

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПРАВИТЕЛЬСТВА  
НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

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

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

# *Болдинские чтения*

Нижний Новгород  
2003

ББК 83.3 /0/ 15

Б 79

Б 79 БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ / Под. ред. Н.М. Фортунатова. — Нижний Новгород: Изд-во «Вектор-ГиС»,—2003.— 280 с.

Редакционная коллегия:

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

Сборник составлен из материалов докладов, прочитанных на Международной научной конференции «Болдинские чтения», которая в 2001 году отметила свой тридцатилетний юбилей как традиционная конференция пушкинистов, проходящая каждой осенью в селе Большое Болдино. На этот раз в ней приняли участие ученые из Украины, Польши, Болгарии, Чехии, Италии, Канады.

Творческие параллели Пушкина с иными художественными мирами, проблемы поэтики, культурологии, психологии писательского труда, Пушкин и музыка, музейное дело, вопросы краеведения — таков разнообразный спектр тем, предлагаемых читателям.

Сборник вызовет интерес педагогов-словесников, студентов, школьников, литераторов, ученых, исследователей прошлых веков и нынешнего времени русской и мировой литературы. Он обращен ко всем почитателям гениального поэта.

ББК 83.3 /0/ 15

ISBN 5-93126-030-7

© Музей-заповедник А.С.Пушкина, 2003

# *Пушкин и мир*



## ПУШКИН 1880 ГОДА

6 июня 1880 года состоялось открытие памятника Пушкину. Академик Я.К. Грот, член Комитета по сооружению памятника, в своем выступлении отметил, что «как почин сооружения памятника принадлежал обществу, так и требуемые материальные средства также пришли из общества»<sup>1</sup>. Поскольку сумма добровольных пожертвований даже превысила потребности, на остаток решено было издать пушкинскую хрестоматию или альманах с его стихами для распространения по дешевой цене.

Главные и наиболее продолжительные торжества, приуроченные к этому событию и длившиеся четыре дня, проходили в Москве. 5 июня в Московской городской думе члены Комитета по сооружению памятника торжественно принимали депутации от городов, университетов, академий, научных обществ. Всего депутатий оказалось 106, а их членов — 244.

На следующий день площадь заполнили толпы народа. Над головами собравшихся плыли звуки гимна «Коль славен». Оркестром и хором дирижировал Н.Г. Рубинштейн. «... Затем сняты были веревки с парусиновой пелены, окутывавшей памятник; она заколебалась под ветром, — вся площадь замерла в ожидании. И вот пелена падает сперва к ногам статуи поэта, потом совсем с памятника. Как живой предстал пред ними столь знакомый нам по портретам и бюстам, дорогой, родной образ поэта. Трудно передать впечатление, овладевшее тогда всеми нами»<sup>2</sup>. Долго длилось возложение венков, образовавших целую гору.

Начался торжественный акт в большом зале Московского универ-

---

<sup>1</sup> Венок на памятник Пушкину. Спб., 1880. С.23.

<sup>2</sup> Венок на памятник Пушкину. Спб., 1880. С.27.

ситета, где выступили его ректор Н.С.Тихомиров, профессора В.О. Ключевский и Н.И. Стороженко. На последовавшем затем обеде прозвучали речи И.С.Аксакова, М.Н. Каткова, Н.А. Некрасова и др. 7 и 8 июня состоялись два заседания Общества любителей российской словесности. Собравшиеся услышали около полутора десятков выступлений, из которых самые значительные принадлежали И.С.Тургеневу и Ф.М.Достоевскому. На обеде, устроенном 7 июня, выступил А.Н.Островский. Среди присутствовавших на открытии памятника были Д.В.Григорович, А.Ф.Писемский, Я.П.Полонский, А.Н.Майков, А.Н. Плещеев и другие известные литераторы.

6 июня пушкинские торжества прошли по всей стране — в Петербурге, Киеве, Одессе, Варшаве, Риге, Пскове, Кишиневе, Тифлисе и других городах. Везде читались стихи, звучали речи. Знаменательному событию посвятили свои произведения Я.П.Полонский, А.Н.Майков, Н.С.Курочкин, А.Н.Плещеев и многие менее известные поэты. Газеты, казалось, стремились превзойти друг друга в красочности описаний и звучности эпитетов.

Сегодня, когда со времени первых печатных откликов на произведения Пушкина минуло примерно 180 лет, становится ясно, что этот большой отрезок времени отчетливо делится на два этапа, и разделяющим их рубежом судьба сделала именно 1880 год.

Уже поэма «Руслан и Людмила» вызвала жаркие споры, и с тех пор каждое произведение поэта, каждая глава «Евгения Онегина» сопровождалась всплеском разноречивых эмоций. Но истинную боль Пушкин ощутил в 1829 году, когда осознал, что «Полтава», «самая зрелая» из его стихотворных повестей, не имела успеха. «С отвращением» он решался «выдать в свет свою трагедию» и признавал: «Неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен»<sup>3</sup>. «Что моя трагедия? — писал он Плетневу, — отстойте ее, храбрые друзья! Не дайте ее на съедение псам журнальным»<sup>4</sup>. Начались годы острой борьбы за читателя, симпатии которого отворачивались от него, ядовитой полемики, мучительных переживаний,

---

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. XI. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С.140.

<sup>4</sup> Там же. Т.XIV. С. 118.

когда «кровь в желчь превращается». Даже Белинский оказывается неспособен оценить повести Белкина, они для него «осень холодная, дождливая осень, после прекрасной благоуханной весны»<sup>5</sup>. Еще при жизни Пушкина он заявляет, что путь его завершен, а на освободившийся пьедестал возводит Гоголя. А после смерти поэта, уже знакомый с его наследием по первому собранию сочинений, повторил ту же мысль еще более решительно и непреклонно: «... Мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине, ибо Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени»<sup>6</sup>. Пушкин принадлежит, по его словам, «к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта»<sup>7</sup>.

Этот тезис поддержал и почти буквально повторил Чернышевский: «Пушкин принадлежит уже прошедшей эпохе, почему он не может быть признан корифеем и современной русской литературы»<sup>8</sup>. К столь же суровому выводу пришел и Добролюбов, по словам которого «муза Пушкина ни к чему не привязывалась в особенности, не служила никаким идеям и стремлениям и совершенно не имела определенного, сознательного мирозерцания»<sup>9</sup>.

Свое логическое завершение эта концепция получила, конечно, в нашумевших статьях Писарева, который использовал весь блеск своего полемического таланта, стремясь доказать, что «Пушкин может иметь теперь только историческое значение, а для тех людей, которым некогда и незачем заниматься историей литературы, не имеет даже совсем никакого значения»<sup>10</sup>. При этом он сказал очень важные и полностью соответствующие истине слова: «Приступая к этой работе, я хотел только высказать громко и открыто и подкрепить фактическими доказательствами то мнение, которое уже многие мысля-

---

<sup>5</sup> *Белинский В.Г.* Полн.собр.соч. Т. I. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С.140.

<sup>6</sup> Там же.Т.VI.С.259.

<sup>7</sup> Там же. Т.VII. С.344.

<sup>8</sup> *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр.соч. Т. Н. М.: Гослитиздат, 1949. С.505.

<sup>9</sup> *Добролюбов Н.А.* Собр. соч. Т. IV. М., Л.: Гослитиздат, 1961. С. 130.

<sup>10</sup> *Писарев Д.И.* Собр. соч .Т. 3.М: Гослитиздат, 1956. С.378.

щие люди составили себе о Пушкине и о всех поэтах и художниках его школы»<sup>11</sup>.

Разумеется, эти беглые наблюдения не могут дать полноценного и разностороннего представления об оценке Пушкина революционно-демократической критикой. Мы и не ставим перед собой такой цели. Хотелось бы, опираясь на некоторые, немногочисленные и разрозненные факты, напомнить о том, что полвека, предшествовавшие торжествам 1880 года, были временем ожесточенных споров о Пушкине, неоднократно и решительно высказывавшихся сомнений в значении и ценности его произведений, в их праве на внимание читателя.

Переломное значение 1880 года отвечало глубинным потребностям времени. Разные фракции тогдашней общественности ощутили потребность в объединяющем символе, и таким символом оказался Пушкин. С этого момента место Пушкина в духовной жизни России, афористически определенное А. Григорьевым: Пушкин — это наше все, — уже никем не оспаривалось. Вспомним, какая подготовка предшествовала празднованию столетия со дня рождения поэта, вспомним сталинский размах годовщин 1937 и 1949 годов. А впечатления от только что отшумевших торжеств еще так свежи, что память напрягать не приходится.

И даже такой факт, как призыв футуристов сбросить Пушкина с парохода современности, не только не противоречит сказанному, но и с парадоксальной убедительностью его подтверждает. В отличие от Белинского или Писарева для авторов этого призыва Пушкин — это не определенный писатель, автор тех или иных произведений, это символ, символ культуры, литературного наследия, духовных богатств, накопленных предшествующими поколениями. То, что таким символом стало не чье-либо иное имя, а именно Пушкина, более чем показательно.

В ходе июньских торжеств 1880 года прозвучало много речей, в том числе именитых академиков и профессоров. Я.К. Грот, Н.И. Сто-

---

<sup>11</sup> Там же, с.415. Большой материал, подтверждающий пренебрежительное отношение к Пушкину современников Писарева содержит статья С. С. Конкина «Пушкин в оценке Писарева» (Русская литература. 1972. № 4. С.50—74).

роженко, М.И. Сухомлинов, Н.С. Тихонравов, А.И. Незеленов характеризовали Пушкина с той стороны, которая была им профессионально близкой. Эмоциональность и заостренность мысли отличали выступление еще молодого тогда В.О. Ключевского. «Без Пушкина, — сказал он, — нельзя представить себе эпохи 20-х и 30-х годов, как нельзя без его произведений написать истории первой половины нашего века. Но его нельзя обойти и в нашей историографии... Пушкин был историком там, где не думал быть им и где часто не удается стать им настоящему историку. «Капитанская дочка» была написана между делом, среди работ над пугачевщиной; но в ней больше истории, чем в «Истории Пугачевского бунта», которая кажется длинным объяснительным примечанием к роману»<sup>12</sup>.

Но эти речи интересны в первую очередь не отличиями между ними, а тем, что их сближает — единодушным признанием Пушкина и его творчества как огромной и неоспоримой ценности. Сравнительно недавно, даже когда уже шел сбор средств на сооружение памятника и велось обсуждение его проектов, такое единодушие было трудно себе вообразить.

Речи Островского и Некрасова представляли собой застольные тосты и на детальность анализа, естественно, не претендовали. Островский акцентировал зрелость и самобытность творчества Пушкина: он «застал русскую литературу в период ее молодости, когда она еще жила чужими образцами и по ним вырабатывала формы, лишённые живого, реального содержания», но «оставил сам образцы, равные образцам литератур зрелых, образцы, совершенные по форме и по самобытному, чисто народному содержанию»<sup>13</sup>. Некрасов отметил, что «Пушкин завещал нам хранить великие начала нашей национальности... Наш великий поэт представляет собою лучшее доказательство того, что русская национальность не может отличаться исключительностью или нетерпимостью к другим народам»<sup>14</sup>.

Наиболее заслуживавшими внимания и не раз к себе внимание привлекавшими были речи Тургенева и Достоевского. Тургенев начал

---

<sup>12</sup> Венюк на памятник Пушкину. С.272—273.

<sup>13</sup> *Островский А.Н.* Полн.собр.соч. Т.ХП. М.: Гослитиздат, 1952. С.166.

<sup>14</sup> Венюк на памятник Пушкину. С.215.

с того, о чем теми или иными словами говорили и многие другие: что Пушкин был первооткрывателем русской литературы и натура его была как-то родственна натуре Петра Великого, что его независимый гений был свободен и от подражания иностранным образцам, и от подделки под народный тон, что он был русский художник, близко стоящий к самому средоточию русской жизни, и создал поэзию, своими свойствами совпадавшую со свойствами народа, что он оставил множество образцов, типов того, что совершилось потом в нашей словесности.

Но затем Тургенев перешел к тому, о чем кроме него не говорил никто, — о том, что Пушкин познал охлаждение современников, а последующие поколения еще более удалились от него и перестали нуждаться в нем. При этом Тургенев воздержался даже от малейшего упрека в адрес не названного по имени Писарева или его единомышленников, отвернувшихся от Пушкина. Более того, он стремился понять и объяснить их позиции, не остановившись в этом стремлении даже перед тем, чтобы оспорить самого своего кумира. Напомнив слушателям сонет «Поэту», Тургенев сказал: «Пушкин тут, однако, не совсем прав — особенно в отношении к следовавшим поколениям. Не в «суде глупца» и не в «смехе толпы холодной» было дело; причины того охлаждения лежали глубже... Возникли неожиданные и, при всей неожиданности, законные стремления, небывалые и неотразимые потребности»<sup>15</sup>.

Появились поколения, для которых имя Пушкина было лишь одним из обреченных на забвение имен, но Тургенев призывает не винить эти поколения, а осознать, почему «это забвение было неизбежно». Причина заключалась, по его убеждению, в том, что развитие России «как всякий рост — неизбежно сопряжено с болезнями, мучительными кризисами». Охлаждение к Пушкину и утрата интереса к нему последующих поколений были для Тургенева «необходимыми болезнями»: хоть и болезнями, но необходимыми, хоть и необходимыми, но болезнями. Он призывает принять происходящее, как естественное следствие роста и общественного развития: «оплакивать

---

<sup>15</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. XV. М., Л.: Наука, 1968. С. 73.

прежнее, все-таки относительное спокойствие, стараться возвратиться к нему — и возвращать к нему других, хотя бы насильно — могут только отжившие или близорукие люди»<sup>16</sup>.

Как ни велико должно было быть воодушевление, вызванное в душе Тургенева празднеством 1880 года и оцененное им как акт справедливости, он не умолчал о том, что если бы оно происходило десять или пятнадцать лет тому назад, то, «быть может, не было бы того чувства единодушия, которое проникает теперь нас всех»<sup>17</sup>. Нетрудно заметить, что речь Тургенева была речью не только о Пушкине. Сквозь нее проходит и другая тема, в ней занимает центральное место и другой герой — Россия, русское общество, развитие и рост которого, неизбежные изгибы и необходимые болезни, вызванные ими, отразились в отношении к Пушкину. Этим определялось глубинное сходство между речью Тургенева и совсем, казалось бы, на нее не похожей речью Достоевского.

Речь Достоевского, публикуемая также в качестве очерка «Пушкин», вызвала шквал разноречивых откликов сразу после своего появления и позднее не раз была предметом пристального внимания и вдумчивого анализа. Особо хотелось бы отметить статью И.Волгина «Завещание Достоевского»<sup>18</sup>. Два десятилетия, минувшие после ее появления, не состарили ее, и, думается, к ней обратится каждый, кто заинтересуется происхождением и смыслом речи Достоевского. Но и ограничить свой интерес к ней теми рамками, в которых ее рассматривал И.Волгин, наверное, тоже нельзя.

Речь Достоевского — характерный и показательный образец той разновидности критики, который определяется как «писательская критика». В 1980-х и начале 1990-х годов в Душанбе состоялись четыре конференции, специально посвященные специфике и проблематике этого феномена. Как участник большинства из них, подтверждаю, что в сотнях докладов, анализировавших писательскую критику разных стран и эпох, был собран обширный материал, свидетельствующий не только о преимуществах данного вида критических суждений, но и

---

<sup>16</sup> Там же. С.74.

<sup>17</sup> Там же. С.74—75.

<sup>18</sup> Вопросы литературы. 1980, № 6. С.154—196

о том, как продуктивны бывают наблюдения над просчетами и ошибками писателя-критика. К сожалению, материалы этих конференций<sup>19</sup>, изданные на периферии мизерными тиражами, малодоступны, а многим и неизвестны. Позволю себе одну цитату.

Организатор упомянутых конференций, в ту пору заведовавший кафедрой русской и зарубежной литературы Таджикского государственного университета Б.Милявский приводит слова из письма Чехова к Суворину: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» — и сопровождает их таким комментарием: «Это единственное дошедшее до нас общее, обобщающее суждение Чехова о Достоевском мало что дает для понимания Достоевского. Зато много оно значит для осмысления Чехова. В сопоставлении, в столкновении с чужой художественной системой обосновывается система собственная. Критика (пусть и несправедливая) чужого становится защитой, обоснованием, утверждением своего. «Длинному» противопоставляется краткость. Нескромности — собственная сдержанность. Претензиям — безыскусность»<sup>20</sup>. Среди других примеров, разбираемых докладчиком — пушкинская оценка «Горя от ума», «положительная в отношении частных и безусловно отрицательная в целом. И оценка явно ошибочная: ведь Пушкин не увидел «во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины»<sup>21</sup>, а также анализ «Евгения Онегина» в речи Достоевского.

Странно было бы подвергнуть хоть малейшему сомнению искренность Достоевского, когда он связывал значение Пушкина, прежде всего с тем, что «Пушкин первый своим глубоко прозорливым и гениальным умом и чисто русским сердцем своим отыскал и отметил глав-

---

<sup>19</sup> Проблемы истории и методологии литературоведения и литературной критики. Материалы научно-теоретической конференции. Душанбе, 1982; Писатели-критики. Материалы научно-теоретической конференции «Проблемы писательской критики». Душанбе, 1987; Писатели как критики. Материалы вторых варзобских чтений «Проблемы писательской критики». Душанбе, 1990; Писатель-критик-писатель. Материалы третьих варзобских чтений «Проблемы писательской критики». Душанбе, 1992.

<sup>20</sup> Писатели-критики... 1987. С.148.

<sup>21</sup> Писатели-критики... 1987. С. 147.

нейшее и болезненное явление нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом. Он отметил и выпукло поставил перед нами отрицательный тип наш, человека, беспокоящегося и не примиряющегося, в родную почву и в родные силы ее не верующего...»<sup>22</sup>.

Воплощением этого болезненного явления был в глазах Достоевского Алеко. Но Алеко Достоевского оказался очень далек от Алеко Пушкина. Ограничимся ссылкой на давно ставший классическим труд Б.В.Томашевского. «В Алеко, — писал он, — Пушкин изобразил представителя того поколения, к которому принадлежал и сам. Современному человеку Пушкин мог только сочувствовать и сострадать»<sup>23</sup>. Далее ученый напоминал, что «критика до 50-х годов, в лице наиболее передовых ее представителей, вовсе не склонна приписывать Пушкину намерения «разоблачить» своего героя. Идею разоблачения впервые выдвинула реакционная критика. В значительной степени это подготовил Достоевский своею речью при открытии памятника Пушкину...»<sup>24</sup>.

Достоевский именно разоблачает Алеко как носителя и провозвестника всех ненавистных ему идей, в том числе и идеи социализма, представителя «общества, оторванного от народа, от народной силы». Он «зlobен и горд», он должен «усмирить себя» и понять «народ свой и святую правду его». «Это решение вопроса в поэме Пушкина уже сильно подсказано, — утверждает Достоевский. — Еще яснее выражено в «Евгении Онегине», поэме — уже не фантастической, но осязательно реальной»<sup>25</sup>.

Главное в Онегине для Достоевского то же, что и в Алеко — скитальчество, оторванность от родных корней, от народной среды. Хотя мы знаем из пушкинского романа, что его герой был «готов ... увидеть чуждые страны», но желания этого не осуществил, Достоевский домысливает его скитания «по землям иностранным» — для его концепции Онегина эта деталь имеет принципиальное значение. Ленс-

---

<sup>22</sup> Достоевский Ф.М. Полн.собр.соч. Т.ХХVI. Л.: Наука, 1984.

<sup>23</sup> Томашевский Б.В. Пушкин. Кн.1. М, Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С.630.

<sup>24</sup> Там же. С.643.

<sup>25</sup> Достоевский Ф.М. Т.ХХVI. С. 139.

кого он убил не по тем мотивам, которые так исчерпывающе показал и объяснил Пушкин<sup>26</sup>, а «от хандры по мировому идеалу».

Зато Татьяна — «тип твердый, стоящий твердо на своей почве». По мнению Достоевского, «Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина». Онегин Татьяну не любит, «он и никого не любит, да и не способен даже кого-нибудь любить... Любит фантазию, да ведь он и сам фантазия»<sup>27</sup>.

Причина, которая побудила Татьяну отказать Онегину, по Достоевскому, в ее неспособности принести другого в жертву своему счастью. Она не может любить своего «старика генерала», потому что любит Онегина. «...Она вышла за него с отчаяния, но теперь он ее муж, и измена ее покроет его позором, стыдом и убьет его. А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок?»<sup>28</sup>.

Пушкинский текст никак не подтверждает того, что Татьяна задавалась подобными вопросами, но хорошо известно, как напряженно они ставились Достоевским и его героями. Вспомним хотя бы отказ Ивана Карамазова от высшей гармонии, купленной ценой слезы невинного ребенка.

Речь, произнесенная Достоевским 8 июня, была, конечно, речью о Пушкине, но не только о Пушкине. В этой связи стоит обратиться к материалу, который он предпослал ее публикации в августовском выпуске «Дневника писателя» и озаглавил: «Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине».

Комментаторы Достоевского с полным основанием указывали на то, что «многие идеи пушкинской речи подверглись в предпосланном ей в «Дневнике писателя» «Объяснительном слове» довольно существенной полемической переацентровке»<sup>29</sup>. Дело, однако, не только в

---

<sup>26</sup> См., напр.: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С.246—249.

<sup>27</sup> *Достоевский Ф.М.Т.*XXVI.С. 140, 143.

<sup>28</sup> Там же. С.142.

<sup>29</sup> Там же. С.473.

этом. «Объяснительное слово» запечатлело то осмысление Достоевским своей речи, которое наступило через некоторое время после того, как она была произнесена, когда стали известны многочисленные отклики на нее, в том числе и резко критические. Снабжая публикацию речи в «Дневнике писателя» таким предисловием, Достоевский стремился повлиять на ее читательское восприятие, направить его в определенное русло.

«Объяснительное слово» отчетливо распадается на две части. В первой, занимающей около трех страниц, писатель сжато и, как уже отмечалось, с некоторой переакцентровкой сформулировал сказанное им 8 июня. Во второй же, вдвое большей по объему Пушкин почти не упоминается. Но дело даже не в объеме, а в том, чему Достоевский уделял главное внимание.

В первых строках «Объяснительного слова» Достоевский рассказал о том, что, по словам И.С.Аксакова, его речь «составляет событие» и продолжил так: «Не для похвальбы вспоминаю это теперь, а для того, чтобы заявить вот что: если моя речь составляет событие, то только с одной и единственной точки зрения, которую обозначу ниже. Для сего и пишу это предисловие»<sup>30</sup>. Объяснению своей точки зрения он уделил основное внимание, обратившись к этому после того, как обозначил «четыре пункта о значении Пушкина для России».

«...В чем же, однако, заключалось «событие» — то, как выразился Иван Сергеевич Аксаков?» — спрашивает Достоевский и отвечает: «А вот именно в том, что славянофилами, или так называемой русской партией ... сделан был огромный и окончательный, может быть, шаг к примирению с западниками; ибо славянофилы заявили всю законность стремления западников в Европу...»<sup>31</sup>. Здесь о событии говорится как о свершившемся факте. Но спустя лишь полстраницы Достоевский скажет о нем как о возможности, которая легко может оказаться недостижимой. «Теперь вот заключение: *если* западники примут наш вывод и согласятся с ним, то и впрямь, конечно, уничтожатся все недоразумения между обеими партиями... С этой точки зрения, конечно, речь моя *была бы* «событием». Но *уввы*, слово событие

---

<sup>30</sup> Достоевский Ф.М. Т.ХХVI. С. 129.

<sup>31</sup> Там же. С.133.

произнесено было лишь в искреннем увлечении с одной стороны, но примется ли другою стороною и не остается лишь в идеале, это уже совсем другой вопрос»<sup>32</sup>.

Достоевский мечется. С одной стороны, он протягивает западникам оливковую ветвь, жаждет согласия с ними и готов признать свою речь событием лишь в том случае, если бы она такому согласию способствовала. С другой — в нем вскипает желчь, он излагает позиции своих оппонентов шаржированно, иронически, язвительно, представляя их почти в карикатурном виде, что никак не могло содействовать ни согласию, ни даже взаимопониманию. Событие, по поводу которого была произнесена речь, отодвинулось на второй план, а событие, видевшееся оратору как ее сверхзадача, не свершилось.

В июньские дни 1880 года славянофилы и западники, представители разных фракций российской общественности действительно сошлись, но не в том, к чему стремился Достоевский. Они сошлись в признании абсолютной и неоспоримой ценности Пушкина, и Достоевский был глубоко прав, когда последними строками своего «Объяснительного слова» признал, что событием стало «само великое Пушкинское торжество», послужившее «единению всех образованных и искренних русских людей для будущей прекраснейшей цели»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Там же. С. 134. Курсив мой. — Л.Ф.

<sup>33</sup> Там же. С. 136.

## ПУШКИН В ВОСПРИЯТИИ И. А. БОДУЭНА ДЕ КУРТЕНЭ

Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ (в Польше — Jan Vaudoine de Courtenay), известен нам прежде всего как крупнейший индоевропеист и славист, теоретик общего языкознания и создатель научных основ славянского историко-сравнительного языкознания и славянской диалектологии, основоположник так называемой Казанской лингвистической школы, а также Краковской и Петербургской, предвестник Пражской и Московской фонологических школ. Ученый жил и работал, как отметил Л. В. Щерба, среди поляков, русских, словенцев, немцев (в Дерпте), писал на польском, русском, немецком, французском, итальянском, словенском, чешском и литовском языках<sup>1</sup>. Его творческий вклад в историю мировой лингвистики осуществлялся главным образом через русскую и польскую науку. Напомним, что в дореволюционное время в университетах существовали кафедры словесности, а в средних школах изучался специальный предмет под названием «словесность», дававший равным образом как знания по языку, так и по художественной литературе. Почтенный ученый располагал не только опытом университетского преподавания языковедческих дисциплин, но и русской словесности в других учебных заведениях<sup>2</sup>.

Русская художественная литература занимала весьма почетное место в громадной (около 10 тысяч томов) личной библиотеке Бодуэна. Эвелина Малаховская, дочь ученого, вспоминает: «Из книг на ино-

---

<sup>1</sup> Щерба Л. В. И. А. Бодуэн де Куртенэ. Некролог // Известия Отделения русского языка и словесности АН СССР. Л., 1930. Т. XXX. Кн. 1. С. 314.

<sup>2</sup> Григорьева Т. М. Из педагогического наследия И. А. Бодуэна де Куртенэ, // И. А. Бодуэн де Куртенэ: ученый, учитель, личность / Под ред. Т. М. Григорьевой. Красноярск, 2000. С. 63.

странных языках было много итальянских. Из русских книг прежде всего Толстой (главным образом заграничные издания), далее Пушкин, Салтыков–Щедрин»<sup>3</sup>.

И. А. Бодуэн де Куртенэ был тонким знатоком и проникновенным ценителем творческого наследия А. С. Пушкина<sup>4</sup>. По его глубокому убеждению, поэтическое образное слово Пушкина может и должно иметь первоклассное значение при изучении русского языка. Положительно оценивая включение отрывков его произведений в учебники, был, однако непримирим, если стихи цитировались неточно, отрицательно оценивал принятый обычай «не приводить вовсе ни имен, ни настоящих заглавий перепечатаваемых отрывков»: «*Полтавский бой* Пушкина (статья 222 на с. 103–105) искалечен г. Быстровым вовсе не в подходящем месте. Кроме того, вследствие перемены одного словечка, *все* вм. *се*, одно место этой поэмы вышло почти бессмысленным:

И *все*, равнину оглашая,  
Далече грянуло ура.

вместо И *се* — равнину оглашая,  
Далече грянуло ура.

В стихотворении *1703 и 1824 годы* (так названо здесь сокращенное вступление к поэме *Медный всадник* Пушкина — статья 204 на с. 93) — поставлено *волны* вм. *воды*:

Где прежде финский рыболов,  
Печальный пасынок природы [пропущена запятая]  
Один у низких берегов  
Бросал в неведомые *волны*  
Свой ветхий невод...

---

<sup>3</sup> *Małachowska E.* Jan Baudouin de Courtenay w życiu prywatnym. Wspomnienia o moim Ojcu // «Przegląd Humanistyczny». Warszawa, 1973. № 3 (96). S. 94.

<sup>4</sup> Впервые эта тема была поставлена мною: *Białokozowicz B.* Jan Baudouin de Courtenay o Puszkynie // «Slavia Orientalis». Warszawa, 1980. № 3. S. 383–392. См. также тезисы моего доклада по этой теме на VII Международном конгрессе преподавателей русского языка и литературы: *Русский язык и литература в общении народов мира: Проблемы функционирования и преподавания*. М.: «Русский язык», 1990. С. 21.

Смысла, правда, это почти вовсе не изменяет, но рифма утрачена»<sup>5</sup>.

Ученый часто цитирует Пушкина в своей публицистике. Особое уважение вызывает в нем свободолюбивая поэзия Пушкина, проникнутая гуманистическими идеями. В 1910 году в статье *Из государства анархии и хронического беззакония*, опубликованной в краковском журнале «Крытыка», Бодуэн пишет:

«В России собственно никогда не было уважения к закону. Пушкин это сформулировал в двустишии:

В России нет закона,  
А столб и на столбе корона»<sup>6</sup>.

К этому автор статьи добавил следующий свой комментарий: «Здесь речь идет о так называемом *Зерцале*, олицетворяющем императорскую власть во всех служебных местах».

Свободолюбивые мысли Пушкина, его тираноборческие и вольнодумные стихи, насыщенные общечеловеческими ценностями и светоносными гуманными идеями, неизменно вызывали искреннюю признательность Бодуэна и его глубокую благодарность. Однако в некоторых стихотворениях, как, например, «Клеветникам России», усматривал он отступление от этих принципов и вольнолюбивого образа мыслей, что и проявилось в его брошюре *К национальному вопросу*, изданной в Варшаве на польском языке в 1926 году<sup>7</sup>.

Наиболее широко и обстоятельно о Пушкине Бодуэн высказался в 1899 году — в столетие рождения русского поэта, работая тогда в Ягеллонском университете и принимая деятельное участие в Пуш-

---

<sup>5</sup> Бодуэн де Куртенэ И. А. Учебник русского языка для немцев. (Рец. на: А. Быстров. Главнейшие правила русской этимологии с упражнениями в переводах с русского языка на немецкий и обратно. Митава, 1886) // Журнал Министерства Народного Просвещения. Ч. ССXLV (245). СПб., 1886. Май. Отдел 3. С. 11.

<sup>6</sup> Baudouin de Courtenay J. Z państwa anarchii i chronicznego bezprawia // «Krytyka». Kraków, 1910. Z. VII. S. 11.

<sup>7</sup> Baudouin de Courtenay J. W kwestii narodowościowej. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1926. S. 31.

кинских торжествах в Кракове. Совместно с такими яркими представителями тогдашней польской общественности Кракова, как Викентий Лютославский, Кароль Потканьский и Ян Розвадовский направил телеграмму в редакцию польского петербургского журнала «Кгај», а через ее посредство к русским писателям и в Пушкинскую Комиссию Императорской Академии Наук в Петербурге. В ней подчеркивается, что «память певца «добрых чувств» торжественно отмечают приверженцы общечеловеческой справедливости»<sup>8</sup>.

Столетие со дня рождения А. С. Пушкина с особенной яркостью праздновалось польской общественностью в двух центрах: в Кракове и в Петербурге. В столице российской империи проживало много выходцев из Польши, главным образом творческой интеллигенции и студентов. Там именно основную роль по организации Пушкинского юбилея среди поляков, взял на себя польский еженедельник «Кгај» и его талантливый редактор Эразм Пильтц, высоко ценивший сотрудничество с Бодуэном как автором научных, публицистических и информационных статей, очерков и обзоров<sup>9</sup>. Польская общественность, таким образом, стремилась отблагодарить российских устроителей торжеств по празднованию в 1898 году в Петербурге и других центрах России столетия со дня рождения Адама Мицкевича. Бодуэн де Куртенэ в польских Пушкинских мероприятиях выступал в роли посредника и всячески содействовал тому, чтобы поляки, независимо от места проживания, были осведомлены о юбилее автора «Евгения Онегина» и могли выразить свое уважение и признательность гению русской литературы.

В этом плане Бодуэн стремился воздействовать на своих друзей в писательской среде, о чем свидетельствует его переписка с Элизой Ожешко, жительницей города Гродно, и Болеславом Прусом, проживающим в Варшаве. Их депеши, заключающие послания к русским писателям, вполне созвучны со взглядами Бодуэна на творческое наследие Пушкина. *«Воздаем глубокую честь памяти Александра Пушкина, первостепенного гения, славе вашей Отчизны, другу Мицкевича — ак-*

---

<sup>8</sup> См. журнал «Кгај». Petersburg, 1899. № 22. С. 14.

<sup>9</sup> *Kmieciak Z.* «Kraj» za czasów redaktorstwa Erazma Piltza. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969. С. 381, 386, 433.

центрировала Элиза Ожешко. — *Пожелаем же взаимно себе, чтобы мы, следуя их примеру, исполняя мечту наших великих поэтов и мыслителей, могли воздвигнуть их алтари в храме добра и общечеловеческого братства*<sup>10</sup>. В свою очередь Болеслав Прус особо выделил и отметил следующую мысль: *«Почет и уважение памяти Пушкина, который вдохновенным поэтическим свершением решительным образом повлиял и предопределил развитие своего родного языка и славы своего Отечества»*<sup>11</sup>.

