их написания для Чайковского, а по этой причине и неповторимые в других произведениях модели симфонической драматургии. Для «Онегина» это были три наиболее важных приема: во-первых, построение формы по принципу кометы, когда ярчайший интонационный материал в такой степени концентрируется в самом начале, что далее все последующие разделы оперы служат его постепенным изживанием; во-вторых, метод интонационных превращений, благодаря которому главный музыкальный материал постоянно находится в состоянии своего образного переосмысления, в состоянии метаморфоз; и, в-третьих, система «интонационных арок», таких музыкальных повторений-переключек, которые образуют крепкий звукообразный каркас, объединяющий весь мир интонационных превращений в одно целое. Все это было разработано Чайковским ко времени написания «Онегина» и в момент его сочинения в 3-й и 4-й симфониях, в 3-м квартете и 1-м фортепианном концерте, и, будучи перенесенным в первую его пушкинскую оперу, произвело колоссальное обогащение ее выразительных средств⁶⁹.

В «Пиковой даме», в свою очередь, был использован наработанный тогда Чайковским совершенно новый прием симфонической драматургии, который можно определить как «повышенность» градуса высказывания, достигаемая композитором посредством преувеличения роли тех или иных жанровых средств выразительности и разностилевых элементов. Все это был

актуализировано композитором в 1888-1893 годах в 5-й и 6-й симфониях и, получило ярчайшее преломление в третьей его пушкинской опере в формах «повышенной театральности». Она проявилась в опере в различных формах, начиная с звуко-бытовых сигналов и многочисленных музыкально сценических переключек «Пиковой дамы» с большим числом наиболее ярких русских и зарубежных оперных произведений XIX века и кончая использованием в ней приема «театра на театре», в разыгрывании пантомимы в третьей картине оперы⁷⁰.

В обоих случаях используемые Чайковским приемы симфонической драматургии были для него в этот момент чрезвычайно актуальны и буквально требовали своего перенесения в сценические жанры⁷¹. А вот в момент написания «Мазепы» в 1881-1883 годах он, исчерпав свой интерес к приемам, реализованным в 3-й и 4-й симфониях и преломленным в «Евгении Онегине», находился в состоянии трудных поисков новых способов работы в области музыкальной драматургии и никак не мог их нащупать. По такой причине в это время он испытывал трудности с написанием симфонии. Единственная написанная в эти годы симфония пишется им с величайшим трудом, носит сугубо экспериментальный характер и явно не входит в число наиболее удачных произведений. Вероятно, именно по этой причине он не включает ее в число шести своих гениальных симфоний и выделяет ее особым названием – «“Манфред”: симфония в четырех картинах по одноименной поэме Байрона». В эти годы он занимался поисками новых приемов в весьма необязательных жанровых формах симфонической сюиты.

Таким образом, можно сказать, что «Мазепе» просто не повезло. Опера, создававшаяся в состоянии столь же напряженного автобиографического самоизживания Чайковского, в котором он находился и в период сочинения двух других своих пушкинских опер, оказалась не обеспеченной необходимым ей новым мощным инструментарием симфонической музыкальной драматургии. Композитор в это время не мог найти тех приемов музыкальной драматургии, которыми необходимо было «искупить» все неизбежные в опере того времени ходульности и некоторые вполне обычные для него недостатки создаваемой им второй Пушкинской

оперы. И может быть, отчасти именно по этой причине в поисках компенсирующих эти недостатки средств Чайковский вынужден был сгущать краски, перенасыщая свое неудавшееся сочинение изображением всех возможных оперных ужасов и страданий.

Однако, при этом стоит все же сказать, что и в том виде, в котором предстает перед публикой эта опера, она обладает несомненными художественными достоинствами и вполне заслуживает того, чтобы быть в репертуаре современного оперного театра.

Примечания

¹ См. об этом, например: *Шадурский В.В.* А.С. Пушкин, П.И. Чайковский, В.В. Набоков: об отношении автора «Ады» к сценическим воплощениям романа «Евгений Онегин» // Традиции в контексте русской культуры: Сборник статей и материалов. Череповец, 1997. С. 144-153; *Фролов С.В.* «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского («Кошунства» или гений композитора) // Пушкин и мировая культура. Материалы VI Международной конференции. Крым, 27 мая – 1 июня 2002 г. СПб.; Симферополь, 2003. С. 172-185.

² Цит. по: *Дранишников В.А.* Опера «Мазепа» (К истории ее сочинения) // Мануйлов В.А., Дранишников В.А. Мазепа. Музыка П.И. Чайковского. Л., 1934. С. 56.

³ Там же. С. 67.

⁴ *Ларош Г.А.* «Мазепа» П. Чайковского // Московские ведомости. 1889. 2 января, № 22, С. 3-4. Цит. по изд.: *Ларош Г.А.* Избранные статьи. Вып. 2. П.И. Чайковский. Л., 1975. С. 131.

⁵ Там же. С. 132.

⁶ Там же. С. 133-134.

⁷ Там же. С. 134.

⁸ *Ларош Г.А.* П.И. Чайковский как исторический композитор // Ежегодник имп. Театров. Сезон 1893-1894 гг. Приложения. Книга 1-я. Цит. по изд.: *Ларош Г.А.* Собрание Музыкально-критических статей. Том II. О П.И. Чайковском. Часть 2. М.-Пгр., 1924. С. 72-73.

⁹ Чайковский. Воспоминания и письма / Под ред. И. Глебова. Пгр., 1924. С. 19.

¹⁰ *Иванов М.М.* Пушкин в музыке. Историко-критический очерк. СПб., 1899. С. 104-106.

¹¹ В рецензии на постановку оперы в 1920 году он так определял для себя цели и задачи возможного исследования «Мазепы»: «раскрывать звуковой смысл оперы и ее роль в эволюции творчества Чайковского, как он представляется и раскрывается мне». – *Глебов И.* «Мазепа» (Опера в

Таврическом саду) // Жизнь искусства. 1920, от 28 июля. № 515. Цит. по изд.: Асафьев Б.В. Об опере. Избранные статьи. Л., 1976. С. 211.

¹² Асафьев Б.В. Оперы Чайковского // Игорь Глебов. Симфонические этюды. Пб., 1922. Цит по изд.: Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 140.

¹³ Там же. С. 141.

¹⁴ Там же. С. 142.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 143.

¹⁷ Там же. С. 144. Подчеркивая здесь ложность стиля, Асафьев, вероятно, тем самым хотел усилить впечатление от черт оперной мелодраматичности, проявляющихся в «Мазепе». Подобный же прием «ложного по стилю («баритоновый романс!»)» высказывания у Чайковского можно обнаружить в написанной ранее «онегинской» арии Гремина (См.: Фролов С.В. Верить ли Гремину? // Киевское музыкознание. Культурология и искусствознание. Сборник статей. Вып. 18. Киев, 2005. С. 160-169). Позже такие же признаки «ложности» проявятся и в арии Елецкого «Я вас люблю...» в «Пиковой даме».

¹⁸ Там же. С. 144-145.

¹⁹ Там же. С. 145.

²⁰ Ремезов Ив. Мазепа. Опера в 3-х действиях и 6-ти картинах. Музыка П.И. Чайковского. Сюжет заимствован из поэмы Пушкина «Полтава». Либретто В.П. Буренина. М., 1934. С. 33-34.

²¹ Там же. С. 43-44.

²² Там же. С. 46.

²³ См.: Нестьев И. Мазепа П. Чайковского. М.-Л., 1949 (Переиздана в сб.: Оперы П.И. Чайковского. Путеводитель. М., 1970).

²⁴ Наиболее показательна в этом плане монография Н.В. Туманиной (П.И. Чайковский. Великий мастер. 1878-1893. М., 1968). Исключения можно найти лишь там, где обнаруживаются некие черты, общие у Пушкина и Чайковского. Так, А.А. Альшванг, отметив, что Чайковский, «создавая оперу, неоднократно подчеркивал первостепенную важность интимной драмы Марии», указывал, что, «прослеживая шаг за шагом печальную историю Марии, мы убеждаемся в бледности ее вокальной партии, начиная от первого ариозо и кончая диалогом с Мазепой в четвертой картине. Строго говоря, в партии Марии есть две выдающиеся сцены – беседа с матерью в четвертой картине и сцена безумия, где ее образ достигает выдающегося трагизма. Собственно любовный элемент отходит на задний план, как и в образе Мазепы. И в опере Чайковского, и в поэме Пушкина романтический элемент перебивается эпопеей и затмевается ею». – Альшванг А.А. П.И. Чайковский. Изд. 2-ое. М., 1967. С. 621.

²⁵ *Аршинова Н.С.* К вопросу о психологизации женского образа в пушкинских операх П.И. Чайковского // П.И. Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 89. Впрочем, и в «великих» произведениях Чайковского критика находила подобные же недостатки, например, в арии Ольги в 1-й картине «Онегина». Однако, там это находилось на периферии и не определяло основного тона оперы.

²⁶ *Потапова Нора.* Рассудка призрачная власть // Музыкальная жизнь. 2007. №3. С. 14.

²⁷ Там же. С. 15

²⁸ Там же.

²⁹ *Чайковский П.И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. X. М., 1966. С. 204. Далее письма П.И. Чайковского цитируются с указанием в сноске номера тома и страницы по изд.: *Чайковский П.И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Тт. II, V-XVII. М., 1953-1981.

³⁰ В письме к А.И. Чайковскому от 3 октября 1881 г. (X, 204).

³¹ В письме к М.И. Чайковскому от 21 мая 1882 г. (XI, 126).

³² В письме к Н.Ф. фон Мекк от 29 мая 1882 г. (XI, 136). Отсюда и далее в целях экономии места, и исходя из соображений смысловой целостности интересующих нас диалогического характера высказываний П.И. Чайковского, для цитирования будут использоваться главным образом материалы из его переписки с одним из наиболее важных в плане ответственности и полноты высказываний корреспондентов – Н.Ф. фон Мекк.

³³ От 30 июня 1882 г. (XI, 158-159).

³⁴ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 14 сентября 1882 г. (XI, 216).

³⁵ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 16 сентября 1883 г. (XII, 234).

³⁶ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 25 октября 1883 г. (XII, 268).

³⁷ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 2 декабря 1883 г. (XII, 284).

³⁸ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 20 января 1884 г. (XII, 300).

³⁹ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 3 февраля 1884 г. (XII, 305).

⁴⁰ *Туманина Н.В.* П.И. Чайковский. Великий мастер. 1878-1893. М., 1968. С. 104.

⁴¹ Об этом, кстати, упоминает и сама Н.В. Туманина: «“Мазепа” – самая жестокая из русских классических опер. Обилие страшных событий – заключение, пытка, казнь героя, безумие героини, – остроконфликтный характер многих сцен выделяют ее из числа всех опер Чайковского». – *Туманина Н.В.* П.И. Чайковский. Великий мастер. С. 105.

⁴² Там же. С. 25.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Самые ранние сведения об этом датируются 8 и 10 июня 1881 г. См.: Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. М., 1958. С. 60.

⁴⁵ *Туманина Н.В.* П.И. Чайковский. Великий мастер. С. 25 (X, 136).

⁴⁶ *Бережная Г.И.* Петр Ильич Чайковский. Киев, 1994. С. 209.

⁴⁷ Там же. С. 210.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Монархисту и государственнику Чайковскому это было совершенно чуждо, и то обстоятельство, что «первая мысль об опере на сюжет пушкинской “Полтавы” рождается у Чайковского непосредственно после казни народовольцев» (*Бережная Г.И.* Петр Ильич Чайковский), никак не может быть истолковано в контексте причин создания этой оперы.

⁵⁰ «...страшное известие о трагической смерти государя. Известие это так поразило меня, что я едва не заболел». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 3/15 марта 1881 г. (X, 54).

⁵¹ «Вчера были похороны. Церковь была полна. Потом гроб отнесли в нижнюю часовню, и здесь я увидел его в последний раз. Он изменился до неузнаваемости! Боже мой, Боже мой, до чего ужасны подобные минуты жизни! Простите, дорогая моя, что пишу Вам необстоятельно: – я страшно подавлен горестью». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 15-27 марта 1881 г. (X, 68).