В 1899 году в упомянутом уже нами журнале «Край» (№ 23) одновременно с отчетом о чествовании Пушкина в Кракове было опубликовано в сокращенном виде, присланное Бодуэном анонимное письмо «одного из наиболее выдающихся писателей из Варшавы», обосновывающее почему именно поляки должны чествовать юбилей Пушкина<sup>12</sup>. Благодаря источниковедческой находке Збигнева Митцнера мы теперь знаем, что это был ответ Б. Пруса Бодуэну на его предложение принять участие в праздновании Пушкинского юбилея в Кракове<sup>13</sup>. Авторство Пруса было установлено путем сличения печатного текста с рукописью, где значилось настоящее его имя и фамилия: Александр Гловацкий. Ниже мы приводим полный текст письма Б. Пруса в нашем переводе:

*Уважаемый Профессор!*

*Научный труд Господина я получил, сердечно благодарю и при удобном случае высказанными там суждениями я воспользуюсь.*

*На празднование Пушкина в Краков я не приеду, прежде всего потому, что не люблю — как говорится — «шляться»<sup>14</sup>. Однако — поздравляю Вас с самой идеей и моральное участие в торжествах принимаю по следующим соображениям:*

---

<sup>10</sup> Цит. по: *Toporowski M. Puszkini w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1950. S. 189.*

<sup>11</sup> Там же. С. 190.

<sup>12</sup> «Край». Petersburg, 1899. а 23.

<sup>13</sup> *Mitczner Z. Nieznany list Prusa // «Przyjaźń». Warszawa, 1951. № 27 (131). S. 7.*

<sup>14</sup> Збигнев Митцнер вводит здесь вполне обоснованное примечание: *«Как известно, причиной нежелания Пруса к путешествиям была беспокоящая его почти всю жизнь боязнь пространства (агорафобия)».*

1) Человеческая и общественная душа становится более благородной, лучше складывается во время заседаний, на которых речь идет о гениальных людях и их трудах, чем на встречах, называемых «товарищескими беседами», на которых возникают и распространяются сплетни и клевета. В этом отношении собрания во имя Ньютонов, Коперников, Гёте, Шиллеров, Шекспиров, Гомеров, Мицкевичей, Пушкиных и им подобных имеют цивилизационную значимость.

2) Я глубоко ощущаю и вполне убежден в необходимости сближения и согласия всех честных, разумных, энергичных и одаренных поляков и русских. Существует ведь множество проблем, над которыми могли бы мы совместно трудиться. Одной из них было бы: уменьшение, или же поставление предела взаимным предрассудкам, ненависти и вытекающему отсюда вредительству.

Я полагаю, что к подобному сближению, или хотя бы только к попытке сближения, чествование Пушкина создает благодатную почву.

3) К полезному сведению для всех тех, кто не смог бы разделить моих взглядов, выраженных в первых двух пунктах, могу лишь добавить:

В связи с тем, что русские писатели почтили память Мицкевича, мы, следовательно, как люди хорошо воспитанные, должны ответить взаимностью в чествовании Пушкина.

Сударыни ручки целую, Вас сердечно обнимаю, знакомым кланяюсь.  
Друг и слуга Ал. Гловацкий.

Такую точку зрения разделял и Бодуэн де Куртенэ. Именно поэтому он, изъяв начало и конец письма, которые имели личный характер, и придав ему анонимность, послал вместе с другими материалами Пушкинского праздника в Кракове в петербургский польский журнал. Редакция в предисловии к анонимному письму подчеркнула, что его прислал «один из членов той литературно-художественной группы, которая принимала активное участие в подготовке и проведении Пушкинских торжеств в Кракове»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> «Kraj». Petersburg, 4.VI. 1899. № 23.

Бодуэн де Куртенэ принимал самое деятельное участие как в подготовке, так и в проведении Пушкинского юбилея в Кракове, стремясь одновременно ознакомить польскую общественность с достоянием пушкинского наследия во всех частях и регионах разделенной Польши, находящейся в то время в государственных пределах России, Австро-Венгрии и Германии. Руководствуясь этой идеей, он совсем не случайно написал обширный отчет о Пушкинских юбилейных торжествах в Кракове и опубликовал его в трех очередных номерах газеты «Dziennik Poznanski»<sup>16</sup>, что является весьма примечательным фактом как для личности самого ученого, так и для объективного понимания существа тогдашних польско–русских общественно–литературных взаимоотношений, в которых пушкинско–мицкевичевские традиции играли определяющую роль.

Свое главное внимание Бодуэн сосредоточил на Пушкинском банкете, состоявшемся 1 июня 1899 года в Саксонской гостинице в Кракове. Прежде всего в отчете было подчеркнуто, что этот Пушкинский праздник организовали ученые, руководствующиеся не столько общностью политических взглядов и убеждений, сколько гражданскими чувствами и признательностью по отношению к тем идеальным стремлениям, которых выразителем был один из величайших русских поэтов. По своей сути это была товарищеская встреча, совершенно лишённая партийного характера.

Такой Пушкинский банкет, по мнению Бодуэна, мог состояться в Кракове, но не в Варшаве, главной польской столице, где единственно возможным внешним проявлением было полное молчание. Ученый имеет здесь в виду русификационную политику, проводимую в то время царским режимом в Королевстве Польском. Следовательно, столицу должны были выручить другие центры умственной, интеллектуальной и духовной жизни польского народа, а к таким прежде всего принадлежал в то время Краков. Именно здесь, считает Бодуэн, существовали соответствующие условия и возможности ясной формулировки

---

<sup>16</sup> *Baudouin de Courtenay J. Puszkín w Krakowie // «Dziennik Poznański». 1899. № 142. S. 1–2, № 143. S. 2, № 144. S. 2. См. также: Baudouin de Courtenay J. Dzieła wybrane. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983. T. VI. S. 89–99.*

мыслей, а также свободного выражения чувства печали и скорби, доброжелательности и симпатии.

Давая общую оценку Пушкинскому празднику, Бодуэн констатирует: *«Как везде, так и в Кракове можно было рассматривать Пушкина или как поэта-художника, принадлежащего всему человечеству, следовательно, возможность для чествования столь же благотворна как в Петербурге и Москве, так и в Лондоне, Риме, Париже, Берлине и т.д., — или же как русского и... «славянского» поэта. Я лично сторонник первого способа чествования Юбиляра, но никак не могу отказать в полномочии и другой точке зрения. Славянские народы подвержены до такой степени сильнейшим притеснениям со стороны своих западных соседей, что даже так называемые интеллектуальные сливки немецкого, итальянского и мадьярского народов относятся к ним с таким высокомерием, пренебрежением и презрительностью, что в самом деле весьма трудно удивляться все более возрастающему живительному и мозучему пробуждению определенной племенной или родовой исключительности, обуславливающей «славянскую солидарность». Эти идеи были выдержаны в торжественной и благородной интонации и вовсе не дышали ни кровожадностью, ни ненавистью к другим племенам и народам. Даже по отношению к гакатистам<sup>17</sup> и другим приверженцам исповедательного лозунга «ausrotten»<sup>18</sup> не чувствовалось стремления платить той же монетой. Не политика здесь акцентировалась, но, как это отметил проф. Мариан Соколовский, «солидарность славянских народов на поприще науки, письменности, поэзии и искусства»<sup>19</sup>.*

---

<sup>17</sup> *Гакатисты* — националистические немецкие деятели так называемой Гакаты, которой название произошло от первых букв фамилий ее основателей: Гансеманн, Кеннеманн и Тидеманн. Возникла она в 1894 г. в городе Познань в целях германизации этнических польских земель. Используя правительственные субсидии, насаждала немецких колонизаторов, изгоняя поляков из насиженных земель, преследовала польский язык, который насильственно устранялся из школ, учреждений и судопроизводства, проводила безудержную шовинистическую травлю.

<sup>18</sup> *ausrotten* — искоренять, истреблять, изгонять, вырывать с корнем.

<sup>19</sup> *Baudouin de Courtenay J. Dzieła wybrane*. Т. VI. С. 90.

В дальнейшем в своем отчете Бодуэн весьма обширно изложил содержание пяти выступлений. Открывший торжество Мариан Соколовский, профессор краковской Академии искусств, виднейший искусствовед, директор Национального музея в Кракове, обосновал его смысл и цель: во-первых, среди славян наблюдается стремление к сближению на культурном и цивилизационном поприще; во-вторых, чествование Пушкина отмечается во всем славянском мире, а дружественные отношения Мицкевича и Пушкина, при всем их различии, являются своего рода символом всего того, что нас роднит и соединяет с наиболее благородной частью русского общества; в-третьих, чествование юбилея Мицкевича в России находит отзвук благодарности в польских сердцах, что и проявилось на Пушкинском празднике в Кракове.

В речи доктора Петра Гурского Бодуэн прежде всего выделил его резкое осуждение преследования славян и на этом фоне тот факт, что именно Краков всегда являлся очагом цивилизации в славянском мире, и это придает чествованию Пушкина, друга Мицкевича, живой и возвышенный смысл. Заканчивая свою речь, он провозгласил тост за всех тех, кто как в польской, так и в русской литературе распространяет принципы добра и справедливости, внося свой прекрасный и весомый вклад в мировую цивилизацию.

Остановившись на выступлении проф. Мариана Здзеховского, Бодуэн акцентировал его мысли о том, что Пушкин является родоначальником русской литературы XIX века и тех ее лучших движений, которые нашли самое сильное и вместе с тем светлое выражение в творчестве Л. Н. Толстого, могучего защитника всех угнетенных, без различия веры и народности, в эпоху, провозгласившую силу выше закона. Бодуэн особо выделил и подчеркнул тот факт, что М. Здзеховский поднял бокал в честь Л. Н. Толстого, как завершителя тех идеальных стремлений русской мысли, в начале которых засияло имя Пушкина.

Довольно обстоятельно Бодуэн изложил содержание выступления проф. Яна Михала Розвадовского, известного языковеда–индоевропеиста, слависта и полониста. Коснулся он этногенезиса славян, их истории, возрождения, развития племенного и национального сознания,

славянской взаимности и сотрудничества. Осуждая преследование поляков в российской империи, он высказал в то же время свое вполне обоснованное мнение, что ни в коем случае не следует смешивать чиновничью Россию с русским народом и не пристало пренебрегать наукой, литературой и искусством, которых никто уже сейчас во всей Европе не игнорирует.

Повышенным вниманием Бодуэна удостоилось выступление проф. Казимира Моравского, создателя научных основ современной польской классической филологии и весьма эрудированного культуролога. Касаясь России, К. Моравский счел нужным сказать следующее:

*«Мы должны усиленно работать над сближением с тем, с чем стоит сблизиться, над изучением всего, заслуживающего внимания в России, над справедливой оценкой тех явлений, которые вызывают восторг. Рядом со скверной прессой, порочащей все польское, к блаженному наслаждению и хихиканью князя Бисмарка в его воспоминаниях, к веселью его духа и людей, им порожденных, проходит ведь золотой нитью через всю русскую литературу мысль о примирении двух враждующих народов, умиротворении и предотвращении всяких болей, а также их причин...»*

И. А. Бодуэн де Куртенэ цитировал эти слова своего коллеги по Ягеллонскому университету с огромным внутренним удовлетворением, так как они полностью совпадали с его глубоким убеждением именно по вопросу польско–русских отношений, решению которого содействовала мицкевичевско–пушкинская традиция. И не случайно Бодуэн цитирует следующий отрывок из речи К. Моравского:

*«Примиренческая политика является нашим долгом — человеческим, польским и славянским, при том из-за согласия с нею никто не теряет чувства собственного достоинства. Провозвестники на этом пути у нас были, и прежде всего Мицкевич. Пушкин изумляет нас своей формой и многими благородными мыслями, которые он провозглашал. Порой смущает нас тем, что бывал по отношению к нам несправедливым... И сам тот факт, что именно к нему прильнуло на более длительное время самое великое сердце, каким распола-*

*гала Польша в XIX веке, сердце Мицкевича, — уже направляет к нему нашу мысль и наши чувства»<sup>20</sup>.*

И. А. Бодуэн де Куртенэ так обширно цитировал К. Моравского и с таким внутренним удовлетворением, ибо их мысли и воззрения полностью совпадали.

Касааясь же речи проф. Мариана Здзеховского, Бодуэн, давая положительную оценку его докладу, как вполне удачному и продуманному, — высказал все же сожаление, что такой маститый историк славянских литератур, великолепно знающий русскую поэзию, не привел соответствующих примеров и не процитировал пушкинских строк в русском оригинале, снабдив их соответствующим комментарием на польском языке, — для подтверждения своих слов о высокой художественности и музыкальности языка русского поэта. К словам Здзеховского о художественной силе и очаровании языка Пушкина, по мнению Бодуэна, следовало бы также добавить *«его глубокое ощущение психических мотивов, стимулов и побуждений»*, а также *«тонкое художественно–психологическое модулирование»<sup>21</sup>.*

Пушкин, по словам Бодуэна, сыграл огромную роль в развитии русской и других славянских литератур: как великий поэт-художник он принадлежит всему человечеству. Среди достоинств таланта автора *Евгения Онегина* ученый выделяет «совершенство формы», «музыкальность языка», «глубокое чувство духовных побуждений», «утонченность художественно-психологических оценок»<sup>22</sup>.

Пушкинский юбилей в Кракове — убедительное признание вклада поэта как в русскую, так и в мировую сокровищницу литературной культуры, в чем, по Бодуэну, заключается немеркнущее значение Пушкина в веках. К этому добавим, что дружественные отношения между Пушкиным и Мицкевичем, что так ярко подтвердил Краковский юбилей Пушкина, имели определяющее значение для развития польско-русских литературно-общественных взаимосвязей и отношений. И всегда, когда назревала идея польско-русского сближения, как путеводные звезды, сияли их имена.

---

<sup>20</sup> Там же. С.90.

<sup>21</sup> Там же. С.92.

<sup>22</sup> Там же. С.89—99.

Людмил Димитров  
(Болгария)

## «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» ПУШКИНА КАК РУССКАЯ ДРАМАТИЗАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИСТОРИИ

Пушкин демонстрирует тяготение к драме в течение всей своей недолгой жизни, концентрируя свои усилия для создания собственных представительных произведений, примерно в середине периода художественной практики (1825—1830 г.). В самом деле до нас дошли 26 его планов, опытов и законченных текстов, которые входят в рамки одного или другого драматического жанра. Ответ не мог бы быть таким простым, если выяснять вопрос о том, почему в какой-то конкретный момент своего творческого пути Пушкин входит в территорию драмы (и театра), в которой невозможно предвидеть выход, «покидая» при этом границы уютного пространства поэзии, которая создала ему беспспорный авторитет. Очень вероятно, что он *хочет сказать другие вещи*, или хотя бы сказать их *по-другому*. «Устанавливаясь» в рамках драмы, Пушкин не расстается с поэзией, а как раз наоборот — располагает ее в новые дискуссионные территории, где именно посредством нее делает более уверенный шаг.

Поэзия в творчестве Пушкина не распределена «равномерно»: намечаются как очень сильные, так и менее продуктивные периоды, но общая тенденция — к относительному «затуханию» поэтической волны и ее постепенное «замещение» прозой, мемуарной, художественной, документальной, эпистолярной, — очевидна. Объяснение в том, что мышление *поэта* Пушкина формируется и провоцируется к творчеству прежде всего в рамках герметизированных (инициационных) пространств, формализованных или посредством институтов (образовательных: лицей и

репрессивно-политических: ссылки — Южная, Михайловское), или как социо-культурная тенденция (общество «Арзамас», свободное общество «Зеленая лампа», масонская ложа «Овидий», литературные салоны). Здесь следует добавить и два «уединения» в Болдине — одно вынужденное (и «аскетическое») из-за холерной эпидемии в 1830, а другое — «добровольное», в 1833 году. В принципе Пушкина привлекает связь с явными или чаще с тайными обществами посвященных, в которых эксплуатируется и отстаивается какая-то идеологическая или культурософская позиция. К этой позиции он обычно относится скептически, с иронией, и, средствами литературной пародийной игры, которой он владеет в совершенстве, конструирует свой собственный поэтический образ. Это дает ему возможность быть все время и приобщенным, и «отстраненным» по отношению к официальным литературно-эстетическим дискурсам, и, несмотря на то, что он пользуется их принципами, он их атакует и дискредитирует изнутри. Последнее вписывается подобающим образом в сложную логику русского литературного процесса первой трети XIX века, ищущего прежде всего свою аутентичную и представительную «физиономию». Замеченное позднее приглушение поэтического энтузиазма Пушкина продиктовано не только начинающим «наступлением прозы», как обычно утверждается, а скорее всего отсутствием уместного, очередного герметизированного топоса или конспиративной ситуации, которая спроецировала бы его к динамическому проявлению. Пушкину просто нечем противостоять.

В некоторой степени подобное состояние демонстрирует и его драматургия — она остается *дискурсом его изгнанничества*: почти вся она написана в ссылках, далеко от светских собраний. Но зато сюжеты охватывают европейское культурное пространство и отражают самые важные периоды цивилизации после Христа.

Первый значительный шаг к декодированию скрытой в «Маленьких трагедиях» авторской инвенции, можно сделать именно тогда, когда прослеживается хронология сюжетов. Например, действие *«Скупого рыцаря»* развивается в средневековой Франции, *«Каменный гость»* уводит нас в Испанию во время Ренессанса,

*«Пир во время чумы»* воскрешает английский просветительский XVII век, а в *«Моцарте и Сальери»* автор обращает свой взгляд к Австрии в самом конце XVIII столетия, фиксирующего переход от романтизма к позитивизму с усиленными проявлениями мистицизма. В *«Маленьких трагедиях»* Пушкин демонстрирует ретроспективный переход от одной культуры к другой, поскольку в нем в качестве культурного медиатора встречаются православное христианство, восточная религия (согласно его происхождению), французский тип католицизма (он является имманентной частью аристократического общества, которое воспринимает себя как поликультурное) и в некоторой степени английский тип масонской мистики. В этом цикле автор создает русскую драматизацию общеевропейского исторического процесса, универсализируя и эстетизируя его. Он выдвигает и архетипные измерения развернутых страстей, и их идеологические соответствия до уровня философии истории. Сами тексты «анализируют» несколько типов человеческого существования, характерных для разных этапов христианской цивилизации. Они пытаются показать (а в некоторой степени и предвидеть) универсальное углубление индивидуальной драмы и выхода из нее. Начало подобного процесса кроется в апострорифовании открытий новой европейской драмы и в ироническом противопоставлении «романтического бегства» к далеким и экзотическим странам, находящимся на «Востоке». Здесь именно Пушкин, «восточный человек», предпринимает контраверсию — путешествие на «Запад», подтверждая, может быть, тезис, что все пришло с Востока. Он русский поэт, который допускает, но читает со скепсисом европейские литературные (и экзистенциальные) маски. То, что ставит поэта выше ситуации и что не разрешает ему полностью вообразить себя ни романтиком, ни кем бы то ни было другим, — это духовный опыт страдания, общерусский и его личный, отражающийся в оригинальной аутентичности его родной литературы, благодаря которой она определяется именно как русская.

В «учетверенном» ряду пушкинских «Драматических сцен» встречаются архетипные сюжеты, которые, благодаря своей мифо-

логизированной основе, имплицитно «память» одного предуведомленного решения конфликта. В этом смысле опасение, что Пушкин рискует отклониться от архетипной модели, которой добровольно придерживается, вряд ли имеет серьезные основания, поскольку все-таки драматург не только «восстанавливает» отдельный архетип, но и «изучает» его, толкует и, следовательно, предлагает просто его вариант. Мы могли бы «прочитать» «Маленькие трагедии» и как пушкинский «ответ» авторам, создавшим традицию в интерпретировании демонстрированных страстей. В то же время многонаправленность в усвоении архетипов, скрытых референциальных акцентов под конспиративной «зарубежностью» сюжетов касается табуированных проблем русского культурного кодекса и извлечения скрытого смысла, являющегося защитной «тайнописью». Все это превращается в провокацию, «ритуализирующую» акт их восприятия. Вот почему в строго канонизированном Пушкиным тематическом репертуаре цикла попробуем увидеть эмпирическую проекцию, «извлечение» из прототекста, предлагающего экзистенциальную модель спасения человеческой души. Этот прототекст не будет назван Пушкиным, но именно в нем будет скрыта информация, необходимая для того, чтобы найти «ключ» к энигме. Этот именно замысел о подобном «посвящении» сопутствует инициативе автора, чтобы тексты были созданы как «драмы для чтения» — в «произнесенном слове» находится «чудотворство» и связь («религия») с остальными интеллектуалами, которые динамизируют идеологическое гомогенизирование России с остальным цивилизованным миром. Прочтенные в одном «литературном театре», «Маленькие трагедии» могут превратиться в «изучение», но и в испытание публики, в притчеобразную (сюжетно-занимательную) проповедь о культурном миссионерстве. Пушкин преподносит «священные» архетипы, убедительные и из-за имплицитных в них аллюзий с культурным прошлым. Это сюжеты, которые звучат как предания. «Рассказывая» по одной конкретной истории в ее развитии и в ее относительной завершенности, четыре маленькие трагедии художественно усваивают долговечный экзистенциальный опыт христианизированного человечества в культурософ-

ском аспекте. В этом смысле мы могли бы предположить, что по «виду» демонстрируемых страстей каждая из болдинских «сцен» «симулирует» один из средневековых жанров, давших начало новой европейской трагедии. Так, например, риторический тон «Модарта и Сальери» идентифицирует ее как *моралите*; «чудо», решающее судьбу главного персонажа, маркирует «Каменного гостя» как *мираклии*; «тайнство» сюжетной ситуации перенаправляет «Пир во время чумы» к *мистерии*. «Скупой рыцарь» ближе всего к *фаблио*.

Феноменологическая художественная целостность цикла однако нуждается в более глубоком подходе, поскольку предложенная в драмах конструкция мира, по нашему убеждению, является не самоцелью и не творческой экстравагантностью, а строгим концептуальным выражением субъективного предрасположения автора во время Болдинской осени 1830 года, его объяснением сущности и смысла человеческого бытия. Сам Пушкин тоже ищет подходящий ориентир, на который можно опереться в сотворении драматического мира и который мог бы выдержать неограниченное количество экспериментальных проекций. Подобную позицию, притом как императивное правило, высказывает Цветан Тодоров в своей «Поэтике»: «Произведение — говорит он, — должно быть спроецировано на нечто «другое», отличное от него самого. /.../ Отдельный текст, таким образом, получит статус примера». (Тодоров, Цв. Поэтика. // Структурализм: «за» и «против». М. 1975, 42.)

Попробуем обосновать постановку, согласно которой «Маленькие трагедии» фигурируют в одном семантическом поле с евангельскими текстами и следуют оригинальным способом за их онтологическим и мифологическо-психологическим модусом. Даже более того — четыре новозаветных текста функционируют как исходная архетипная парадигма о творческом воображении драматурга Пушкина.

Рассмотрение «Маленьких трагедий» как своеобразной проекции Четвероевангелия нуждается в нескольких предварительных оговорках. Естественно, речь идет прежде всего об имплицитных аллюзиях,

целостно отражающих движение человеческого сверхэго на уровне высокого страстно-генеративного потенциала. В то время как четыре текста Евангелия являются бытийно-духовными биографиями одной личности — Богочеловека, каждый из которых создан различным автором, в пушкинском цикле мы находим их оригинальный образ. В центре каждого произведения стоит яркая, выдающаяся личность, охваченная всепроникающей страстью. В этом смысле *один-единственный* автор рассказывает историю жизни каждого из *четырёх* центральных персонажей. Драматургическая форма является особо необходимым условием для их полноценного проявления или точнее самопроявления, поскольку Слово, посредством которого и в котором они существуют (даже по библейской максиме), защищено от прямого авторского вмешательства.

«Маленькие трагедии» представляют собой духовную биографию человечества Новой европейской культурной эпохи. Биография, которая соизмеряется с жизнью-примером Спасителя. В этом смысле умнее читать произведения в той последовательности, в которой расположил их автор, как *тетралогию*; это позволяет проследить за отдельными этапами в попытке человека превзойти самого себя и достичь Распятия-Прозрения — первой ступени к его новому Рождеству, к Воскресению.

Христианский мифос в цикле поддерживается еще несколькими важными особенностями. Проекты драматургических произведений, которые Пушкин закладывает в 1826 году, «выжидают» свое осуществление целых четыре года — до наступления знаменитой «болдинской осени». Вероятнее всего, именно тогда автор находит тот сюжет, который достойно завершает замысел. В этом направлении особый интерес для нас представляет именно «Пир во время чумы» — произведение, кодирующее в самой большой степени модель, о которой мы говорим. Единственно в нем смерть центрального персонажа не является реальным фактом, а переносит читательское сознание в другие, «подсознательные» измерения, демонстрируя возможности спасения души в принципе.

Первая и последняя из маленьких трагедий объединены специфическим способом. «Скупой рыцарь» заявлен как «перевод с англ-

лийского», а «Пир во время чумы» является действительным «переводом с английского». В этом смысле оба произведения обрамляют цикл в единую гипотетическую языковую и культурную реальность, которая поддерживается общим Шекспировским ритмом — пятистопным ямбом, характерным для всех четырех драм. Согласно символике чисел, произведения отвечают четырехкратной целостности бытия. В кабаллистическо-масонской традиции, которой Пушкин преднамеренно пользуется, четверка отвечает букве «Г» в русском алфавите. Ее «перевод» или точнее буквенное соответствие тому же самому звуку в латинском алфавите — «G» имеет сложные семантические нюансы. Именно в англоязычной системе она является инициалом Бога (God) и Божественного начала. Она считается инициалом Geometrie (геометрии), которая является наукой Великого Архитектора Вселенной. «G» символизирует озаряющий центр-водитель. Мы находим очередное «совпадение» с намерением автора предпринять «драматические изучения» человека и его центрального места в пространственно-временной соотносимости мира. Кроме того, именно в английском языке «G» — это «печать» Евангелия (Gospel). Не следует абсолютизировать мистическую нагруженность инициала, но все-таки производит впечатление его вклад в обогащение мистифицирующих принципов авторского присутствия, характерных для цикла.

В списке, составленном автором в 1826 году с десятью заголовками драматургических проектов фигурирует и имя Иисуса. Этот проект остается неосуществленным (очень интересный опыт реконструкции сюжета делает Ю.М.Лотман), но, по нашему мнению, в законченных произведениях именно *жизнь Иисуса* является личностным коррективом любого из центральных персонажей. «Сюжетное время» цикла — это развернутая проекция Новой, послехристовой исторической эпохи, с акцентами на самые интересные индивидуальные опыты воплощения этой модели — с ее противоположным пониманием в «Скупом рыцаре» до позитивного в «Пире во время чумы» (своеобразная импликация евангельского *мегасюжета*). Впрочем, хотя и индиректно мотив Иисуса присутствует имплицитно и в конце «Моцарта и Сальери» посредством упоминания о Микеланджело. В

своих последних терзаниях после отравления Моцарта, завистник приводит как «аргумент», оправдывающий его ужасное злодеяние, известный печальный факт из жизни художника, который убивает статиста во время работы над Распятием, с целью достичь максимальной достоверности.

«Процессия», чьим предводителем является Вальсингам, выдает беспокойство бродячих духов, пирующих ради обретения покоя и выхода из трагического положения. Произведение заканчивается той же пороговой ситуацией, с которой начинается. Усмиря оргийный тост, предложенный Молодым человеком в начале сцены, персонаж «принимает» на себя ответственность за других, сознавая в конце свою собственную экзистенциальную ответственность. Он «умирает» метафорически, сознаваясь в своем падшем духе и очищенный от земного греха «глубокой задумчивостью», в которую погружается, направляя свое существование к «чистому духу» Матильды, озарившей его сознание. Вальсингам единственный из центральных персонажей цикла, который «на жизнь осужден», по словам Дон Гуана. Финал «Пира во время чумы» намекает на возвращение духа к самому себе, на свое самоусвоение, поскольку первичный или настоящий человек, восстановивший свое эдемское состояние, возвратился из периферии в центр, т.е. он постиг Бога в себе. Вальсингам — это опрошенный свыше блудный сын, который, потерянный прежде, нашел себя, или если продолжить перифразу, является ожившим «мертвецом». Именно эту сюжетную подробность мы попробуем объяснить с точки зрения высказанной концепции. Создается впечатление, что все маленькие трагедии каким-то образом имплицитно смысловые ядра, отсылающие к конкретным библейским легендам. «Скупой рыцарь» предлагает перевернутый вариант притчи о Блудном сыне, в то время как последнее произведение перекликается с Тайной вечерей. В «Моцарте и Сальери» можно найти интерпретацию истории Авраама и Исаака, а «Каменный гость» основывается на средневековой религиозной легенде, которая эксплуатирует в самом широком смысле тему греха и возмездия. Только в первой и в четвертой из маленьких драм жизнь даруется Сыну.

Особую «круговую конфигурацию» в «Маленьких трагедиях» образуют ремарки. Вряд ли является случайностью, что «Скупой рыцарь» начинается «в башне», а «Пир во время чумы» заканчивается характерным состоянием героя — «задумчивостью». «Башня» — смысловая модель. Она является эмблемой возвышенности, идеализма, но вместе с тем внушает законченность, сознательную обособленность «Задумчивость» же ассоциируется с рационализмом. Подобное движение идеологической перенаправленности подтверждают и закодированные в текстах исторические эпохи. Средневековье — идеалистическое, а Просвещение, с которым совпадает действие в «Пире во время чумы», — рационалистическое: еще одна возможность человека своими силами осознать самого себя. Направление же «башня» — «задумчивость» — путь к прозрению.

Снова вернемся к «оставшемуся в живых» герою — Вальсингаму. Финал последней маленькой трагедии как естественное завершение цикла не возвещает конца бытия, а скорее возвещает возможность воскресения. Так или иначе, в результате возникает не обычный трагический финал, а выход, очень напоминающий хэппи энд. И именно эта «счастливая» развязка имплицитно накладывает на текст семантику Евангелия — она является отголоском Благой вести о реальной жизни. Пушкин проводит нас через свой условный мир, в котором рассказывает не о Богочеловеке, но все же о Сыне человеческом, о личности со сверхэго, которая ищет духовное спасение. Поскольку драма по своей природе антропоцентрична, все интертекстуальные отсылки к Четвероевангелию осуществлены в текстах, формально воплощающих ее высшую эманацию — трагедию.

В конце «Пира во время чумы» Вальсингам оказывается один среди целого бытия, которое в этот момент теряет свои реальные очертания. «Я в конце концов пришел к тому убеждению — отмечает Пушкин, — что человек нашел Бога именно потому, что Он существует. Нельзя найти то, чего нет, даже в пластических формах, это мне внушило искусство.» И по другому поводу делает следующее признание «История древняя кончилась Богочеловеком», — говорил Полевой. —

Справедливо. Великий духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. Горе стране, находящейся вне его!» Можно дополнить, что страны, в которые уводит нас Пушкин в своих «Маленьких трагедиях» — Франция, Австрия, Испания, Англия, — находятся «вне» России, вероятно, потому, что пророков нет в Отечестве своем.

*Кветуше Лепилова  
(Чешская Республика)*

**А. С. ПУШКИН КАК СИМВОЛ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ  
(Традиция чешской рецепции  
и межкультурный диалог перелома века)**

*«Чужая культура только в глазах  
другой культуры раскрывает  
себя полнее и глубже... Мы  
ставим чужой культуре новые  
вопросы».*

М. Бахтин<sup>1</sup>

Литература процессуальна, ее надо понимать в единстве культурной эпохи, что обязывает литературоведов и переводчиков исследовать не только процесс создания текста, но также процесс его рецепции современниками. О рецепции и интерпретации обыкновенно пишут на основе мнений критиков, переводчиков, книжной традиции, частоты публикации и фактов вторичного функционирования художественного текста (смежные искусства, театральные постановки, иллюстрации, киноверсии). Уже в 20-е годы условием адекватной интерпретации считал исследование произведения в контексте культуры П. А. Флоренский, рецепцию литературного произведения с 30-х годов мыслью о его полифункциональности поддержал пражский литературовед Ян Мукаржовский, о динамичности контекста культуры — М. Бахтин и Тартуская школа. Возникла потребность в самом тексте обнаружить его внутренний читательский потенциал, его скрытые возможности воздействия. Итак, в настоящее время необходимо исследовать не только контексты языка, литературы и

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. 1979, с. 334.

культуры, но и контексты синтетизма искусств и массмедиаальной сферы. Из десяти тысяч книг живет десять, восемьдесят процентов книжной продукции предыдущего года и девяносто девять процентов в каждом двадцатилетии читатели забывают: это явление актуального чтения Роман Эскарпит называет «творческая измена» и сообщил о нем уже в 1964 году в Брюсселе на международном колоквиуме о социологии литературы. Не переоценивается ли воздействие книг на адресата в наше время? Не только художественный перевод, но и его рецепцию читателем можно считать одними из важнейших форм межкультурного диалога. Социопсихологические контексты иноязычной речевой коммуникации читателя с художественным текстом в оригинале и переводе, читабельность текста и его конкретизация читателем и потенциал (компетенция) старшеклассника обсуждались нами с 1964 года не раз в связи с интерпретацией Пушкина.<sup>2</sup>

### **I. Традиция переводов и чтения А. С. Пушкина в чешской школе**

В Чехии А. С. Пушкина переводили рано. Поэт Ф. Л. Челаковский первое стихотворение Пушкина узнал в 1826 году, и оно вдохновило его на создание в 1828 году сборника собственных стихов «Отклик русских песен». В рецепции чехов Пушкина с А. Мицкевичем объединила чешская поэтесса, переводчица, либреттистка опер Б. Сметаны Элишка Красногорска (1847—1926). С Пушкиным она познакомилась четырнадцатилетней, одновременно с Шекспиром, Гете, Шиллером и др. Хотя в русском языке она была самоучкой, она перевела «Бориса Годунова» «из-за интереса, не зная, найдет ли он издателя»<sup>3</sup>. В истории чешских переводов 20-го века Пушкина всегда переводили лучшие переводчики. По данным Национальной библиотеки в Праге к декабрю 1998 года Пушкину посвящено с 1945 года 64 данных (6 из них после 1990 года, в том числе либретто двух инсценировок опер Чайковского).

Художественный текст имеет особенность — выдавать чи-

---

<sup>2</sup> *Лепилова К.* Конкретизация художественного текста. Проблемы иноязычной коммуникации в средней школе. Оломоуц, 1981.

<sup>3</sup> *Lepilová K.* K recepci ruské literatury E. Krásnohorskou. AUPO, Philologica 58 (1988), 43—52.

тателю различную информацию в зависимости от его уровня читательских способностей (воссоздавать и понимать оригинал и перевод отрывка или произведения в целом). Критерием способностей читателя является также его понимание чужой культуры, так что рецепция инокультурного художественного текста возможна благодаря памяти культуры. Какой она должна быть (в разграничении национальных и инациональных заимствованных словесных образов)? Предшествующая традиция преподавания русского языка в чешской среде обладала системностью подачи русской культуры как диалога с чешской культурной традицией, и наоборот. В сознании адресата культурный код оставался в памяти о русской культуре не только в виде слов, обозначающих реалии, но и как память об универсальном духовном богатстве русской литературы и культуры, составных частях мировой культуры (вневременной настолько, что еще футуристам не удалось «сбросить Пушкина с корабля современности»). С Пушкина и его сказок, прочитанных в школе, начиналась детская и юношеская рецепция русской литературы в чешской среде. Если читательской конкретизации у входа в русскую культуру подчинялись бы словесные образы, перегруженные контекстными страноведческими коннотациями, расшифровка образов проходила бы не с учетом ассоциаций между культурами, а вызывала бы ошибки и затруднения в межкультурном диалоге. Поэтому в чешской средней школе возникла концепция так называемого литературного чтения на уроках русского языка и концепция учебника-хрестоматии (термин *К.Л.*). Концепция опиралась на традиции республиканского смотра декламации стихов «Памятник Пушкину» в ЧР с половины 60-х годов.

Оказывается, что представления о русской культуре как чужой (инациональной) меняются по ходу истории, они основаны на пережитых традициях или ограничены в результате недостатка информации и т. п.<sup>4</sup> Итак, в последнее десятилетие в рецепции Пушкина новую роль сыграли: 1. Отмена уроков русского языка как обязательного в школе (с 1990 г. русскому языку по сравнению с дру-

---

<sup>4</sup> Исследование К. Лепиловой отношения юных читателей к А. С. Пушкину см., например, в чешском журнале *Ruský jazyk* 1980 и др.

гими иностранными языками учат меньше, хотя в вузах интерес филологов, даже нефилологов, к русскому языку и культуре сохранился и в последнее время снова повышается). 2. Бум различного рода книг на книжном рынке и необходимый отбор книг читателями. 3. Синтетизм разных видов искусства. 4. Интерес молодежи к массмедиальной сфере, которую она предпочитает чтению вообще.

Сближению с творчеством Пушкина в школе с 50-х годов служили отрывки в учебниках на уроках русского языка. С 80-х годов эти отрывки действовали на базе активного и рецептивного словарей в помощь интерпретации, где комментарии и т. н. ключевые, опорные слова были отобраны и изложены в концепции речевой литературной коммуникации (в условиях русского языка как обязательного предмета ему учили 2—3 урока в неделю). Таким образом, в 1984 году в учебнике-хрестоматии Русский язык для 2 класса гимназии тема «А. С. Пушкин — певец свободы и любви к человеку» (30 страниц) опиралась на отрывки: *Арион*. К. А. П. Керн. *Я вас любил* и на чтение *Е. Онегина*. Однако в новых условиях после 1989 года в учебнике русского языка «*Радуга II*» (С. Елинек и др., 1996) на начальном этапе обучения в средней школе Пушкину уже посвящается только один абзац и 14 строк характеристики Татьяны (*гл. II, XXV Итак она звалась Татьяной*). Конечно, дополнительным чтением может служить «*Панорама русской литературы*» (И. Поспишил и др., 1994), хрестоматия отрывков в оригинале и переводе (Пушкин представлен на 13 страницах). Итак с 90-х годов роль посредника творчества Пушкина в гимназии берут на себя уроки чешского языка и литературы (в рамках темы *Мировая литература*), где Пушкин представлен «*Письмом Татьяны Онегину*» (перевод Й. Гора) и стихотворением «*Мой портрет*» (перевод З. Бергрова). Таким образом, знакомство читателей с поэтом вырастает только из возможности индивидуального, самостоятельного чтения старшеклассников. Что представляет собой процесс чтения на самом деле сегодня? Может ли школа влиять на читателей более интенсивно, чем макросфера мультимедий, если понизился читательский интерес не только к классической литературе (даже на родном языке, или в переводе)? И по опыту учителей и по анкетам подтверждается, что число юных читателей падает (и не помогает тут стремление школы, книжного рынка и создателей хрестоматий). Причины разные и многие.

## II. Память культуры и слово

Читатели (не только субъекты, читающие текст, также компьютерный) стали прежде всего зрителями и слушателями. С либерализацией языка и мультимедиализацией культурной жизни слову на родном языке уделяют сейчас мало внимания: находясь под влиянием компьютерной техники и массмедиаальной культуры, люди в речи все чаще приобретают интернационализмы, европеизмы, англицизмы. Школа и вуз способны защищать чутье качества слова, родного и иноязычного, как частей родной и чужой культуры, и чужую культуру (русскую) как универсальное духовное богатство, храм, куда можно входить через слово. Процесс рецепции инокультурного текста есть расшифровка чуждых адресату кодов, не только букв, так как он при чтении воспринимает текст через призму своей домашней, родной или локальной культуры: адресат инокультурного текста (образа) в другом пространстве и времени воспринимает текст (образ) с аспекта своей традиции, времени и пространства.

На переломе веков для филологов снова интересен факт, что в языке Пушкина русская речевая культура его времени достигла своего высшего расцвета. Пушкин стремился создать язык «общепонятный». Кроме книжных и разговорных элементов литературного языка, в нем объединялась и живая устная народная речь, и необходимые европеизмы. Но Пушкиным европеизмы употреблялись, если их применение было стилистически необходимо (для изображения быта и мировоззрения социальной среды) и когда они обрусели: например, в иронических стихах: *Затем, что не всегда же мог / Бееф-steaks и страбургский пирог / Шампанской обливать бутылкой/ И сыпать острые слова, / Когда болела голова (...)*. (Евгений Онегин, гл. I, 37). В последнем чешском переводе реалии стихов звучат совершенно иначе: «индюк с трюфелями» (*бифштекс и штрабургский пирог*), «пузырьковая баня» (*шампанское*) [О. Машкова, 1967]. С одной стороны, всеми все больше признается мнение, что переводчик должен перенести атмосферу, а не букву (имея в виду эквивалентность перевода, даже шутят, что перевод или хороший, но не верный, или верный, но не хороший).

С другой стороны, чешская среда оживленно воспринимает

русскую культуру под влиянием фольклорных деталей деревенского быта. Например: наименования традиционного быта, которых в чешской среде нет: — *самовар, балалайка, историзмы — богатырь Илья Муромец, царь Салтан., кафтан, лапти*, или, наоборот, если они являются частью также чешского фольклора — *русалка, баба Яга* и др. Высокой мерой восприимчивости русской культуры в чешской среде обладает ономастическая лексика: *Иван (Ваня, Иванушка, Ванечка) и Настенька (героиня кинофильма «Морозко»), Борис, Олег, литературные имена (Наташа, Татьяна, Обломов и др.)* Однако постижение фольклорной культуры переводчиками не обеспечивает единственный выбор слова, возможный в данном контексте, особенно в поэзии, например, в двух чешских переводах Й. Горы, 1937 (1) и О. Машковой, 1966 (2): *Обоз обычный, три кибитки / Везут домашние пожитки, / Кастрюльки, стулья, сундуки, / Варенье в банках, тюфяки, / Перины, клетки с петухами, / Горшки, тазы et cetera (Евгений Онегин, гл. 7, XXXI). Перевод 1): клетки с цыплятами, перевод 2): клетки с индюками и утками. Контексты переводчику как истолкователью текста стимулирует не только актуальная норма, но и вкус зрителей и элементы речевой коммуникации, в которой имеются особенности национальной специфики не только вербальной, но и невербальной*<sup>5</sup>.

### III. Массмедиаальная сфера (универсальное и специфическое)

Хотя осознанию А. С. Пушкина всегда способствовали переводчики, драматурги, оперные режиссеры (и кинорежиссеры) и с 50-х годов эту роль на себя брала школа, на переломе тысячелетий все больше дает себя знать синтетизм искусства, отношение текст — образ — музыка. В девяностые годы с Пушкиным знакомит музыка Чайковского, инсценировки его опер пражскими режиссерами: «Евгений Онегин», (1994) как драма несбывшейся любви, и «Пиковая дама», (1998) как драма неосуществленной победы в карточной игре. Поиск актуального и универсального на сцене драматических театров переводчики иногда ищут в отборе из текста русских реалий, деталей национальной специфики (например, имя, отчество, вес, расстояние,

---

<sup>5</sup> Lepilová, K. Řečová komunikace verbální a neverbální. Ostrava 1998, 150 s.

даже название денег и т. п.). Неизбежна постановка вопроса, насколько это семантико-стилистическое упрощение способствует универсальному смыслу текста, если важной для переводчиков не является творчество режиссера и особенно зрителя, которому могут способствовать, например, детали жизненного быта прямо на сцене.

В пушкинских темах каждая эпоха открывает с вечными мотивами их актуальный смысл. Культуре нужны новые импульсы, не только накопление информации и ее хранение. В искусстве как части культуры всегда сочетаются противоречивые категории (специфическое и универсальное, историческое и современное, традиционное и новое, русское и западное, преступление и наказание, грех и спасение, катастрофическое и гармоническое и др.). На переломе тысячелетий черты универсального в центре своеобразного мифообразования эпохи приобрели пушкинские темы и мотивы, как например, карточная игра — загадка, конфликт — прогноз и др. Азартная игра и расчет борются в Германне (*«Игры губительная страсть ... Страсть к банку!»*), и для современников они снова выражают конфликты эпохи. Бытовой дендизм и его признак, онегинская разочарованность («преждевременная старость души») снова воспринимаются, но в трагическом смысле. С этой точки зрения незабываемой стала телевизионная постановка оперы «Евгений Онегин», которую создало Чехословацкое телевидение (Прага, 1988) в сотрудничестве со студиями Братиславы и Мюнхена (в исполнении международного ансамбля певцов).

Благодаря массмедиальной сфере оказывается, что чужое из культуры может входить в историю собственной культуры и в ментальность как «свое», особенно благодаря экрану. В чешской юношеской рецепции это сейчас, например, новые представления об европейской и американской культурах, идущие по каналам Интернет и массмедиа. Русская сказочная культура живет в настоящее время, например, благодаря балету на льду «Морозко» (тема по мотивам кинофильма на основе русской сказки, которая завоевала себе популярность уже среди трех поколений чешских зрителей). В 1998 году «Морозко» на экране телевидения появился же 23 раз (такой популярности не достигла никакая другая зарубежная сказка). Надо подчеркнуть, что интерес чехов к тради-

ции фольклорной сказки проявляется особенно в пору Рождества (как наилучшего времени для семейных традиций, что отражено в чешской культуре как выражение эмоционального и эстетического отклика в человеке к природе, родному, национальному).

Рецепция «Морозко» показывает, что в процессе рецепции недооценивается роль отношения «слово и образ». С 1964 года наши исследования читательской конкретизации завершились онтогенетическим подходом к рецепции художественного слова, образа и культуры<sup>6</sup>. Видеозаписи речевой коммуникации путем видеодиагностики (1986—1998) пока установили: 1. Влияние синтетизма в искусстве на рецепцию литературы уже в дошкольном возрасте, когда начинает формироваться сначала невербальная, иконическая и позже вербальная, словесная рецепция текста (от образа к слову). 2. Новое поколение детей воспитано не на бабушкиных сказках, как на моделях мира, а на беспокойном хаосе видеоклипов и зарубежных телевизионных сказок, так что уже с детства меняются механизмы рецепции художественного стимула.

Не меняются ли в конце нынешнего века не только жанры и виды искусства, но и особенности их восприятия адресатами? Какова модель восприятия поэтики слова литературы в оригинале и переводе, если мир воспринимается иконически? Если молодежь чтению литературы предпочитает образ (видео, компьютера и виртуальной реальности), то проблемой вообще становится способность к сосредоточенному чтению литературы, дешифровки текста как технической проблемы, способности вживания и воображения. Многие адресаты текста читают и учатся под аккомпанемент магнитофона, видео и компьютера (музыка — звуковая кулиса) без вживания в слово, воображения и переживания текста. Итак, словарный запас обедняет, уровень чтения и культуры речи постепенно понижается (сидя за компьютером, многие ребята лишаются речевых навыков и т. п.). Хаос конца тысячелетия сопровождается рассеянностью юного читателя, причиной которой также является деятельность свичера, который переключает телевизионные каналы, и вследствие того «бегает» по Интернету (так называемый сурфинг).

---

<sup>6</sup> «Рассказывайте нам». 6 серийная видеопрограмма 1986—1998. UP Оломоуц — Остравский университет.

Поиск подхода девяностых годов к европейской и вообще мировой культуре представляет собой также новые потенциальные возможности подхода к русской литературе как мировой. Если русская культура и литература, начиная с Пушкина, всегда была близка чешскому культурному осознанию, она является одним из коммуникантов межкультурного диалога. Как ему способствовать, до какой меры учитывать категорию многослойности рецепции воспринимаемой культуры? До какой меры можно будет объединять язык и культуру европеизацией, глобализацией? Пушкин снова показывает, что все больше на службе рецепции языка, литературы и культуры и на пользу иностранному адресату русской культуры в универсальном пространстве массмедиальной культуры неизбежно филологическое объединение толкования литературы как единства языка, культуры и искусства. Межкультурный диалог будет продолжаться, ведь *«разница в толковании искусства — явление повседневное»*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Лотман Ю. Структура художественного текста. М. 1970, с. 34.

*Творческие  
параллели*



## ПУШКИН И КНЯЗЬ КУРБСКИЙ

Историческая фигура князя Андрея Курбского — боярина, писателя, оппонента Ивана Грозного — пока не привлекала специального внимания пушкинистов. Между тем известные факты и свидетельства говорят об особом и постоянном интересе Пушкина к «первому писателю русского зарубежья», размышления о котором в разные годы были связаны с важнейшими вопросами пушкинского литературного и общественного самосознания. Напомним эти факты.

В 1825 году Пушкин несколько раз упоминает Курбского в трагедии «Борис Годунов». Замысел, обозначенный как «Курбский», есть в известном списке тем с десятью названиями («Скупой», «Ромул и Рем» и проч.), набросанном, по-видимому, во второй половине двадцатых годов.<sup>1</sup> 15 сентября 1827 года Пушкин делится с А. Вульфом планами написать «историю <...> Александрову — пером Курбского»<sup>2</sup>. На рубеже 1827—28 годов он противопоставляет «озлобленную летопись» князя «прочим летописям» в «Письме к издателю «Московского вестника»», написанном в связи с тем же «Годуновым». В 1829 году поэт упоминает «записки Курбского» в своих кавказских записях. Наконец, встречается имя князя и в стихотворении «Родословная моего героя» (1836).

Факты эти в совокупности своей группируются вокруг нескольких пушкиноведческих проблем. Первая из них — *проблема родословной поэта и вообще исторической роли русской аристократии*, становящаяся для Пушкина весьма существенной начиная с 1825 года — года работы над «Борисом Годуновым». Не раз отмечалось в

---

<sup>1</sup> См.: Рукою Пушкина. Изд. 2-е, перераб. М., 1998. С. 213—215. (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 17.)

<sup>2</sup> Вульф А.Н. Из «Дневника» // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985. Т. 1. С. 450.

связи с этим, что выведенная в трагедии фигура Гаврилы Пушкина как бы закрепляет для поэта его род в русской истории. Но любопытно, что рядом с пушкинским предком (даже в одном лагере с ним) оказывается представитель другой боярской фамилии — сын Андрея Курбского. И еще более любопытно, что персонаж этот — вымышленный, не имеющий ничего общего с реальным сыном князя Дмитрием.<sup>3</sup> Очевидно, что такой поэтический ход предполагает особую значимость линии Курбских в пьесе. Текст трагедии подтверждает это.

Весь пафос сцены «Краков. Дом Вишневецкого», где впервые появляется младший Курбский, таков, что у читателя не остается сомнений в авторской симпатии к его отцу, «казанскому герою». Заметно облагороженный здесь Самозванец высказывается о нем в самых высоких тонах: «Великий ум! муж битвы и совета!»; «Несчастный вождь! как ярко просиял / Восход его шумящей, бурной жизни» и т. д.<sup>4</sup> Кстати, обращение к Курбскому предвосхищает строку из позднейшего пушкинского «Полководца»: «О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой...» (3, 379); переключка в пушкинском сознании двух таких, казалось бы, разных судеб — Курбского и Барклая — сама по себе знаменательна.

Сын тоже поэтизирует образ Курбского-старшего:

...теперь твоя душа,  
О мой отец, утешится и в гробе  
Опальные возрадуются кости! —  
Блеснул опять наследственный наш меч... (7, 66)

Известие о гибели Курбского-сына вызывает у Самозванца не менее патетическое восклицание: «Честь храброму и мир его душе!» (7, 64). Ясно, что «наследственный меч» князей Курбских — очень важ-

ми

<sup>3</sup> См.: *Винокур Г.О.* «Борис Годунов» // Пушкин А.С. Полное собр. соч. Т. 7 <пробный>. М.: Л., 1935. С. 463. Сведения о Дмитрие и о других детях князя см. в кн.: *Славянская энциклопедия: Киевская Русь — Московия*. Т. 1 / Автор-сост. В.В. Богуславский. М., 2001. С. 635—636.

<sup>4</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М.; Л., 1937—1949. Т. 7. С. 52. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках только номера тома и страницы.

ный для автора мотив, ибо Пушкину хочется, чтобы «наследственный меч» и его предков метафорически «блеснул» в российской политической жизни.

В связи с этим чрезвычайно любопытно то обстоятельство, что процитированную выше сцену «Граница литовская» Пушкин напечатал в «Северных цветах на 1828 год». Выбор для публикации этой небольшой и в сюжетном отношении вроде бы невыигрышной сцены, в которой заняты всего два персонажа (Курбский и Самозванец), мог бы показаться странным, если бы не столь важная для поэта тема родового дворянства, преломленная здесь через судьбу Курбского. К тому же, «Граница литовская» публикуется в альманахе собственно пушкинском, уже воспринимаемом как печатный орган «аристократической» партии, и это, со своей стороны, придает сцене программный характер в начинающейся литературной борьбе с «торговым» направлением. По предположению Б.В. Томашевского, поддержанному и Ю.М. Лотманом, именно эту сцену Пушкин имел в виду, когда вносил запись «Курбский» в упомянутый выше список с десятью темами.<sup>5</sup> Но к этой записи мы еще вернемся.

Пройдут годы, и в творческом сознании поэта имя Курбского вновь возникнет в таком же смысловом контексте. Оно прозвучит в «Родословной моего героя», опубликованной в третьем томе «Современника» за 1836 год — произведении, завершающем целую цепь поэтических, во многом полемических, размышлений художника об исторических судьбах русской аристократии («Моя родословная», «Медный всадник» и др.):

---

<sup>5</sup> См.: *Томашевский Б.В.* «Каменный гость» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7 <пробный>. С. 550; *Лотман Ю.М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // *Временник Пушкинской комиссии*: 1979. Л., 1982. С. 15—16. Оригинальная и остроумная гипотеза В.С. Листова, трактующего список тем как перечисление *устных* новелл Пушкина (см.: *Листов В.С.* К истолкованию пушкинского автографа с десятью темами // *Болдинские чтения*. Горький, 1984. С. 110—120) вызывает один существенный вопрос: каково могло быть практическое назначение их *письменного* перечня?

Кто б ни был ваш родоначальник,  
Мстислав, князь Курбский, иль Ермак,  
Или Митюшка целовальник,  
Вам все равно. Конечно, так:  
Вы презираете отцами,  
Их славой, честью, правами  
Великодушно и умно;  
Вы отреклись от них давно... (3, 427)

Здесь Курбский, в противовес «Митюшке целовальнику», вновь оказывается знаковой фигурой, символизируя собой родовитость, фамильную честь и память о предках. Любопытно, что в «Езерском» (1832—33), послужившем основой для «Родословной моего героя», Курбский не упоминался (ср.: «Кто б ни был ваш родоначальник, / Мстислав Удалый, иль Ермак, / Или Митюшка целовальник...»; 5, 99). Значит, в промежутке между «Езерским» и «Родословной», в середине 30-х годов, фигура Курбского вновь актуализировалась для Пушкина. Поводом к этому мог стать выход в 1833 году подготовленных к печати Н. Устряловым «Сказаний князя Курбского» в двух частях. Это издание сохранилось (хотя и без пушкинских помет) в библиотеке поэта<sup>6</sup>; ниже мы еще будем о нем говорить.

Заметим, однако, что уже в «Езерском» (а позже и в «Родословной моего героя») родоначальником фамилии обозначен «Ондрей, по прозвищу Езерский» (5, 98). Имя его, да и «прозвище» с характерным суффиксом и окончанием напоминают имя Андрея Курбского. Возможно, знаменитый боярин вспоминался Пушкину в ходе работы над поэмой, только что не оказался упомянут в ней.

Заметная поэтизация Курбского в «Борисе Годунове» и в позднейших произведениях сталкивалась между тем у Пушкина с другой важ-

---

<sup>6</sup> См.: *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина: (Библиографич. описание). Репринт. изд. М., 1988. С. 108 (№ 400). Кстати, Пушкин в последние годы жизни вообще интересовался трудами Устрялова, о чем свидетельствуют и сам поэт (см. его дневниковую запись от 17 марта 1834 г.: 12, 322), и сын историка (см.: Устрялов Ф. Воспоминания о С.-Петербургском университете в 1852—1856 годах // *Ист. вестник.* 1884. Т. 16. № 6. С. 581).

нейшей творческой проблемой — *проблемой объективного изображения истории*, во весь рост вставшей перед художником как раз в пору работы над трагедией о Смутном времени. Известна полемичность «Годунова» по отношению к декабристскому пониманию истории. Пушкин, конечно, хорошо помнил, что среди критикуемых им за поэтическое (а значит, и смысловое) однообразие «дум» Рылеева есть и дума «Курбский», герой которой, подобно, другим рылеевским героям, противостоит тирании самовластья. Не мог поэт не знать и о том, что имя Курбского вообще почиталось в декабристской среде: назовем, например, статью А.А. Бестужева «Торжественное заседание Российской Академии» (1821)<sup>7</sup>.

Противоположная же — морализаторски-обвинительная — тенденция проявилась в серии сюжетных этюдов Б. Федорова «Курбский», опубликованных в «Отечественных записках» в 1825 году, как раз в пору работы Пушкина над «Годуновым» (об одном из них — «Юродивый» — поэт критически отозвался в письме к Плетневу от 4—6 декабря 1825 г.; см.: 13, 249). Федоров поставил целью «показать на примере разительном, что никакое гонение и при самых великих заслугах не умалит великости преступления в измене отечеству»<sup>8</sup>.

Будучи, в согласии с собственной формулой, «драматическим поэтом — беспристрастным, как судьба» («О народной драме и драме «Марфа Посадница»», 1830), автор «Годунова» смотрит на исторические лица шире. Он до известной степени симпатизирует Самозванцу (как и Годунову), но и не снимает с героя нравственной ответственности за преступления. В отношении к оппоненту Грозного этот мотив в трагедии не развит, но линия Курбских осложнена любопытным пушкинским «изобретением», одним из тех парадоксов, «друг» которых, как сказано поэтом, — «гений»:

— Не странно ли? сын Курбского ведет  
На трон, кого? да — сына Иоанна... (7, 52)

---

<sup>7</sup> См.: «Их вечно с вольностью союз»: Лит. критика и эстетика декабристов. М., 1983. С. 36.

<sup>8</sup> Федоров Б. Курбский: Черты отечественных событий и русских нравов XVI века // Отечественные записки. 1825. Ч. XXI. № 58. С. 294—295.

«Сын Курбского» так или иначе, пусть посмертно, тоже причастен к той жестокости и к той крови, которая вызовет знаменитую финальную ремарку «Бориса Годунова»<sup>9</sup>. Такова логика действия в трагедии.

Думается, Пушкину был близок подход к фигуре Курбского, продемонстрированный в критикуемой наиболее радикальными декабристами «Истории» Карамзина. Хотя Курбский для историографа «изменник», в его повествовании нельзя не заметить одновременно и известного сочувствия, попытки понять неожиданный переход князя в стан врагов Грозного. «Юный, бодрый воевода, — читаем в девятом томе «Истории», — <...> муж битвы и совета, участник всех блестящих завоеваний Иоанновых, <...> возложил на себя печать стыда и долг на историка вписать гражданина столь знаменитого в число государственных преступников».<sup>10</sup> Думается, такой ход мысли мог привлечь Пушкина ощущением той самой парадоксальности ситуации, которую он воплотит в своем «Годунове». Пусть это другая ситуация — важно, что она тоже связана с Курбским.

Вернемся к записи «Курбский» в пушкинском перечне поэтических тем. В литературе высказывалось предположение, что «Пушкин мог понимать здесь <...> и тему о Курбском-отце»<sup>11</sup>. Такая версия, конечно, вызывает контраргумент — факт публикации «Границы литовской» в «Северных цветах», но зато она убедительна в творческом смысле. Ю.М. Лотман заметил, что «все перечисленные в списке сюжеты, о которых мы можем судить сколь-либо определенно, отличаются острой конфликтностью», предполагающей «антагонистическое

---

<sup>9</sup> См.: Лотман Л.М. Историко-литературный комментарий // Пушкин А.С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 315.

<sup>10</sup> Карамзин Н.М. История государства Российского. Репринт. изд. Кн. 3. Т. IX—XII. М., 1989. Стлб. 33—34. Любопытно, что Курбский у Карамзина обретает черты героя сентименталистской прозы: он «спросил у жены своей, чего она желает: видеть ли его мертвого перед собою или расстаться с ним живым навеки» и, получив ответ, прощается с нею, «заливаясь слезами» (там же. Стлб. 34).

<sup>11</sup> Якубович Д.П. Введение <к комментариям> // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7 <пробный>. С. 376.

столкновение двух героев, носителей противоположных типов сознания, культурных представлений, полярных страстей»<sup>12</sup>. Логично предположить, что в возможной «маленькой трагедии» Курбский оказался бы противопоставлен Грозному, как противопоставлен, скажем, Сальери Моцарту, а Ромул — Рему. Можно представить себе шекспировский накал «полярных страстей» в таком сюжете. Здесь Пушкину наверняка пришлось бы отойти от субъективной пристрастности в освещении фигуры «несчастливого вождя».

Но такого произведения Пушкин не создал. Позволим здесь себе один не вполне академический ход: вместо драмы о Курбском он написал... поэму «Медный всадник». В ней воплощена как раз та коллизия, которая наверняка занимала бы главное внимание автора в «Курбском», напиши он такое произведение. Это неразрешимое столкновение идеи государственности и идеи личности; напомним, что последняя воплощена в судьбе представителя старинного рода, «прозвание» которого «в минувши времена <...>, быть может, и блистало, / И под пером Карамзина / В родных преданьях прозвучало; / Но ныне светом и молвой / Оно забыто» (5, 138). «Прозванье» Курбского — конечно, одно из первых, которое связывалось у Пушкина с карамзинской «Историей». Кстати, и «Езерский», и «Родословная моего героя» (с упоминанием Курбского) — своеобразные сателлиты «Медного всадника». В русском историческом сознании фигуры Петра и Грозного вообще соотносились друг с другом<sup>13</sup>, и это могло только укреплять данную параллель в творческом сознании Пушкина.

Третья проблема, возникающая в связи с темой «Пушкин и Курбский» — *проблема текста, называемого Пушкиным то «летописью», то «записками» Курбского*. Мы говорили выше, что этот текст упоминается в «Письме к издателю «Московского вестника»». Дадим на этот раз развернутую цитату: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умильная кротость, нечто младенческое и

---

<sup>12</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 16.

<sup>13</sup> См.: Панченко А.М., Успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Великий: Концепция первого монарха // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 37. Л., 1983. С. 54—78.

вместе мудрое, усердие [можно сказать] набожное к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших, между коими озлобленная летопись кн.<язя> Курбского отличается от прочих летописей, как бурная жизнь Иоанн<ова> изгн.<анника> отличалась от смиренной жизни безмятежных иноков» (11, 68).

Не странно ли, что Пушкин, воспевавший Курбского в «Борисе Годунове» и сам собиравшийся писать историю «пером Курбского», в этом пассаже оценивает фигуру «казанского героя» явно отрицательно, видя в его труде качества, настоящему «летописцу» — а заодно и «драматическому поэту» — чуждые. Ответ на этот вопрос невольно дает Я.Л. Левкович, отметившая, что разговор с Вульфом (и, добавим, процитированное «Письмо...») относятся к тому времени, когда Пушкин надеялся на преобразования Николая и противопоставлял новое царствование предыдущему. «Пером Курбского» он хотел писать как раз об эпохе Александра, а наступившая эпоха Николая скорее могла вызвать у него «усердие к власти царя». Здесь «перо Курбского» пока не было нужно.<sup>14</sup>

Но дело даже не в политической конъюнктуре. «Озлобленность» сама по себе противоречила важнейшему творческому принципу, открытому Пушкиным для себя в том же «Годунове» — принципу беспристрастности. Поэтому даже в написанной вскоре «Полтаве» известная односторонность в освещении событий петровской эпохи и самой фигуры Петра парадоксально соединится с историческим объективизмом поэта.

Любопытно, что автограф «Письма к издателю «Московского вестника»» сохранил следы авторской правки того самого пассажа о «летописи Курбского». Поначалу Пушкин написал: «летопись озлобленного Иоаннова изгнанника», — затем заменил ее на «жестокую летопись» (11, 340), и только после этого появился окончательный вариант, вновь со словом «озлобленная». Получается, что Пушкин сразу нашел это определение, затем отказался от него, и в конце концов вновь к нему вернулся, почувствовав необходимость мотива «озлобленности» применительно к Курб-

---

<sup>14</sup> См.: Левкович Я.Л. Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 219—222.

скому. В данном контексте Пушкину нужен именно тенденциозный Курбский — в противовес «умилительной кротости» летописцев и беспристрастности «драматического поэта». Поэтому определение «озлобленный» здесь предпочтительнее, чем даже «жестокий».

Но необходимо выяснить, о какой «летописи» Курбского идет речь — ведь пушкинисты совершенно не комментируют это место. Это не может быть переписка с Грозным — она на летопись не похожа, хотя из литературных трудов Курбского именно переписка была более всего известна в двадцатые годы: Карамзин в девятом томе «Истории...» приводит обширные фрагменты посланий и подробно их комментирует. Пушкин же под «летописью» имеет в виду скорее всего труд под названием «История о великом князе Московском», созданный, по видимому, в первой половине 1570-х годов и представляющий собой описание основных событий эпохи правления Грозного. Правда, этот труд впервые увидел свет лишь в 1833 году, в том самом устряловском издании, которое имеется в библиотеке Пушкина и о котором выше мы уже говорили.<sup>15</sup> Несколько списков «Истории...» Курбского хранились в различных архивах<sup>16</sup>, но едва ли какой-то из них мог быть известен Пушкину в 1827 г.: время архивных разысканий в ту пору для него еще не началось. Карамзин же на этот труд постоянно опирается, но ограничивается ссылкой «*Курбский*» и ничего о самой «Истории...» не пишет. Скорее всего, Пушкин узнал о ней именно от Карамзина в пору тесного общения с ним в лицейские годы или позже, в Петербурге; историограф мог даже показать поэту какие-то выписки, а может быть, даже и список-оригинал. Пушкину могла быть известна статья Н.С. Арцыбашева «О степени доверия к Истории, сочиненной князем Курбским», опубликованная (без подписи автора<sup>17</sup>) в «Вестнике Ев-

---

<sup>15</sup> Новейшие переиздания см.: Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века. М., 1986. С. 218—399; *Курбский А.М.* История о великом князе Московском. М., 2001. Предисловие Н.М. Золотухиной к последнему изданию содержит анализ политических воззрений Курбского и выражает современный взгляд на его фигуру.

<sup>16</sup> См.: *Устрялов Н.* Предисловие // Сказания князя Курбского. Ч. I. СПб., 1833. С. XXVII—XXXIII.

<sup>17</sup> Имя автора приводим по изд.: *Карамзин Н.М.* История государства Российского. Т. I. М., 1989. С. 575.

ропы» (1821. Ч. 118. № 12). Сам Арцыбашев, судя по тексту его статьи, пользовался списком «Истории...», хранящимся в Румянцевском музее. О существовании «Истории...» знали, по-видимому, и в заинтересованных декабристских кругах — упоминание о «литературных трудах» князя (помимо переписки) встречается в авторском предисловии к думе Рылеева «Курбский»: «он описал жестокости царя Иоанна»<sup>18</sup>.