«Я был сегодня в церкви на панихиде и отправлении гроба с телом Н[иколая] Гр[игорьевича] на станцию желез[ной] дор[оги]. Оттуда я поехал на Gare du Nord и был свидетелем, как свинцовый гроб закладывали в деревянный ящик и ставили в багажный вагон. Было страшно больно и жутко сознавать, что бедный наш Ник[олай] Гр[игорьевич] лежит в этом деревянном ящике и в багажном вагоне поедет в Москву. Да, это было именно *больно*. Но, к счастью, – у меня есть зачатки веры, и я нахожу утешение в мысли, что такова *неизъяснимая, но святая воля бога*». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 16/28 марта 1881 г. (X, 71).

«Вас, может быть, удивляет, почему я не поехал в Москву к погребению Н[иколая] Гр[игорьевича]? На это есть 2 причины: 1) более, чем когда-либо, хочется одиночества и 2) мне пришлось бы быть постоянным свидетелем *странного, непонятного и оскорбляющего мое чувство* поведения Ант[она] Руб[инштейна] по отношению к потере брата. Не хочу бросать в него камень, ибо как войти в душу человека? Как объяснить, насколько внутреннее душевное состояние соответствует внешним его проявлениям? Но скажу Вам только, что здесь он держал себя так, как будто не только не *сокрушен* смертью брата, а *радуется* ей. Непонятно, непостижимо, но тяжело

было это видеть. Простите, что не рассказываю Вам по этому поводу разных подробностей; мне больно вспоминать это». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 20 марта / 1 апреля 1881 г. (X, 76).

⁵² «Если б в России все было хорошо и оттуда получались бы хорошие известия, то лучшей жизни и представить себе невозможно. К сожалению, там не совсем ладно. Для нашего милого сердцу, хотя и печального отечества настала очень мрачная пора. Все ощущают неопределенное беспокойство и недовольство; все ходят там как бы на вулкане, который вот-вот раскроется и забушует; все чувствуют, что положение дел не прочно и должны произойти перемены, но ничего предвидеть нельзя. О, как было бы хорошо, если б на русском престоле сидел бы теперь сильный умом и духом царь, с определенными стремлениями, с твердо начерченным планом!». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 22 декабря / 3 января 1881 / 1882 г. (X, 297).

⁵³ В этом плане весьма показательно то, как Чайковский говорит о свиданиях с А. Софроновым в начале 1881 года: «Видел много раз своего бедного Алешу. Он уже облекся в мундир и начинает понемножку привыкать к тяжелому своему положению. Вчера его пустили ко мне на несколько часов, и бедный мальчик был невыразимо счастлив, что мог провести со мной значительную часть дня. Полковой командир нашел его очень симпатичным и заявил свое непереносимое желание оказывать ему свое покровительство». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 12 января 1881 г. (X, 17).

⁵⁴ См. об этом, например: *Тамбовская Н.А.* «Евгений Онегин» и «Орлеанская дева» как трагический «сверхцикл» в творчестве Чайковского // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша. 1997. М., 1999. С. 155-164; *Фролов С.В.* Пушкинский путь русской музыки: культурные доминанты // Традиции в контексте русской культуры. Вып. VII: Межвузовский сборник научных работ. Череповец, 2000. С. 30-31; *Фролов С.В.* П.И. Чайковский: фактор зла или творческая провокация // Традиции в контексте русской культуры. Вып. IX: Межвузовский сборник научных работ. Череповец, 2002. С. 276-290; *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная Академия. 1999. №2. С. 9-21.

⁵⁵ Отчасти вину в формировании сложных болезненных отношения между своей племянницей Татьяной и ее матерью он возлагал на последнюю: «постоянное нездоровье племянницы Тани я приписываю тому, что сестра никогда не могла добиться от нее подчинения тем гигиеническим условиям, которых от нее требуют доктора». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 15 сентября 1880 г. (IX, 275).

⁵⁶ IX, 293.

⁵⁷ «Милый, дорогой друг! Пишу Вам в самом тревожном состоянии духа. Вчера сестра моя была так сильно больна, что пришлось созвать консилиум. Врачи пришли к заключению, что опасности для жизни нет; у нее образовались камни в печени, и, пока они не пройдут, она будет страдать сильно, но болезнь эта не представляет большой опасности. Как бы то ни было, но она так слаба, так упала духом, что тяжело смотреть на нее. А тут еще рядом с нею приходится ухаживать за племянницей Таней, которая, как Вам известно, больна с ноября и теперь от волнения и страха за мать, того и смотри, сляжет надолго. Врачи требуют, чтобы при первой возможности Таня уехала за границу главнейшим образом для того, чтобы на время разлучить мать с дочерью. Каждая из них (будучи болезненно нервными натурами) вздохнет несколько свободнее, когда предмет вечного беспокойства и тревоги будет вдали. Так как Тане нужен провожатый, то очень может быть, что мне придется ехать с нею. Мне, стремившемуся отдохнуть в деревне от пережитых тревог, очень не улыбается поездка, но что делать!». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 2 апреля 1881 г. (X, 80).

⁵⁸ По этой причине он не решается ехать с больной сестрой за границу: «...я ...не гожусь быть покровителем для больной, ибо сам нахожусь, вследствие всего испытанного мною в течение последних месяцев, в состоянии далеко не нормальном». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 18 апреля 1881 г. (X, 84).

⁵⁹ Сначала это вполне нейтральные замечания: «...она очень непрактична, очень избалована». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 18 апреля 1881 г. (X, 84). Но чуть позже мотивы осуждения все более конкретизируются: «А у меня здесь все те же тревоги, та же тоска и беспокойство. Уже самым регулярным образом началось чередование болезней сестры и племянницы, а иногда, как напр[имер] сегодня, больны обе. Разница между ими двумя только та, что бедная сестра действительно больна и страдает очень сложным органическим расстройством, тогда как у Тани одна нервность, или, лучше сказать, *нервничание*. Часто сержусь я на бедную девочку, ибо очень хорошо сознаю, что если бы немножко более силы воли, немножко более заботливости о матери, – то нередко она могла бы побеждать свои нервные страдания. Увы! девушка эта слишком избалована обожанием матери и всех окружающих, слишком привыкла видеть приносимые ради нее жертвы и считать их чем-то себе должным. Но, сердясь на нее, я в то же время сознаю, что все это результат многих педагогических ошибок со стороны слишком добрых родителей». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 6 июня 1881 г. (X, 136).

⁶⁰ «Престранная эта девушка! Она больна постоянно; состояние ее наводит безысходную тоску и уныние на всех окружающих ее. И между тем, представьте, дорогой друг мой, что в сущности у нее нет никакого

серьезного расстройства... Она встает, когда уже мы кончаем обедать, пьет и принимает в пищу или ничего или то, что ей вредно, никогда не ходит, читает слишком много, и в результате получается головная боль, тошнота, истерическое состояние, затем морфинное впрыскивание, от которого получается обманчивое облегчение, и т.д., и т.д. Я начинаю теперь уже больше сердиться на нее, чем жалеть. Ей просто хочется быть больной. А между тем, мать ее (действительно больная) погибает и, быть может, в самом деле не выдержит вечной тревоги и нравственных страданий! Что это такое? Эгоизм, бессердечие, слабость характера? ...Я много молча страдал нравственно за нее и за близких ей. Откровенно говоря, я давно уже убежал бы куда-нибудь от безотрадной картины, представляемой этой несчастной семьей, имеющей все условия счастья, но не могущей им наслаждаться и повергнутой в постоянное горе капризом и слабохарактерностью одного из членов. Но как-то жалко было оставлять их, когда я знал, что присутствие мое не бесполезно для них. Но я начинаю терять терпение. Нервы мои страшно потрясены, и я просто принужден буду скоро хоть на время уйти отсюда, чтобы самому не заболеть и не быть им в тягость. А это возможно».

– В письме к Н.Ф. фон Мекк от 7-10 июля 1881 г. (X, 165-167).

«Прошло несколько грустных дней. Племянница моя Татьяна, как будто нарочно ради приезда матери, начала снова чрезмерно отравлять себя морфином, лежать целые дни с адской головною болью, терзать бедную мою сестру жалобами на судьбу и на свою безотрадную жизнь... Я ежедневно прошу бога вразумить мою племянницу и не допустить ее до собственной гибели и до погубления семейного счастья целого дома». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 2-3 сентября 1881 г. (X, 219).

⁶¹ От 7-10 июля 1881 г. (X, 166).

⁶² «Но более чем когда-либо, я им нужен, и останусь». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 27 мая 1881 г. (X, 122).

⁶³ X, 85.

⁶⁴ «Как много я пережил в эту зиму! Сначала утрата Алеши, к которой я до сих пор не привык и никогда не привыкну, потом постановка двух опер, поездка за границу, не принесшая ничего, кроме горестных впечатлений, жизнь в Петербурге около больной сестры, возвращение в Каменку: – какая огромная масса всякого рода тревог, волнений и страхов! Я долго не опомнюсь от этих шести месяцев, а охота писать у меня прошла на многие дни. В настоящую минуту я даже не могу представить себя пишущим музыку, да и не до того. Невыразимо грустное впечатление производит на меня опустелый каменский дом». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 30 апреля 1881 г. (X, 89).

«Моя серенькая, лишенная всяких светлых радостей жизнь идет по-старому. Обе наши больные, т. е. сестра и племянница Таня, поочередно одна за другой повергают всех окружающих в уныние и тревожное состояние духа. Ночей они обе не спят и вследствие того слабы, грустны и беспрестанно страдают нервными припадками. Впрочем, ничего серьезного в болезненном их состоянии нет. Но только это окрашивает всю нашу жизнь какой-то унылой окраской». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 2 июня 1881 г. (X, 128).

⁶⁵ «Весь год этот есть бесконечная цепь всякого рода бедствий и неприятностей для всех, кто мне дорог. Я повергнут в жестокое уныние. Все противно; хочется умереть». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 13 мая 1881 г. (X, 104).

⁶⁶ «Приехала племянница Таня, больная, с страшным нервным расстройством, беспрестанными обмороками, слабостью и наводящею тяжелое уныние разочарованностью и преждевременным отвращением к жизни. Сестра, которая начинала понемножку поправляться, сегодня уже едва двигает ногами. Уверяю Вас, друг мой, что, несмотря на всю мою любовь к этому семейству, мне хочется иногда убежать от них куда-нибудь подальше». – В письме к Н.Ф. фон Мекк от 27 мая 1881 г. (X, 122).

⁶⁷ XII, 161.

⁶⁸ В письме к Н.Ф. фон Мекк от 9 мая 1883 г. (XII, 162).

⁶⁹ См.: *Фролов С.В. П.И. Чайковский: творческая провокация или фактор «зла»...* С. 166; *Фролов С.В. Траурно-элегический интонационный комплекс в первой картине оперы «Евгений Онегин» // П.И.Чайковский. Забытое и новое. Альманах. Вып. 2. М., 2003. С. 114-125; Фролов С.В. «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского («Кошунства» или гений композитора). С. 172-185.*

⁷⁰ См.: *Фролов С.В. «Пиковая дама» Чайковского: Неучтенная феноменология // «Он видит Новгород Великой...». Материалы VII Международной пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». СПб., Великий Новгород, 2004. С. 255-268.*

⁷¹ Это было осуществлено Чайковским помимо «Пиковой дамы» в балете «Щелкунчик» и опере «Йоланта».

Г.Н. Антонов
(С.-Петербург)

КОРАБЛИ, РИСОВАННЫЕ ПУШКИНЫМ

Рисунки кораблей, о которых пойдёт речь (запечатленные в автографе ПД 47), выбиваются из общего классификационного ряда рисунков Пушкина на морские темы, по причине того, что они никак не связаны с текстом автографа. Об этом свидетельствует, прежде всего, сам текст автографа на французском языке. Ранее считалось, что это послание адресовано А.Н. Раевскому¹, но позднее Б.Л. Модзалевским² были найдены веские аргументы за то, что адресатом письма может быть отставной полковник Василий Львович Давыдов. Более поздние исследования, проведенные Т.И. Левичевой³, относят текст автографа к «Автобиографическим запискам Пушкина»⁴. Черновик автографа содержал изложение нового отношения поэта к вопросу об освобождении Греции от турецкого ига.