По-видимому, ту же «Историю о великом князе Московском» Пушкин подразумевает под «записками кн. Курбского» в тексте, в Большом академическом издании озаглавленном «Путевые записки 1829 года» (Я.Л. Левкович предлагает считать его дневником<sup>19</sup>). В интересующей нас записи речь идет о посещении поэтом генерала Ермолова в Орле: «Думаю, что он пишет или хочет писать свои записки. Он недоволен Историей Карамзина; он желал бы, чтобы пламенное перо изобразило переход русского народа из ничтожества к славе и могуществу. О записках кн. Курбского говорил он *con amore*<sup>20</sup>» (8, 445—446). Этот фрагмент тоже нуждается в комментарии.

На первый взгляд кажется странным, что при встрече с поэтом Ермолов заговорил вдруг о «записках Курбского», которых он, скорее всего, не читал и которые если и можно назвать «летописью», то уж на записки они совсем не похожи. Нам представляется, что разговор о Курбском был спровоцирован гостем, прекрасно знавшим о репутации Ермолова-оппозиционера, которого некогда декабристы хотели видеть в составе своего Временного правительства и который теперь находился не у дел и в опале<sup>21</sup>. Во время встречи поэт и генерал беседуют о недавней персидской кампании, о Паскевиче — то есть на самые болезненные для Ермолова темы. Вероятно, Пушкин говорил ему о необходимости писать записки о своей жизни и о своем времени (это вообще характерный мотив в его беседах в те годы) и почувствовал по разговору, что такая работа идет. Так возникла ассоциация с другим

---

<sup>18</sup> Рылеев К.Ф. Сочинения. Л., 1987. С. 116.

<sup>19</sup> См.: Левкович Я.Л. Указ. соч. С. 115—148.

<sup>20</sup> С увлечением (*итал.*).

<sup>21</sup> См. подробно: Семёнова А.В. Временное революционное правительство в планах декабристов. М., 1982. С. 103—141.

«оппозиционером» — Курбским, о котором Ермолов высказался, наверное, после «наводящего» упоминания собеседника. Пушкин же ожидает от опального генерала, что тот напишет историю как раз «пером Курбского». Так слова «история» и «записки» оказались для Пушкина синонимами. (Кстати, этот эпизод — скорее всего, по цензурным причинам — автор не включит в текст «Путешествия в Арзрум», опубликованного в первом томе «Современника» за 1836 год; это сделают впоследствии редакторы).

Мы, таким образом, убеждаемся, что личность и наследие князя Андрея Курбского представляли для Пушкина серьезный интерес в разных отношениях. Они важны в контексте его постоянных размышлений о своей родословной и об исторической судьбе русского дворянства; они связываются с важнейшими эстетическими установками поэта; они, наконец, дают материал для историко-литературного комментария некоторых, до сей поры не вполне ясных, эпизодов его критической и документальной прозы. Возможно, эта крупная фигура русской исторической жизни еще «напомнит» о себе пушкинистам.

## ПУШКИН И ВАЛЬТЕР СКОТТ «Осень» («Октябрь уж наступил<...>»)

Н.В. Измайлов в своей фундаментальной работе «Осень (Отрывок)» писал, что «Осень» принадлежит к тем произведениям Пушкина, изучение которых никогда не будет исчерпано<sup>1</sup>. Исследование вопроса об отношении Пушкина к поэтическому творчеству В. Скотта позволяет уточнить некоторые аспекты эстетики поэта и, в частности, художественного своеобразия стихотворения «Осень» («Октябрь уж наступил<...>»).

Имя В. Скотта занимает прочное место в круге чтения и эстетических раздумьях Пушкина, о чем свидетельствуют упоминания о «шотландском чародее» в письмах 1825, 1831, 1834 и 1835 годов, а также в статьях, датируемых 1830-м годом: «История русского народа, сочинение Николая Полевого»; «Юрий Милославский, или русские в 1612 году. Соч. М.Н. Загоскина»; «О романах Вальтера Скотта».

Исследователи творчества Пушкина отметили огромную роль романов В. Скотта для развития исторического мышления русского поэта, их влияние на жанровое своеобразие пушкинской прозы<sup>2</sup>. Не меньшее значение имели поэтические произведения В. Скотта, про-

---

<sup>1</sup> Измайлов Н.В. Осень (Отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974. С. 222.

<sup>2</sup> Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С.376—380; Нейман Б. «Капитанская дочка» Пушкина и романы Вальтера Скотта // Сб. статей в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928. Т. 101. № 3. С.440—443; Якубович Д.П. «Капитанская дочка» и романы Вальтера Скотта // Пушкинский Временник. 1939. Т.4—5. С. 165—197; Петров С.М. Исторический роман Пушкина. М., 1953. С.37—43; Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М., 1962. С. 96—107, 130—131; Альтшуллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 206—258 и др.

читанные и осмысленные Пушкиным уже в эпоху зрелого периода творчества. В этом аспекте необычайно важной является работа Д.П. Якубовича «Из заметок о Пушкине и Вальтер-Скотте. 1. К пушкинскому наброску «Шумит кустарник». Д.П. Якубович установил, что стихотворение 1830 года «Шумит кустарник» является, по всей видимости, «наброском», в котором Пушкин «варьирует несколько строф из поэмы Вальтер-Скотта «Дева озера» («The Lady of the lake»)». В этой же статье сказано о том, что излюбленный В. Скоттом шотландский пейзаж с оленем Пушкин мог отметить и в финальных строках второй песни поэмы «Мармион».

Поэма В. Скотта «Мармион, повесть о битве при Флоддене в шести песнях» (*Marmion. A Tale of Flodden field, in six cantos. 1808*) оказалась в поле особого внимания Пушкина и его друзей-поэтов. На русский язык поэма была переведена в прозе в 1828 году<sup>4</sup>. Весной и осенью этого же года Пушкин пишет «Полтаву», которая, по наблюдениям В.М. Жирмунского, была во многом ориентирована на поэму «Мармион». В «Полтаве», по определению В.М. Жирмунского, был осуществлен новый для Пушкина замысел героической поэмы. «На границе байронического периода» Пушкин, с одной стороны, активно развивал байроновскую трактовку героической темы, требовавшей введения новеллистического сюжета, «сильных характеров и глубокой трагической тени, набросанной на все эти ужасы»<sup>5</sup>, — «такой сюжет явился Пушкину <...> в романических отношениях между Марией, Мазепой и Кочубеем»<sup>6</sup>. С другой стороны, в «Полтаве» началось преодоление байронизма — сюжет лирической поэмы соединяется с сюжетом героической эпопеи, посвященной историческому событию — Полтавской битве и Петру Великому. «Сходное построение, — пишет

---

<sup>3</sup> Якубович Д.П. Из заметок о Пушкине и Вальтер-Скотте. 1. К пушкинскому наброску «Шумит кустарник» // Пушкин и его современники. — Л., 1930. Вып. 38—39. С. 122—140.

<sup>4</sup> См.: Левин Ю.Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. — Л., 1975. — С. 47.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1976. Т.6. С.308. В тексте сноски даются на это издание с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>6</sup> Жирмунский В.М. Ibid. С.200.

В.М. Жирмунский, — мы находим <...> нередко в поэмах Вальтера Скотта. В частности поэма «Мармион», оказавшая влияние на самого Байрона (например, сцена суда в «Паризине»), сближается с «Полтавой» по общей теме и в отдельных мотивах. И здесь в последней песне изображается великая историческая битва (битва при Флодден-Фильде, 1513, решившая судьбу Шотландии); герой принимает в ней участие, и события его личной жизни сплетаются с событиями величайшей исторической значительности. Самый образ властолюбивого, гордого и мрачного героя, предвосхищающий появление в поэме героя байронического, и романтический мотив соблазненной им девушки (Констанции) представляют некоторое сходство с пушкинской поэмой»<sup>7</sup>.

Мимо внимания Пушкина не могла пройти краткая, но емкая вальтер-скоттовская характеристика Петра I, данная во Вступлении к третьей песне «Мармиона»:

Or that? Whose thundering voice could wake  
The silence of the polar lake <...><sup>8</sup>

(Или тот, чей громopodobный голос мог разбудить / Тишину северного озера). Сравнить: у Пушкина о Петре I сказано: «Он весь — как Божия гроза!»

Итак, есть основания говорить о том, что Пушкин в 1828 году был заинтересован этой поэмой. К тому же следует добавить, что поэмы В. Скотта, во многом предвосхищающие в английской литературе Байрона, в России исторически воспринимались одновременно с байроновскими и включались в процесс преодоления романтической концепции исключительности героя.

В 1831 году в середине октября Пушкин писал из Царского Села Вяземскому: «Жуковский написал пропась хорошего и до сих пор все еще продолжает. Переводит одну песнь из *Marion*; славно» (10, 68). Речь идет о начале работы Жуковского над повестью «Суд в подземелье», основанием для которой послужила вторая песнь «Мармиона».

---

<sup>7</sup> Там же. С.201—202.

<sup>8</sup> *Scott W. Poetical works. London, 1881. P. 78.* В дальнейшем все цитаты в тексте даются по этому изданию.

Пушкинское определение «славно» можно понимать как выражение радости по поводу творческих успехов Жуковского и как отношение к выбору материала для перевода — песни из поэмы В. Скотта, наконец, как оценку начатого перевода. В любом случае, поэма «Мармион» названа Пушкиным. Работу над «Судом в подземелье» Жуковский продолжал в течение 1832—1833 годов на берегу Женевского озера. Многие в стихотворной повести Жуковского отзывались памятью «Шильонского узника» и пушкинской «Полтавы»: тот же 4-стопный ямб, антитеза неволи и свободы, тема заточения и насилия над человеком, разработка драматических ситуаций и характеров, что так соотносилось с содержанием и формой второй части «Мармиона», где говорится о погребенной заживо в каменной могиле юной Констанции. «Суд в подземелье» был напечатан в 1834 в «Библиотеке для чтения». Публикация могла явиться новым поводом для внимания Пушкина к поэме В. Скотта.

Заметим, что Жуковский, переводя вторую песню, балладную по своей структуре, оставил без внимания Вступление (Introduction) к этой песне. В. Кюхельбекер, читая летом и осенью 1832 года поэмы В. Скотта («от доски до доски, пока для меня в них ничего не будет нового») и восхищаясь ими, довольно прохладно написал в Дневнике о Вступлении к I песне: «Прочел первую песнь «Мармиона». Хваленое издателем введение показалось мне несколько прозаическим и слишком в духе тех посланий, которыми с 1815-го по 25 год была наводнена наша русская словесность<...>»<sup>9</sup>.

На этом фоне равнодушного отношения поэтов-романтиков к Вступлениям к песням в «Мармионе», хотя при очень точном и чутком восприятии их лирической и жанровой структуры, особенно значительным представляется позиция Пушкина, для которого, по всей видимости, притягательным оказался именно выбор «прозаического» материала для поэтического замысла.

Своеобразие поэмы В. Скотта «Мармион», ее содержания и поэтики состоит в том, что каждая из шести песен поэмы имеет Вступление, написанное в форме лирического послания к своим друзьям:

---

<sup>9</sup> Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневники. Статьи. Л., 1979. С. 187.

I. Вильяму Стюарту Роузу — поэту и переводчику, школьному другу;  
II. Джонну Марриоту — священнику и поэту;  
III. Эрскину Уильяму — соседу, другу, знатоку английской литературы;

IV. Скину Джеймсу — знатоку немецкой литературы;

V. Эллису Джорджу — английскому писателю и поэту;

VI. Хеберу Ричарду — знатоку античности.

Во всех Вступлениях под строкой имени того, кому оно посвящается, следует указание места, где это Вступление создано. В первых четырех указано шотландское местечко в провинции: «Ашестил. Эттрикский лес». «Ашестил — имение одного из родственников Скотта, где писатель прожил несколько лет до того как построил Абботсфорд».<sup>10</sup> Здесь написана была поэма «Мармион». »Ашестил находится километров на 7—8 восточнее, все на той же огромной территории, по старинке называемой Эттрикский лес, хотя леса тут не осталось уже в XVII века. Только небольшие, хотя и живописные, рощицы между городками и фермами»<sup>11</sup>.

Лирическим героем этих развернутых Вступлений является сам автор, поэт, и его жизнь. По определению Г.С. Усовой, поэма «Мармион», написанная десятью годами ранее байроновского «Дон Жуана», своими особенностями предвосхищает жанр «романа в стихах».<sup>12</sup> Вступления, прославляя сюжетную канву поэмы, совмещают современность и историю, век XIX и XVI, рассказывают о духовной и житейской стороне существования поэта, о его творческом труде, протекающем в далеком имении Ашестил. У Пушкина не могли не возникнуть ассоциации и параллели с его жизнью в деревенском уединении.

Характерно, что все упоминания о В. Скотте содержатся в осенних письмах Пушкина, отправленных из Царского Села, Михайловского и Болдино. Пушкин читал В. Скотта в «пору трудов и вдохнове-

---

<sup>10</sup> Усова Г.С. Вальтер Скотт и его поэма «Мармион» // Скотт В. Мармион. СПб., 2000. С.311.

<sup>11</sup> Бетаки В. По следам лорда Мармиона (Записки переводчика) // Скотт В. Мармион. СПб., 2000. С. 353.

<sup>12</sup> Усова Г.С. Ibid. С.300.

нья». В такую пору, возможно, и была написана «Осень» («Октябрь уж наступил<...>»).

Исследование «Осени» в одном контексте с первым и вторым Вступлениями из поэмы «Мармион» и стихотворением «Когда б не смутное влечение» позволяет высказать мысль, что создание «Осени» происходило с необычайно острой и заинтересованной ориентацией Пушкина на В. Скотта, что в «Осени» отражается процесс его творческого диалога с английским поэтом. Этот диалог включает в себя сближение в философском и художественном мироощущении поэтов. Пушкин откликается на все мотивы В. Скотта, развитые во Вступлениях, более того, они становятся узловыми, узнаваемыми в его «Осени». И вместе с тем диалог означал создание эпически широких картин чисто русского мира жизни, русского быта, природы, культуры.

Оставляя [пока] в стороне вопрос о точной датировке «Осени» (1828, 1830 или 1833 г.г.), тем более, что вопрос до сих пор не является окончательно решенным, следуем за Н.В. Измайловым в толковании процесса работы над «Осенью», начавшейся с создания текста 4-стопным ямбом («Уж осень холодом дохнула / [На обнаженные поля — ] / Уже дуброва отряхнула / Последний лист — [уже земля]), а затем 6-стопным: »<Октябрь> уж наступил — с нагих своих ветвей» / Последний лист уже дубравы отряхают»<sup>13</sup>. Начиная работу над «Осенью», Пушкин использует размер, которым написана поэма «Мармион». В процессе работы происходит контаминация мотивов и образов I и II Вступлений, играющих роль указателя для создания неповторимого и оригинального текста.

Оба Вступления посвящены наступлению осени, изображенной в различных состояниях. Вступление к I песне начинается строками:

November's sky is chill and drear,  
November's leaf is read and sear

(Ноябрьское небо холодно и скучно, / Ноябрьский лист багряный и сухой).

Затем следует описание ручейка, незаметного в зеленом наряде леса летом и слышимого, хрипло бормочущего осенью. Далее нари-

<sup>13</sup> Измайлов Н.В. Ibid. С. 228—231.

сована картина увядающей природы в кротком сиянии и богатстве красок: «Autumn's glowing red» (горящий осенний багрянец), «evening beam» (вечерний луч), «purple gleam» (пурпурный отблеск), «sallow» (желтоватый), «russet» (красноватый вереск), «and yet a watery sunbeam shines» (и все же сияет бледный солнечный луч). Первая, описательная, часть вступления завершается ответом лирического героя его юным друзьям, которые тоскуют по уходящему лету, сетуют на наступление холодов и вопрошающих о приходе весны. В. Скотт уверяет их, что цветок маргаритки вновь распустится и украсит их жилище, снова покроется цветами боярышник, весна и лето принесут новую жизнь, но... обретет ли обновление его северная страна? — таков краткий перечень тем первых 58 стихов начала Вступления<sup>14</sup>, созвучного первой октаве «Осени» и началу второй: «<...> я не люблю весны».

---

<sup>14</sup> Приводим перевод первых 58 строк Вступления к первой песне «Мармиона»:

Ноябрьское небо холодно и скучно, / Ноябрьский лист багряный и сухой. / Летом, взирая на крутой водопад, / Который окаймляет наш маленький сад / Низко в темной и узкой долине, / Ты едва ли сможешь узнать ручей, / Так густо сплетал ветви лес в зеленом наряде, / Так слабо струился ручеек: / Теперь, хрипло бормоча, он часто виден / Через кусты и вереск, уже более не зеленые, / Сердитый, он несется по поляне, / Журчит над утесом и диким каскадом, / Покрываясь темной пенной и с удвоенной скоростью / Несет свои воды в Твид. / Горящий осенний багрянец / Более не прольется на наши лесные холмы, / Красавец Твид больше не отражает в вечернем зареве / Их пурпурный блеск. / Пропал цветок вереска, / Что так пышно расцветал на Горе Игольной тропы; / Желтоватое его чело и красновато-коричневая ткань / Сейчас сестры-вершины. / Овец, под съезжившимися небесами, / Гонят вниз в укрытую долину, / Где все еще томится увядший покров травы / И все еще сияет бледный солнечный луч: / В смиренном унынии овцы глядят на травяной увядший покров и зимнее небо, / И далеко под летним холмом / Печально блуждают у родника Глекиннон. / Пастух передвигает складки своей накидки / И заворачивается плотнее от холода; / Его собаки не описывают веселые круги, / Но дрожа следуют за ним по пятам; / Они бросают часто настороженный взгляд / По мере того, как стонет порывистый ветер.

Мои бесенята, хотя и отважные, смелые и необузданные, / Как подобает детям гор, / Испытывают печальное влияние времени, / И оплакивают исчез-

Вступление ко второй песне, открывающееся строками:

The scenes are desert now, and bare,  
Where flourish'd once a forest fair <...>

(Виды пустыни и обнажены сейчас, / Где цвел некогда прекрасный лес), эпически развертывает заявленную в I Вступлении тему осени. Доминантой становится мотив изменения, охватывающего и состояния природы, и души человека. В. Скотт вводит голдсмитовский текст (знаковым становится слово «desert,» сравни: «The deserted village» Голдсмита), чтобы достичь полноты изображения картин природы, философской нагруженности описаний и психологической тонкости в воссоздании текучести переживаний лирического героя. Композиция первых двух Вступлений строится на характерном для «Забытой деревни» сопоставлении: «тогда» и «увы! сейчас».

Присутствие голдсмитовского слоя в поэзии В. Скотта имело для Пушкина принципиальное значение, являлось своего рода знаком художественного поэтического родства. Голдсмитовская традиция в русской поэзии конца XVIII — первой половины XIX века была связана с разработкой эпических и лирических способов выражения нравственно-философских идей на материале патриархальной, деревенской жизни: выявление поэзии простого, уважение к достоинству каждого человека. Само обращение к мотивам, образам, поэтике Голдсмита в русской литературе стало традици-

---

нувший цветок маргаритки; / И горюют о летних забавах и прыжках / И тревожно спрашивают — вернется ли весна, / И птицы и ягнята будут ли снова веселы, / И цветы покروют ли ветки боярышника? /

Да, болтуны, да. Цветок маргаритки / Снова раскрасит ваше летнее жилище; / Снова боярышник снабдит / Вас венками, которые вы с восторгом вяжете; / Ягнята будут скакать на лугу, / Дикие птицы будут славить небо, / И пока вы будете легко резвиться, как они, / Слишком коротким вам покажется летний день. / Немым вещам / Возвращающееся лето приносит новую жизнь; / Веселому призыву внимает мертвая Природа / И возрождается в своей славе. / Но ах! зимнее состояние моей страны / Какая вторая весна обновит ?)

ей, которая создавала новое художественное поле взаимодействия, переключек, осуществляя связь проблем и поэтических форм разных поколений<sup>15</sup>.

Начало и первого, и второго Вступления задает перспективу развития двух сюжетов: живописно-событийного и лирико-драматического в их постоянном сопряжении, в смешении элегического и мажорного тона повествования. За картинами осеннего леса во втором Вступлении следует развернутое описание охоты (сборы, одежда, погоня) в «бездорожном Эттриксе и Ярроу». Радостные впечатления от вида лесистых холмов, оглашаемых ранее криками и звонким лаем собак, но опустевших ныне, перетекают в мотивы одиночества и уединения, которые, в свою очередь, разветвляются, наполняются смешанной тональностью грусти и печали, переходящих в успокоение и радостное возбуждение от пробуждающегося творческого вдохновения. Один за другим наплывают новые мотивы, но они не отменяют предыдущих, а сложно переключаются с ними: мотив любви (ст. 88—93 — уехала та, чье лицо прекраснее лица королевы эльфов), дружбы (ст. 94—107 — нет дальнего соседа, свободного йомена и печальной вдовы), юности (ст. 108—116 — о товарищах горных путешествий и радостей), судьбы (ст. 124—125 — возникает метафора — образ паруса: «Судьба сбросит вас с берега, / И страсть направит парус и весло»).

Мотив одиночества теряет унылое звучание заброшенности и оставленности, на смену ему приходит смешанное чувство смирения (resignation) и удовлетворения (content) от созерцания красоты родного края: «the pure lake's crystal edge» (кристальная кромка чистого озера), «a trace of silver sand» (след серебряного песка), «the mirror, bright and blue» (зеркало озера, яркое и голубое). Пространственная и временная организация вносят в восприятие лирического героя чувство связанности человека со своими предками, могилы которых овеяны этой тишиной. Он думает о том, что «под этой благословленной зем-

---

<sup>15</sup> В Примечаниях к стихотворению «Осень» П.О. Морозов указал на «Эклогу» И.Ф. Богдановича как на один из возможных истоков стиливого замысла «Осени». Ср.: «Уже осенние морозы гонят лето, / И поле зеленью приятно одето, / Теряет прежний вид, теряет все красы <...>» // Пушкин А.С. Библиотека великих писателей под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1911. Т. 5. С. LVI.

лей / Отдыхает крестьянин от своих трудов, / Который, умирая, просит, чтобы его останки положили там, / Где раньше молились его простодушные отцы».

Важной лирико-философской темой Вступлений и «Осени» является любовь к осенней тишине и покою. Для В. Скотта и Пушкина осень — живое существо, с кротким характером, смиренностью и даже болезненностью, отрадной для одинокого сердца. В. Скотт пишет о спасительной деревенской тишине:

When, musing on companions gone,  
We doubly feel ourselves alone,  
Something, my friend, we yet may gain;  
There is pleasure in this pain:  
It soothes the love of lonely rest,  
Deep in each gentler heart impress'd.  
Tis silent amid wordly toils,  
And stifled soon by mental broils;  
But, in a bosom thus prepared  
Its still small voice is often heard <...>

(Когда, задумываясь о друзьях уехавших, / Мы вдвойне чувствуем себя одинокими, / Что-то, друг мой, мы можем получить. / В этой боли есть наслаждение, / Она смягчает любовь одинокого покоя, / Глубоко запечатленную в каждом нежном сердце. / Эта тишина молчит среди мирских трудов, / И гасится от умственного шума, / Но в груди, подготовленной таким образом, / Ее тихий негромкий голос часто слышится).

Элегическая рефлексия, ориентированная на традиции Грея и Голдсмита, получает разрешение в высоком нравственном порыве:

If age had tamed the passions' strife,  
And fate had cut my ties to life,  
Here, have I thought, 'twere sweet to dwell,  
And rear again the chaplain's cell,  
Like that same peaceful hermitage,  
Where Milton long'd to spend his age.

(Если бы [когда б] возраст укротил борьбу страстей / И судьба разорвала бы мои связи с жизнью, / Здесь, я думаю, сладко было

бы жить / И снова воздвигнуть келью священника / Подобно жилищу мирного отшельника, / Где Мильтон хотел успокоить свою старость).

Не к этим ли строкам корреспондирует вторая часть стихотворения, начатого в черновом автографе 4-стопным ямбом с описания осенней погоды:

Когда б не смутное влечение  
Чего-то жаждущей души,  
Я здесь остался б — наслажденье.  
Вкушать в неведомой тиши:  
Забыл бы всех желаний трепет,  
Мечтою б целый мир назвал<...>

Далее в этом стихотворении пушкинская мысль уклонилась совсем в другую сторону:

И все бы слушал этот лепет,  
Все б эти ножки целовал...

В «Осени» же развитие лирического сюжета в своих ключевых моментах идет как бы параллельно с ходом повествования во втором Вступлении поэмы «Мармион».

Возвращение с прогулки начинается с описания бытовых домашних деталей.

В. Скотт:           Back to my lonely home retire,  
                          And light my lamp, and trim my fire

(Возвращаюсь в свой одинокий дом / И зажигаю свою лампу и привожу в порядок камин).

У Пушкина:       «Но гаснет краткий день, и в камельке забытом  
                          Огонь опять горит<...>».

А далее начинается главное событие — игра воображения. У В. Скотта описание творческой атмосферы, характер образов носит фольклорно-романтический характер, у Пушкина колорит иной, но в главном русский поэт ощущает родственность В. Скотту: прежде всего в понимании творчества как высокого акта реальной жизни. В. Скотт

развивает голдсмитовский мотив воспоминаний как потока впечатлений и творческого состояния.

В. Скотт:           There ponder o'er some mystic lay,  
                          Till the wild tale had all its sway,  
                          And, in the bittern's distant shriek,  
                          heard unearthly voices speak <...>

(И там размышляю над какой-нибудь мистической балладой / До тех пор, пока необузданная фантазия не овладевала мною, / И в резком отдаленном крике выпи / Я слышал, как говорят странные голоса). Итогом становится состояние, когда душой овладевают «сладкие (sweet) думы».

Таким образом, краткий перечень поэтических мотивов обнаруживает близость текстов Пушкина и В. Скотта и показывает, что могло вызвать интерес к авторским исповедям в поэме «Мармион». Это прежде всего философская концепция жизни как обретения смысла и высокого поэтического вдохновения в простом и обыкновенном: поэзия и жизнь поэта предстали «домашним образом». Пушкин не мог не постичь философской содержательности живописных картин осени, передающих идею вечного движения и изменения мира и человека в нем. Наконец, значительным и созвучным оказался синтез элегического лиризма и эпической панорамности, объемности описаний.

Своей «Осенью» Пушкин, не противореча, не споря и не повторяя В. Скотта, а как бы открыто, в параллель с ним создал поэтическую картину русской жизни в ее неяркости, подобно шотландской, и в ее значительности, раскрыл мир души русского поэта, рассказав о себе.

В 1825 году в письме к Вяземскому Пушкин писал о Жуковском: «Переводы избаловали его, изленили; он не хочет сам созидать, но он, как Voss, гений перевода» (9, 153). Пушкин в «Осени» не переводит В. Скотта, а созидает свой текст.

Черновые автографы «Осени» и стихотворения «Когда б не смутное влеченье» позволяют, как нам кажется, реконструировать картину общения Пушкина с В. Скоттом.

Первым откликом на начало Вступления к первой песне «Мармиона» можно считать стихотворение «Когда б не смутное влеченье», написанное 4-стопным ямбом.

У Скотта: *Ноябрьское небо холодно и скучно,  
Ноябрьский лист багряный и сухой*

У Пушкина: *Хладна сурова  
Подходит осень — желтый лист*

*Хладна, печальна сурова*

*Ноябрь сурова  
Подходит осень — желтый лист*

*Настал октябрь — Уже дуброва  
Свои последние листы*

*Октябрь уходит — Уж дуброва  
Обнажена — Последний лист<sup>16</sup>*

Не трудно увидеть настойчивую повторяемость образов и мотивов: ноябрь, преобразованный в октябрь, образ «последнего листа», элегическая тональность, цветовая характеристика. Но, как было замечено выше, Пушкин оставил осенний сюжет в черновике, развил другую линию. Продолжением работы можно считать текст черного автографа «Осени». На развороте л.л. 82 об. и 83 на правом (л. 83) написан текст 4-стопным ямбом, который, можно предположить, является дальнейшей разработкой оставленного осеннего сюжета в первом черновике стихотворения «Когда б не смутное влеченье», но уже обогащенного впечатлениями от чтения Вступления ко второй песне:

---

<sup>16</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М. 1949. Т. III. 2 полутом. С. 913. Выделение текста курсивом здесь и далее принадлежит автору статьи.

Уж осень холодом дохнула  
[зач. На обнаженные поля]  
Уже дуброва отряхнула  
*Последний лист* — [уже земля — зач.]  
Прохвачена белеет  
[зач. И стынет пруд]  
[зач. Еще прозрачною корою]  
Дорог промерзли колени <...><sup>17</sup>

На листе 82 об. нарисованы «летающие птицы, женские ножки и голова бородатого крестьянина в профиль»<sup>18</sup>. Не те ли это ножки, о которых писал Пушкин в стихотворении «Когда б не смутное влечение» в момент творческих раздумий о развитии осенней темы? По этому рисунку был написан текст, продолжающий разработку «Осени», написанный 6-стопным ямбом:

<Октябрь> уж наступил — [*Последние листья* — зач.]  
<С наг>их ветвей своих дубравы отряхнули <...><sup>19</sup>

Говоря о характере пушкинского восприятия, следует заметить, что речь идет не о простом воссоздании мотивов, деталей, образов, как таковых. Пушкина волновала эстетика В. Скотта, его художественное мировидение. Пейзажные картины В. Скотта были близки Пушкину не только поэтическим характером изображения провинциального края, но в первую очередь живописностью, психологизмом и лирической настроенностью картин В. Скотта.. Можно указать, например, на текстуальные совпадения VII октавы «Осени» и начала Вступления к первой песне, однако главным является лиро-эпический строй повествования.

---

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Рабочая тетрадь 1828—1833. Факсимильное издание. СПб. — Лондон. Т. 5. № 838.

<sup>18</sup> См.: Измайлов Н. В. Ibid. С. 229.

<sup>19</sup> Пушкин А. С. Рабочая тетрадь 1828—1833. Факсимильное издание. СПб. — Лондон. Т. 5. № 838.

В. Скотт: No longer Autumn's glowing red  
 Upon our Forest hills is shed;  
 No more, beneath the evening beam  
 Fair Tweed reflects their purple gleam:  
 Away hath passed the heather-bell  
 That bloom'd so rich on Needpath Fell<...>  
 Where yet some faded herbage pines,  
 And yet a watery sunbeam shines.

(Горящий осенний багрянец / Не проливается больше на наши  
 лесные холмы, / Красавец Твид больше не отражает в вечернем зареве  
 / Их пурпурного блеска. / Пропали цветы вереска, / Которые так пышно  
 цвели на горе Ниидпат<...> / Где еще увядшие травы томятся, / И  
 все еще сияет бледный солнечный луч).

На развернутое описание охоты у В. Скотта Пушкин отзывается  
 всего несколькими строками, рисуя обычаи русской деревенской жизни,  
 сходные с шотландской простотой и естественностью осенней за-  
 бавы. В изображении русской охоты явственно проступает колорит  
 вальтер-скоттовских картин — и в пространственной организации, и  
 в деталях, и в повторяющемся мотиве уехавшего друга, соседа-охот-

У В. Скотта: And falk'ners hold the ready hawk;  
 And foresters in green-wood trim,  
 Lead in the leash the gazehounds grim,  
 Attentive as the bratchet's bay,  
 From the dark covert drove the prey,  
 To slip them as he broke away.  
 The startled quarry bounds amain,  
 As fast the gallant greyhounds strain;  
 Whistles the arrow from the bow,  
 Answers the harquebuss below;  
 While all the rocking hills reply,  
 To hoof-clang, hound, and hunters' cry,  
 And bugles ringing lightsomely.

(И сокольничьи держат сокола наготове, / И лесничии в наряде зеленого леса / Ведут на поводке охотничьих безжалостных собак, / Внимательны, когда лай легавых / Из темной чащи преследует добычу, / Чтобы спустить их, когда она поспешно убегает. / Преследуемый испуганный зверь несется из всех сил, / Когда великолепные борзые рвутся; / Свистит стрела из лука, / Отвечает аркебуза снизу, / И в тот час скалистые холмы отвечают / Стуку копыт, лаю собак и крикам охотников, / И охотничьи рога звучат весело).

У Пушкина: <...> сосед мой поспешает  
В отъезжие поля с охотою своею,  
И страждут озими от бешеной забавы,  
И будит лай собак уснувшие дубравы.

В кульминации «Осени», как и Вступления ко второй песне, находится тема вдохновенного творческого труда. Черновая строка «Осени»: «И тут беру перо — друзья мои поэты» — может быть соотнесена с обращениями В. Скотта к его друзьям-поэтам.

В финальной части Вступления, как и в пушкинской «Осени», изображается водная стихия, означающая торжество жизненных сил и творческого расцвета. В. Скотт рисует бушующий Твид в мильтоновском ключе — вода мчится пенной волной, рычащими водопадами. Созерцание этой картины, мощной энергии жизни, по словам поэта, может любого человека вывести из состояния «мирного одиночества» на простор стихий. Картина разбушевавшегося Твида предвосхищала байроновские строфы о море.

There eagles scream from isle to shore  
Down all the rocks the torrents roar;  
O'er the black waves incessant driven,  
Dark mists infect the summer heaven;  
Through the rude barriers of the lake,  
Away its hurrying waters break,  
Faster and whiter dash and curl,  
Till down yon dark abyss they hurl.  
Rises the fog-smoke white as snow,  
Thunders the viewless stream below,

Diving, as if condemn'd to lave  
Some demon's subterranean cave,  
Who, prison'd by enchanter's spell,  
Shakes the dark rock with groan and yell.

(Там орлы кричат с острова на берег, / Вниз по склонам ревут потоки, / Над черными волнами, непрерывно гонимыми, / Темные туманы загрохотают летние небеса; / Через грубые заграждения озера / Вырываются его торопливые воды / Быстрее и белее несутся и клубятся / До тех пор, пока не бросятся в темную бездну. / Поднимается туман, белый, как снег, / Грохочет внизу невидимый поток, / Ныряя, как будто осужденный омыть / Подземную пещеру какого-то демона, который, будучи лишенным свободы заклинаниями волшебника, / Сотрясает темную скалу стенаниями и воплями).

Пушкин кончает свое стихотворение тоже символическим образом плывущего в открытое пространство корабля. Поэт отбросил заключительные октавы, в которых содержались перечисления разных героев, лиц и стран, в том числе и «Шотландии печальной», потому что ему необходимо было перевести повествование в широкий нравственно-философский и общенациональный контекст.

Таким образом, поэзия В. Скотта, отмеченная эпической полнотой изображения обыкновенной жизни, сочетавшая в себе тщательную детализацию реального плана жизни с высоким романтическим пафосом, оказалась актуальной для русской поэзии эпохи наступления реализма. Она получила проникновенный и одновременно мощный отзыв в художественном мире Пушкина.

В заключение следует сказать, что если принять высказанную гипотезу о связи «Осени» с поэмой В. Скотта «Мармион», то дата написания пушкинского шедевра остается открытой в том смысле, что от 1828 года на протяжении всех 1830-х годов Пушкин мог обращаться к «Осени» как поэтической программе своего творчества.

TRIAS POETARUM: ПУШКИН —  
«ПОКРОВИТЕЛЬ» И ПУШКИН — ПОД  
«ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ» В ПОЭТИЧЕСКОМ  
ПАНТЕОНЕ В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Обращение стихотворцев к условному Пантеону «вечных» поэтов, равно как классическое обращение к Музам-вдохновительницам, приобретает особую роль и устойчивость в XVIII веке и остается живой риторической фигурой на протяжении всей пушкинской эпохи. Призывать «божества» поэзии «покровительствовать» трудам молодого поэта является особого рода *captatio benevolentiae*, — это, с одной стороны, знак для читателя, который сможет с самого начала угадать принадлежность автора какому-то направлению в творчестве, а с другой стороны, это — идеологическое самооправдание автора в своих эстетических новациях: призванные авторитеты должны, в силу того же обращения к ним, дать свое благословение и покровительство поэтическому поприщу современного поэта.

Если в рамках неоклассицизма обращаются к авторитетам для того, чтобы утверждать свою верность и привязанность к данным канонам, то при переходе к романтизму обращение служит преимущественно оправданием и защитой свободы творчества автора, его оригинальности. Тот же самый Пантеон со временем меняется, что, впрочем, свойственно самой его натуре: при всей своей стабильности и непоколебимости, Пантеон есть динамичный образ; хотя сакрализация того или другого поэта выглядит всегда абсолютной и прочной, она все-таки временна и связана больше

с восприятием поэта в разных эпохах, чем с его исторической фигурой.<sup>1</sup>

Переход, отнюдь не однозначный, от классицизма к романтизму в России готовится, как известно, как раз в эпоху формирования эстетических взглядов Пушкина и Кюхельбекера; 10-е годы XIX в. — время образования нового вкуса и отношения к литературной традиции. Примеры Пантеона находим и в раннем творчестве Пушкина, хотя скоро уже появляется столь характерная ироническая интонация: рядом со вполне традиционным использованием риторической фигуры в оде «К другу стихотворцу»<sup>2</sup> и в стихотворении «Городок», можно наблюдать в то же время ироническую «humilitas» в обращении к авторитетам Пантеона в отрывке поэмы «Бова», где «Несравненного Виргилия /Я читал и перечитывал, / Не стараясь подражать ему [...];/ Разбирал я немца Клопштока /И не мог понять премудрого! [...]/ За Мильтоном и Камознсом / Опасался я без крыл парить...».

Пару лет спустя Пушкин уже относится к Пантеону вполне свободно и самостоятельно: практически исчезает прямое риторическое

---

<sup>1</sup> Динамичность образа Пантеона объясняется тем, что его стабильность абсолютна только в плане синхронии, в плане диахронии он довольно изменчив. Ср. В. Земсков. Литературный Пантеон: автор и произведение в межкультурной коммуникации. // Литературный Пантеон: национальный и зарубежный. М., 1999. С.8.

<sup>2</sup> В стихотворении упоминаются Парнасс, Геликон, Пинд; призывается троица великих русских поэтов-наставников («...Дмитриев, Державин, Ломоносов Певцы бессмертные, и честь, и слава россов...»); озвучивается традиционная тема несчастной участи многих поэтов (еще одна троица: Руссо, Камознс, Костров), особенно близкая Кюхельбекеру: ср. его перевод *Письма к молодому поэту*, «из Виланда» («Сын Отечества», 1819, № 45, ч. 57, стр.193—216), и его стихотворения разных эпох об этой теме, см. дальше). Убеждение Ю.Н. Тынянова, что «К другу стихотворцу» обращено к Кюхельбекеру нашло недавно подтверждение в исследовании Р.Г. Назарьяна *Вильгельм Кюхельбекер как адресат послания Пушкина «К другу стихотворцу» и автор оды «На взятие Парижа»* / Временник Пушкинской комиссии, вып. 25, СПб., 1993. С. 93—106.

обращение, а покровительство «наставника» Жуковского<sup>3</sup> и «исполнителя» Державина<sup>4</sup>, которого, по словам Дельвига, Пушкин был «преемником»<sup>5</sup>, воспринимается и осмысливается Пушкиным совсем условно и независимо, так как в эволюции его поэзии больше расхождений, чем заимствований от этих предшествующих ему поэтов. Свободное и часто ироническое отношение к Пантеону можно наблюдать, например, в «Послании цензору» (1822 г.), в «Ответе Катенину» (1828 г.: «...лавр Корнеля или Тасса/ Один с похмелья пожиная...»), в «Сонете» 1830-го года, в заклинании под Буало «\*\*\*» («Французских рифмачей суровый судия...», 1833 г.). Но в особых случаях предмет требовал более традиционного подхода: например, в «Андрее Шенье», это тесно связано с поэтикой самого французского поэта и с высокой темой изгнания поэтов:

«...Меж тем как изумленный мир  
На урну Байрона взирает,  
И хору европейских лир  
Близ Данте тень его внимает,  
Зовет меня другая тень... [...]   
Уже сиял твой мудрый гений,  
Уже в бессмертный Пантеон  
Святых изгнанников входили славны тени...»

Но у Пушкина такой прием крайне редок. Более традиционно и постоянно обращается к авторитетам В.К.Кюхельбекер — усердный последователь немецкого движения, возрождающего два варианта Пантеона: гердеровские национальные Пантеоны, каждый из которых соответствует духу отдельной нации, и гетевскую *Weltliteratur* — понятие, по которому существует один единственный Пантеон, обобща-

---

<sup>3</sup> См. В.Э. Вацуро. Лицейское творчество Пушкина // А.С. Пушкин. Стихотворения лицейских лет 1813—1817, СПб., 1994. С.165; И. Виноцкий. «Рука Жуковского» в мифологии русской поэзии 1-й половины XIX века // Литературный Пантеон... С.167.

<sup>4</sup> «...Бард дивный, исполин Державин...» (В. Кюхельбекер, «Ермолову», 1821 г.).

<sup>5</sup> А. Дельвиг, «На смерть Державина», 1816 г.

ющий и универсальный. Кюхельбекер имеет дело с обоими вариантами на протяжении всего своего творческого пути. В его поэзии сочетаются элементы неоклассицизма и веяния романтизма, в распространении которого он сам сыграл значительную роль. Такое сочетание не должно казаться парадоксальным, и стоит вспомнить, что романтизм и неоклассицизм в России долго сосуществовали именно в ряду смешанных форм и редко являлись сами по себе достаточным поводом для обострения литературных споров; само понятие романтизма было до известной степени путанным и неопределенным.

Пантеон как литературный прием в творчестве Кюхельбекера специфичен тем, что в качестве традиционных ракурсов обращения к авторитетам выдвигаются требования нового, романтического характера: поэт просит благословения не за свою приверженность к канонам, а скорее за их нарушение, в силу «свободы, изобретения и новости»<sup>6</sup>; сами «божества» Пантеона Кюхельбекера отличаются своей индивидуальностью и «романтизмом», как было принято выражаться относительно Шекспира, Кальдерона и других не классицистических писателей конца XVI—XVII века. В течение жизни Кюхельбекера иерархия любимых авторитетов меняется несколько раз, но остаются бесспорными кумирами Гомер и Шекспир. В общем, его Пантеон постепенно лишается громких имен прошлого, все меньше и меньше цитируемых, и населяется поэтами-друзьями, его современниками. Этот процесс приводит чуть не к «самоуничтожению» самого Кюхельбекера, проникнутого идеей пророческой роли поэта, «гонимого толпой» и обреченного на печальную участь.

Проследим этапы развития Пантеона Кюхельбекера и роли Пушкина в нем.

С лицейских лет в поэзии Кюхельбекера создается образ троицы молодых поэтов: это «тройственный союз» Пушкин—Дельвиг—Кюхельбекер. Этот триумвират перманентно присутствует на протяжении всего творческого пути поэта, но с существенными переменами в положении героев. Центральной является с самого начала роль Пушкина, а после 1825 года он становится уже сам звездой Пантеона и

---

<sup>6</sup> Это его романтический лозунг в знаменитой статье *О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие* («Мнемозина», 1824, ч.2. С. 29—44).

властителем дум, хотя, что характерно, в трактовке Кюхельбекера ему предшествует «клевет» Державин<sup>7</sup>.

Формула «тройственного союза» возникает в стихотворении «Царское Село» (1818), дружеском послании к друзьям-соперникам Дельвигу и Пушкину, написанном в духе лицейской лирики<sup>8</sup>. Молодые поэты, только что окончившие Лицей и вступающие на своем «поприще» в жизни и в литературе, составляют этот «идеальный тройственный союз», смысл которого не надо искать в единстве эстетических взглядов, — хотя в то время их еще объединяла известная склонность к элегической поэзии Жуковского<sup>9</sup>, — а в высоком представлении о роли поэта и в сознательном стремлении вознести русскую поэзию до нового уровня, превзойдя великих мастеров прежних поколений. Формула тройственного союза, триумвирата юных поэтов, приобретает особый смысл, если учитывать архетипическое значение числа три для создания любого Пантеона: по структуре «Пантеон можно представить в виде трехмерного пространства храма-пирамиды», это — «исходная архетипическая форма всякого храма»<sup>10</sup>; кроме того, число три — архетипический атрибут божества. А в поэзии Кюхельбекера встречаются довольно часто риторические, концептуальные и ритмические фигуры, основанные на идее троичности. Лексико-ритмические единицы, разделенные по трое, часто выдвигаются на первый план и семантически подчеркиваются. В этом отношении множество примеров можно найти в перечислениях парнасских авторитетов, которые в большинстве случаев выступают в «троицах». Разумеется, число три более подходит для метонимического обозначения Пантеона, чем недостаточное два, которое еще не связано с идеей множества, и чем четыре или пять, которые не одарены замкнутой гармоничностью и синтезирующей самодостаточностью числа три<sup>11</sup>. Итак, приме-

---

<sup>7</sup> «Тени Пушкина», 1837 г.

<sup>8</sup> Ср. у Пушкина эпиграмму «Угрюмых тройка есть певцов...» (1815), где по отношению к Шихматову, Шаховскому и Шишкову образ употребляется в зеркально противоположном смысле.

<sup>9</sup> И в *песнях сладостных* и в славе состязанье / Соперников-друзей тесней соединит! (*курсив мой* — С.А.).

<sup>10</sup> В. Земсков. Литературный Пантеон... С.8.

<sup>11</sup> См.: E.Zolla. Archetipi. Venezia, 1994. С.45—56.

ры обращения к авторитетам у Кюхельбекера обычно заключаются в образцовых *triades poetarum*, «троицах» поэтов, и реже переходят в собственно перечисление (*enumeratio*) «всех Богов» (по значению слова «*pantheon*»). Так, например, в стихотворении «Поэты» (1820), где снова звучит мотив союза «любимцев вечных муз» («...наш союз,/ Свободный, радостный и гордый...»), герои Пантеона представлены в основном в группах по три. Так, в «Участи поэтов» (начало 1820-х гг.) «Мрут с голоду Камоенс и Костров;/ Ш[ихматова] бесчестит осмеянье...», а в «Элегии» (1832) — «задумчивый Поэт» тоскует о судьбе, «Какой ни Меонид, ни Камоенс, ни Тасс;/ И в песнях и в бедах его предтечи, / Не испытали...». Более сложный ритм появления поэтов в «Елисавете Кульман» (1835), где они чередуются по схеме 1+3 (один во главе троицы):

Вот Камоенс, — на колена!  
Вот Марон, и Дант, и Тасс; (*первая группа-СА*)  
Вот обнявшись из тумана  
Вдруг шагнули три титана,  
Шекспир, Кальдерон, Эсхил!  
Вот Гомер... [...] (*вторая группа-СА*)  
Вот — не наш ли? — Так! Державин,  
Хора русских корифей! (*третья группа-СА*).

Ритмико-синтаксическое чередование выделяет фигуры Гомера, Камознса, который и в другом стихотворении того же периода назывался «Лузитанским Гомером» («Моей матери, 1832), и Державина. Из этого следует, что по своему значению Державин — русский Гомер. Рядом с Камознсом и Гомером выступают троицы эпических и драматических поэтов; третья группа, возглавленная Державиным, не объявляется, но по аналогии следует предполагать, что это еще одна троица. Тройная ритмика у Кюхельбекера заметна и в других случаях подчеркивания концептуальных групп: так, например, часто повторяется в его стихах традиционная религиозная триада Надежда, Вера и Любовь; так происходит и с мотивом восточной поэзии, экзотика которого выделяется при помощи фигуры «троицы»: «Зулейка, Мириям, Ширинь, / Цветы утраченного рая...» ([Начало поэмы о Грибоедове], ок. 1823); «Нет, Рустма, Зама, Феридуна / Не славию: слаб, бессилен я...» («Зоровавель», I, 19—20, 1831).

В общем, тройственный мотив в ритмике стихов особенно свойствен четырехстопному ямбу, так как одна из четырех стоп — обычно пиррихий и сильного ударения не получает. У Кюхельбекера эта естественная тенденция стиха приобретает часто семантическую значимость при совпадении с ритмом стихов «троиц» имен существительных или прилагательных. Часто семантическое ударение на трех единицах просматривается на двух стихах, обычно в комбинации с усилением и анафорой.

Возвращаясь к литературному Пантеону Кюхельбекера, отметим, что фигура Пушкина выделяется среди «союзников» уже в упомянутом стихотворении «Царское Село»; в рамках широко распространенного в поэзии эпохи употребления эпитета и прономинации<sup>12</sup> (например, Дельвиг здесь же — «мудрец ленивый»), Кюхельбекер один из первых наделяет Пушкина чертами, ставшими скоро традиционными:

Тебя, мой огненный, чувствительный певец  
Любви и доброго Руслана, —  
Тебя, на чьем челе предвижу я венец  
Арьоста и Парни, Петрарки и Баяна!

Прономинация и уподобление знаменитостям, часто превращающееся в антономазию («новый Парни», например), необходимы для изначального включения поэта в литературный Пантеон, где ему предоставляется определенная канонизирующая роль: он таким образом помещен под покровительство крылья канонизированного авторитета. Лишь время сделает его автономным. Разумеется, гений Пушкина уже для современников не ограничивался фигуре «огненного, чувствительного певца/ Любви и доброго Руслана», но такое представление, выполненное другими чертами, повлияло на формирование канона традиционного восприятия Пушкина как национального поэта, того канона, который сохранился до наших дней.<sup>13</sup> Характер-

<sup>12</sup> См. *Е.В. Свиясов*. Прономинация как вид метонимии (на материале античных антропонимов) // *Россия Запад Восток: Встречные течения*. СПб., 1996. С.109—152.

<sup>13</sup> Ср. *Р.В. Иезуитова*. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века, «Пушкин. Исследования и материалы». V. М.—Л., 1967. С.113—139.

но, что для Кюхельбекера, который считал себя одним из тех, кто создаст русскую национальную литературу, и в дальнейшем «Руслан и Людмила» останется одним из любимых и наиболее высоко ценимых произведений Пушкина, в то время как «Евгений Онегин» вызовет у него почти отрицательные отзывы. Кюхельбекер угадал и требовал от Пушкина *народности*. Но роль и место Пушкина в Парнасе Кюхельбекера меняются и усложняются на протяжении его деятельности как поэта и критика. Пантеон Кюхельбекера поддается существенным переворотам; его эволюция идет в русле двух тенденций, соответствующих общему направлению исторического развития русской литературы:

1) иностранные общепризнанные авторитеты заменяются русскими именами;

2) место покровительствующих «божеств» постепенно занимают те же самые юные поэты, которые сначала находились еще «под покровительством».

Такое развитие отвечает и романтическому требованию формирования национального Пантеона и одновременно — объективному росту русской литературы, все больше и больше освобождающейся от комплекса подражательности и зависимости от западных моделей. Безусловно, ключевой момент для утверждения молодых поэтов в Пантеоне — момент «гонения», переживание трагической судьбы: так, Пушкин в период ссылки на юг видит в своей судьбе параллель со ссыльным Овидием<sup>14</sup>; сам Кюхельбекер после событий 14-го декабря 1825 г. смотрит на свою судьбу как на обреченную судьбу поэта-пророка, гонимого «толпой» и преследуемого клеветой. Трагическая участь поэта служит доказательством его истинного, божественного дара. Дальнейшие удары судьбы — гибель Грибоедова и Пушкина, заключение самого Кюхельбекера, смерть Дельвига — рассматриваются им как неизбежное совершение гонения поэтов и одновременно — как их апофеоз, как их окончательное вознесение в Пантеон. Такой путь представляется Кюхельбекеру ясным еще перед гибелью друзей: в поэме «Давид» (1826—29), посвященной именно Грибоедову и его

---

<sup>14</sup> Ср. у Кюхельбекера: «Певец, любимец россиян, /В стране Назонова изгнания...» («Смерть Байрона», 1824).

идее о великой роли поэта-пророка, Кюхельбекер изображает в книге III (ст. 411-) идиллический Элизий поэтов, в котором, после перечисления множества классиков всех эпох и стран, он представляет русских поэтов мировым знаменитостям:

О Грибоедове скажу Мольеру,  
И Байрону о Пушкине реку;  
Поэт, возпевший в провидение веру [...]  
Жуковский! барду, твоему примеру,  
Любимцу твоему, я притеку [Шиллеру]

Представление трех русских поэтов, которым суждено вместе с самим Кюхельбекером стать классиками, идет пока еще по схеме их схожести с авторитетными поэтами: новый Мольер, новый Байрон, новый Шиллер. Интересно заметить, что самого себя Кюхельбекер не определяет в ряду классиков, хотя, скорее всего, судя по его вкусу и предпочтениям, он мог считать себя «новым Шекспиром». Призывая целый Пантеон на помощь в труднейшем поприще — сочинении огромной лиро-эпической поэмы, Кюхельбекер считает себя вправе войти в тот же Пантеон: к нему его вознесет поэма «Давид». В этом можно увидеть проявление нескромности и слишком высокое представление о своем творчестве, но есть в этом и своя закономерность: во-первых, поэт вступает в Элизий пока только временно, именно для того, чтобы получить благословение и вдохновение у великих мастеров прошлого, по аналогии с Энеем Вергилия («Энеида», кн. III)<sup>15</sup>; во-вторых, он, заключенный в крепости, уже переступил порог гражданской и общественной смерти. Характерно, что по второй из вышеупомянутых причин Кюхельбекер берет на себя обязанность «ходатайствовать» за своих коллег, еще живых (в Элизии он встречает русских поэтов прошлого — Ломоносова, Державина, Шихматова и эпического Баяна, кн. III, ст.116-).

В 1829 г. погиб Грибоедов, лучший друг и учитель Кюхельбекера, воспевшего его еще при жизни: вполне естественно, что ему предос-

---

<sup>15</sup> Вступление поэта в Элизий начинается со вполне традиционного обращения: «Вас в помощь я зову, певцы сражений,/ Вергилий, Ариост, Боярдо, Тасс; /Отец Гомер, неистощимый гений...».

тавлялась роль звезды первой величины, влияние которой заметно во всех больших произведениях, написанных Кюхельбекером в 30-х гг. («Зоровавель», «Ижорский», и т.д.). Однако состав Пантеона остается почти неизменным, по традициям гетевской *Weltliteratur*, и в «сонме» мировых поэтов среди русских выделяется Державин, «хора русских корифей!» («Елисавета Кульман»). Русский Пантеон заменяет мировой Пантеон в поэтике Кюхельбекера только после гибели Пушкина. Смерть поэта Кюхельбекер воспринимает довольно тихо: больше, чем скорбь за друга и поэта в нем отражается идея об окончательном апофеозе Пушкина и вместе с ним русской литературы в целом: смерть однозначна освящению. И действительно, освящением звучит обращение к «корифею» русских поэтов в заключительном стихе эпитафии «Тени Пушкина» (1837 г.):

...В веках клеврет тебе Державин.

Начиная с этого решающего момента, в лирике Кюхельбекера звучит постоянно и систематически мотив *русского* Пантеона, в котором главные звезды — Пушкин и Грибоедов. Сам Кюхельбекер, живой, но принужденный к печальному существованию, ждет своей очереди, чтобы примкнуть к друзьям и обновить литературный триумvirат, уже на положении классиков. Пушкин, Грибоедов, а вместе с ними иногда Дельвиг<sup>16</sup>, оставшийся в группе больше по личным, чем по литературным причинам, один раз Рылеев («Участь русских поэтов», 1845), один раз Баратынский («До смерти мне грозила смерти тьма....», 1845 г.) — Кюхельбекера сейчас «покровительствует» русский Пантеон современников, и он свое поколение справедливо оценивает как решающее звено в истории русской литературы. Роль Пантеона не меняется: если изгнанные пророки-поэты раньше были Тассо, Данте, Камознс, Мильтон, и т.д., теперь их заменили знакомые и милые лица «Лицейских, ермоловцев, поэтов» («На смерть Якубовича», 1846 г.), одно страдающее поколение улетело в вечность, где получает оправдание Историей:

---

<sup>16</sup> «Он [Пушкин] ныне с нашим Дельвигом пирует,/ Он ныне с Грибоедовым моим...» («19 октября 1837 г.»); «Брат Грибоедов, ты? Ты, Дельвиг? Пушкин, ты ли?» («Три тени», 1840).

Зато очами духа узрю я  
Вас, вещие таинственные тени,  
Вас, рано улетевшие друзья,  
И слух склоню я к гулу дивных пеней...  
(«До смерти мне грозила смерти тьма....»)

Из этого же стихотворения, так же как и из близкого по времени «Участь русских поэтов», можно сделать несколько выводов о предпочтениях Кюхельбекера в поэзии его поколения. Открывает «парад» поэтов образ Грибоедова:

...он насмешливый, утрюмый,  
С язвительной улыбкой на устах,  
С челом высоким под завесой думы.  
Со скорбию во взоре и чертах.

Следуют 10 строк о любимом поэте и друге, в которых больше всего выявляется его высокий моральный профиль. Вслед за Грибоедовым идет Пушкин, в образе которого подчеркнуты эстетические ценности, его музыкальность и чувствительность, но больше всего его значение для развития литературного языка:

И вот другой: волшебнo-сладкогласный,  
Сердце властитель, мощный чародей.  
Он вдунул, будто новый Промефей,  
Живую душу в наш язык прекрасный...

Волшебность и чародейство относятся, очевидно, к автору «Руслана и Людмилы»; «сладкогласный» и «сердце властитель» — это атрибуции преимущественно его любовной лирики. Характерно, что все эти определения образа Пушкина присутствовали уже в раннем стихотворении «Царское Село». Напротив, нет элементов для определения автора «Евгения Онегина», «Бориса Годунова» и «Полтавы». Тем не менее, несмотря на явную недооценку творчества зрелого Пушкина, Кюхельбекер улавливает историческую роль друга в обновлении и обогащении русского языка; называя его Промефеем, следуя типичной неоклассической прономинации, он косвенно сопоставляет его с

Гете, которому, как автору поэмы «Прометей» и главным образом как обновителю немецкой и мировой литературы, присваивалось имя мифологического героя. Сам Кюхельбекер, большой поклонник Гете в течение почти всей жизни, посвятил ему в 1820 г. стихотворение «К Промефею», где Гете прославлялся как «меж Певцов земли Туискона создатель *Легких, могучих духов...*» (*курсив мой*). «Легкие и могучие духи» — это еще одна троица: Шиллер, Гердер и Виланд. Таким образом, по игре реминисценций и цитат, Пушкин уподобляется Гете по своей роли в литературе. Противопоставления Грибоедова Пушкину как такового нет; разница между двумя поэтами, кажется, не столько в качестве, сколько в их функции; личное предпочтение Кюхельбекера, однако, остается Грибоедову, который возглавлял «дружиину славян»<sup>17</sup>, и которому он был более близким и в дружеском, и в эстетическом плане. В творчестве Грибоедова Кюхельбекер видел осуществление принципов народности и высокого этического назначения поэзии, мастерское владение и высоким (в лирике), и низким стилем (в особенности в комедии «Горе от ума»). Поэзия Грибоедова представлялась полноценной в своем слиянии этико-художественного плана, в поэзии Пушкина Кюхельбекер видел преимущество чисто художественного начала над этическим, «пророческим». А поскольку может иметь значения количество строк, посвященных одному или другому поэту, заметим, что первому, Грибоедову, удостоено 14 стихов, второму, Пушкину, менее половины, 6 стихов, а «за этуо четою исполинско́й» следуют Дельвиг и Баратынский, которым посвящается по одному стиху. Подобная постановка встречается в «Участи русских поэтов», где речь идет о пяти несчастных поэтах: Рылеев, сам Кюхельбекер, Дельвиг, Пушкин и Грибоедов. Здесь не обсуждается поэтика отдельных поэтов, они все как таковые являются носителями этого божественного дара, этой сверх-эстетической роли, и они все зато обречены к трагической судьбе; но все равно сквозь строки угадывается та же система ценностей. Первым цитируется Рылеев, но в этом стихотворении нет особенного акцента на порядке чередования поэтов; напротив, место Рылеева является относительно слабым, и интересно

---

<sup>17</sup> В.Кюхельбекер. Дневник, 17 января 1833 г. / Путешествие, дневник, статьи. Л. 1979. С. 222.

заметить, как его единственного Кюхельбекер указывает прямо по фамилии, как наименее «канонизированного» из всех пяти поэтов: о других считается достаточным намек, чтобы по известным признакам узнавать воспетых личностей.<sup>18</sup> Второстепенное значение Рылеева объясняется тем, что «Для славы был рожден, Но юноша в свободу был влюблен...», так и не успел, умирая еще юношей, высказаться как поэт.

Довольно нерегулярное разделение стихотворения по строфам ведет однако к некоторой ритмической и семантической интенсификации к его концу: если первая (5 ст., из которых 2 предисловия и 3 о Рылееве) и вторая (7 ст., из которых 5 об общих несчастьях поэтов и 2 о Кюхельбекере<sup>19</sup>) строфы нарушают естественное разделение рифм в четверостишиях, последние две строфы равномерны и ритмически сильно подчеркнуты: третья строфа подразделяется в двух симметричных двустишиях (2 ст. о Дельвиге и 2 о Пушкине), структурно и ритмически связаны анафорой *Или*, которая их так же прицепляет к последней строфе, тоже из 4 стихов, но целиком посвящена Грибоедову:

Или болезнь наводит ночь и мглу  
На очи прозорливцев вдохновенных,  
Или рука любовников презренных  
Шлет пулю их священному челу.

Или же бунт поднимет чернь глухую,  
И чернь того на части разорвет,  
Чей блещущий перунами полет  
Сияньем облил бы страну родную.

Таким образом плавное нарастание ритма 2-2-4 делает финал главным моментом стихотворения. Первенство еще раз отдано Грибоедо-

---

<sup>18</sup> Так и в предыдущем стихотворении имена Грибоедова и Пушкина — подразумеваемые, и только приводятся менее важные имена Дельвига и Баратынского.

<sup>19</sup> «Их бросают в черную тюрьму,/ Морят морозом безнадежной ссылки...».

ву, убитому пресловутой «толпой», которая и вне реального исторического контекста гибели поэта всегда в языке поэзии эпохи являлась антонимом «поэта» (часто и «гражданина»). Еще характерно, что лишь по поводу Грибоедова Кюхельбекер рассуждает о качестве самой поэзии, в частности о высоком, одическом стиле («блещущий *перунами* полет...», идея высоты и полета, озаряемого молниями...), рядом с мужественной кончиной поэта-патриота. Смерть Пушкина, напротив, ассоциируется поневоле с тем ограниченным определением его поэзии как сладостной и очаровательной: это коллективная «рука любовников презренных» убивает «чувствительного певца Любви и доброго Руслана...».

## ОТКРЫТЫЕ И СКРЫТЫЕ АВТОРСКИЕ «ЛИКИ» ПУШКИНА В РАЗНЫХ ЖАНРАХ

Пушкинская характерность с годами все ярче раскрывается в своем основном качестве: удивительно органическом единении «первозданности», «новорожденности» с богатейшей «родословной». Стиль Пушкина «помнит о своем пребывании» в лоне и предков, и современников («в стиле Ломоносова, Фонвизина, Державина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова и других»<sup>1</sup>), и, одновременно, содержит ростки своих будущих потомков. Лирика и проза его, как ранних, так и зрелых лет, полны следов глубокого «пребывания» в лоне и русского, и славянского, и мирового словесного искусства самых разных времен и народов.

И потому логика творчества Пушкина, прослеживаемая долгие годы в русле общего литературного процесса первой трети XIX в. (от подражаний древним образцам и классицистическим к романтизму и далее к реализму), без натяжек не вычерчивается. Не укладывается она и в рамки движения от преимущественно поэтических форм и жанров к преимущественно прозаическим<sup>2</sup>, о чем убедительно свидетельствуют высочайшие образцы его поздней лирики, ставшие известными лишь после смерти поэта. Не усматривается она и в макси-

---

<sup>1</sup> Кожин В.В. Становление классического стиля в русской литературе // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С.92, 82.

<sup>2</sup> Несмотря на прогнозы самого поэта: «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят»; // «Быть может, волею небес, / Я перестану быть поэтом... / Тогда роман на старый лад / Займет веселый мой закат». — Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание второе. Т. V. М., 1957. С. 137, 61. Далее ссылки даются по этому изданию в тексте, с указанием тома и страницы.

мальном «приближении» литературного стиха поэта к фольклорному», в чем глубокий знаток пушкинской поэзии С.Бонди находил желание поэта «сделаться самому народным сказителем»<sup>3</sup>.

Ведь уже первая поэма «Руслан и Людмила» (почти юношеских лет: 1917—1920 гг.) не менее общенародна (характером своей сказочности), чем сказки второго болдинского периода (1933 г.: «О рыбаке и рыбке» и другие). А жанры и стили произведений первой болдинской осени (1830 г.: «Маленькие трагедии», «Повести Белкина», последние строфы романа в стихах «Евгений Онегин»), их сюжеты и характеры героев, в равной мере высоко классичны великими традициями как русской, так и европейской литературы. И во всех пушкинских творениях и набросках последнего периода, близких народной поэзии и по духу, и по форме (опытах с белым стихом, «Песнях западных славян», сказках и других), не происходит обязательного для них растворения личности творца. Пленительность и этих стихов Пушкина выступает благодаря их яркой личностной окраске<sup>4</sup>.

Видимо, характер и тип многочисленных стилевых и жанровых пушкинских «переходов» не укладывается ни в понятие «эволюции», как плановой смены литературных направлений, течений, стилей, ни, тем более, в понятие «революции» («скачков», «переломов», «смещений»<sup>5</sup>).

---

<sup>3</sup> Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. Изд. 2-е. М., 1983. С.374.

<sup>4</sup> См. об этом, например, обстоятельное исследование А.Яцимирским поэтики «Песен западных славян» Пушкина // Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты (под редакцией Модзелевского, Цявловского, Зенгера). М.—Л., 1935.

<sup>5</sup> См.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. Также см. коллективный труд: Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX—XX веков. М., 1974.

Но сказанное выше вовсе не означает отрицания «эволюционности» литературного процесса в целом, как и вспышек «революций» в нем. Тем более, отрицания историзма. Все это было, есть и будет определять ход развития как литературы, так и человеческой жизни вообще. Это означает лишь явственно обнаруживающую себя на заре нового, XXI в. необходимость вносить коррективы в устоявшееся десятилетиями трафаретное представление о характере процесса, будь он литературным или жизненным. Коррективы эти дик-

Какова же «пружина» внутри пушкинских родовых, видовых, стилевых и жанровых ходов-переходов; что (или кто?) движет ими? И есть ли в них сколь-нибудь уловимая логика? Не берясь за решение столь ответственной задачи, обратим внимание лишь на один немаловажный момент в его повествовании. Это — нередкие, периодически возникающие «вдруг», мгновенно и разом меняющие ход и логику сюжета, или столь же стремительно разрешающие, казалось бы, неразрешимо запутанные ситуации. Они иначе завершают сюжет, чем доминирующая в русском и европейском реалистическом романе XIX в. неотвратимая логика характеров и событий.