Сам автограф особо никем не комментировался, в том числе и рисунки кораблей, до сих пор никогда не воспроизводившиеся в печати. Содержание автографа описано в книге Л.Б. Модзалевского и Б.В. Томашевского «Рукописи Пушкина»⁵:

«Л.1-1; Письмо: “<Нрзб> de Constantinople” ...до: “des defenseuer de la libertè –”. Б. д. Л 1-2; Стих П.С. Пушкину: От “Но ты предвидел свой” ...до “О темный”; далее зачеркнуто. Б. д. Текст письма черновой, писано чернилами. Текст стихотворения черновой, писано карандашом. Рисунки: на л. 1-1 – карандашом три парусных корабля и мужской профиль; на л. 1-2 – голова военного в профиль (И.Н. Инзова), чернилами; три мужских профиля карандашом и внизу карандашом же два мужских профиля и вычисления. Часть фабрич. полулиста (1 л.), 220 x 270 мм; вод. знак “А” и герб: бумага №106; фабрич. значок “П”; было уложено четыре раза в ширину и два раза вдоль; верх листа оторван неровно с повреждением текста на обеих сторонах; края надорваны. жанд. пом. На л. 1-1: 59. На л.1-1 позднейшие карандашные пометы рукой Л.Н. Майкова».

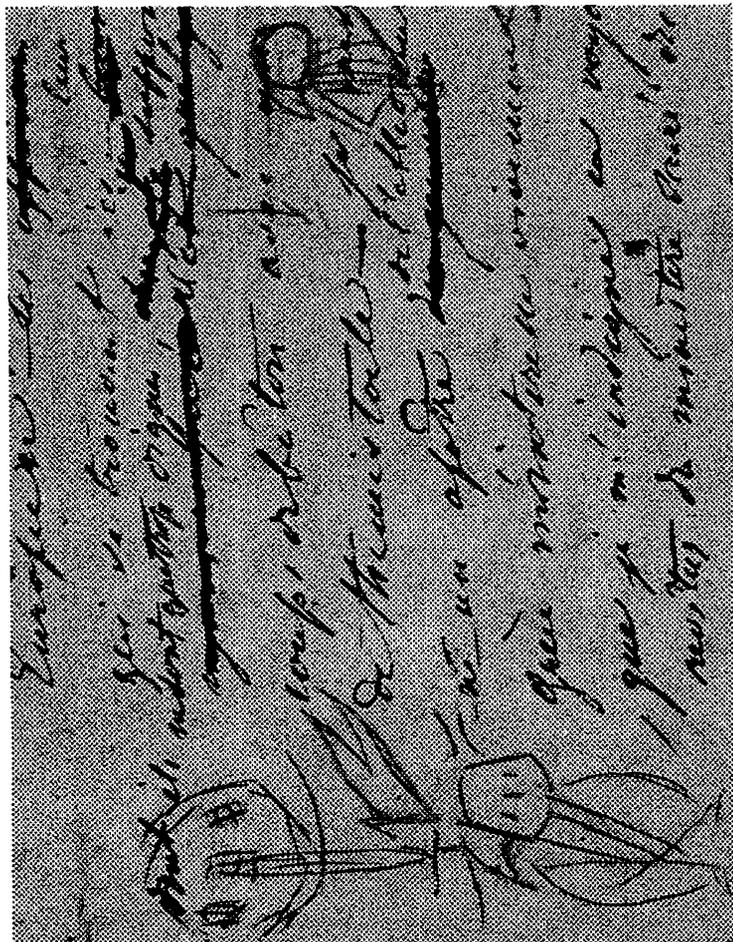


Рис. 1. Фрагмент черновика «Автобиографической записки А. С. Пушкина» с рисунками кораблей (ПД476).

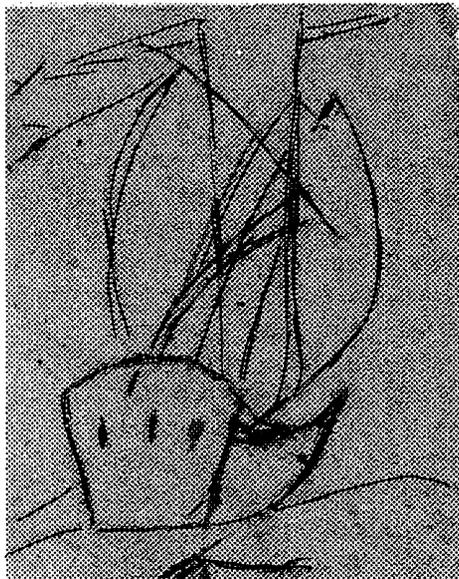


Рис. 2. Фрегат. Правый верхний из трёх.

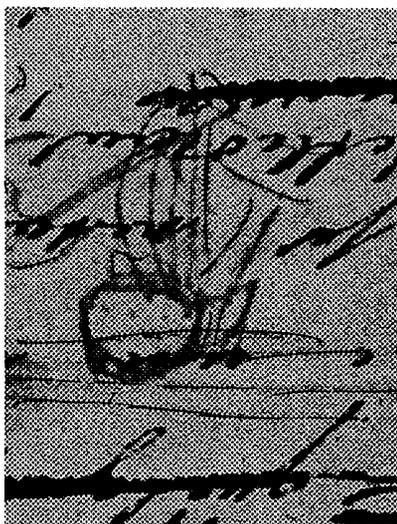


Рис.3.

Фрегат. Правый нижний из трёх.



Рис.4.

Фрегат. Левый рисунок.

В это описание С.А. Фомичев при рецензировании данной работы внес некоторые уточнения: «Жандармская помета на той стороне листа, где записан французский текст, существенно искажает процесс работы Пушкина на данном листке. Она несомненно была начата чернилами: сперва, на сложенном вшестеро листе, рисуется портрет Инзова. Тут же карандашом зарисовываются четыре мужских профиля (один из них – также инзовский) и дважды – изображение масонского мастера. Далее, рядом на следующей шестерке листа, карандашом набрасываются черновые строки стихотворения, посвященного мастеру масонской ложи «Овидий» генералу П.С. Пуцину. По краям той же стороны листа имеются и другие зарисовки. А также цифровая помета в колонку: 6, 29, 345.

Зарисовки переходят на вторую сторону листка: теперь это рисунки кораблей; поверху этих зарисовок чуть позднее записывается чернилами французский текст».

Анализ бумаги, на которой написан автограф и нарисованы корабли, показывает, что это верже синяя бумага № 106 с обыкновенным обрезом более в рукописях Пушкина не сохранилась⁶, и поэтому нельзя доверять определению датировки в описании Пушкинских бумаг: 1821-1824 годы. На самом деле работа Пушкина на этом листке может твердо датироваться 1821-м годом (после мая): временем участия поэта в заседаниях масонской ложи «Овидий».

Содержание перевода черногого текста (Рис. 1), не даёт ни какой зацепки за связь с рисованными кораблями, с точки зрения атрибуции рисунков.

Говоря словами С.А. Фомичёва – «скрепы» не получились.

Не получились и по той очевидной причине, что корабли на листе были нарисованы поэтом ранее, чем сам текст автографа. Об этом ясно свидетельствует тот факт что, рисунки перевернуты относительно текста, и сделаны карандашом, а текст написан чернилами. Вследствие этого они с трудом различимы среди чернильного текста и оставлены в издании «Пушкин и его современники»⁷ без какого-либо комментария.

Анализ самих рисунков, рисованных Пушкиным, даёт некоторую пищу размышлениям. Поэт карандашом изобразил фрегаты⁸. У всех трёх фрегатов прорисованы ахтер-кастели⁹,

имеющие Stern-walk¹⁰, а это главный аргумент за то, что они корабли военные¹¹. Небезынтересен тот факт, что два фрегата из трёх (Рис. 2 и Рис. 3) изображены под одним и тем же кормовым курсовым углом правого борта. При утреннем бризе (ветер от берега) такими курсами уходят по фарватеру корабли из Одессы. Парусные корабли. Так их видят с берега провожающие. Впрочем, и третий корабль изображен с кормы (Рис. 4). У него тоже «уходящее» восприятие.

Учитывая предположительную дату написания черновика май 1821 года, можно выдвинуть версию о том, что поэт рисовал корабли практической эскадры Черноморского флота, приходившие в Одессу под флагом адмирала А.С. Грейга. Возможно, обратившись к работе над автобиографическими записками, Пушкин подспудно (что и отражено в зарисовках) выразил свою мечту о заграничном путешествии, так и не осуществившуюся на протяжении всей его жизни, но впервые запечатленную во время единственной своей морской прогулки в Крыму на бриге «Мингрелия» («Погасло дневное светило»):

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей... (II, 146).

Предложенная атрибуция рисунков кораблей носит условный характер. Тем не менее, можно утверждать то, что время, место (Одесса) и повод (убытие в Крым кораблей практической эскадры) графической ассоциации, изображенной поэтом, весьма убедителен.

Так полно, не схематично, не фрагментарно рисованных А.С. Пушкиным кораблей в его графике не много:

- одномачтовый тендер с прямым парусным вооружением. Рисунок в автографе стихотворения «Воспоминание» (ПД838, л. 15) – 19 мая 1828 года;
- большая транспортная лодка и весельный буксир. Рисунок в автографе черновых набросков главы 7 строфы XXIV-XXV «Евгения Онегина» (ПД838, л. 71) – ок. 4 ноября 1828 года;
- челн и ладья, рисованные Пушкиным среди черновых строк автографа стихотворения «Осень» (ПД838, л. 84 об., л. 85 об) – ок. 19 октября 1833 года;

• парусник на морской поверхности. Рисунок в автографе стихотворения «Пока меня без милости бранят» (ПД134) – октябрь 1830 года.

Что интересно, все эти рисунки кораблей рисованы поэтом в минуты высокого творческого вдохновения (Малинники, Болдино, Кронштадт) и в некоторой степени связаны с его романтическими увлечениями.

В этом случае дозволительна аллегория: «Муза поэзии посещала поэта, приплыв к нему на парусных кораблях!»

Можно высказать предположение о более сильной взаимосвязи Пушкина и флота, особенно в отношении его романтической лирики. Более того, есть основания утверждать, что, морская тема является одной из основных в его поэзии. В последней онегинской главе, прослеживая метаморфозы своей музыки, поэт провозгласит:

Как часто по брегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской,
Немолчный шепот Нереиды,
Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн Отцу миров (VI, 166-167).

Примечания

¹ Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме / Сост. Л.Б. Модзалевский и Б.В. Томашевский. Изд. АН СССР. М.-Л., 1937. С. 392.

² Пушкин. Письма. Т. 1. 1815-1825 / Под ред. Б.Л. Модзалевского. М.-Л., 1926. Письмо №83. Комментарии на С. 323.

³ Левичева Т.И. Письма А.С. Пушкина Южного периода. 1820-1824: Проблемы текстологии. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001. С. 45-46.

⁴ Аргументы за эту версию выдвинуты в работах Л.В. Козминой (см.: Козмина Л.В. Автобиографические записки А.С. Пушкина 1821-1825 гг. Проблемы реконструкции. М., 1999. С. 37, 45) и И.П. Фейнберг (см.: Фейнберг И. Незавершенные работы Пушкина. Изд. 4-ое. М., 1964. С. 288-293).

⁵ Рукописи Пушкина... С. 21.

⁶ Там же. С. 317.

⁷ Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. IV. СПб., 1906. С. 33, пункт 2.

⁸ Антонов Г.Н. Пушкин и флот. СПб., 2006.

⁹ Шканцы и ют на парусных военных кораблях или кормовая часть корабля, возвышающаяся над верхней палубой. – *Самойлов К.И.* Морской словарь: В 2 т. М.; Л., 1939. Т. 1. С. 54.