Не будем касаться пушкинских «вдруг» в его сказках, где они объяснимы поэтикой жанра, стиля, сюжета, как и непредсказуемых поворотов в судьбах героев ранних южных поэм («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»), поскольку явление это характерно для романтизма в целом.

Но когда появляется неожиданное «вдруг» в финале исторической трагедии «Борис Годунов» — *«Народ безмолвствует»*, — появляется как массовый жест лиц, прежде весьма шумно и активно выражавших свое мнение, — даже сам автор, также «вдруг», неожиданно для себя осознает, что угодил в главный узел нерва всей русской истории. Отсюда — удивление перед самим собой — «Ай да Пушкин,..» — как автором трагедии, по его определению, «истинно романтической». А с точки зрения исторического опыта последующих XIX и XX вв. в целом, это можно назвать метким попаданием в едва ли не основную причину главных народных трагедий в России. Столь же неожиданным для самого поэта был поворот в судьбе его «милого идеала», любя-

---

туются осознанием новых исторических соотношений современности с прошлым и будущим, сиюминутного с вечным и общечеловеческим. Осознанием великой роли того качества в любом явлении или предмете, что Пушкин определял понятием «истинного» («истинная поэзия», «истинно народное», «истинный романтизм»). — О последнем см. в моей статье: «Заветы» Пушкина литературоведению // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999. С.446—449). И, забегая вперед, скажем: вот эти коррективы «истинного» — как наивысшей меры — и есть великая традиция Пушкина всему последующему историческому развитию в любой области.

мой героини романа в стихах, что «удрала» с автором «штуку», которую тот «от нее не ожидал» («замуж вышла»). Впрочем, как убедительно показано современным пушкинистом, не менее неожиданным было для Пушкина и само появление Татьяны в сюжете произведения: «ее возникновение не вызвано никакой повествовательной необходимостью — оно вызвано свободой, обрушившейся на автора в д р у г»<sup>6</sup>. А на читателя свобода авторского «вдруг» «обрушивается» в финале «Евгения Онегина», что осознается и самим автором («И вдруг умел расстаться с ним, / Как я с Онегиным моим»).

Это свойство пушкинского художественного мышления (но применительно лишь к одной конкретной черте: «скрытой афористике») весьма точно, на наш взгляд, определено И.Роднянской: «пунктирность», перелет-перескок через целые цепочки логических и ассоциативных звеньев, что подчас ведет к головокружительному смещению признаков, и заставляет ум читателя двигаться кратчайшим воздушным путем вместо извилистого наземного»<sup>7</sup>.

И в повествовании «перелет-перескок через целые цепочки логических и ассоциативных звеньев» позволяет автору (вместе с читателем) «двигаться кратчайшим воздушным путем вместо извилистого наземного». Отсюда, оправданность неожиданных пушкинских счастливых развязок в «Повестях Белкина», что случаются «при самых невероятно неблагоприятных обстоятельствах, когда уже ни на что ни рассчитывать, ни надеяться нельзя»<sup>8</sup>, также как и естественность многих других нежданно-негаданных «вдруг», где «мощным орудием провидения» выступает «случай».

Мудрое пушкинское высказывание о роли случая, как «мощного,

---

<sup>6</sup> *Непомнящий В.С.* «...На перепутье...» «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы // «Московский пушкинист». Вып. 1. М., 1995. С.48—49. Разрядка автора статьи.

<sup>7</sup> *Роднянская И.* Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней // «Падающий Зиккурат». Альманах. СПб., 1995. С. 26.

<sup>8</sup> *Ахматова А.* Сочинения в двух томах. Том 2. М., 1990. С.129.

мгновенного орудия провидения»<sup>9</sup> — одна из заветных мыслей поэта, творчески рожденная в творческом процессе. Она становится ключевой для понимания многих явлений искусства Пушкина, в том числе глубокого смысла и сути пушкинских «вдруг» в его поэтике, которую можно определить как поэтику «гармонических контрастов»<sup>10</sup>.

Подоспев к месту и вовремя, чтобы свершить (или завершить) назревшее событие, случай у Пушкина кардинально отличается от нелепых случайностей в сюжетах других писателей, искусственно

---

<sup>9</sup> Приведем его полностью, хотя в последнее время к нему обращаются многие: «Не говорите: *иначе нельзя было быть*. Коли было бы это правда, то историк был бы астроном и события жизни человечества были бы предсказаны в календарях, как и затмения солнечные. Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем. Но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (VII, 144. Курсив Пушкина). По мысли С.Аверинцева, «мощным, мгновенным орудием Провидения» было и появление в русской литературе Пушкина. Он явился счастливым для истории литературы «случаем», «мгновенной исключительностью». «Формула Аверинцева, — по замечанию С.Бочарова, — не случайно, повидимому, сближается по эпитету с пушкинским определением случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения... Это значит, что сам Пушкин... явился... по-пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай». *Бочаров С.* «Заклинатель и властелин многообразных стихий» / «Новый мир», 1999, № 6. С. 183. Курсив и разрядка С.Бочарова.

<sup>10</sup> Это качество палитры Пушкина обнаруживалось различными его исследователями. И хотя определялось оно различно, но понималось достаточно близко. «Сочетание вроде бы взаимно исключающих друг друга понятий» («Мне грустно и легко; / Печаль моя светла». *Сквозников В.Д.* Лирика Пушкина. М., 1975. С. 45); «гармония разнородного», являющая собой «не столкновение контрастов», а «взаимодействие слов разных ипостасей в единой стилевой реальности» («И шайка вся сокрылась вдруг»; «уста жуют»; «страшный мужик ласково меня кликал». *Гей Н.К.* Художественный синтез в стиле Пушкина // Теория литературных стилей. М., 1976. С. 118—119); «смелое соединение отрицающих друг друга эпитетов» («Унылая пора! Очей очарованье!»; «пышное природы увяданье». *Драгомирецкая Н.В.* Автор и герой в русской литературе XIX—XX вв.. М., 1991. С. 142). И так далее.

придуманных с целью занимательности. — В этом плане показательна повесть «Талисман» нашего крупного сатирика М.Зощенко, названная им «Шестой повестью Белкина». Считая прозу Пушкина «драгоценным образчиком, на котором следует учиться писателям нашего времени», он решается «сделать копию, чтоб увидеть, каким секретом в своем мастерстве обладал великий поэт». Но копии, к счастью, не получилось (ее у Зощенко и не могло быть: секрет его самобытного мастерства лежал совсем в другой плоскости<sup>11</sup>).

А «секрет мастерства великого поэта» таился в особом характере его мышления и таланта, и проявлял себя в любой области, будь то личные письма, замечания о литературе, размышления об истории или делах государственных.

Пушкинских «вдруг» в сюжетах и характерах его героев — и в стихах, и в прозе — выявлено и рассмотрено пушкинистами немало.

Но что заслуживает внимания особенного, и на чем хотелось бы остановиться специально (хотя приходится делать это по необходимости кратко и суммарно) — таких неожиданных «вдруг» немало и в образе самого автора.

Байронический тип классического романтического героя, тождественного автору и противостоящего другим героям и среде, был чужд натуре Пушкина в принципе. Это явно сказалось уже в его южных романтических поэмах: как в самих текстах, так и в авторских комментариях к ним. «Характер Пленника неудачен», — констатировал Пушкин в письме В.П.Горчакову и делал вывод: «доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (X, 49). «В герои романтического стихотворения» (или поэмы) на старый лад, как «Байрон, гордости поэт», Пушкин, с его протестической натурой, **разумеется, не годился**. Как не годился он в главные герои всех своих южных поэм, произведений безусловно романтических, но еще не в пушкинском понимании «истинного романтизма»<sup>12</sup>. В герои «истин-

---

<sup>11</sup> Подробнее об этом см. в моей книге: Пушкин в мире русской прозы XX века. М., 1999. С. 162—199.

<sup>12</sup> О понятии «истинного романтизма» у Пушкина см. в моей статье «О формах метаморфоз романтизма в русской прозе XX века» // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. Тверь, 1996. С.105—107.

но романтической трагедии «Борис Годунов» «годились» лишь реальные лица русской истории; туда «сгодились» его предки Пушкины, выведенные в ней. Естественно, что они не могли являться главными действующими лицами народной трагедии, но были несомненными ее участниками (ср. тексты «Бориса Годунова» и «Моей родословной»).

По законам драматического жанра автор в «Борисе Годунове» не мог открыто проявлять себя. Подобно героине поэмы «Руслан и Людмила», он скрывался здесь под своего рода «шапкой-невидимкой». Для исполнения ее функций в «Борисе Годунове» очень-таки «сгодились» две, казалось бы, полярные фигуры. Это — летописец Пимен, который, за «дистанцией огромного размера» (и по времени, и по возрасту) вряд ли мог вызвать у читателей какую-либо аллюзию с автором (хотя поэт, впервые знакомя читателей с драмой через публикацию монолога Пимена, вслед, как бы невзначай, бросал намек (в «Письме к издателю «Московского вестника»): «сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца» (VII, 74). Но письмо осталось неизвестным современникам Пушкина: оно опубликовано лишь в 1855 г. И хотя Пушкин ссылался в нем на Карамзина, но намек его отсылал читателей не только к авторам древних летописей и устных сказаний. Он наталкивал на возможность аллюзии и с автором новых повествований. Отсюда — *«сей характер (повествователя — Л.К.) все вместе нов и знаком для русского сердца»*. Именно — «нов» (автор «Бориса Годунова» выступал в новом качестве: исторического летописца), и — «знаком» (по бурно встреченной сказочной поэме «Руслан и Людмила»), именно — «для русского сердца». А в параллель летописцу Пимену, долженствующему быть объективным от лица русской истории, Пушкину «сгодился» одновременно и «колпак юродивого», имеющего право говорить правду от имени народа, под который он «никак не мог упрятать всех моих ушей... Торчат!» (X, 189).

В «Руслане и Людмиле» были сказочно народны не только герои и сюжет. Не менее народна и сказочна была и фигура поэта, поданная в зачине и в конце поэмы совсем, можно сказать, в духе и стиле русских гуляров: «И там я был, и мед я пил; / У моря видел дуб зеленый; / Под ним сидел, и кот ученый / Свои мне сказки говорил. / Одну я помню: сказку эту / Поведаю теперь я свету...» (IV, 12).

Но уже и здесь образ автора целиком «не укладывался» ни в заявленную им фигуру сказочного повествователя, ни в фигуру творца поэмы с богатой традицией европейской и русской литературы (Байрона, Жуковского и других).

В поэме обращает на себя внимание удивительная поэтическая метафора: «кот ученый». В его фигуре сокрыто (но — угадывается) весьма сходное с поэтом положение — и в тот период, и еще больше потом: «Златая цепь на дубе том: / И днем и ночью кот ученый / Все ходит по цепи кругом». Угадываются также и сходные для обоих функции: «Идет направо — песнь заводит, / Налево — сказку говорит» (IV, 11. — Следуя общепринятой традиции, главы своих произведений, даже поначалу в «Евгении Онегине», Пушкин, как известно, называл «песнями».)

В «романе в стихах», жанр которого остается — без преувеличения — единственным и неповторимым во всей мировой литературе, авторское «я» открыто и вольно развернулось в своем художестве и гуманистических чувствах, в своей «болтовне» решительно обо всем и обо всех делах, явлениях, проблемах прошлой и нынешней жизни. И в таком виде оно стало привлекательным и интересным для читателей не в меньшей мере, чем сам «роман героев» (определение С.Г.Бочарова). Всеобъемлющее по интересам, образу жизни, многосторонности «отзвуков» и «откликов» «на каждый звук» (как гипотетический образ поэта в стихотворении «Эхо»), авторское «я» естественно и органично удерживалось в кругу своих главных героев, как центр внутри окружности, и удерживало равный интерес читателей ко всем трем, близким в романном мире лицам, в чем он не раз чистосердечно признавался читателям, извиняясь перед ними, то за грустные картины («Увы, Татьяна увядает...» // «Простите мне: я так люблю / Татьяну милую мою»), или за то, что прервал повествование об Онегине («Хоть я сердечно люблю героя моего») для себя (чтоб «погулять и отдохнуть»). Между автором, героями, читателями возникал дружественный гармонический союз, вольных и свободных в действиях и органичных в поведении лиц.

Но в своей «свободе и воле» романа в стихах авторское «я» дошло до той границы, за которой логично следовала необходимость новой

*эманации* образа автора. Употребим это слово, пока еще не слишком вошедшее в литературоведческий обиход, но возникшее здесь непро- извольно, само собой, «вдруг». Для понимания образа автора у Пуш- кина оно представляется естественным и даже необходимым, ибо по- зволяет уловить суть многообразных авторских ликов Пушкина в их удивительной смене; легкость его как бы «перелетов-перескоков» и неожиданность появлений перед читателем «воздушным путем» в самых разнообразных и невиданных повествовательных ликах (яв- ных или скрытых, прямых или опосредованных сложной системой иных фигур и героев). Опустив далее по необходимости ряд из них, остановимся лишь на двух полярных во многих отношениях фигурах из разных по жанру и стилю произведений. Это — волшебная Белочка из «Сказки о царе Салтане» и весьма земной Белкин в прозаиче- ских «Повестях Белкина».

Белочка из «Сказки о царе Салтане» — своеобразный потомок «кота ученого» из «Руслана и Людмилы». Но, в отличие от него, она свободна от «цепи» (будь она и «золотой»), хотя и охраняема пристав- ленной к ней «стражей». Однако, охраняема, опять же, не из опасе- ния, что, будучи свободной и независимой (в отличие от «кота учено- го»), она может «спеть» не ту «песнь», что от нее ждут, или рассказать не ту «сказку». А — напротив: из-за осознаваемой всеми жителями этого сказочного острова (в том числе, и самой Белочкой) ценности ее «честного ремесла» (слова Пушкина о своем искусстве). Оно для нее — и любимое, и полезно необходимое, самой ее природой предназна- ченное занятие, лишь опозитизированное здесь жанром сказки («Ель растет перед дворцом, / А под ней хрустальный дом; / Белка там жи- вет ручная, / Да затейница какая! / Белка песенки поет / Да орешки все грызет, / А орешки не простые, / Все скорлупки золотые, / Ядра — чистый изумруд...»). — IV, 443).

Для обитателей сказочного острова Буяна «затейница» Белочка и поэтическая, и, одновременно, экономическая основа сказочного бо- гатства этого удивительного острова: «Слуги белку стерегут, / Служат ей прислугой разной — / И приставлен дяк приказный / Строгий счет орехам весть; / Отдает ей войско честь; / Из скорлупок льют монету, / Да пускают в ход по свету; / Девки сыплют изумруд / В кладовые, да

подспуд; / Все в том острове богаты, / Изоб нет, везде палаты...». Почти безличный рассказчик в «Повестях Белкина», а еще точнее, рассказчик чужих историй, Белкин, по своей функции, также потомок более ранней фигуры повествователя в творчестве Пушкина: нейтрального летописца Пимена. Но он значительно уменьшен в своей роли и в своем задании. Выступая не в качестве «свидетеля» и летописца исторических событий Государства Российского, он создает не «сказанья» о них (и не «Господом поставлен» на роль свою), а просто пересказывает мелкие житейские случаи, «повести», «слышанные им от разных особ» (VI, 83). Однако в системе пушкинского поэтического и исторического мышления эти маленькие реальные истории (с развязками счастливыми) столь же важны и значительны, как крупные государственные события (с развязками трагическими). Личные качества натуры покойного Белкина становятся известны читателю из письма его друга-соседа, приведенного издателем (роль последнего берет на себя автор): «нельзя было и не любить молодого человека столь кроткого и честного». «Иван Петрович вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств... стыдливость была в нем истинно девическая» (VI, 82). — Интересно, что подобными качествами характеризовался Пушкиным и летописец Пимен: «В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умиленная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое...» (VII, 74).

— Из краткого и локального соображения о своеобразии многообразных авторских ликов Пушкина можно сделать, думается, следующий вывод.

Внутренней пружиной логики много- и разнообразных жанрово-стилевых пушкинских переходов является неуловимая эманация образа автора, смена повествовательных ликов перед читателями и героями (а порой и посредством самих героев). Всякий раз она вызвана законами жанра и стиля нового произведения и становится ключевой для его понимания. Это не специально придумываемые для автора маски или псевдонимы, чуждые естественной натуре Пушкина. Они подобны скорее «шапке-невидимке», которая лишь по счастливому случаю и весьма вовремя (как героине его первой поэмы) попадает неожиданно, «вдруг» в руки поэту. И он, конечно же, с большой пользой для себя всякий раз как бы «примеривает» ее прямо-таки на глазах не всегда осознающих это читателей.

## К ВОПРОСУ О «ГРАФЕ НУЛИНЕ» В СВЕТЕ ИРОИ-КОМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

На связь «Графа Нулина» с традицией ирои-комического эпоса в литературе уже указывалось<sup>1</sup>. Появившиеся в последнее десятилетие исследования, в которых на широком материале рассматриваются проблемы поэтики, генезис и эволюция жанра комической поэмы<sup>2</sup>, подтверждают возможность осмысления написанной в Михайловском поэмы как очередного этапа развития русской литературной травести и создают теоретическую базу для новых наблюдений.

Г.Н. Ермоленко пишет, что комическая поэма «представляет собой жанровую пародию на эпос и высокие жанры современной автору литературы» и в связи с этим является «формой саморефлексии литературы»<sup>3</sup>. Именно как произведение, пародийно отталкивающееся от разных жанровых моделей, в науке рассматривается

---

<sup>1</sup> Гуменная Г.Л. «Граф Нулин» и традиция ирои-комической поэмы / Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 94—101. См. также: Стенник Ю.В. Национальные поэтические традиции XVIII века в творчестве Пушкина 1810—1820-х годов: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1969; Степанов Л.А. Пушкин и жанр шутильной поэмы // Эстетические взгляды писателей и художественное творчество. Краснодар, 1974. С. 48—60.

<sup>2</sup> Ермоленко Г.Н. Русская комическая поэма XVIII — начала XIX вв. и ее западноевропейские параллели. Смоленск, 1991; Ермоленко Г.Н. Французская комическая поэма XVII—XVIII вв.: Литературный жанр как механизм и организм: Монография. Смоленск, 1998; Вачева А. Поэма-бурлеск в русской поэзии XVIII века. София, 1999.

<sup>3</sup> Ермоленко Г.Н. Французская комическая поэма... С. 12, 13.

созданная в Михайловском поэма <sup>4</sup>. Нам представляется, что в связи с ней можно обозначить еще один источник пародирования, если учесть, что «в сложном переплетении жизненных и творческих импульсов, вызвавших к жизни замысел «Графа Нулина», «первое место» принадлежит «Евгению Онегину» <sup>5</sup>. Поэма, «отпочковавшаяся» (по словам Л.С.Сидякова) от «романа в стихах», может быть прочитана как комическая вариация «Евгения Онегина», особенно первых трех глав романа, завершенных к моменту написания поэмы.

Показательна уже первая встреча читателя с персонажами. В.А.Кошелев обратил внимание на то, что первое упоминание имени всякого нового лица в «Евгении Онегине» сопровождается развернутой его характеристикой. Этот устойчивый способ представления персонажей нарушается, когда речь идет о Татьяне и Онегине, которые «в этом смысле никак не представлены». Это становится, по мысли исследователя, «нарочитым показателем самооценности героев» <sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Попытки интерпретации «Графа Нулина» через художественный опыт разных жанров или отдельных произведений в литературе предпринимались неоднократно. Так, Э.И.Худошина отмечает в «Графе Нулине» травестирование художественных мотивов «Лукреции» Шекспира (Болдинские чтения, 1979); ряд исследователей развивают в своих работах высказанную Б.М.Эйхенбаумом мысль о необходимости рассматривать поэму как отталкивание от байронизма (Эйхенбаум Б.М. О замысле «Графа Нулина» // *Эйхенбаум Б.М. О поэзии*. Л., 1969. С. 169—180. С. 169; *Смирнова Н.В. Жанр шутильной поэмы в русской литературе 1820—1830 гг.*: Автореф. дисс. канд. филол. н. Свердловск, 1984; *Худошина Э.И. Жанр стихотворной повести в творчестве Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник»)*: Автореф. дисс. канд. филол. н. Л., 1983); А.Н.Соколов основал традицию возведения «Графа Нулина» к жанру «сказки» (conte) (*Соколов А.Н. Жанровый генезис шутильных поэм Пушкина // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона»*: Сб. статей. Л., 1969. С. 70—78; *Скажун А.А. Традиция жанра «сказки» в поэмах А.С.Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне»*: дополнения и комментарии // *Майминские чтения*. Псков, 2000. С. 27—33).

<sup>5</sup> *Сидяков Л.С. «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» (к эволюции пушкинского стихотворного повествования)* // *Пушкин. Исследования и материалы*. Т. VIII. Л., 1978. С. 5—21. С. 12.

<sup>6</sup> *Кошелев В.А. «Онегина» воздушная громада...* СПб., 1999. С. 85.

Персонажи «Графа Нулина» подобной «самоценностью», видимо, не обладают: их появление сопровождается обширным авторским комментарием, который вкупе с наблюдениями автора за своими героями в ходе повествования дает возможность сопоставления их с центральными персонажами «Евгения Онегина».

Так, главные герои обоих произведений охарактеризованы в отношении к чтению. Для Онегина и Нулина это занятие оказывается необходимым лишь для возбуждения собственных мыслей об иных предметах, и рассказ об этом возникает не только в сходных ситуациях, но и оформляется близкими, а чисто и теми же словами. В рукописи романа после первой встречи с Татьяной Онегин увлекся ею:

В постеле лежа — наш Евгений  
Глазами Байрона читал  
Но дань невольных размышлений  
В уме Татьяне посвящал —  
Проснулся /он/ денницы ране  
И мысль была все о Татьяне.  
Вот новое, подумал он —  
Неужто я в нее влюблен?  
Ей богу это было б славно...<sup>7</sup>.

Оставив набросанный вариант, Пушкин передал его Нулину:

В постеле лежа, Вальтер-Скотта  
Глазами пробегает он.  
Но граф душевно развлечен:  
Неугомонная забота  
Его тревожит; мыслит он:  
«Неужто вправду я влюблен?  
Что, если можно?.. вот забавно;  
Однако ж это было б славно...» (V, 9)

---

<sup>7</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. Т. VI. С. 307—308. Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римской, страницы — арабской цифрами. Курсив в цитатах мой.

В романе результатом «чтения» должно было стать уподобление Онегина Ленскому: «скоро стал Евгений // Как Ленской» (VI, 308). В поэме же таким итогом становится ночное приключение Нулина в духе героя «Орлеанской девственницы» Манроза<sup>8</sup>. Ситуация дает возможность автору обмануть ожидание «петербургских дам», к мнению которых он апеллирует, поскольку ее разрешение происходит не «по Вольтеру».

Можно отметить еще один случай, когда строки романа, существовавшие в черновой редакции, но не попавшие в окончательный текст, «перекочевали» в поэму:

Так иногда лукавый кот,  
Жеманный баловень служанки,  
За мышью крадется с лежанки:  
Украдкой, медленно идет,  
Полузажмуясь подступает,  
Свернется в ком, хвостом играет,  
Раздвинет когти хитрых лап  
И вдруг бедняжку цап-царап. (V, 10).

В черновой редакции «Евгения Онегина» после этого пассажа следовало:

Так хищный волк томясь от глаза  
Выходит из глуши лесов  
И рыщет близ беспечных псов  
Вокруг неопытного стада  
Все спит — и вдруг свирепый вор  
Ягненка мчит в дремучий бор. (VI, 226).

Уподобления пародийно имитируют эпические сравнения с привычными для них сопоставлениями героев с животными. При этом возникает широкий контекст ассоциаций — от античности до многочисленных «перелицовок» высоких жанров (ср.: «Неистового Роланда» Ариосто: «Так хитрый кот // Вновь и вновь заводит шутки с мы-

---

<sup>8</sup> Отмечено Г.Л.Гуменной: Указ. соч. С.97.

шью, // А когда прискучит забава — // Вдруг прикусит и бросит на-  
смерть» (песнь 5), «Все равно как в темной овчарне // Глядит волк,  
считая овец» (песнь 12); «Орлеанскую девственницу» Вольтера: «Как  
кошка, что идет, подстерегая, // Застенчивую мышку» (песнь 12)<sup>9</sup>,  
«Как волк жестокий с мордою кровавой // Зубами шерсть овцы несча-  
стной рвет» (песнь 10); или «Елисея» Майкова: «Тут скляница как  
мышь, // А он как будто кот» (песнь 4), «ямщик, как волк между овца-  
ми» (песнь 2)).

Моменты сходства пушкинских персонажей не ограничиваются  
отмеченными случаями. Как Онегин, так и Нулин охарактеризованы  
в отношении к театру: Евгений «на сцену // В большом рассеянье взгля-  
нул, // Отворотился — и зевнул, // И молвил: «Всех пора на смену...»;  
Нулин говорит о плачевном состоянии театра: «Тальма совсем оглох»,  
«Мамзель Марс — увы! стареет». Занятый «отделкой розовых ног-  
тей» Нулин заставляет вспомнить о том, что в кабинете Онегина сре-  
ди прочего автор заметил «щетки тридцати родов // И для ногтей и  
для зубов» (ср. в черновой редакции: «Отделка нежная ногтей...» (VI,  
234)). Другие моменты сходства позволяют утверждать, что иронич-  
ные наблюдения автора над героем романа в поэме сменяются снижа-  
ющей характеристикой. Если Онегин — «мод воспитанник пример-  
ный», то Нулин «промотал... в вихре моды // Свои грядущие доходы».  
Рисуя «в последнем вкусе туалет» Евгения, автор перечисляет его со-  
держимое: «панталоны, фрак, жилет». В случае с Нулиным этот спи-  
сок сильно разрастается, сменяясь

... запасом фраков и жилетов,  
Шляп, вееров, плащей, корсетов,  
Булавок, запонок, лорнетов,  
Цветных платков, чулков а joug... (VI, 6).

Умножается не только количество «фраков и жилетов»: «двойной  
лорнет» Онегина заменяется «запасом... лорнетов». Упоминание же  
«булавок» заставляет вспомнить Душеньку Богдановича, в гардеробе

---

<sup>9</sup> Отмечено Г.Л.Гуменной: Указ. соч. С. 97.

которой булавки являлись неизменным атрибутом <sup>10</sup>. Сопутствующая описанию Душеньки авторская ирония вместе с «булавками» переносится на «пылкого героя» поэмы.

В один ряд с предметами гардероба Нулина попадают «*bon-mots* парижского двора», «тетрадь злых карикатур», «ужасная книжка Гизота», новый роман Вальтер Скотта и прочее. Очевидно, что Пушкин использует прием комических перечислений (аккумуляции), генетически восходящий к бурлеску. В отношении Нулина тот же прием использован еще раз:

Ложится он, *сигару просит*,  
Monsieur Picard ему приносит  
Графин, серебряный стакан,  
Сигару, бронзовый светильник,  
Щипцы с пружиною, будильник  
И неразрезанный роман. (V, 9).

В столь подробном перечислении нет необходимости: из длинного перечня предметов в дальнейшем повествовании появится только «неразрезанный роман». Однако авторская «болтовня» становится важным средством характеристики героя, личность которого оказывается словно бы вытесненной вещами, его окружающими, Обилие вещей заслоняет в Нулине человека, становится косвенным указанием его духовной неполноценности, исчерпанности героя бытом. Онегин также (особенно в 1-й главе) показан в окружении вещей. Но, как замечает автор, можно «думать о красе ногтей», оставаясь «дельным человеком». В Евгении есть глубина, которая особенно раскроется в финале

---

<sup>10</sup> Среди предметов, собранных «в дорогу» для Душеньки, находятся «гребенки и булавки»; после того как в пути все собранные предметы были растеряны, «Осталось наконец лишь несколько булавок»; когда же решившая покончить с собой героиня ищет оружие, то оказывается, что у нее нет не только «кинжала», но и никакого «острия», потому что в попытке броситься в пропасть

...Душенька пред сим,  
Летя с горы на низ, повытрясла булавки,  
Чудесным действием иль случаем простым.

романа, где герой предстанет страдающим и трагическим лицом. Духовный же потенциал Нулина без остатка ясен в пределах описанной ситуации. Показав возможность характеристики человека через окружающий его предметный мир, Пушкин, несомненно, предвосхитил художественные открытия последующей русской литературы, Гоголя, Чехова.

Прием комических перечислений Пушкин использует и при характеристике Натальи Павловны, знакомство с которой читателя сопровождает развернутым авторским комментарием, как и в случае с Нулиным. В литературе уже обращалось внимание на то, что приведенный в поэме список деревенских занятий помещицы приближен к занятиям матери Татьяны:

Она езжала по работам,  
Солила на зиму грибы,  
Вела расходы, брила лбы... (VI, 46).

Заметим, однако, что близость эта, намеченная в поэме в авторском плане, снимается в плане фабульном:

А что же делает супруга	К несчастью, героиня наша...
Одна в отсутствие супруга?	(Ах! Я забыл ей имя дать.
Занятий мало ль есть у ней:	Муж просто звал ее Наташа,
Грибы солить, кормить гусей,	Но мы — мы будем называть
Заказывать обед и ужин,	Наталья Павловна) к несчастью,
В анбар и в погреб заглянуть, —	Наталья Павловна совсем
Хозяйки глаз повсюду нужен:	Своей хозяйственной частью
Он вмиг заметит что-нибудь.	Не занималась, затем,
	Что не в отеческом законе
	Она воспитана была,
	А в благородном пансионе
	У эмигрантки Фальбала. (V, 4).

Скрупулезное перечисление возможных с точки зрения автора занятий Натальи Павловны, данное в первой строфе, отменяется как не соответствующее действительности во второй. Такие перечисления, уничтожаемые как «песочные домики» последующим повествовани-

ем, были характерны для барочного мировосприятия и, как отмечает Г.Н. Ермоленко, использовались в бурлеске. С помощью этого приема «бурлескный поэт демонстрирует призрачность, непрочность элементов мира трагической поэмы, которые зависят от прихоти ее создателя»<sup>11</sup>. Данный прием активно использовался и в русской ирои-комической традиции: достаточно вспомнить перечисление предметов, несомых за Душенькой в поэме Богдановича сопровождавшей ее процессией, — и растерянных по дороге: «свечи», «хрустальная кровать», «тамбуры и коклюшки», «дорожный туалет, гребенки и булавки» и проч. Используя опыт комической поэмы, Пушкин напоминает о своей свободе поступать как заблагорассудится с героями и действием, подчеркивает субъективный произвол автора.

Рассмотренный фрагмент интересен и в том отношении, что демонстрирует использование поэтом рифмы, являющейся источником комизма («у ней» — «гусей»), и тавтологической рифмы, создающей неожиданный каламбур («супруга» — «супруга»). Использование необычных рифм с целью комического освещения ситуации исследователи возводят к комической поэме<sup>12</sup>. В.В.Виноградовым был отмечен еще один случай рифмовки («экипаж» — «cougage»), ставящий поэму в связь с ирои-комической традицией<sup>13</sup>. Случаи употребления неожиданных рифм в пародийных целях в «Евгении Онегине» отмечены Г.Л.Гуменной<sup>14</sup>.

В черновых рукописях «Евгения Онегина» Татьяна именовалась

---

<sup>11</sup> Ермоленко Г.Н. Указ. соч. С. 61. М.М.Бахтин считал подобные перечисления характерными для пародийной литературы XV—XVI вв. и возводил их к народным номинациям средневековой площади (Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 195)

<sup>12</sup> Ермоленко Г.Н. Указ. соч. С. 42.

<sup>13</sup> Виноградов В.В. Пушкин и русский язык // Вестник АН СССР, 1937, № 2—3. С. 98.

<sup>14</sup> Гуменная Г.Л. Заметки об авторской иронии в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький, 1977. С.46—57. С. 47; Гуменная Г.Л. «Читал охотно Елисея...» (Ирои-комика в «Евгении Онегине») // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С.38. См. также: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 114.

«Наташей» («Ее сестра звалась Наташа» — VI, 289). Этим именем Пушкин наделяет героиню поэмы. При этом читателю сообщается, что так называл ее муж, «мы» же «будем называть Наталья Павловна». Появление отчества представляется неслучайным. В.А.Кошелев замечает, что в тексте «Евгения Онегина» именование «по отчеству допускается только один раз — в характеристике московского общества («Все белится Лукерья Львовна, // Все то же лжет Любовь Петровна...» и т.д.)... в контексте... произведения... отчество несет сатирическую нагрузку»<sup>15</sup>. Именование героини «Наташей Павловной» представляет ее в ироническом освещении еще до всякой характеристики и — в свете «взаимозаменяемости» двух имен в черновиках романа — представляет ее как *не-Татьяну*.