¹⁰ Площадка с балконом, устроенная в корме корабля.

¹¹ *Гребенщикова В.А.* 100-пушечные корабли типа «VICTORY» в русско-шведской и наполеоновских войнах. СПб., 2006. С. 5.

А.Н. Розов
(С.-Петербург)

«УРОДИЛСЯ Я НЕСЧАСТЛИВ, БЕСТАЛАНЛИВ...»: ОБ ОДНОЙ ИЗ «НАРОДНЫХ» ПЕСЕН ПУШКИНА

Лет десять назад одна из сотрудниц Отдела пушкиноведения дала мне отгиск статьи поэта Валентина Дмитриевича Берестова «Еще девять пушкинских строк?...»¹. Она попросила, чтобы я, фольклорист, дал заключение, насколько аргументирован вывод Берестова о том, что песня «Как церковью, за немецкою» представляет собой стихотворение Пушкина, в котором он, используя форму, близкую к народной лирике, отразил свою личную судьбу. Работа с данным текстом меня увлекла и в результате появилась статья «Песня “Как за церковью, за немецкою”, записанная Пушкиным или сочиненная им?»².

Напомню, что поводом к написанию В.Д. Берестовым статьи был отрывок из воспоминаний Федора Ивановича Буслаева, в котором академик рассказывал о своей встрече в 1840-х годах с Петром Васильевичем Киреевским. По словам последнего, привлечшего к собиранию фольклора самых видных современников, Пушкин, передавая ему пачку текстов, сказал: «Когда-нибудь от нечего делать разберите-ка, которые поет народ и которые смастерил я сам». Киреевский, так и не сумевший разгадать подобную загадку, сказал Буслаеву: «Когда мое собрание будет напечатано, песни Пушкина пойдут за народные»³. Известна и другая версия слов Киреевского, которую сообщает Петр Иванович Бартенев: «Обещая Киреевскому собранные им песни, Пушкин прибавил: “Там есть одна

мая, угадайте!» Но Киреевский думает, что он сказал это в шутку, ибо ничего поддельного не нашел в песнях этих»⁴.

Если, анализируя текст «Как за церковью за немецкою», Берестов привлек практически все рассуждения о нем как пушкинистов, так и фольклористов, то по отношению к песне «Уродился я несчастлив, бесталанлив»⁵ он в 1981 году ограничился лишь сноской, в которой утверждал, что считает ее еще одним стихотворением Пушкина⁶. Шестью годами позже Валентин Дмитриевич уже подробно исследовал данную песню:

Уродился я несчастлив, бесталанлив:
 Приневолили меня, малёшенька, женили;
 Молода была жена, я глупенек,
 Стал я молодцем – жена стала старенька.
 Полюбилась мне молодка молодая,
 Исушила мое сердце ретивое.
 Как вчор меня молодка огорчила,
 Мне несносную насмешку насмеяла:
 – Отступися, – мне сказала, – отвяжися,
 У тебя своя жена, с ней и целуйся! –
 Во бору ли во сыром ли стук-треск:
 Бурлачки сосну подрубливают,
 Подрубливают, поваливают;
 Из сыра бора по лугу волокут,
 По крутому бережку покатывают,
 Середь лодочки устанавливают,
 Тонкий парус навешивают,
 Уплывают вниз по Волге по реке.
 – Вы постойте, добры молодцы, погодите,
 Вы с собой меня возьмите, посадите,
 Разлучите с опостылой со женою⁷.

Позволю себе напомнить историю изучения данного текста. Как известно, первым, кто прокомментировал в 1912 году песню «Уродился я несчастлив, бесталанлив», был Николай Осипович Лернер⁸. Лернер считал ее «либо переделкой народной песни, либо даже оригинальным произведением в народном духе <...>. Пю

крайней мере, первые десять стихов скорее принадлежат Пушкину, чем народу».

В 1929 году Борис Викторович Томашевский в статье «Генезис “Песен западных славян”», соглашаясь с Лернером, писал: «...догадка комментатора, на наш взгляд, несомненно, правильна. Десять первых стихов записи и три последних – результат литературной обработки народной песни»⁹.

При всём, казалось бы, сходстве точек зрения Лернера и Томашевского, есть, на мой взгляд, и некоторое различие: если по Лернеру первые десять стихов – сочинение Пушкина в народном духе, то для Томашевского те же стихи и три последних – литературная обработка *народной*.

Более осторожен в своей оценке, неупомянутый Берестовым, Василий Ильич Чернышев, который заметил: «песню <...> “Уродился я несчастлив, бесталанлив” мы, вслед за Н.О. Лернером, <...> могли бы несколько заподозрить в качестве подлинной народной (курсив наш – А.Р.), но, за утратой автографа Пушкина, решить этот вопрос затруднительно»¹⁰.

В своих публикациях В.Д. Берестов не сослался и на мнение Михаила Нестеровича Сперанского, который полемизировал с М.О. Лернером. Для Сперанского текст, опубликованный им в сборнике «Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия» – это народная песня в записи Пушкина¹¹.

Мстислав Александрович Цявловский, также не упомянутый Берестовым, был солидарен с М.Н. Сперанским¹².

Фольклорист Татьяна Михайловна Акимова считала, что в основе текста «Уродился я несчастлив, бесталанлив» лежит мужская песня, рассказывающая о страданиях мужа в браке с женой гораздо его старше. Подобная тема неравных по возрасту браков очень интересовала в то время Пушкина, и она отражена в его произведениях «Путешествие из Москвы и Петербург» и «История села Горюхина». Поэт подверг обработке народно-песенную тему, но, тем не менее, песня, утверждала Акимова: «...во всех ее отдельных мотивах и деталях содержания, словаре и фразеологических оборотах исключительно народна, ее образы чрезвычайно близки к народным песням»¹³. Исходя из этого, Татьяна Михайловна убеждена, что

окончательно судить о том, что перед нами пушкинская стилизация под фольклор пока преждевременно.

В.Д. Берестов, поэт, большой знаток песен, предложил свою оригинальную интерпретацию пушкинского текста. Он писал: «Эту песню очень легко читать вслух, словно она создана для чтения, а не для пения»¹⁴. Девять первых строк – это сюжет, т.е. переживания героя которого «маленька женили» на женщине, гораздо его старше. Когда он «стал молодцем», жена его постарела. Герой полюбил «молодку молодую», а та отсылает его к законной супруге. Что же происходит в тексте дальше? «А дальше – переключение ритма, вместо женских окончаний строк – мужские и гипердактилистические; переключение плана от семейной песни к удалой, бурлацкой, разбойничьей; переключение времен глагола – от прошедшего к настоящему. И, наконец, переход от четкого реалистического сюжета к сюжетной ситуации, которая скорее грезится герою песни, чем происходит наяву»¹⁵. Последние же три строки, по мнению Берестова, – это «возвращение к первоначальному размеру (шестистопный хорей), но уже насыщенному внутренними рифмами и интонациями горячей мольбы»¹⁶.

В.Д. Берестов был убежден, что данный текст «не только не споешь на один народный мотив, но и не прочтешь в одном ритме, в одном ключе»¹⁷. Отсюда вывод, что Пушкин «смастерил песню, которую народ не смог бы спеть, раз ее нельзя положить на какой-то один мотив. Ученые, как я убедился, искали песню, не похожую ни на какую другую, а она была похожа на все песни сразу»¹⁸. Далее Берестов, приводя примеры из разных фольклорных сборников, констатирует: Пушкин, составляя *свою песню*, использовал фрагменты из трех разных циклов народной лирики: это хороводно-игровые, семейные протяжные и удалые, т.е. разбойничьи песни.

По В.Д. Берестову, Пушкин, передавая текст Киреевскому, подшутил над ним, создав «нечто абсолютно народное, но фольклору не известное»¹⁹.

Наблюдения и выводы В.Д. Берестова, сделанные почти 20 лет назад, до сих пор остаются вне поля внимания пушкинистов и фольклористов. Тем не менее, аргументы Берестова очень весомы, поэтому при подготовке тех томов академического собрания

сочинений А.С. Пушкина, в которых будут опубликованы и прокомментированы записи поэтом народных песен, работы Валентина Дмитриевича должны быть учтены.

Примечания

- ¹ Берестов В. «Еще девять пушкинских строк?...» // Вопросы литературы. 1981. № 8.
- ² Розов А.Н. Песня «Как за церковью, за немецкою», записанная Пушкиным или сочиненная им? // Михайловская пушкиниана. Сб. статей научных сотрудников музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское». Вып. 33. Пушкинские Горы. М., 2004. С.139-147.
- ³ Буслаев Ф.И. Мои воспоминания // Вестник Европы. 1891. Кн. X. С. 637.
- ⁴ Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым в 1851-1960-х годах / Вст. статья и примеч. М. Цявловского. М.-Л., 1925. С. 53.
- ⁵ Впервые о том, что Пушкин «смастерил» этот текст из строк, заимствованных им подлинных народных песен, Берестов написал в заметке «От ямщика до первого поэта», опубликованной в газете «Литературная Россия» в 1980 г. (30 мая).
- ⁶ Берестов В. «Еще девять пушкинских строк?...» С. 165.
- ⁷ Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П.В. Киреевского // Литературное наследство. Т. 79. М., 1968. №18.
- ⁸ Лернер Н.О. Народные песни в новооткрытых записях Пушкина // «Речь». 1912. № 28. Тремя годами позже очерк в полном виде был опубликован в книге: Библиотека великих писателей под редакцией проф. С.А. Венгерова. Пушкин. Т. VI. СПб., 1915. С. 242. Цит. по этому изданию.
- ⁹ Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929. С. 89.
- ¹⁰ Чернышев В.И. Стихотворения А.С. Пушкина, написанные в стиле русских народных песен // «Slavia». 1929. VIII. №3. С. 586.
- ¹¹ Сперанский М.Н. К вопросу о песнях, записанных Пушкиным // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXXVIII-XXXIX. Л., 1930. С. 97.
- ¹² «Рукою Пушкина». Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М.А. Цявловский, Л.Б. Модзалевский, Т.Г. Зенгер. М.-Л., 1935. С. 451.
- ¹³ Пушкин о народных лирических песнях // Уч. зап. Саратовского ун-та. Т. XXXIII. Вып. филологический. С. 48-54.
- ¹⁴ Берестов В. Лестница чувств // Солнце нашей поэзии (Из современной Пушкинианы). М., 1989. С. 191.
- ¹⁵ Там же. С. 191-192. Строки 11-19.

¹⁶ Там же. С. 192.

¹⁷ Там же. С. 192.

¹⁸ Там же. С. 192.

¹⁹ Там же. С. 197.

Ю.А. Курдин
(Арзамас)

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В ФОЛЬКЛОРЕ АРЗАМАССКОГО КРАЯ

Мифологическая основа стихотворения А.С. Пушкина «Бесы» обстоятельно раскрыта в книге «Пушкин: история и предание» В.А. Кошелева, опиравшегося на труды известного писателя-этнографа XIX века С.В. Максимова и теоретические положения этнолингвиста Н.И. Толстого¹. В настоящей работе в качестве иллюстративного материала для фольклорно-этнографического комментария к пушкинскому произведению использованы мифологические рассказы, записанные в примыкающих к Большому Болдину районах Нижегородской области.

Традиционное обращение исследователей к известным фольклорным сборникам XIX века во многом объясняется недостаточным вниманием собирателей-фольклористов к жанрам сказочной прозы в последние десятилетия. Так, Э.В. Померанцева констатировала, что, «не будучи созвучны мировоззрению, представлениям и понятиям советского человека, былички почти совсем исчезли из устного репертуара и обихода современного носителя русского фольклора»². Однако суеверные представления продолжают устойчиво сохраняться и служить источником продуцирования различного рода прозаических текстов. Удельный вес рассказов о представителях низшей мифологии, использующих традиционные мотивы быличек, значительно превышает остальные разновидности устной народной прозы арзамасского края.

Главным источником информации о многочисленных демонологических персонажах арзамасского фольклора служат поверья и былички. Поверья сообщают лишь краткие сведения, а былички рассказывают о конкретных встречах человека с представителями низшей мифологии. Следует констатировать богатейшую нарративную традицию региона, отражающую живые народные языческие верования. Демонологические суеверия не только глубоко проникли в мировоззрение и психологию населения арзамасского края, но и прочно обосновались на местной топографической карте. Сотни названий урочищ, оврагов, долов и полей связаны с персонажами низшей мифологии (Бесиловка, Ведьмин Враг, Ведьмы-Поле, Водяное Болото, Чёртов Враг, Шишигин Овраг, Лешево Болото и др.)³. Прикреплённые к конкретной местности, мифологические суеверные рассказы наряду с семейными преданиями во многом способствовали сохранению быличек в эпической традиции края. Комментируя название местности, информанты нередко дают и яркую характеристику духам леса, воды и поля: *«А в Шишигином овраге шишиг много было. Да вы-то не ходите туды: жутко уж больно. – Шишиги там живут, нечиста сила. Оне маненьки, не большие полена, но сила-то у них нечеловеческа. Оне и человека могут разорвать, коли с ними ночью встреннесь. Оне колдуну служат, он использует их во всех делах своих чёрных. – А рассказывают-то так: у одной бабки в анбаре жила цела семья шишиг-то. И когда она умирала, то велела унести их в лес, потому что не могла передать их никому. Вот она умирает, значит. И после её смерти шишиг унесли в лес, как она наказывала и оставили на дне оврага, вот этого самого. Место это считается гиблым. – И вы обходите его стороной. В шишигином овраге орехи уж больно хороши нонче, а боязно идти-то. И дети-ти боятся. Жутко ведь»* (Зап. в с. Елховка Вадского района от Бакулиной Анны Васильевны, 1931 г.р.).

Давным-давно сложилась своеобразная народная «типология» мифологических персонажей, которые классифицировались не только по месту своего обитания (домовой, леший, водяной), но и по времени активного действия (полуночица, полуденница). Помимо природных и хозяйственных духов, к демонологическим

персонажам относят нечистую силу в различных воплощениях, покойников, являющихся к живым, и людей, наделённых сверхъестественными способностями (ведьм, колдунов и т.д.).

Пожалуй, впервые мифологические представления русского населения региона стали объектом пристального внимания в 1830 году с прибытием в Большое Болдино А.С. Пушкина. Стихия народных мифологических представлений и суеверий наиболее полно выведена им в стихотворении «Бесы», открывавшем творчество знаменитой «Болдинской осени». В своеобразном демонологическом хаосе вокруг путника кружится вся нечисть:

Сколько их! Куда их гонят?
 Что так жалобно поют?
 Домового ли хоронят,
 Ведьму ль замуж выдают? (III, 230).

В ранних вариантах стихотворения «Бесы» мы находим подробную типологию нечисти:

Что за звуки! Аль бесёнок
 В люльке охает больной,
 Или плачется козлёнок
 У котлов перед сестрой.

Али мёртвых черти гонят –
 Не русалки ли поют?
 Домового ли хоронят,
 Ведьму ль замуж выдают... (III, 837).

Если отвлечься от сказочных элементов, то следует сказать, что перечень пушкинских «бесов» соответствует основному спектру демонологических персонажей фольклора арзамасского края. Бесы или черти, ведьмы-оборотни, колдуны, мертвецы или гости с того света, домовые, русалки и лешие – неизменные действующие лица многочисленных быличек и поверий, донные бытующих в населённых пунктах правобережья Нижегородской области.

Домовой по-прежнему остаётся одним из самых популярных персонажей поверий и быличек арзамасского края. Этот домашний дух-опекун наиболее близок человеческому миру. В фольклорном архиве кафедры литературы АГПИ хранятся многочисленные

записи о домовом, предстающем в разных ипостасях: антропоморфной, зооморфной и нулевоморфной (невидимой). Функционально наш современник-домовой не отличается от персонажей быличек в записях этнографов XIX века:

«Жила рядом с моей прабабкой Васёной в Малое-Окулово женщина одна. И вот лежит она как-то ночью и чувствует, что рядом кто-то, и душит ее, душит. А перед этим он очень сильно кряхтел. Ну, она испугалась и вскочила, поняла, что домовый к ней приходил. На утро у баб в колхозе спрашивает: “К чему он, домовый-то, душит?”. А одна-то и говорит: “Так он либо к худу, либо к добру, спросить надо было”. Но не успела спросить, в этот же вечер дом сгорел у них. Погоревали и отстроили новый, домовый к ним больше не являлся» (Зап. в п. Мухтолово Ардатовского р-на от Смольяниновой Нины Васильевны, 1946 г.р.).

Современные домовые могут представляться и в нетрадиционном виде:

«Сижу я в воскресенье. Сестра-то-ти умерла у меня, я и зажгла лампадку-то. Да и что-то так разгрустилась и сижу я, вою. И, чую, вдоль меня звон какой-то прошел, и гляжу на пол-то, а там пуговица. Да пуговица-то военна. А у меня хозяин не военный был. Пришла я в больницу, говорю все об ентом: “Шо такое?”. И токмо одна женщина мене сказала: “Домовой это. Не иначе. В военном ходит”» (Зап. в с. Шутилово Первомайского р-на от Зарубиной Натальи Евгеньевны, 1926 г.р.).

В эпической традиции края сохранились былички, рассказывающие о похоронах домового:

«...Маленька я была, отец говорил, что с другом его приключилось. Шёл друг-то его по улице, а жили они на краю села в большом доме. Ну, вот идёт он, а рядом заброшенный дом – хозяева уехали в город, дом никому не продали. Вдруг слышит: “Человек, а человек! Скажи там, что Микалкин Цыкалка помер”. Странный человек-то ему говорил – лохматый. Ну, он и засмеялся: какой еще Микалкин Цыкалка! Пришёл домой, жена говорит: “Садись за стол”. Сели, едят, а он возьми да и скажи, что какой-то мохнатый человек на улице сказал, что Микалкин Цыкалка помер. Они все тут рассмеялись. Вдруг подпол открылся и выскочил мохнатый оттуда

– как заорёт благим матом, побежал из дому-то. Они переглянулись – что за чудо? Кто такой – не знают.

А вечером пришли к ним гости, ну, посидели, поговорили. Гости им-то говорят – провожайте нас, они и пошли. Идут возле этого старого дома, а оттуда слышны стоны, плач. Батюшки! Что там такое – дом-то заброшен. Испугались они, но пошли к нему, заглянули туда, а там полным-полно лохматых – ходят вокруг стола и стонут. А на столе лежит лохматый со свечой в руке.

На следующий день давай у бабок стареньких расспрашивать, что такое. А никто не знает. Да одна старушка им и говорит: “Уходите из дому, от вас домовый ушёл, не уйдёте – несчастны будете”. Никто не поверил – болтовня всё. Вот ведь и не болтовня. Через месяц у них скотина померла, им бы уйти, а всё не верят... Отец мой говорил, вся семья понарушилась, все померли. Вот ведь как было» (Зап. в с. Новый Мир Вадского р-на от Фоминой Марии Ивановны, 1918 г.р.). В этом рассказе тесно переплелись языческие и христианские мотивы: языческое божество «хоронят» с элементами христианского погребального обряда. Этот текст примечателен также тем, что в нем упоминается собственное имя домового – Микалкин Цыкалка. Известно, что домовый имел множество табуистических имен, например, запечник, подпольник, чердачник и др. И в этом тексте информатор избегает прямо называть домового, заменяя его имя словами «лохматый», «мохнатый», собственное же имя домового произносит другой демонический персонаж.

Мотив смерти мифического персонажа и обращения к человеку с просьбой о передаче этой информации другим персонажам известен в фольклористике. Можно сравнить в связи с этим приведенный С.В. Максимовым рассказ новгородской крестьянки: «Шла я мимо стога. Вдруг “он” (полевик) и выскочил, что пупырь, и кричит: “Дорожиха, скажи кутихе, что сторожихонька померла”. Прибежала я домой – ни жива, ни мертва, залезла на полати, да и говорю: “Ондрей, что я такое слышала?”. Только я проговорила ему, как в подызбице что-то застонало: “Ой, сторожихонька, ой, сторожихонька”. Потом вышло что-то черное, опять словно маленький человек, бросило

новину полотна и вон пошло: двери из избы сами ему отворились. А оно все воет: “Ой, сторожихонька”. Мы изомлели: сидим с хозяином словно к смерти приговоренными. Так и ушло»⁴.

Поверья о лешем и былички о нём распространены в основном в лесистой местности арзамасского края. Кроме известного всем наименования лесного духа «леший» и производного от этой лексемы «лешак», встречается название «дикинський мужичок»⁵. В арзамасских быличках леший предстает, как правило, в антропоморфном виде старика, меняющего свой рост:

«Ну, давно это было, баушка Агафья говорила, их сват его (лешего) видал. Припозьнился он в лесу-то, уж стемнело. Ну, думат, надо домой идти. Пошел. Ходит, ходит, а все на одну и ту же поляну попадают. Вот ведь как нечистой-та водит. Страх его взял, думат, не выду из лесу.

Глядь, а в кустах как два кошачьих глаза светятся. Да как чего-то загогочет! И выходит старик. Волосы зеленые, борода до колен, глаза большие круглые, а ни бровей, ни ресниц нету. Сват прям остолбенел. Руки-ноги деревянные стали. А он и говорит: “Что, человек, дай хлеба кусочек, оголодал я”.

Сват-ат ему всю сумку и отдал, чего там в ней поесть осталось. Взял старик и говорит: “Теперь ступай и ничего не бойся”.

И пропал из глаз. А сват-ат уж не помнит, как до дому добежал, обернулся, глядь, уж крыльцо свое. Да недолго он после-те пожил, через неделю и помер. Вот».

Лесная нечистая сила может «водить», подшучивать над человеком. С человеком происходит что-то вроде помрачения: он не может объяснить, как попал в то или иное место. Причиной «вождения» может быть неправильное поведение человека в лесу, ср.:

«Пошел один раз наш дед в лес. Ну, поест там в сумку взял и кладет бутылку, а мать ему: “Нельзя по лесу-то пьяному ходить, леший заведет, оставь бутылку-то”. А он не слушат. А потом и рассказывал. Ходит будто он в лесу, грибы берет да все поманеньку из бутылки-то прихлебывает. Уж, говорит, как следоват захмелел. Вдруг выходят двое.

– Ты, – говорят, – выпить хошь?

Отец им:

– Хочу.

– Пойдем с нами.

– А далеко?

-- Да не больно далеко. Доведем мы тебя, чай.

Ну, все шли, шли, все нет и нет никого.

– Далеко ли?

– Да нет, еще маненько.

Шли, шли, отец-то и говорит:

– Господи, да что уж это! Да где же выпивка?

Да и перекрестился, а они как ветром и разлетелись в разные стороны. А он глядь – стоит у самого болота, еще маненько и утонул бы. Завели бы лешаки» (Зап. в с. Суворово Дивеевского р-на от Тарасовой Марии Васильевны, 1915 г.р.).

Повсеместно в арзамасском крае с водой связан образ русалки или водяной чертовки. Распространённый мотив в быличках: человек видит русалку, расчёсывающую волосы. По народным представлениям, русалками становятся утопленницы, проклятые или некрещёные дети.

«Две бабки с гостей шли. До мостика дошли, смех услышали. Интересно им стало, решили, что девки с парнями балуются. Подошли поближе, увидели: девка в воде стоит, волосами трясет и хохочет. А смех-то такой, что страх наводит. Испугались они и бежать. В чужой дом заскочили и к окну. А девка волосы свои чешет и смеется. Тетка Шура как матюгнется! Девка в воду плюхнулась, а гребень на берегу оставила. А утром тетка Шура за водой пошла и его домой притащила. И каждую ночь ей та девка спать не давала, стучала то в окно, то в дверь. Тетка Шура старику одному рассказала, а он ей сказал снести гребенку, а то русалка житья не даст. Утащила бабка гребень, и та девка к ней ходить перестала» (Зап. в с. Кармалейка Ардатовского р-на от Кузнецовой Клавдии Петровны, 1915 г.р.).