Героини разведены уже внешне. Татьяна «ни красотой сестры своей, // Ни свежестью ее румяной // Не привлекла б... очей». В романе не дано ни одной детали внешнего облика Татьяны за исключением «бледности» («И вспомнил он Татьяны милой // И бледный цвет, и вид унылый...»). Иными чертами наделена Наталья Павловна: «Лица румянец деревенский — // Здоровье краше всех румян», «глаза большие», «довольно круглый, полный стан». Изображение в литературе телесного избытка М.М.Бахтин возводил к народной смеховой культуре. Перерождение смехового начала в постренессансную эпоху привело, по его мысли, к тому, что материально-телесные образы превратились в «низкий быт»<sup>16</sup>. Акцентированием телесной пышности героини Пушкин добивается комического ее изображения. Той же цели поэт достигает при описании круга интересов Натальи Павловны. Не занимавшие Татьяну «вести города» и «моды» составляют главную тему ее разговора: «А что театр?», «Какой писатель нынче в моде?», «Как тальи носят?». Если Татьяна «журналов наших не читала», то Наталью Павловну Пушкин заставляет читать «Московский телеграф», и читатель не может не вспомнить, что дамы, читающие русские журналы, представлялись автору «Евгения Онегина» в образе «семинариста в желтой шале» или «академика в чепце» (заметим, что именно «в чепце» впервые и предстает перед читателем Наталья Павловна,

<sup>15</sup> Кошелев В.А. Указ. Соч. С. 83.

<sup>16</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С. 46—47.

этот атрибут ее туалета упоминается в поэме дважды). Создается впечатление, что Пушкин сам подсказывает читателю нужные ассоциации, высвечивающие ироническую модальность повествования.

Помимо «Московского телеграфа» в круг чтения пушкинской героини попадает «нравоучительный роман»:

Она сидит перед окном.  
Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа:  
Любовь Элизы и Армана,  
*Иль переписка двух семей* –  
Роман классический, старинный,  
Отменно длинный, длинный, длинный,  
Нравоучительный и чинный,  
Без романтических затей. (V, 4).

Подобные же сочинения составляли круг чтения Татьяны, влюбившейся «в обманы // И Ричардсона и Руссо». В рассказах о чтении героинь может быть отмечено сходство выбранного для чтения места («перед окном»), созвучие стихов («Любовник Юлии Вольмар» — «Любовь Элизы и Армана») и мотивов («Грандисон... наводит сон» — «роман... отменно длинный, длинный, длинный»<sup>17</sup>). Можно предположить, что, подобно Татьяне, «воображаясь героиней // Своих возлюбленных творцов», Наталья Павловна «ждала... кого-нибудь». Несовместимость романной идеализации жизни и реальности подчеркивается пародийным обыгрыванием ситуации чтения в поэме:

Наталья Павловна сначала  
Его внимательно читала,  
Но скоро как-то развлеклась  
Перед окном возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой

---

<sup>17</sup> Атмосфера скуки при чтении Натальи Павловны подчеркнута утросением не только слова «длинный», но и рифмы (обычна для «Графа Нулина» парная рифмовка), чем достигается ощущение монотонности, промедления: «старинный» — «длинный» — «чинный».

И ею тихо занялась.  
Кругом мальчишки хохотали.  
Меж тем печально, под окном,  
Индейки с криком выступали  
Вослед за мокрым петухом;  
Три утки полоскались в луже;  
Шла баба через грязный двор  
Белье повесить на забор... (V, 5).

С миром «обольстительного обмана» сталкиваются демонстративно грубые детали быта. Представляется неправомерной распространённая в науке трактовка данного фрагмента как продолжения процесса «открытия действительности» Пушкиным, освоения им «языка прозы»<sup>18</sup>. «Языком прозы» нарисовано, например, восприятие Татьяной картины зимы:

Проснувшись рано,  
В окно увидела Татьяна  
Поутру побелевший двор,  
Куртины, кровли и забор,  
На стеклах легкие узоры,  
Деревья в зимнем серебре,  
Сорок веселых на дворе... (VI, 97).

Таково же данное в авторском плане поэмы описание:

В последних числах сентября  
(Презренной прозой говоря)  
В деревне скучно: грязь, ненастье,  
Осенний ветер, мелкий снег  
Да вой волков... (V, 3).

Пейзаж же, увиденный глазами Натальи Павловны, описан не «языком прозы», а «языком бурлеска». Далеко не случайно сгущение деталей «низкого быта», включение «высокой» лексики в стилистически

---

<sup>18</sup> См., напр.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина: 1813—1826. М., Л., 1950. С.496, 501.

неожиданную для нее речевую среду («индейки с криком *выступали* // Вослед за мокрым петухом»); мотив же драки и «хохочущих мальчишек» не оставляет сомнений в жанровой природе фрагмента <sup>19</sup>.

Авторское отступление «Кто долго жил в глуши печальной...», которое должно бы установить аналогию между чувствами автора и героини, услышавшей звук колокольчика, выполняет, однако, иную роль. Г.Л.Гуменная отмечает, что этот текст подчеркнuto «разделяет духовные миры героини и автора» <sup>20</sup>. Несовпадение сфер автора и героини достигается, в частности, направленностью внимания рассказчика на разные составляющие сходных картин. В авторском плане в центре внимания оказываются переживания личности, сама по себе сцена подчеркнuto неконкретна, ее трудно представить в деталях.

Кто долго жил в глуши печальной,  
Друзья, тот, верно, знает сам,  
Как сильно колокольчик дальный  
Порой волнует сердце нам.  
Не друг ли едет запоздалый,  
Товарищ юности удалой?..  
Уж не она ли?.. Боже мой!  
Вот ближе, ближе... сердце бьется...  
Но мимо, мимо звук несется,  
Слабей, и смолкнул за горой. (V, 5).

---

<sup>19</sup> Показательно, что в процессе работы над поэмой Пушкин иногда усиливал комический эффект за счет введения снижающих бытовых деталей. Так, «важный петух» черновой редакции (V, 166) становится в окончательном тексте «мокрым» (V, 5). Любопытно, однако, что параллельно этой работе поэт продельывает и обратную: смягчает резкость характеристик, не давая поэме приобрести качество бурлеска. В частности, черновое «в тазу свеча горит» (V, 172), вызывавшее ассоциации с приключением героя «Опасного соседа», заменяется на «лампа чуть горит», снимаются упоминания о стакане вина, «ободрясь» которым, «крехтит за чемоданом» слуга Нулина (V, 167), об «урьльнике» (V, 169), «перекочевавшим» было из «Опасного соседа», не попадает в окончательный текст и ставнение кипящего страстью героя с «самоваром» (отмечено Г.Л.Гуменной в статье «Граф Нулин...»). С.97—98.

<sup>20</sup> Гуменная Г.Л. «Граф Нулин» и традиция... С. 96.

В фабульном же плане внимание переносится на внешние действия и предметный мир рисуемой сцены:

Наталья Павловна к *балкону*  
*Бежит, обрадована звону,*  
*Глядит и видит: за рекой,*  
У мельницы, коляска скачет.  
Вот на *мосту* — к нам точно... нет,  
*Поворотила влево.* Вслед  
Она *глядит* и *чуть не плачет.*  
Но вдруг... о радость! *косогор;*  
*Коляска на бок... (V, 5).*

Заполнение сцены деталями выполняет ту же роль, что и тщательное перечисление предметов, окружающих Нулина. Читателю в ходе повествования почти ничего не сообщается о душевных движениях героини. Нет, например, рассказа о ее чувствах при чтении романа, нет ее «вечерних» размышлений о Нулине, автор «сомневается», «гневом» или «страхом» Натальи Павловны была вызвана пощечина, однако внешность героини, ее манера одеваться, ее быт представлены в точности. Через привязанность к «низкой действительности», через однозначное и полное объяснение бытом Пушкин снижает образ героини. По мнению Г.Н. Ермоленко, доминирование быта над миром героев — характерная черта комической поэмы<sup>21</sup>.

Анализ показывает, что в работе над «Графом Нулиным» Пушкину оказались близки характерные для жанра комической поэмы законы художественного мышления. Это проявилось, в частности, в пародийном переосмыслении центральных персонажей и отдельных мотивов «Евгения Онегина», в активном использовании целого ряда художественных приемов бурлеска и ирои-комики, в особой позиции автора, подчеркивающего свое существование, иронически комментирующего события, противопоставляющего избранное им развитие сюжета — традиционному.

Сделав Онегина носителем «науки страсти нежной», Пушкин, как

---

<sup>21</sup> Ермоленко Г.Н. Указ. соч. С.61.

известно, предполагал создать роман-хронику «в роде Дон-Жуана» Байрона (XIII, 73), в основе сюжета которого лежали бы приключения искателя любви и чувственных наслаждений. В письме к А.Бестужеву в марте 1825 г. поэт уже отрицает связь своего сочинения с «Дон Жуаном», но замечает при этом: «Дождись других песен... ты увидишь, что если уж и сравнивать Онегина с Дон Жуаном, то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (gracieuse), Татьяна или Юлия?» (XIII, 155). Очевидно, в письме Пушкин намечал перспективу сюжета, которой не дано было осуществиться. Однако возможность реализации прежнего замысла еще долго волновала пушкинское воображение <sup>22</sup>. «Граф Нулин» мог стать тем «эпизодическим вариантом» к «Евгению Онегину» <sup>23</sup>, в котором была пародийно обыграна предуготовленная (хотя и не осуществленная) ситуация адюльтера, ставшая неуместной в романе.

---

<sup>22</sup> См. об этом: *Фомичев С.А.* «В роде Дон-Жуана» (о замысле романа «Евгений Онегин» // *Проблемы современного пушкиноведения*. Псков, 1991. С. 18—30.

<sup>23</sup> Определение Г.А.Гуковского: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С.84.

ЧЕЛОВЕК И МИР  
В СТИХОТВОРЕНИЯХ ПУШКИНА  
«БРОЖУ ЛИ Я ВДОЛЬ УЛИЦ ШУМНЫХ...»  
И ЛЕРМОНТОВА «КАК ЧАСТО ПЕСТРОЮ  
ТОЛПОЮ ОКРУЖЕН...»

Не случайна рожденная поэтическим сознанием ассоциация «поэт–эхо». На обусловленность мировоззрения поэта историческими процессами указывал и В.Г. Белинский (абсолютизируя эту связь): «...чем выше поэт, — утверждал критик, — тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление его таланта с историческим развитием времени». Но сам нерв, «духовный пульс эпохи» у большого поэта соотносится с вневременным, вечным, «несет в себе образ идеального бытия»<sup>1</sup>. Таким «вечным» ракурсом часто оказывается проблема «человек и мир». Создавая свою картину мира, каждый поэт по-своему выстраивает и структуру бытия, и систему отношений человека с универсумом. В связи с этим интересно проследить, как трансформируется осмысление этих взаимоотношений у поэтов, один из которых воспринимается преемником другого. Смена «модели мира» позволяет в этом случае понять, как изменяется сознание эпохи, уяснить те внутренние процессы, которые происходят в обществе, его духовной сфере. Такой внутренней связью в нашем сознании объединены прежде всего два поэта — Пушкин и Лермонтов, ведь уже в первых аналитических разборах лермонтовского творчества наметилась такая тенденция: говоря о Лермонтове, критики неизменно обращались к Пушки-

---

<sup>1</sup> Грехнёв В.А. Лирический поэт// Нижний Новгород. 1998. № 6. С.212.

ну, сравнивали эти полярные, но вместе с тем сопрягаемые мироощущения<sup>2</sup>. И родство это обусловлено прежде всего тем, что оба они выразили «вкус и запах» своей эпохи, обозначили доминанты духовной жизни своего поколения. Универсальные представления о бытии и человеке, своеобразие национальной картины мира очень ярко проявляются в стихотворениях Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и Лермонтова «Как часто пестрою толпою окружен». В них, на первый взгляд, конкретная ситуация являет мир в миниатюре, что дает возможность отразить более широкие и сложные связи жизни.

Хронологически стихотворения разделяет десятилетие<sup>3</sup>, но десятилетие в русской духовной жизни переломное. Е.В. Тарле «средние годы» (т.е. годы между концом польского восстания в 1831 г. и началом умственного оживления в 1842) называл «самым безнадежно глухим, сонным, удушливым периодом николаевской эпохи»<sup>4</sup>. Духовная атмосфера 30-х годов, по замечанию Л.Г. Фризмана, — «гнетущее молчание»<sup>5</sup>. Но молчание и оцепенение скрывали напряженную внутреннюю работу, самоанализ, рефлекссию. Как замечает Е.И. Анненкова, «духовная жажда», столь остро прочувствованная обществом на исходе предыдущего десятилетия, именно в 30-е годы ищет и находит свои формы воплощения. Томление духовной жаждой, высказанное в пушкинском «Пророке» (1826), должно было пройти процесс внутреннего сосредоточения. <...> Закончились энтузиастические десятилетия 19 века — и при-

---

<sup>2</sup> См., например, статью В.Г. Белинского «Стихотворения М. Лермонтова», в которой критик делает вывод: «Лермонтов поэт совсем другой эпохи <...> его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».

<sup>3</sup> Стихотворение Пушкина датируется 1829 г. В одной из редакций стихотворения есть помета: «26 дек<абря>/ 1829/ С.П.Б./ 3 часа 5 м<инут>» (Полн. собр. соч. Т. 3(2). С. 790). Текст лермонтовского стихотворения (1840) предвдает дата «1-е января».

<sup>4</sup> Тарле Е.В. О лермонтовском времени // Литературный современник. 1941. № 7—8. С. 140.

<sup>5</sup> Фризман Л.Г. Поэт и время // Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. СПб., 2000. С. 26.

ходило время духовного осмысления опыта, обретенного за эти годы»<sup>6</sup>.

Как видим, сама духовная атмосфера обусловила смену акцентов в оппозиции «человек и мир». Если в 20-е годы был актуален ракурс «я в мире», так как существовала вера в возможность воплощения «души прекрасных порывов» в действие, поступок и убеждение, что слово, направленное в мир, будет услышано и получит отзыв, то в 30-е годы большую актуальность приобрел ракурс «мир во мне», и этот внутренний мир казался единственно ценностным и истинным.

В названных произведениях как раз и отражена смена духовной парадигмы.

Исходная ситуация в стихотворениях идентична: ее можно определить как человек в толпе, среди людей. Но в шумной толпе оба героя одиноки. Правда, само одиночество принципиально отлично, как отличен поток жизни, их окружающий.

Лирический герой Пушкина одинок, но не изолирован от мира, не утрачивает связи с происходящим вокруг него. Он впитывает все многообразные проявления бытия и чувствует свою сопричастность происходящему. Он органичен в бытии, ему равно доступны все его сферы. В пушкинском восприятии мир един, в нем одно не противопоставлено другому.

Герой Пушкина погружен в размышления о своей судьбе, но личное бытие осознает как отражение всеобщих законов. Поэтому пушкинское одиночество не трагично, его человек остро ощущает свою связь с временем, людьми, природой, а «я» в стихотворении трансформируется в «мы», «нас», «все» и т.д.

Одиночество лирического героя Лермонтова и трагично и спасительно. Спасительно, потому что уход в мечту, мир, тщательно оберегаемый от постороннего вмешательства, позволяет противостоять жизненному маскараду. Положение лирического героя таково, что, находясь среди людей, он оказывается вне них. В неприятии среды, в раздвоенном существовании — источник трагизма. Мир таков, что герой не может принять его, слиться с ним. Преграда между «я» и

---

<sup>6</sup> Анненкова Е.И. «Дума» Лермонтова в литературно-философском контексте 1830-х годов // Литература в школе. 1997. № 6. С.9.

миром непреодолима. В социуме у героя нет опоры, нет ничего, что связывало бы его с миром людей. В то же время открытого противостояния, разрыва с миром не происходит. Лирический герой — один из многих на жизненном маскараде.

Таким образом, в стихотворениях различна сама структура мира. Мир у Лермонтова заключен в рамки социума, потому жизненное пространство замкнуто, ограничено. Движения здесь автоматичны, а люди напоминают марионеток. Жизнь, по Лермонтову, существование под маской, личиной, где невозможно выказать искреннее чувство и истинное лицо, где нивелируется индивидуальность, а живые порывы не осуществляются. Сама жизнь при таких внешних обстоятельствах превращается в мираж, сон.

Жизнь, по Пушкину, многообразна, динамична и неповторима: это и люди, и природа, и чувства и мысли человека. Сами «мечты» пушкинского героя порождены чувством сопричастности всемирному бытию. И если в лермонтовских «мечтах» возникает мир, контрастный реальности, а герой лишь в мечте обретает свободу, лишь в мечте у него возникает ощущение простора и движения, то пушкинская рефлексия — продолжение «живой жизни»: она вырастает из действительности, становится осмыслением всеобщих законов бытия. Впечатления от внешнего мира обуславливают и направление мысли, а потому «мечта» в стихотворении не противопоставлена реальности.

Мир Пушкина одновременно и стабильный, неизменный, и изменяющийся, подвижный. Герой находится в движении, а потому постоянно меняется место его пребывания: то он в кругу людей, то в мире природы. Это мгновения, как бы вырванные из потока жизни, но единичное изображается как повторяющееся, а потому перестает быть фактом личного бытия — превращается в обозначение общечеловеческих универсалий. В результате исчезает само ощущение линейности жизни, поэтому историческое время (с его прошлым, настоящим, будущим) одновременно становится и временем онтологическим, бытийным. Не случайно в тексте появляются реалии и парафрастические выражения, означающие вечность (дуб, «вечны своды» и т.д.). Для личности актуальными оказываются такие временные категории, как «день», «год», «година», «час» (как роковая

минута, конец земного бытия), «век» (как жизнь — см. «мой век забвенный») — и они не противопоставлены «вечности», а сливаются с ней, переходят в нее. И если в начале стихотворения разные временные пласты разведены, то к финалу происходит поглощение исторического, личного вечным.

Череда картин, смена состояний, впечатлений не только расширяют пределы внешнего мира, но выявляют всеобщий закон преемственности, рождают дорогую для Пушкина мысль о «неизменной изменчивости»<sup>7</sup>. Каждый раз новый круг жизненных впечатлений возвращает героя к мысли о конечности личного существования и бесконечности жизни, вечности природы. Следствием этого становится такая особенность композиции, как параллелизм, чередование внешнего и внутреннего потоков. Так как происходит постоянный возврат к одной мысли, кружение вокруг одной и той же идеи, не возникает ощущения разорванности, фрагментарности бытийных картин и прерывистости самой мысли — все разнообразные стороны жизни (как и сама мысль) оказываются проявлением некоего глобального единства. Таким образом, в пушкинском стихотворении постоянно сопрягается временное и вечное, а индивидуальная судьба естественно включена в поток жизни.

Иначе в лермонтовском стихотворении. Здесь все, на первый взгляд, конкретно — не случайны попытки некоторых мемуаристов связать это стихотворение с вполне определенной жизненной ситуацией<sup>8</sup>. Но «ситуативность» эта мнимая, ведь уже первые слова стихотворения («как часто») указывают на повторяемость, типичность, заурядность происходящего.

---

<sup>7</sup> См.: Синцов Е.В. Концепция «неизменной изменчивости» в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Дергачёвские чтения — 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Часть 1. Екатеринбург, 2001. С. 195—198.

<sup>8</sup> См., например, воспоминания И.С. Тургенева (*Тургенев И.С. Из литературных и житейских воспоминаний* // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 229), А.А. Краевского и В.А. Соллогуба, записанные П. Висковатовым. (*Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество*. М., 1987. С.281—282). Тщательно проанализировала эти мемуарные свидетельства Э.Г. Герштейн (*Герштейн Э.Г. Судьба Лермонтова*. М., 1986. С. 41—49).

Мгновение у Лермонтова двояко. С одной стороны, это тот жизненный импульс, который порождает «грезу», «мечту». С другой стороны — сама «мечта». В финале стихотворения расхождение, несоответствие мечты и действительности грозит излиться в мощный протест, но слово так и остается неизреченным («веселость» лишь «хочется смутить» «дерзким стихом»). «Мечта» здесь рождает новую «мечту» — мысль о разрушении шумного маскарадного круговращения. Но порыв к протесту не выливается в поступок, действие. И такая нереализованность внутреннего импульса — знак невозможности изменить установившийся миропорядок через индивидуальное волевое усилие.

Таким образом, субъективный мир, мир души для Лермонтова во много раз ценнее, чем внешняя реальность, суетливая, обманная, бездушная. Поэтому герой погружен в себя, и его рефлексия питается внутренними ресурсами (детством, природой), прошлым, а не настоящим. Мечта для лермонтовского героя оказывается реальнее самой действительности, которая, в свою очередь, воспринимается как сон. Отсюда гротесковость, фантазмагоричность изображения светской толпы. Внешний мир у Лермонтова наполнен звуками: это и «шум музыки и пляски», «шепот затверженных речей». Но все эти звуки лишены гармонии, они раздражают и разрушают.

Мечта же хрупка и безмолвна, и это высокое, мудрое и гармоничное молчание, которое существует лишь в природе. Единственный звук, раздающийся в сонном безмолвии видения, связан с человеческим пребыванием («желтые листья/ шумят под робкими шагами») и лишь подчеркивает тишину и покой мира. Человек в это гармоничное бытие природы вписан как ее часть («за прудом село дымится»).

В пушкинском стихотворении также сталкиваются два звуковых потока. Мир людей — мир «шумный», и этот шум — знак многолюдности, жизни. Природа же безмолвна. Но у Пушкина шум и тишина не контрастны, а равно гармоничны. В этом стихотворении Пушкину удалось воплотить удивительно гармоничное и цельное состояние духа — «одновременно быть «среди всех и быть самим собой»<sup>9</sup>. Лермонтову не дано было испытать подобного чувства единства бытия.

---

<sup>9</sup> Сандлер С. Далекие радости. Пушкин и творчество изгнания. СПб., 1999. С.11.

Причина тому — в духе эпохи. Как замечает Г.М. Фридендер, «эпоха лицейского содружества пушкинского круга поэтов сменилась в 30-е годы временем духовного одиночества выдающихся, крупных деятелей русской культуры. Уже Пушкин после смерти Дельвига в последние годы жизни тяжело переносил охлаждение к себе публики, непонимание даже самых близких ему людей. Сходные чувства испытывал в 30-40-е гг. Баратынский, а Тютчев искал спасения от холода и пустоты русской жизни николаевской эпохи в Германии. Одинокими и непризнанными в это время в той или иной мере были и А.А. Иванов, равно как П.А. Федотов <...>, и М.И. Глинка. Такова была беда <...> эпохи»<sup>10</sup>. И воплотить это чувство духовного одиночества, распада связей между людьми удалось именно Лермонтову.

---

<sup>10</sup> Фридендер Г.М. Гоголь: истоки и свершения. Статья вторая //Русская литература. 1995. № 2. С.14—15.

## ОНЕГИНСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «БРЕТЁР»

Характерное для раннего творчества Тургенева обращение к пушкинским типам, переосмысление их в духе социального реализма 40-х годов («рассказ в стихах» «Параша» и др.) заслужило одобрение Белинского — как знак «живой исторической последовательности литературных явлений»<sup>1</sup>. В то же время «Бретёр», столь очевидно связанный с пушкинско-лермонтовской традицией, был встречен критиком более чем сдержанно<sup>2</sup>. А.В.Дружинин, со своей стороны, отмечал «странность» экспозиции «Бретёра», которая «не подходит» к другим эпизодам повести; объяснением послужили ссылки на «рутинную методу нашей беллетристики сороковых годов» и неопытность молодого писателя<sup>3</sup>. Между тем при подготовке нового издания своих повестей в 1856 году Тургенев, уже зрелый мастер, подверг текст «Бретёра» стилистической и композиционной правке, но сохранил в неприкосновенности вступительную картину.

Самое начало действительно выдержано в традициях «натуральной школы», притом с легким намеком на общий стилевой источник — «фламандский жанр» в «Отрывках из Путешествия Онегина». Но видимая «странность» заключается в том, что развернутое описание «села Кириллова К...ской губернии» и барской усадьбы кажется самодостаточным, поскольку не играет ни психологической, ни социально-характеристической роли. Нагнетание онегинских аллюзий по мере развертывания картины и придает экспозиции особый смысл. Кирасирский полк, где в 1829 году служат бретёр и его будущая жертва, квартирует в

<sup>1</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959. Т. VII. С.79.

<sup>2</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. XII. С.336.

<sup>3</sup> Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 1865 — 1867. Т. VII. С.321—327.

заброшенном имении: «...Высился господский деревянный дом, давно пустой и печально подавшийся набок; за домом тянулся заброшенный сад; в саду росли старые, бесплодные яблони, высокие березы, усеянные вороньими гнездами; <...> дряхлый дворецкий <...> тащился через сад в барские покои, хотя в них нечего было стеречь, кроме дюжины белых кресел, обитых полинялым штофом, двух пузатых комодов на кривых ножках, с медными ручками, четырех дырявых картин и одного черного арапа из алебаstra с отбитым носом. *Владелец этого дома, молодой и беспечный человек, жил то в Петербурге, то за границей — и совершенно позабыл о своем поместье. Оно досталось ему лет восемь тому назад от престарелого дяди, известного некогда всему околотку своими отличными наливками. Пустые темно-зеленые бутылки до сих пор еще валялись в кладовой вместе с разным хламом, скупо исписанными тетрадами в пестрых переплетах, старинными стеклянными люстрами, дворянским мундиром времен Екатерины, заржавевшей шпагой с стальной рюкзаткой и т.д.*»<sup>4</sup>.

Большинство предметных деталей здесь указывает на II—III строфы второй главы пушкинского романа: «дворянский мундир» и «заржавевшая шпага» варьируют «очаковскую медаль» покойного Ларина как знак екатерининской эпохи. Суждения о молодом наследнике «престарелого дяди» отчасти напоминают «общий глас» деревенских соседей Онегина: сближаются мотивы «сумасбродства» и «беспечности»; еще важнее в данном отношении непреодолимая дистанция между субъектом речи (в одном случае это второстепенные персонажи, в другом — повествователь<sup>5</sup>) и характеризующим лицом. Автор «Бретёра» меняет местами — сравни-

<sup>4</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1978—1983. Т. 4. С. 34—35. Далее текст Тургенева цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках. (Курсив в цитатах мой. — М.А.)

<sup>5</sup> Как показано А.П.Чудаковым, в «Бретере» активны лексические и синтаксические элементы, присущие устному типу речи, и оттого повествование напоминает сказ от лица персонажа (чуть ли не товарища Лучкова и Кистера по кирасирскому полку). Таким образом, повествователь может судить о владельце усадьбы не более пронизательно, чем разместившиеся во флигелях постояльцы. Об ограничении точки зрения повествователя в ранней прозе Тургенева см.: Чудаков А.П. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., 1992. С.70—74.

тельно с «Онегиным» — периферию и центр, сохраняя принцип «зачного» контакта разнородных сфер.

В экспозиции повести возникает необычайный эффект: пушкинский «Онегин» выступает не как хрестоматийный *текст*-первоисточник, но словно бы знакомая всякому *реальность*. И эта реальность соотнесена во времени и пространстве с миром тургеневским. Герои двух драматических историй как будто сменяют друг друга на жизненном поприще после непродолжительной паузы («лет восемь»). Легко определяется дата появления в унаследованном поместье его нового хозяина: «лет восемь назад» — приблизительно 1820/21 год, когда в «расчисленном по календарю» мире «Онегина» разворачиваются события «сельских» глав; легко домысливается и настоящая причина «беспечности» молодого человека, живущего «то в Петербурге, то за границей». Признаки ветхости, разрушения усадебного мира в процитированном фрагменте — своеобразное развитие и «материализация» мотивов утраты, угасания, забвения во II — XI строфах седьмой главы «Онегина»; ср. также: «В деревне, где Евгений мой, / Отшельник праздный и унылый, / Еще недавно жил зимой / <...> Но где его теперь уж нет... / Где грустный он оставил след»<sup>6</sup>.

Создается впечатление, что в этот «след» и ступают персонажи «Бретёра»: Кистер по прибытии в полк поселяется где-то рядом с «домом опустелым», но выгораживает для себя уютный уголок — и печальная картина не попадает в поле его зрения; к месту дуэли отсюда путь недалёкий — две версты... Впрочем, Тургенев лишь искушает читателя возможностью отождествить пространственный центр созданного им мира с усадьбой самого Онегина. Не позволяют сделать это две детали. Во-первых, автор повести точно обозначает место действия — южная Россия (39), в отличие от северного края у Пушкина, а во-вторых, заменяет пушкинскую «ключницу Анисью» синонимичной фигурой «дряхлого дворецкого». Разграничение «литературы» и «реальности» в конечном счете восстанавливается, но в сознании читателя закрепляется представление об их разительном сходстве.

---

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1956—1958. Т.V. С.142. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Все герои повести соотнесены с пушкинскими первообразами. Кистер — «второй Ленский». Маша с ее «воображением мятежным» — почти Татьяна, именно *почти*: первый сердечный опыт «отучил ее от всех преувеличенных желаний, и она с радостью и навсегда отказалась от них» (78). Чета Лариных повторяется в семействе Перекатовых мотивом женской власти; остальные подробности выстроены таким образом, чтобы даже по контрасту припоминалась картина «русского семейства» в «Онегине». Ларина «привыкла и довольна стала» — Перекатову и в деревне «честолюбие мучило» (40); Ларин «в халате ел и пил» — Перекатов «с утра ходил в высоком чистом галстуке, причесанный и вымытый. Впрочем, он был своей судьбой весьма доволен: обедал всегда очень вкусно, делал что хотел и спал сколько мог» (39); «Они хранили в жизни мирной / Привычки милой старины» — «Ненила Макарьевна завела, как говорили соседи, у себя в доме «иностранный порядок»» (40) и т.д. Внешние различия выступают как вариации все той же по существу провинциальной «идиллии». Наконец, Лучков, по всем признакам далекий от Онегина, соотносится с пушкинским героем в контексте литературы 40-х годов, изобилующей пародиями на онегинско-печоринский тип.

Итак, «онегинское» в «Бретёре» — сфера контакта «литературы» и «реальности». Контакт осуществляется не только подразумеваемым читателем, адресатом аллюзий, но и непосредственно героями: Федор Федорович Кистер — «очень скромный, образованный и начитанный» «русский дворянин немецкого происхождения» (35); «Он много читал и потому воображал себя опытным и даже проникательным» (48); Машеньке Перекатовой свойственна «начитанность, необыкновенная в степной девице» (40). Их отношения с книгой становятся, в свою очередь, предметом осмысления в пушкинском контексте.

Здесь необходимо вернуться к вопросу о датировке событий. В раннем варианте «Бретёра» действие было отнесено к 1819 году. Персонажи Тургенева оказывались «современниками» героев «Онегина», что располагало к несложным аналогиям. Впоследствии автор не только совершенствовал стиль в духе своей «новой манеры», но и переоценивал место созданных им характеров в историко-культурной перспективе. Приблизив время действия к периоду кризиса русского идеализма, Тургенев подчеркнул обре-

ченность «второго Ленского». Но почему был выбран именно 1829-й год? Нам представляется, что подсказка заключена в экспозиции повести, побуждающей размышлять о границах литературного и реального миров. Измененная автором дата обрела связь не только с «внутренним» календарем романа, но и с хронологией его публикации. Главы IV, V и VI были напечатаны в 1828-м. Появления VII главы читателям пришлось ожидать до 1830-го. Таким образом, *1829-й — год без «Онегина»*. Прервалась же публикация на главе, посвященной дуэли. В продолжение этой «мертвой паузы», под знаком трагического — в мире пушкинского романа — события и совершают свой круг судьбы героев Тургенева.

Обе жертвы бретёра Лучкова — современники первых читателей «Евгения Онегина». Тургеневу не потребовалось специально вводить в речь персонажей пушкинские цитаты, чтобы привести в соответствие с обозначенной эпохой область их интересов. Ведь уже в ранней редакции повести (независимо от датировки событий) была воссоздана та атмосфера, которую восприняли как знакомую, памятную по недавнему прошлому корреспонденты Тургенева и литературные критики.

В отличие от многократно подчеркнутого пристрастия Кистера к Шиллеру, Гёте и Клейсту, круг чтения героини характеризуется лишь одним литературным именем. Это Байрон. Накануне бала Маша выражает желание видеть в числе приглашенных и Лучкова, известного ей понаслышке: « — Он, говорят, очень интересен. (...) Он собой нехорош и немолод, но его все боятся. Он ужасный дуэлист. (...) Сергей Сергеич перебил свою дочку. — Что тут видеть, душа моя? Ты думаешь, он так и смотрит лордом Байроном? (В то время только что начинали у нас толковать о лорде Байроне<sup>7</sup>.) (...) Смотри, не влюбись в него. (...) Я знаю, вы все такие теперь... того... восторженные...» (41).

Поэзия Байрона («мир иной») открылась пушкинской Татьяне с

---

<sup>7</sup> Датировка событий 1829-м годом сделала более точным и это замечание. Если принять во внимание близость повествователя к типу героя-рассказчика, то «у нас» означает не вообще в России, а в провинции и даже конкретно — в «К...ской губернии» (34). О хронологии распространения славы Байрона в столицах и провинции см.: *Лашкевич А.В.* Байрон и байронизм в русском литературном сознании первой половины XIX в. // Великий романтик. Байрон и мировая литература. М., 1991. С.160—175.

опозданием, после гибели Ленского и разлуки с Онегиным, а до того «милый герой» отождествлялся с фигурами заведомо далекими. Тургеневская Маша как читательница — «с веком наравне»: «А нынче все умы в тумане, / Мораль на нас наводит сон, / Порок любезен, и в романе, / И там уж торжествует он. / Британской музы небылицы / Тревожат сон отроковицы, / И стал теперь ее кумир / Или задумчивый Вампир, / Или Мельмот, бродяга мрачный, / Иль Вечный Жид, или Корсар, / Или таинственный Сбогар. / Лорд Байрон прихотью удачной / Облек в унылый романтизм / И безнадежный эгоизм»(60).