Былички об умерших занимают видное место среди мифологической прозы, активно бытующей в арзамасском крае. Самый распространённый сюжет таких быличек – «покойник ходит к живым». Притягивает покойника к живым тоска близких, их

постоянная дума о нём. Мотив «дух-любовник» чаще всего встречается в мифологических рассказах и связан с мотивом змея или беса:

«У женщины в соседнем селе муж умер. Раньше жила как все, горя не знала, а как случилось несчастье, так она головы не поднимала и все время в платке черном ходила. Тосковала по нему сильно, на кладбище каждый день ходила, слезами обливалась. Любила она его сильно, забыть не могла никак. Через некоторое время вдруг внезапно переменилась. Рядиться стала, платки разные повязывать, веселилась. Она жила со свекровью, матерью мужа. Родные обрадовались: «Ну, слава Богу! Забывать стала!». Как вечер наступает, она мать уйти просит. Ну, мать один вечер уходила, второй, третий...

Посидит свекровь у соседей, придет, а сноха уже спит. Призадумалась свекровь: неладное дело, происходит что-то с дочерью, неспроста она каждый день из дому гонит. На следующий вечер, когда сноха опять попросила свекровь уйти, та не ушла, а только сделала вид. Вышла из дома и встала под окном. Видит она, сноха нарядилась, стол накрыла и уселась сама, ждет кого-то! Тут женщина догадалась, в чем дело. Вбежала в дом, окропила все святой водой и стала читать молитвы. А сноха-то беситься начала, со стола все скинула, свекровь чуть не задушила. Потом затихла. Оказалось, сатана к ней ходил в образе мужа, а она его привечала, поила и кормила. Подарки ей носил. Она их клала в сундук. Полезли в сундук, чтоб посмотреть на подарки. Там же вместо них оказался разный хлам и щепки, завернутые в рваные тряпки» (Зап. в с. Веригино Арзамасского р-на от Маненковой Галины Алексеевны, 1928 г.р.).

Чаще всего в роли выходцев с того света выступают самоубийцы или неотпетые покойники:

«Я все не верила, что в Петровских оврагах Ванюхин Колька на гармони играет. Теперь верю – мама слышала, когда ходила за орехами. Как заиграл – она бежать бросилась, еле ноги унесла, всю дорогу до Никольского бежала, откуда только сила взялась.

Машка Юлава за Кольку замуж выходила. Красивой она была: бела, голубоглаза, поставна. Женихов у нее много было, и все

сватались. Раньше мода такая была: если девка понравится – сразу сватать или. Пойдет – хорошо, а не пойдет – позору не было, другую искали. Так вот, Маишку, чай, женихов двадцать, а то и тридцать сватало. Она всем от ворот поворот, а за Кольку вышла. Кольку все девки любили! Как не любить – первый гармонист на селе! А уж красавец был, как написанный!

Жили они плохо. Колька гулял вовсю: его по свадьбам да по гулянкам таскали, а Маишка дома сидела, детей рожала да плакала. Он бил ее под пьяную руку, все в доме переколотил.

И вдруг он пропал... Искали его, искали, но нигде не нашли. Уж в селе и забывать стали, но однажды остатки гармонии нашли да кости в Петровских оврагах. Тогда все поняли, что это Колька Ванюхин... По гармонии узнали, но других доказательств не было.

Кто убил? Думали – гадали... Милиция расследование вела, но так и не нашли убийц...

Сказывали, что это Маишкины братья Кольку прикончили, мстили за страдания сестры. А кто говорил, что это старый Маишкин жених отомстил ему. Но это все не доказано.

С тех пор Колька иногда в оврагах поигрывает на гармонии, что ему не поиграть?! Он ведь так неотпетый и остался. Вот и бродит... Покой ищет...» (Зап. в с. Селема Арзамасского р-на от Житковой Евгении Александровой, 1933 г.р.).

Как и в других русских региональных традициях, в арзамасском крае распространены былички о проклятых людях. Проклятыми становятся от неосторожно сказанного матерью слова по отношению к плачущему ребёнку. Проклятого младенца забирает «нечистый», а в зыбку кладёт «подменьша». Подменьшу придаётся облик ребёнка, а на самом деле в люльку кладётся полено. Самый распространённый сюжет арзамасских быличек, широко известный в русском фольклоре, – женитьба парня на проклятой девушке, жившей в бане. Надев на неё крест и обвенчавшись в церкви, он возвращает её в мир людей:

«Раньше в глубокую старину, в святочную неделю (это между Рождеством и Крещением) молодые девушки и парни гадали, пытались узнать свою судьбу.

Вот в одной небольшой деревне собрались всей гурьбой и пошли гадать в старую баню. А в бане, в стене между самой баней и предбанником, было круглое отверстие. Туда кто-нибудь просовывал руку и ждал. Если руку гадальщика гладили мохнатой рукой, то у парня или девушки (у того, кто сунул руку) будет или невеста, или жених богатые, а если голой, то бедные.

Гадали, гадали, и вот последний парень сунул руку, а его схватили за неё и не отпускают. Он дёргал, дёргал – никак. Тогда он стал просить, чтобы отпустили, а из бани голосок: «Возьмёшь меня замуж – отпущу, а нет, и ты останешься со мной на всю жизнь жить в бане».

Все очень испугались и разбежались кто куда с криками “Нечистая сила!”, а парень остался потому, что его держали. Он, конечно, тоже очень напугался и пообещал жениться. Тогда ему голос отвечает, чтобы он запряг лошадь и подъехал к бане, да чтобы принёс какую-нибудь одежду. А если он обманет и не придёт, то к утру он умрёт. Парень пошёл, взял какую-то одежду, запряг лошадь и подъехал к бане. Отдал одежду, и к нему вышла девушка, села в сани, и они поехали туда, куда она велела.

Ехали-ехали и приехали в маленькую деревню в лесу. Около крайней избы они остановились и зашли в неё. А в этой избе висит люлька, в ней лежит ребёнок и плачет истошным голосом. Девушка спрашивает: “Почему он так кричит?”, а старая-престарая женщина ей говорит, что кричит он уже 18 лет и не растёт, и не умирает. Тогда девушка говорит: “Возьми его и брось на пол!”. Женщина не хотела его бросать, говорит, что нельзя его бросать на пол, это её ребёнок. Тогда девушка сама подошла, взяла ребёнка и со всей силы бросила его об пол.

Смотрят, а это вовсе не ребёнок, а полено. А девушка и говорит: “Мама, ты разве меня не узнаёшь?”. Женщина ничего не могла сказать, так как она была очень напугана, тогда девушка сбросила с головы платок и говорит опять: “Помнишь, как я 18 лет тому назад плакала в люльке, а ты рассердилась и крикнула, чтобы меня чёрт взял. А он и взял, а тебе в люльку полено подложил, а я все 18 лет скиталась по баням да по овинам”.

Повернулась она к парню и спрашивает, не передумал ли он на ней жениться. Парень посмотрел на неё, какая она статная, красивая, и говорит, что если он согласился жениться, не зная на ком, то теперь-то уж обязательно женится.

Сели они опять в сани и уехали жить в деревню, где жил этот парень. Может, и сейчас живут, кто их знает» (Зап. в с. Журавлиха Починковского р-на от Кондрашиной Валентины Николаевны, 1940 г.р.).

Поверья о колдунах и ведьмах представлены в арзамасской традиции в многообразии мотивов, в основном совпадающих с общерусскими. Иногда колдуны могут пускать по ветру нечистую силу – совсем как в пушкинских «Бесах»:

«Случилось это у нас в Малое-Окулово. Умерла у Васёны, моей прабабки, лошадь, и пошла она к своей соседке Дуньке за лошадью, дров привезти. Три раза съездила, и сумерки ее застали. А Дунька-то и говорит: “Давай я с тобой пойду”. А Васёне только за радость. Начали дрова-то накладывать, и лошадь встала на дыбы, побежала в деревню. Васёна испугалась и спрашивает Дуньку: “Что с лошадью-то?”. Та успокаивает ее, говорит: “Да это я нечистую силу по ветру пускаю, только ты не бойся, людей я не трогаю, только в лес иногда выхожу”. И говорят-то про колдунов: “По ветру силу пускают”» (Зап. в п. Мухтолово Ардатовского р-на от Смольяниновой Нины Васильевны, 1946 г.р.).

Нередко ведьмы и колдуны являются на свои сборища, называемые «шабашами», и запоздавшие путники подчас становятся невольными свидетелями бесовских увеселений:

«Случилось это зимой в 1961 году. Сестра моей бабушки, ей тогда было 10 лет, поехала со своим отцом, Александром, на базар. В ту пору он находился в селе Собакино (Красный Бор). Выехали утром рано, наверное, в половине третьего. Проехав озерский мост, недалеко от мельницы они увидели большой костер, вокруг которого бегали голые люди, прыгали через него, и оттого, что их было много, доносился просто неистовый крик. Увидев приближающуюся лошадь, мужики и бабы стали хватать ее под уздцы и лезть в сани. Тогда отец крикнул дочери: “Держись крепче и читай молитвы, я сейчас погоню, авось и проскочим!”. Лошадь понесла изо всех сил и до

Собакина ехали, не оглядываясь и не переставая читать молитвы. От такого ужаса волосы стояли дыбом. После базара они возвращались домой той же дорогой, и, подъехав к тому месту, они ничего не нашли, подтверждающего ночной кошмар: ни притоптанного снега, ни костра. Эта ужасная история осталась на всю жизнь в памяти бабы Поли» (Зап. в с. Пасьяново Шатковского р-на от Горюновой Елены Владимировны, 1968 г.р.).

Кульминацией такого рода сборищ является ведьмина свадьба:

«Дед Семен мне сказывал. Раз пошел он перед Покровом-днем в Нучарово, соседнее село, по какому-то делу. Ушел поздно, а возвращался уж ночью. Снег в тот год-от рано лег, еще до Покрова. А как ему идти, такая метель поднялась, ни зги не видно. И уж перед самой Нучей вдруг он слышит свист, песни, в гармонии играют. Что за чудеса? И вот видит, мимо него на трех ли, четырех ли снях какие-то люди едут, будто пьяные. Перед ним остановились, вышли – да в пляс, да всё козлом вокруг него. А гармонии так и играют, а поют и не знамо что. Осмелился дед Семен, да и спроси, что за радость у людей. А ему и отвечают: свадьба, мол, у нас. А дед-от материшинник был, ну и пошел на них и в Бога, и в мать. Смех такой тут раздался, что дед Семен на землю сел от страха, а глаза-то поднял, а рядом и нет никого. Потом ему старики сказали, что это он ведьмину свадьбу повстречал» (Зап. в с. Нуча Ардатовского р-на от Офицеровой Варвары Семёновны, 1905 г.р.).

В быличках часто фигурирует образ ветра или «вихоря». По определению Н.И. Толстого, вихорь – это «нулевоморфный, невидимый облик черта, демонстрирующий лишь его силу и злую направленность»⁶. Сильный, стремительный ветер русские крестьяне издавна считали живым существом, призванным к разрушению и аналогичным бесу: в нем пряталась нечистая сила и вредила людям самым причудливым образом. «В вихре суеверный славянин видит свадьбу черта с ведьмой, сватов черта, чертовскую пляску после попойки и т.п.»⁷. Эти суеверные представления о ветре, характерные для русского крестьянства 1830-х годов, прочно сохраняются в мифологических рассказах арзамасского края:

«В поле цэрти живут. Носюцца оне по полю-ту, летают. Оне летать нацынают, ковда страшэннай ветер поднимацца. И вот из

пыли-ти воронки, там и вьюца, крутяцца оне. Сё бают, что басы закружились, цэрти завьюжили. Ежли в эту воронку тыкнешь вилами, то на вилах-ти должна кровь остацца. Знаыт, беса убил» (Зап. в с. Ковакса Арзамасского р-на в 1997 г.).

Рассказы о кладях распространены на всей территории арзамасского края. Примечательно, что во многих текстах быличек клады связаны с конкретными историческими событиями и лицами: Казанским походом Ивана Грозного, восстаниями Степана Разина и Емельяна Пугачева:

«Расскажу я тебе сказочку. Было это давно. Так давно, что и прадеда моего в помине не было. Шел царь Грозный на наши земли. Шел, а все вьюги, ураганы, метели. Разозлился царь и решил встать на денек. И стало кругом тихо все: и метель, и вьюги, и ураганы. И сказал царь, что теплым оказался этот стан. Оттуда и пошло Теплый Стан. А вот еще что говорили от отца к детям. Будто бы оставил здесь Грозный сокровища свои. Зарыл, а чтоб не забыть, валун поставил. Сейчас поле ржаное у нас на этом месте. И пахари-то деньги находят там. А сосед-то мой, помнишь, кольцо привез с поля-то. Да поговаривали, что заколдовано оно. Маша, соседка моя, надела его и захворала. У царя-то колдун какой-то был. От него-то и появились у нас ведуны-то. Все будто тот нечистый научил. И деньги-то, сокровища-те заколдовал от чужого глаза. Копали то место хабрецы, да хворь какая-то приставала к ним, и умирали они. А мать моя мне говорила, что самому дьяволу оставил на хранение сокровища. А мы верили и боялись туда ходить» (Зап. в с. Алферьево Сеченовского р-на от Пименовой Анастасии Алексеевны, 1925 г.р.).

Как известно, А.С.Пушкина был хорошо знаком с народной мифологией. Этому разделу народознания поэт уделял особое внимание. Еще в 1824 году он писал: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40). Демонологические персонажи в его произведениях как две капли воды схожи с действующими лицами современных быличек. Это свидетельствует о том, что глубинный дух русского народа, основанный на отеческих мифологических преданиях, сохранился и

после векового разгула атеизма и всеобщего просвещения. Былички и суеверия, активно бытующие в регионе, представляют собой богатейший материал по народной демонологии.

Примечания

¹ Кошелев В.А. Пушкин: история и предание. СПб., 2000.

² Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 16.

³ Климкова Л.А. Микротопонимический словарь Нижегородской области (Окско-Волжско-Сурское междуречье): В 3 ч. Арзамас, 2006.

⁴ Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1989. С. 51.

⁵ Зеленин Д.К. Описания рукописей Ученого архива ИРГО. Вып. 2. Пг., 1915. С. 794.

⁶ Толстой Н.И. Из заметок по славянской демонологии: 2. Каков облик дьявольских? // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). Тарту, 1974. С. 306.

⁷ Там же. С. 308.

М.П. Шустов
(Нижний Новгород)

«ЗОЛОТАЯ РЫБКА» А.С. ПУШКИНА В НИЖЕГОРОДСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Пушкин пишет «Сказку о рыбаке и рыбке» в 1833 году. В отличие от сказок «О попе и его работнике Балде», «О царе Салтане», пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке» не имеет опоры на записи в личной тетради поэта. Исследователи полагают, опираясь на анализ черновой рукописи¹, что источником сказки Пушкина послужила известная ему «Сказка о рыбаке и его жене» из сборника братьев Гримм. На близость сюжетных линий двух сказок указал Н.И. Сазонов², его поддержали П. Р-ов³, Н.Ф. Сумцов⁴. Однако ни один из них не высказывал мысли о том, что гриммовская сказка стала для Пушкина основным источником. Впервые об этом гипотетически заговорил В.В. Сиповский⁵.

И лишь С.М. Бонди, а за ним М.К. Азадовский, опираясь на факт знакомства с немецкой сказкой и на пушкинские черновики, сделали вывод о непосредственном влиянии гриммовской сказки на замысел Пушкина⁶. К этому выводу присоединились практически все известные отечественные ученые, затрагивающие мысль о фольклорно-литературных связях Пушкина, например, такие, как М.П. Андреев⁷, Ю.М. Соколов⁸ и др.

Однако исследователи, в том числе и М.К. Азадовский, подчеркивали, что Пушкин достиг поставленной себе сложной художественной задачи, добившись народности своего произведения вопреки заимствованному немецкому сюжету.

Другими словами, отталкиваясь от гриммовского текста, Пушкин большое внимание уделил русской сказочной традиции, в частности, сюжету «жадная старуха» и его вариациям. Сказку «жадная старуха» записал в свое время В.И. Даль, послав ее А.Н. Афанасьеву. Она, безусловно, была знакома и А.С. Пушкину. Сама сказка известна в нескольких вариантах: в первых двух между деревом и стариком выступают посредники – лиса и птичка, которые, защищая дерево, дарят старику со старухой различные блага. В третьем, который, очевидно, и был записан В.И. Далем (поскольку первые два были зафиксированы соответственно в Пермской и Енисейской губерниях) и который опубликован в сборнике А.Н. Афанасьева, дарителем выступает само дерево. Оно выполняет семь желаний старика, причем, только первое («Ну, сделай, чтобы я богат был») идет от самого старика, все остальные продиктованы старухой: сделать старика бурмистром, барином, полковником, генералом, царем, их обоих богами. И лишь последнее безумное желание старухи выводит дерево из себя, и оно превращает стариков в медведей.

Сюжету «жадная старуха» близок сюжет «золотая рыбка». Сказка с таким названием также приведена в сборнике А.Н. Афанасьева⁹. Этот текст очень близок к сказке Пушкина. В роли чудесного помощника (дарителя) выступает уже не дерево, а рыбка, что не характерно для русской сказочной традиции. Можно предположить, что рыбку как дарительницу Пушкин заимствовал из известной сказки братьев Grimm, заменив гриммовскую камбалу обыкновенной рыбкой. Золотой же ее поэт мог сделать, опираясь на

русскую сказку «Золотой башмачок». (Аф. 292), в которой благодарная рыбка приносит героине богатство и удачу. Однако, скорее всего, рыбку Пушкин превратил в золотую, используя свой принцип «удвоения», который проявился уже в «Сказке о царе Салтане»¹⁰. Кроме того, Пушкин отказался от побочных сюжетных линий немецкой сказки, и сосредоточил свое внимание на одной из них – «старик и старуха». Именно у этой линии есть многочисленные параллели в русских сказках¹¹.

В отличие от своих предыдущих сказок, Пушкин отказывается от литературных способов изображения персонажей. Поэтому в «Сказке о рыбаке и рыбке» нет индивидуальных характеров. В эпически спокойно движущемся «событийном сюжете» участвуют образы-типы старика и старухи, характерные для бытовой сказки. И тем не менее, при самой тесной близости к фольклору, «Сказка о рыбаке и рыбке» – произведение авторское.

Сказка фольклорная бинарна: если на одном полюсе действуют старик со старухой, на другом – рыбка, – перед нами волшебная сказка. Если в центре конфликт между стариком и старухой – тогда это сказка бытовая.

Пушкин «снимает» фольклорную традицию бинарности уже в черновике. В рукописи последнее желание старухи не сталкивало героиню с дарителем и выглядело так: «А хочу быть владычицей солнца» (III, 1088). В окончательной редакции старуха заявляет:

Хочу быть владычицей морскою,
Чтобы жить мне в окияне-море,
Чтоб служила мне рыбка золотая
И была бы у меня на посылках (III, 539).

Рыбке-«дарительнице» уготована участь старика. Она уже не чудесный помощник, не даритель, а жертва своей доброты. Однако есть то, чем не может поступиться даже очень добрая золотая рыбка – это ее свобода.

Обычно герой фольклорной сказки то или иное свое желание проявляет и реализует трижды. Это, так называемый, «тройственный закон» волшебной сказки¹². Пушкин нарушает традиционную закономерность, у него старуха изъявляет не три и не шесть, а пять желаний. Причем, первое – получить новое корыто, и

последнее – стать владычицей морскою и командовать золотой рыбкой, введены самим поэтом и в фольклоре отсутствуют.

Зато, нарушая трехкратную закономерность в нарастании желаний персонажа, Пушкин полностью следует сказочной формуле «сказано – сделано». И как только она нарушается, наступает развязка: «Ничего не сказала рыбка...»; приходит старик и видит: сидит снова старуха у разбитого корыта.

«Ничего не сказала» – то свое, что вносит Пушкин в поэтику народной сказки, но это воспринимается как исконно народное.

Вообще сегодня фольклорный сюжет «жадная старуха» воспринимается с большими поправками на его пушкинскую интерпретацию.

Уже в сказке «Золотая рыбка» из сборника И.Н. Афанасьева видна явная зависимость от пушкинского текста. В ней, в отличие от фольклорной сказки, довольно подробно прослеживается эволюция характера старухи, которая из простой крестьянки на наших глазах превращается в настоящую царицу, со всеми вытекающими последствиями. Старик же, как и в пушкинской сказке, превращается в дворового холопа-слугу.

Как и в пушкинской сказке, в последний раз рыбка появляется нескоро: «Золотой рыбки нет как нет! Зовет старик в другой раз – опять нету! Зовет в третий раз ...» (Аф., 75). Только после третьего раза появляется золотая рыбка и, услышав просьбу, «ничего не сказала старику золотая рыбка, повернулась и ушла в глубину моря» (Аф., 75). «Ничего не сказала» – подлинно пушкинское выражение, которое органично входит в народный текст сказки. Можно также констатировать, что вся сказка строится по модели пушкинской: даже «тройственный закон» волшебной сказки в ней нарушен: старуха изъявляет пять желаний, которые практически совпадают с желаниями пушкинской героини. Все это вместе взятое наводит нас на мысль, что сказка «Золотая рыбка» из афанасьевского сборника появилась в репертуаре фольклороносителей после появления в печати пушкинской сказки.

Спустя сто лет В.И. Чернышев среди сказок, записанных в пушкинских местах, фиксирует и варианты сказок о золотой рыбке: «Сказку о рыбке и рыбаке я слушал и записывал в окрестностях села

Михайловское, и в б. Лукояновском уезде Нижегородской губернии, в области села Болдина»¹³. Анализируя записанные тексты сказок, В.И. Чернышев приходит к выводу, что все они не что иное, как пушкинская сказка, «лишь изложенная свободной народной речью»¹⁴. Иными словами, повторяется та же история, что и со сказкой афанасьевского сборника, только в нем, по сравнению с текстами, записанными В.И. Чернышевым, пушкинская сказка воспроизводится с большей долей скрупулезности. Так, например, в сказке «О рыбаке и рыбке» (записанной от П.Г. Брюсова в Псковской губернии) рыбка выполняет всего четыре желания, а итог тот же самый, хотя желание старухи стать владычицей морской – отсутствует. В сказке, записанной от А.Ф. Дворецковой (в той же губернии), желаний, как и в пушкинской сказке, пять, но нет явных языковых следов пушкинского оригинала: «Взмолилась ему рыбка человеческим голосом»; «Не дает мне покоя старуха, совсем вздурилась» и т.д., как в сказке из сборника А.Н. Афанасьева. Скорее всего, здесь играет роль временной фактор.

Любопытно то, что пушкинская традиция этой сказки дожила до сегодняшних дней, и распространилась не только на Болдинский (и прилегающие к нему районы), но и на всю Нижегородскую губернию. Так, например, «Сказка про золотую рыбку» была записана в 1988 году соответственно в Семеновском и Сергачских районах. В обеих сказках налицо пять желаний, о которых заявляет старуха. Однако эти два текста принципиально отличаются друг от друга. Первый, записанный от А.И. Лопаткиной, представляет собой краткий пересказ пушкинского сюжета с небольшой вариацией: вместо желания стать дворянкой (у Пушкина) старуха хочет «быть молодой женщиной»¹⁵. Правда, в конце сказки семеновская сказительница все-таки не удерживается и дает собственную оценку поведению сказочного персонажа: «Зазналась старуха»¹⁶.

Второй вариант названной сказки более пространен и подвержен значительным изменениям. Во-первых, старик ловит не золотую рыбку, а щуку, и лишь потом (видимо, сказочница вспомнила пушкинский текст), обращается к ней: «Рыбка, рыбка, золотая рыбка»¹⁷. Во-вторых, лишь вторая просьба старухи посвящена корыту (первая, еще более прозаическая – «рыбки бы на

ужин»), которое почему-то «платяное». Кроме того, лексика сказки совсем не пушкинская. Налицо использование не народной художественной лексики, а народных просторечных слов, граничащих с жаргонизмами: «ократь нечего», «не жрамши», «я этим недовольна». Наконец, в этом варианте, записанном от П.И. Никишиной, еще в большей степени, чем в лопаткинской сказке, проявляется отношение сказочницы к рассказываемым событиям и их героям. «Рыбка, иду со слезами к тебе!» – так обращается старик к дарительнице с последней просьбой и, подводя итог поведению старухи, говорит ей с чувством превосходства: «Слушай-каси, да разве она отдаст свое ремесло? Ты что наделала? Теперь она и полрыбины нам не даст»¹⁸. Старуха же совсем другого мнения: «Эх, дура я, надо было самой мне к ней сходить. Она бы дала»¹⁹. И финал сказки совсем иной: «Нет, старуха, доживай в этой келье, старой в этой чашке, и есть у нас с тобой нечего!»²⁰. Таким образом, современный сказочник не просто приспособливает пушкинский текст к современным условиям, он явно пытается его переосмыслить на свой лад. От этого, с одной стороны, снижается философская значительность и глубина сказочного текста, а с другой – хорошо всем знакомый пушкинский текст все больше и больше втягивается уже в современную нижегородскую сказочную традицию.

В итоге можно говорить не только о значительном влиянии пушкинской сказки на фольклор и на русскую литературу, но и о влиянии фольклора на пушкинскую сказку уже после ее публикации.

Характерно то, что у всех многочисленных обращений к сюжету «о жадной старухе» и в фольклоре, и в литературе есть одна общая черта: и фольклорные, и литературные тексты опираются на один из двух образов, введенный в этот сюжет Пушкиным. Это сама золотая рыбка или же место действия – «у самого синего моря».

Почему пушкинская сказка оказалась популярнее книжного и фольклорного источников? Ответ довольно прост. Нравоучительный сюжет о наказании жадности Пушкин превратил в социальную притчу. Предпосылки такого превращения можно увидеть в русской сказочной традиции.

Таким образом, Пушкин, изображая переход старухи, при неизменном муже-мужике, из одной социальной группы в другую,

приспосабливает сказочный сюжет к социальной характеристике общества снизу доверху. И оно показано, прежде всего, глазами мужика. Взамен функций, определяющих место персонажа в фольклорной сказке, Пушкин предлагает нам определенную систему, в которой каждый из трех персонажей связан с другими определенными отношениями. Развязка охватывает судьбы всех, а не только главного героя²¹.

Так, идя от фольклора, Пушкин практически выходит за рамки фольклорной жанровой традиции и создает свою сказку. В ней у каждого персонажа свой характер и своя судьба.

Однако Пушкин ставил перед собой более широкую задачу, чем сатирическое изображение социальных типов русского общества. Все, о чем пишут исследователи, это всего лишь начало, или подход к реализации основной авторской идеи. Она же заключается в том, что Пушкин в очередной раз пытается проникнуть в самую сердцевину загадочного русского характера, понять, как на его формирование влияют богатство и власть. И тем не менее, поэт убеждает нас, что ядро характера зависит не от социального положения, а от нравственной цельности персонажа. Эталон нравственности, нравственным законом для Пушкина является хранилище его – сказка.

Для поэта человек – не «совокупность общественных отношений», а очень сложное моральное существо с неустойчивым равновесием добра и зла, которые могут повернуться в ту или иную сторону. В становлении человека, в первую очередь, участвует его природа, понимаемая как народная этика и искусство.

Три персонажа, три судьбы в центре пушкинской сказки. Старуха была, быть может, неплохим человеком на своем месте, но неограниченная доброта золотой рыбки портит ее. Первые три желания старухи исполняются мгновенно. Однако, как только естественное стремление к простому достатку сменяется жадной властью, время от высказывания желания до его исполнения резко увеличивается.

Откуда у старухи такая неумная жажда власти? Пушкин, подчиняясь логике народной традиции, объясняет это, исходя из русской поговорки: «Из грязи – в князи». Человек, ниже которого

нет, мечтает стать выше всех. Такова старуха, которая мстит за свои бессмысленно прожитые «тридцать лет и три года». Мстит, как это водится, не тем, кто виноват в ее прозябании, нарушая золотое правило народной нравственности.

Старик, наоборот, является носителем нормы нравственного человеческого поведения. Он все время взывает к старухиной совести, надеясь остановить или утихомирить ее. Однако именно старик, в первую очередь, и осуждается народом. Осуждается за то, что нарушил гармонию народной жизни. Когда старик отпустил золотую рыбку, то следовал незыблемой нравственной норме: добро за добро. Когда же он стал по чужой указке требовать от рыбки различных благ, то нарушил эту норму, хотя и не по своей воле.

Вина старика в том, что он нарушил гармонию взаимоотношений между человеком и природой. Когда же старуха покусилась на место владычицы морской, то есть отождествила себя с душой природы, она нарушила не только норму нравственности, но и меру всякой разумности. Рыбка, как часть природы, является союзницей старика, сочувственно выслушивает его сентенции в адрес старухи. Все это длится до тех пор, пока старик и старуха не переступают допустимой границы.

Зло во взаимоотношениях персонажей возникает не само по себе. Оно начинается с нарушения гармонии, с отклонения от нравственной нормы. Поэтому зло диалектично. Старик творит добро, которое оборачивается злом.

Таким образом, пушкинское повествование посвящено не столько социальному анализу общества, сколько основам человеческого бытия. Итогом авторского анализа этих основ является грозное предупреждение человеку, совсем не сказочное, а именно притчевое: то, что произошло со стариком и старухой, уже происходило в жизни, происходит и будет происходить всегда. Пушкин как бы подводит моральный итог человеческой истории.

Подводя итог анализу пушкинской сказки, можно констатировать: связь Пушкина с фольклором Нижегородского края двупланова. С одной стороны, создавая свою знаменитую сказку, Пушкин опирается на нижегородский фольклор, с другой, внося в него авторскую энергию, невольно заставляя сказочников следовать

литературному тексту, становится зависимым и от нижегородского фольклора. И этот процесс взаимовлияния – зависимости находится в движении.

Примечания

¹ Бонди С.М. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 49-52.

² Sasonoff N.I. Contes populaires russes et allemandes."L athenaeum francaise. Revue universelle de la litterature de la science et des beaux arts." 1855. №32. P. 685-687.

³ П.Р-ов Об источниках «Сказки о рыбаке и рыбке» Пушкина // Живая старина. 1893. Вып. 1.

⁴ Сумцов Н.Ф. А.С. Пушкин. Харьков, 1900.

⁵ Сиповский В.В. Руслан и Людмила // Пушкин и его современники. Вып. 4. СПб., 1906.

⁶ Азадовский М.К. Сказки Пушкина // А. Пушкин. Сказки. Л., 1936.

⁷ Андреев Н.П. Пушкин и народное творчество // Уч. зап. ин-та им. Герцена. Т. 14. Л., 1938.

⁸ Соколов Ю.М. Пушкин и народное творчество // Литературный критик. 1937. №1.

⁹ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1957. №75. В дальнейшем в тексте статьи в скобках будут указаны номера сказок из этого сборника.

¹⁰ Правда, появление эпитета «золотая» может иметь и другое объяснение: Пушкин мог заимствовать этот образ из Новгородской былины «Садко».

¹¹ См., например, «Жадная старуха» (Аф., 76).

¹² Иногда эта «тройственность» удваивается, как, например, в народных сказках «Золотая рыбка» или «Жадная старуха» (Аф., 75, 76). В любом случае сохраняется обязательная кратность трем.

¹³ Сказки и легенды пушкинских мест. М.-Л., 1950. С.294.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Сказка про золотую рыбку // Сказки нижегородских сказителей. Н. Новгород, 1998. С. 42.

¹⁶ Там же. С. 43.

¹⁷ Золотая рыбка // Нижегородские сказки. Н. Новгород, 1992. С. 116.

¹⁸ Там же. С. 118.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ См., например, сказку «Жадная старуха».

Содержание

Е.П. Титков Приветственное слово.....	3
Ю.П. Фесенко «Арзамас» как эмблема русского Возрождения.....	6
В.А. Кошелев «Запрос Арзамасу»: об одном экспромте К. Н. Батюшкова.....	20
С.А. Фомичев Село Горюхино Арзамасского уезда (пародийное качество деревенской летописи Белкина).....	30
М.В. Строганов Пушкин и фразеология «Арзамаса».....	38
А.Ю. Балакин «Евгений Онегин», 2, VIII.....	48
Е.В. Валеева Концептуальная метафора «Мир – Театр» в повести А. С. Пушкина «Египетские ночи».....	54
Г.Л. Гуменная Мотив переодевания в поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне».....	60
Т.А. Китанина «Les eaux – une saison». Пушкинский замысел романа на водах: к истории водной литературы.....	70
Л.А. Степанов Мотив судьбы в поэмах А. С. Пушкина (концептуальный эскиз)	79
Н.Е. Титкова Судьба, Промысел и произвол в повести А. С. Пушкина «Метель»	89
М. Альтшуллер Еще раз о соре Пушкина с Воронцовым.....	94
Р.Ю. Данилевский Пушкин и Шиллер.....	104
А.В. Кошелев Пушкин в «Записках А. О. Смирновой»: к проблеме комментария	117
Ю. Сугино Проекция XVIII-го века в поэме «Медный Всадник».....	126
А.Н. Ушакова Сонет А. С. Пушкина «Мадона» в сонетной традиции.....	137
Н.Л. Васильев А.С. Пушкин и А.И. Полежаев: диалог судеб и творчества.....	150
Р.Г. Назарьян Английское «присутствие» в творчестве А.С. Пушкина.....	165
Р.-Д. Кайль Пушкин о «девственности» Вольтера – этапы одной переоценки.....	171
А.Ю. Сорочан Об истоках «пушкинского мифа» в исторической беллетристике XIX века.....	178
И.Б. Сазеева Блеск и тщета романтизма: проблема метафизического бунта в творчестве А. С. Пушкина и А. Камю.....	187
Б.С. Кондратьев «Я сон пою...»: гончаровская «версия» стихотворения Пушкина «Сон».....	196

С.Н. Пяткин О последнем «пушкинском» стихотворении Есенина.....	205
Н.А. Кубанев, Л.Н. Набилкина Пушкин и Есенин: два взгляда на Пугачева.....	217
И.В. Кудряшов «Бесы» А. С. Пушкина как возможный источник поэмы Н. А. Клюева «Плач о Сергее Есенине».....	228
М.В. Загидуллина Сказки Пушкина как провокация непрофессионального литературоведения: идеологические интерпретации постсоветского времени.....	242
П.Н. Жирунов Пушкинский текст в малой прозе Лескова.....	256
С.В. Денисенко «Затеи, по счастью, нам все удались...» Пушкин на сцене народных театров.....	264
С.В. Фролов Вторая пушкинская опера П. И. Чайковского.....	274
Г.Н. Антонов Корабли рисованные Пушкиным.....	303
А.Н. Розов «Уродился я несчастлив, бесталанлив...»: об одной из «народных» песен Пушкина.....	309
Ю.А. Курдин Демонологические персонажи в фольклоре Арзамасского края.....	314
М.П. Шустов «Золотая рыбка» А. С. Пушкина в Нижегородском фольклоре.....	327

Научное издание
Пушкин и мировая культура
*Материалы восьмой Международной конференции
Арзамас, Большое Болдино, 27 мая– 1 июня 2007 г.*

Технический редактор С.П. Никонов
Дизайн обложки С.В. Денисенко

Лицензия ИД №04436 от 03.04.2001. Подписано в печать 30.10.2008
Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 19,7. Тираж 300. Заказ № 212.

Издательство Арзамасского государственного педагогического
института им. А. П. Гайдара
607220 г. Арзамас Нижегородской области, ул. К. Маркса, 36.
Участок офсетной печати
607220 г. Арзамас Нижегородской области, ул. Севастопольская, 15.