Образ «необыкновенно начитанной» уездной барышни у Тургенева — живая иллюстрация к пушкинскому обозрению смены литературных вкусов в России. Машенька заочно узнает в бретёре героя «романа в новом вкусе», словно бы поправляя читательницу «романов на старый лад». Дата-аллюзия позволяет предположить, что Онегин тоже успел войти в число ее «кумиров», продолжив ряд байронических героев.

Онегинский подтекст сквозит в ее разговорах о Лучкове с Кистером: «Он, говорят, человек *опасный*... сердитый, — поспешно прибавила Маша» (42); «Какой ваш приятель *странный!* <...> Он, должно быть, *очень несчастлив*. — Он несчастлив? С чего вы это взяли? — И Федор Федорович засмеялся. — Вы не знаете... Вы не знаете... — Маша важно покачала головой» (44 — 45); « — Он вас занимает... — Ну... да... — сказала Маша с расстановкой, покраснела, отвернула немного голову и в таком положении продолжала говорить, — *в нем есть что-то такое*... <...> Он, должно быть, *большой чудак*, — заметила Маша <...>. — Чудак? — Конечно; он меня и занимает как чудак! — хитро прибавила Маша» (46—47). Созданный ее воображением портрет Лучкова — контаминация авторского слова о герое в I главе романа («неподражательная странность», жертва «злости слепой Фортуны и людей»), самооценки Онегина («не создан для блаженства»), «общего гласа» деревенских соседей («опаснейший чудак»), реплики «горожанки молодой» в VI главе («пасмурный чудак, убийца юного поэта») и пр. Героиня наивно проговаривается о своем прозрении в сущность бретёра («важно покачала головой»), но тут же маскирует романтический мотив («поспешно прибавила», «хитро прибавила»), переводя его на язык обиходных понятий: *опасный / сердитый; необыкновенный* («в нем есть что-то такое...»)

/ *чудака*. Собеседник попадает ей в тон, совершая «обратный перевод» *чудака*: «Лучков — благородный, замечательный человек. (...) Его не знают у нас в полку, не ценят, видят в нем только наружную сторону. (...) Маша жадно слушала Федора Федоровича» (47).

Если внутренний мир Онегина в значительной степени обусловлен позднеромантической культурой, чуждой Татьяне, но «своей» для Маши, то Лучков заведомо вне культурного пространства. Его пресловутая загадочность — интуитивно найденный способ самозащиты, маска, прикрывающая осознаваемую ущербность, а бретёрство — единственно доступный путь самоутверждения<sup>8</sup>. Новый Онегин творится героиней Тургенева буквально на пустом месте. Иначе говоря, она не исправляет «ошибку Татьяны», но заблуждается еще более глубоко. Кистер также «успел уже сочинить себе целую повесть» (только не в байроническом духе, а «на старый лад»), «предписать себе свою обязанность» (48) («Всегда восторженный герой / Готов был жертвовать собой»).

Нечаянное саморазоблачение Лучкова мгновенно выводит Машу и Кистера из «романической» ситуации в действительность, и в новом положении оба оказываются просты, естественны, свободны в проявлении чувства. Так, для Кистера становится невозможным патетическое — в духе Ленского — самоутверждение «спасителя» девицы перед лицом ее «коварного искусителя», и все объяснение с Лучковым мотивировано совершенно иначе. Между тем отказ от литературных ролей не может изменить судьбу героев. Мстительный шаг псевдо-Онегина парадоксально сближает «реальность» с пушкинским романом — не литературным текстом, но «романом жизни». Конец X главы «Бретёра» почти зеркально отражает эпизод последнего вечера Ленского у Лариных; сама гибель Кистера воспринимается как осуществление того неопределенного, но безусловно печального пророчества, которое сквозит в «онегинской» экспозиции повести.

Ю.М.Лотман рассматривал финал «Бретёра» в свете трагической концепции Тургенева-романиста: «Герои, чья жизнь не имеет смысла, в произведениях Тургенева не умирают. Лишь только жизнь Кистера,

---

<sup>8</sup> Глубокий анализ психологии Лучкова («бретёра поневоле») в ряду тургеневских персонажей-рефлекторов см.: *Сквозников В.Д.* На пути к роману // *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1961—1962. Т. 5. С.325.

благодаря его любви к Маше, обретает смысл, как он уже (...) обречен пасть жертвой бессмысленного Лучкова»<sup>9</sup>. Уточним, что обретение смысла в данном случае выражается в приобщении мечтателя к простым ценностям жизни. В то же время Тургенев подчеркивает, вслед за Пушкиным, ограниченность «семейного круга». Мотив раз и навсегда обретенного покоя («Разом отделаться от своего прошедшего, перескочить через этот камень и поплыть потом *по безмятежной реке...*» (77) — так видит Кистер свое будущее) в ассоциативном контексте «Бретера» синонимичен, с одной стороны, ларинской идиллии («Покойно жизнь его катилась»), а с другой — «обыкновенному уделу» Ленского. «Обыкновенный удел», как и в пушкинском романе, оказывается конечной целью героического порыва: «Прекрасно, — думал он, — я завоюю свое счастье» (77).

Вплоть до самого финала рядом с «настоящим Ленским» — лишь фантом Онегина, и потому ряд картин связан с пушкинским романом пародийно. Такова, к примеру, сцена «просвещения» Лучкова по поводу исторического значения Людовика XIV (38), отсылающая к эпизоду интеллектуальных бесед двух друзей («Меж ими все рождало споры / И к размышлению влекло...»), момент узнавания Лучковым Маши («Татьяны») и др.

Но как только вполне определяется сущность Кистера — человека замкнутого мира, для его антипода открывается драматическая перспектива: «Авдей подошел к убитому. *На его сумрачном и похудевшем лице выразилось свирепое, ожесточенное сожаление...*» (79). «Дурная бесконечность» запоздалых и бесплодных терзаний Лучкова — параллель к «тоске сердечных угрызений» Онегина. Духовный потенциал бретёра слишком ничтожен, чтобы он мог возвыситься до «более сообразного с человеческим достоинством страдания», говоря словами Белинского о пушкинском герое. Тем не менее «онегинский» штрих, неожиданный на фоне привычного глумления бретёра над своими жертвами, усложняет финал, и одной только верой писателя в «благую природу человека» (в духе «натуральной школы») такую сложность не объяснить. Не в этом ли заключается одна из причин неприятия повес-

---

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958—1993). СПб., 1997. С. 727.

ти Белинским, который поспешил противопоставить тургеневской «фантазии» очерковое «наблюдение действительных явлений»<sup>10</sup> ?

В «Бретёре» уже намечается та многоплановость изображения, которая определит своеобразие зрелого творчества Тургенева. За первым планом, где действуют современные типы, прочно вписанные в историческую и социальную среду, проступает архетипическая основа: «Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное — сущностью. И если в первом случае сюжет развивается как отношение персонажей между собой, то во втором — как отношение персонажей к их архетипам, текста — к тому, что стоит за ним»<sup>11</sup>. Онегин ищет «воплотиться» в бретёре, подобно тому как Печорин живет в «одном из блистательных молодых людей начала царствования Екатерины» Василии Лучинове, а Дон-Кихот Ламанчский — в старике Лукьяныче («Три встречи», эпизод сна героя-рассказчика).

Литературная ситуация 40 — 50-х годов располагала к восприятию повести Тургенева в контексте «лермонтовской школы» (Ап. Григорьев), с точки зрения актуального для преемников Лермонтова развенчания эпигонов Печорина. А.В. Дружинин тогда же подчеркнул, что автор, вероятно, не ставил перед собою такой цели, но «сама идея сказывается (...) с полнейшей ясностью»<sup>12</sup>. Эта концепция и сегодня остается ведущей. Нам представляется, что другой подход не противоречит традиционному прочтению. Замечание критика подсказывает, что лермонтовское начало проявляется в «Бретёре» на уровне неосознанных, но совершенно закономерных, даже неизбежных реминисценций<sup>13</sup>, в то время как пушкинское — предмет активной творческой рефлексии.

---

<sup>10</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. XII. С.336.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Указ. соч. С.728.

<sup>12</sup> Дружинин А.В. Указ. соч. С.328.

<sup>13</sup> Ср. с повестью «Три портрета», где вся система аллюзий определено указывает на центральный образ «Героя нашего времени»; поскольку «Бретер» написан позднее «Трех портретов» (см. об этом: *Тургенев И.С.* Указ. соч. Примечания, с.564, 571), не исключена возможность автореминисценций, лишь опосредованно восходящих к Лермонтову. Соотнесенность образов Лучинова и Лучкова отмечалась не раз.

*Культурология*  
*Процессы*  
*творчества*



## ПЛАСТИЧЕСКАЯ ОСОБЕННОСТЬ ПУШКИНСКОЙ МЫСЛЕФОРМЫ

Понятие пластики существует на двух уровнях: как выражение «идеальной стороны вещей в реальной форме»<sup>1</sup> и как виды искусства, в которых ярко выражены качества пластичности формы.

«Если музыка в целом, — пишет Ф.В.Шеллинг, — есть искусство рефлексии или самосознания, а живопись — подчинения или ощущения, то пластика есть по преимуществу выражение разума или созерцания».<sup>2</sup> Подобный разумно-созерцательный взгляд на действительность был в высшей степени присущ древним грекам, художественный мир которых отличался пластичностью как в общих, так и в обособленных формах.

Исходя из тезиса о том, что Пушкин в русской культуре сыграл роль античного первоначала,<sup>3</sup> мы можем обратиться к произведениям художественного гения с позиций *пластического реализма* и рассмотреть пушкинскую прозу в согласии с воплощенным в ней органическим и неорганическим, то есть природным и духовным началами. Пушкинский универсум, то самое «наше все»\*, не расчленяет эти две сущности, а, напротив, являет собой пример неразложимости и гармонии двух видов материи.

---

<sup>1</sup> Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. М., 1966. С.275.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Фортунатова В.А. Пограничные и периферийные ситуации как экзистенциальная тенденция пушкинской прозы // *Болдинские чтения*. Н.Новгород. 2001. С.25.

\* Расхожее ныне определение лишилось своего основного смысла, который выявляется сближением двух слов: латинского *universum* и нем. *das All* — все. Таким образом, речь прежде всего идет не о всеохватности, но о гармонии охваченного.

Пластичность пушкинского универсума выражается прежде всего в объемности человеческих фигур. Нигде в прозе Пушкина животное не замещает человека ни в плане символа, ни в плане подражания, как это было до него (например, у И.А.Крылова) или после — Н.А.Некрасов, Л.Н.Толстой, А.П.Чехов и др.

Вот почему даже любой третьестепенный с точки зрения фабульного действия персонаж в его произведениях обладает той объемностью и вместе с тем мягкостью, текучестью, зрительной связанностью переходов, которые позволяют говорить о пластическом формообразовании характера. В повести «Метель» встречаем проходной, казалось бы, эпизод: «Старушка сидела однажды одна в гостиной, раскладывая гранпасьянс, как Бурмин вошел в комнату и тотчас осведомился о Марье Гавриловне. «Она в саду, — отвечала старушка; — подите к ней, а я вас буду здесь ожидать». Бурмин пошел, а старушка перекрестилась и подумала: авось дело сегодня же кончится!» (4, 63)

Живописная сторона пластики выражена составлением группы, т.е. объединением двух фигур в одном общем действии. Сидящая старушка и вошедший Бурмин образуют композиционное единство различных положений; зависимость от земли, тянущей тело старушки вниз, и полнейшую устремленность ввысь героя, заготовившего любовное объяснение.

Пространство, окружающее героиню этого эпизода — старушку, — образует особый мир, свой микроуниверсум, в который читатель помимо указанного автором гранпасьянса включит кружевной чепец с лентами, изборожденный морщинами лоб и живые с лукавинкой глаза, тонкие пальцы и многое из того, что подсказывает память и воображение при слове «старость».

Перед нами характерный сюжет мелкой фарфоровой пластики (бисквит), подобные сцены можно было встретить в изделиях Севрской мануфактуры во Франции как раз в пору создания этого произведения, где сцена выражена в абсолютном воплощении реально-видимого.

Уместно вспомнить, что автор памятника Петру I Этьенн Морис Фальконе до прибытия в Россию руководил скульптурной мастерской Севрской мануфактуры, а о воздействии его творения на пушкинскую поэму «Медный всадник» сказано уже много.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> См., в частности: *Кнабе Г.С.* Русская античность. М., 2000. С.191—193.

Однако этот уровень совпадений имеет всего лишь внешний характер по отношению к русскому поэту, который одним из первых приветствовал рождение русской скульптуры, однако пластичность пушкинской мыслеформы имеет органический характер и выражается на глубинном уровне, несет в себе наивысший смысл изображения.

Прежде всего старушка и влюбленный Бармин — это воплощение одного из пластических законов — изображать соприкосновение жизни и смерти. Подобное смешение вечного и отмирающего мы находим в искусстве Микеланджело, О.Родена или С.Эрзи, произведения которых воплощают высшее единство этих двух полюсов бытия.

Следующий эпизод рассматриваемого фрагмента представляет собой новую пластическую композицию — изображение влюбленных. «Бурмин нашел Марию Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа. После первых вопросов Мария Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство, от которого можно было избавиться разве только внезапным и решительным объяснением. Так и случилось: Бурмин, чувствуя затруднительность своего положения, объявил, что искал давно случая открыть ей свое сердце, и потребовал минуты внимания. Мария Гавриловна закрыла книгу и потупила глаза в знак согласия» (4, 63—64).

Примечательно, что пластической мягкостью у Пушкина наделяются женские образы, мужские характеры отличаются скульптурной выразительностью, когда отсекается все лишнее, а из объемного «твердого» материала вырезается или высекается образ. В обеих сценах Бурмина характеризуют «рубленные» глаголы совершенного вида «вошел», «пошел», «нашел», «осведомился», «объявил», «потребовал». За счет этих средств создается некий статический стержень пластической композиции.

Женские образы, напротив, отличаются динамикой ритма и грациозностью, под которой прежде всего подразумеваются мера и пропорция.

Старушка «сидела», «отвечала», «перекрестилась». Мария Гавриловна с «книгою в руках», «перестала поддерживать разговор», «закрыла книгу и потупила глаза». Три стадии состояния героинь созда-

ют впечатление движения формы, напряжения и действия внутренних сил, т.е. то, что означает экспрессию пластики, противоположную отмеченной выше статике.

Пушкинская мыслеформа, т.е. идея, выраженная в образной форме, отличается виртуозной пластичностью. Напомним, что пластика, как слово, звук или краска, существует в реальном и символическом измерении. Пластические свойства реального мира, выявленные Пушкиным, многообразны и вошли в контекст русского быта, запечатленного на страницах его прозы. «Тесная каморка с одним окошечком» (4,30); «станционный дом на горе, сад, озеро, рощи сосновые» (4,32); «стены, источенные пулями, «все в скважинах, как соты пчелиные» (4,47); «шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол был обит зеленым сукном и устлан коврами» (4,52); «заря стояла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца» (4,86)...

Эстетические качества предметов реального мира пушкинской прозы выявляются с помощью вертикалей и горизонталей окружающих форм, цветовой выразительности, сингулярности и континуальности, неповторимости и протяженности, — словом всего того, что не только моделирует ситуацию бытования, но и передает самый «дух» внешнего по отношению к герою антуража, воплощает для читателя полноту и законченность изображения.

Концептуальный характер эти образы не имеют, но олицетворяют собой «разомкнутость» (М.Хайдеггер) бытия, помогают читательскому «присутствию» и «местонахождению», т.е. непосредственно-чувственному созерцанию.

Один философ, отмечая кризис, который виделся в живописи Франции конца XIX века, замечал: «На пейзаже Рембрандта изображается некий пункт в космосе, а на пейзаже импрессиониста — пункт на таком-то километре от Парижа».<sup>5</sup>

Подобный эффект наблюдается и с пушкинской прозой: осязательный характер его образов превращается на других этапах развития

---

<sup>5</sup> Меженинов М. Преодолев затверженность природы // Академические тетради. Независимая академия эстетики и свободных искусств. Под ред. Ю.Борева и др. М., 1998. С.19.

литературы в зрительность, и подобная перемена ориентации в принципе является самой радикальной из всех, какие известны истории искусства.<sup>6</sup>

Физическая осязательность пушкинских деталей, пластическая обусловленность художественных образов, пластическая ареальность прозаических компонентов передаются за счет наблюдения, впечатления, переживания автора или героя, за счет человеческой *психики*, усиливающей молчаливую выразительность упоминаемых предметов. Как отмечает Жан-Люк Нанси, «психика протяженна и ничего не знает об этом».<sup>7</sup>

Такое приравнивание энергетике чувств смыслу реальных предметов открывает широкие перспективы пластике пушкинского мира. Однако функции этой эстетической категории отнюдь не исчерпываются выразительностью структурных элементов вещественного мира. Пушкин использует пластику как знаковое средство, с помощью которого он стремится реализовать свой творческий замысел. Подобно гениальному скульптору он из глыбы словесного мрамора высекает прекрасные тела, наполненные высоким духовным смыслом.

Микеланджело представлял свои статуи живыми существами, замурованными внутри каменных глыб и ожидающими, когда его молоток и долото освободят их. Образы, существовавшие в его голове, возбуждали гения, извлекавшего великолепные формы из камня.<sup>8</sup>

Пушкин словно бы идет от противного. Он стремится увидеть и представить читателю своих персонажей застывшими навечно в виде прекрасных статуй, воплощающих вечные свойства человеческой жизни. Пластика способствует переводу читательского сознания от факта или события к вечности и универсальности.

Повесть «Станционный смотритель» открывается образом хаоса, олицетворяющим беспокойную и неблагоприятную жизнь русского станционного смотрителя. Хаотическое нагромождение вопросов и реплик-ответов передает нервный ритм пристанционного бытия, где все

---

<sup>6</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.—СПб., 1994. С.39.

<sup>7</sup> Нанси Жан-Люк. Corpus. М., 1992.

<sup>8</sup> Венгер В., Поу Р. Неужели я гений? СПб., 1997. С.172.

Греческая математика, физика, астрономия, по утверждению А.Ф. Лосева, «скульптурны и осязательны».<sup>10</sup> *Пластичность*, понимаемая как мягкость, текучесть, зрительная связанность переходов от одной ее части к другой,<sup>11</sup> противоположна *скульптурности*, при которой нужная форма получается за счет удаления лишнего материала.

Одно из распространенных суждений о пластике — это представление о ее статичности. Такое устойчивое мнение сложилось еще со времен трактата Г.Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), где было произведено деление на статические и динамические виды искусства.

Пушкинская повествовательность содержит в себе не только смысловую, но и кинетическую энергию, которая обнаруживает себя в тех ситуациях, когда автор создает активные и динамичные отношения между читателем и изображением. Впрочем, и в других случаях всегда угадывается скрытая энергичность даже под самыми плотными слоями повествования. Но особенным доминирующим движением, пронизывающим и объединяющим все текстовые компоненты, отличаются повествовательные сцены душевного волнения, смятения, напряженного чувственного поиска героя.

Вот встреча Ибрагима («Арап Петра Великого») с новорожденным сыном. Она вся пронизана динамичной экспрессией, отражающей нерешительность, потрясение и радость несчастного отца. «Ибрагим к нему приблизился. Сердце его билось сильно. Он благословил сына дрожащею рукою. Графиня слабо улыбнулась и протянула ему слабую руку... но доктор, опасаясь для больной слишком сильных потрясений, оттащил Ибрагима от ее постели. Новорожденного положили в крытую корзину и вынесли из дому по потаенной лестнице. Принесли другого ребенка и поставили его колыбель в спальне роженицы. Ибрагим уехал

---

<sup>10</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., 1963, т.1. С.88. Эта мысль, варьируясь, встречается и в других трудах философа: Диалектика числа у Платона // История античной эстетики. М., 1979. Т.5 ; Эллинистическо-римская эстетика, М., 1979; Античность как тип культуры. М., 1988.

<sup>11</sup> Власов В.Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб., 1993. С.168.

немного успокоенный. Ждали графа. Он возвратился поздно, узнал о счастливом разрешении супруги и был очень доволен».(9)

Форсированный импульс к движению, переполох и сумятица, вызванные тайной «незаконного» рождения младенца, стремление скрыть обман и страх раскрытия — вся гамма человеческих переживаний передается глагольными формами, составляющими остов, каркас этой сцены: *«приблизился, билось, благословил, улыбнулась, протянула, оттащил, положили, вынесли, принесли, поставили, уехал, ждали, возвратился, узнал, был доволен».*

Эта глагольная трансформация мыслительной формы без ее текстового наполнения позволяет осознать пластичность этой сцены, отделившейся от ее литературной формы существования, от ее повествовательной массы.

В арсенале Пушкина-художника оказывается значительно больше средств, чем у профессионального скульптора, — ведь в дело идут богатейшие выразительные свойства языка. Пластический «образ текста» вырабатывает установку на восприятие последовательного и непрерывного смысла, создает связь с холистическими механизмами психики человека. Целостность (холизм) является сущностным признаком любого живого организма и в искусстве отражается личностью творца. Один из наиболее значительных искусствоведов XX века Ганс Зельдмайр (1896—1984), называя основные критерии художественности, относит к ним также — единство, подлинность, оформленность, плотность. При этом критерий подлинности относится уже не к целостности произведения, но к его центру, к его единообразующему началу.<sup>12</sup> Любое пушкинское творение имеет подлинный центр, возникший из глубин замысла художника, определяющий силу его воздействия и соотносящийся с личностной целостностью своего творца.

Среди исследовательских подходов к интерпретации пушкинских текстов уместно обращение к пластической семиотике, о выделении которой в самостоятельную область изучения, уже достаточно давно говорят зарубежные и отечественные ученые.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Зельдмайр Ганс. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб. 2000. С.153.

<sup>13</sup> Силчев Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций. М. 1991

Рассмотрим несколько уровней обозначения на примере повести «Барышня-крестьянка», где семантика пушкинского изображения принимает то вид знака, то символику цвета, то форму пластических контрастов.

История переодевания Лизы Муромской в плане содержания может быть выражена известной народной формулой: «полюбите нас черненькими, а беленькими нас всяк полюбит!». В плане выражения этот уровень представлен хроматическими категориями белого и черного.

Черноглазая, «чернавка» Лиза Муромская и белолицая, т.е. набеленная мисс Жаксон создают чисто пластические отношения несходства, оппозицию цвета. Живописная природа этого полусимволического контраста скрадывает его схематический характер, фигуративный и визуально-пластический уровни повествования не образуют символов, а вступают в отношения подобия, которые швейцарский искусствовед Ф. Тюрлеманн называет «полусимволическим семиозисом».

Пушкин отнюдь не опирался в своем творчестве лишь на «технику воображения». Каждая деталь, любой эпизод или подробность несут в себе отражение реального мира, вызывают за собой шлейф культурно-исторических ассоциаций.

Эпизод с гримом Лизы во время приема отцом гостя Берестова — не гримаса авторского произвола. «Сурьма, белила и румяна издревле главенствовали в арсенале кокетства. Историки нравов неоднократно упоминали о том, как белились, румянились и сурьмились русские, несмотря на великолепный цвет лица от рождения; как налегали на белила краснощекие немки и голландки; как увлекались румянами бледнолицые француженки и англичанки».<sup>14</sup>

Стихия игры, кокетства, маскарада передается за счет строжайшего соблюдения всех правил, как при дворе Людовика XIV, — здесь и фижмы, и фальшивые локоны, и выставленная напоказ изящная ножка, и сверкающие бриллианты. Крестьянку Акулину сближает с мадам Помпадур плутовка-женщина, французский Версаль — с именем русского барина чопорность и этикетность.

---

<sup>14</sup> Чернова Алла. ... Все краски мира, кроме желтой. Опыт пластической характеристики персонажа Шекспира. М., 1987. С.120

В пушкинской прозе видимые качества — цвет, насыщенность, динамика отношений и т.д. играют первостепенную роль. Пластическая семиотика позволяет воспринимать отдельные эпизоды как самостоятельные культурные «тексты», в которых изобразительные свойства являются условием производства смысла.

Так, в сцене охоты дважды подчеркивается *куцость* кобылы, на которой англазированный помещик Григорий Иванович Муромский отправляется осматривать свои владения. Куцая, т.е. кургузая, безхвостая лошадь отражает, как и положено, полнейшую зависимость «английского» аристократа от коня, переводя эту зависимость в легкий, полукомический план — «отличный наездник» Муромский, как известно, не усидел на своей куцей кобылке...

Дональд Рейфилд, исследуя роль лошади в этногенезе и мировоззрении англичан, вспоминает также, что Пушкин захватил с собой в Арзрум турецкий словарь-минимум, состоящий всего лишь из трех слов: «Дай мне лошадь» («вербана ат») и называет это обстоятельство самой английской чертой в характере русского поэта.<sup>15</sup>

Ивана Петровича Берестова, напротив, определяют иные значащие единицы текста — заяц и цепной медведь. Текстуальная структура эпизода превращается в род басни, а животные выступают как фигуративные элементы семантической цепи плана содержания, отсылающие к их понятийным эквивалентам.

Восхищает в пушкинской форме прежде всего то, что вербальный язык его прозы неотделим от визуального, а случайные подробности, как мы убедились, поражают объективной достоверностью и внутренней мотивированностью.

---

<sup>15</sup> Рейфилд Дональд. Заметки об Англии // Иностранная литература, 1994, № 6. С.230.

В. НАБОКОВ О ПЕРЕВОДЕ  
«ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» В ПИСЬМАХ  
К EDMUND WILSON

Комментарии Владимира Набокова (1899—1977) к пушкинскому «Евгению Онегину» хорошо знакомы читателям разных стран. Свои подходы к переводу произведения Набоков объяснял и в многочисленных журнальных статьях, и в интервью. Однако этот материал свидетельствует о конечном результате. Интересно попытаться проследить развитие мысли Набокова о процессе его перевода «Евгения Онегина» на основе многолетней переписки с американским писателем и литературоведом Эдмундом Уилсоном (1895—1972)<sup>1</sup>.

Эта переписка носила литературный характер: в письмах обсуждались языковые тонкости, анализировались различные авторы и их тексты, разрабатывались совместные проекты, не обходилось и без жесткой обоюдной критики, исправлений и советов. Следует заметить, что Эдмунд Уилсон начал интересоваться русской литературой, в частности Пушкиным, еще до знакомства с Набоковым, а именно во время поездки в Советский Союз в 30-х

---

<sup>1</sup> *Karlinsky S., ed. Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940—1971. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001.*

Об отношениях В. Набокова и Э. Уилсона также см.: *Витмакер Р. Из истории «Евгения Онегина» на английском: переводчик Владимир Набоков и его рецензент Эдмунд Уилсон // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацуро. М., 1995. С. 401—408; Фанк С. В. Набоков. Перевод «Евгения Онегина» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сб. докладов международной конференции 15—18 апреля 1999 г. СПб., 1999. С. 314—320.*

годах XX века. Как напоминает Симон Карлинский в предисловии к письмам, Уилсон начал изучать русский язык как раз для того, чтобы иметь возможность читать Пушкина в оригинале. Критические эссе Уилсона, написанные в 30-х годах XX века (о «Евгении Онегине», о «Медном всаднике»), чуть ли не впервые в Америке заявили о существовании русской литературы до Тургенева. Помимо написания статей о Пушкине, Уилсона интересует и работа над переводом его произведений, которую он с 1940 года и предлагает Набокову взять на себя. Первым результатом такого сотрудничества явилась публикация в 1941 году набоковского перевода «Моцарта и Сальери»<sup>2</sup> со вступительной статьей Уилсона. За этим успешным проектом следуют и другие. При поддержке Уилсона Набоков переводит и публикует отрывки из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и, наконец, в 1945 году в одном из журналов впервые появляется перевод трех строф из «Евгения Онегина» (гл. I, XXXII—XXXIV)<sup>3</sup>.

Из переписки отчетливо видно, что до 1948 года инициатива сотрудничества полностью принадлежала Эдмунду Уилсону, который взял на себя роль некоего опекуна и наставника. Однако 3 сентября 1948 года Набоков впервые предлагает свой совместный проект: «Почему бы нам не написать академический<sup>4</sup> перевод «Евгения Онегина» в прозе с обильными примечаниями?»<sup>5</sup> В этой недлинной, но емкой фразе содержатся, помимо прочих, два важных элемента: название произведения, предназначенного для перевода, а также обо-

---

<sup>2</sup> The New Republic, 1941, 21 April. P. 559—560.

<sup>3</sup> The Russian Review, Vol. 4, no 2, 1945.

<sup>4</sup> Набоков считал, что перевод прежде всего является научно-исследовательской, а не артистической работой. Так, в одном из интервью, рассуждая о своих переводах, он говорит: «Если мне скажут, что я плохой поэт, — я улыбнусь, если же мне скажут, что я плохой исследователь, то я потянусь за самым моим толстым словарем.» (*V. Nabokov. Strong Opinions. New York — St. Louis — San Francisco — Toronto, McGraw — Hill Book Company, 1973. P. 241*).

<sup>5</sup> *Karlinsky S., ed. Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940—1971. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001. P. 232.*

стремительно и вместе с тем монотонно, где все неустойчиво и зыбко, где не может быть стабильности и покоя, и в то же время не бывает перемен.

Кто не проклинал, кто не требовал, кто не почитал станционных смотрителей извергами, кто не вымещал на них досаду, накопленную во время скучной езды... «Погода несносная, дорога скверная, ямщик упрямый, лошади не везут — а виноват смотритель» (4,72). Дождь, слякоть, буря, крещенский мороз, крики, толчки — это жизненная стихия сословия смотрителей.

Короткие рубленные фразы передают атмосферу тревоги, раздражения, испытаний, окружающую этих мучеников, к которым Пушкин призывает человеческое сострадание. Динамичность построения повести создается за счет статики и движения, которые отражают композиционную логику автора. Образ беспокойства, открывающий повествование, мир дольний сменяется в финале образом вечного покоя, миром горним, а между ними — онтология различия и единства двух состояний Самсона Вырина. «Хозяин, человек лет пятидесяти, свежий и бодрый, и его длинный зеленый сюртук с тремя медалями на полинялых лентах» (74) и седина, глубокие морщины давно небритого лица, сгорбленная спина, хилость и угрюмость этого же героя.

Внешняя метаморфоза передает два контрастных состояния смотрящего: беспокойство — счастье-надежда и оцепенелое отчаяние, покорность судьбе. Возвышенно-библейский характер переживаний пушкинского героя, переданный аллюзиями из притчи о Блудном сыне и самим именем Самсона, усиливает драматическую экспрессию пушкинской мысли о терпении и страдании, столь близких русскому мироощущению. Катарсисное восприятие трагедии маленького человека получает художественно-пластическую метафору сострадания и любви.

Ваятель дает о себе также знать, когда Пушкин от философско-трагического тона переходит к созданию образа-состояния. Это эпизод первого прощания рассказчика с Дуней и ее отцом. «В сенях я остановился и просил у ней позволения ее поцеловать ; Дуня согласилась... Много могу я насчитать поцелуев, с тех пор, как этим занимаюсь, но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания» (74).

Экспрессивно-лирическая пластика эпизода и предшествующих ему обстоятельств станет особенно очевидна, если сопоставить его с известной работой С.Д.Эрзи «Первый поцелуй». Как отмечают исследователи, мастеру удалось воплотить здесь определенный модус — телесность в форме поцелуя. «Он есть форма преодоления страха перед запретом. Поцелуй есть некий знак границы между внешним миром и внутренним, между «Я» и «Ты».

...В поцелуе человек реализует свою способность к общению, к тонким душевным, духовным переживаниям».<sup>9</sup>

Индивидуально-реальная жизнь Дуни и ее отца отражает и «все-человеческую историю мира». Конфликт двоимирия разрешается смертью старика Вырина и рождением «трех маленьких барчат» у Дуни. Эмоционально-семантическая доминанта эпизода с поцелуем передает особое психологическое состояние девушки, без робости готовой увидеть свет, осознавшей силу своей женской привлекательности.

Пластическая концепция Пушкина основана на поиске пространственно-временных решений. Сравним два портрета Дуни — в восприятии рассказчика и в рассказе мальчика.

«Маленькая кокетка со второго взгляда заметила впечатление, произведенное ею на меня; она потупила большие голубые глаза; я стал с нею разговаривать, она отвечала мне безо всякой робости, как девушка, видевшая свет». (74)

«Прекрасная барыня, ... ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською; и как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям : «Сидите смирно, а я схожу на кладбище». (80)

Портрет-контур, портрет-штрих передает зримую динамику женского характера, пластичность объемов, чувственно-познавательную форму эволюции образа. Ощущение формы, ритма, пространственной активности компонентов текста вызвано художественным темпераментом и силой образного чувства Пушкина, который пластическими свойствами своей повествовательной манеры близок искусству древних греков.

---

<sup>9</sup> *Александрова Р.И., Мочалов Е.В.* С.Д.Эрзя и онтологический вопрос в России // Уникальность и универсализм творчества С.Д.Эрзи в контексте современной культуры. Саранск, 2001. С.5.

значение способа перевода. Если сама инициатива и может отчасти показаться неожиданной, то выбор произведения и способа перевода особого удивления не вызывает. Дело в том, что Пушкиным Набоков занимался с первых своих шагов в литературе, а переводами из «Евгения Онегина» с 30-х годов XX века, так что к 1948 году у него уже сложились определенные взгляды и подходы к задуманной работе.

Однако процесс осмысления и путь к конечному выводу были нелегкими. Набоков не раз пробовал переводить рифмой, причем на разных языках. В 1937 году в своей статье «Пушкин, или правда и правдоподобие»<sup>6</sup>, написанной на французском языке, Набоков дает стихотворный французский перевод одной строфы из «Евгения Онегина», признаваясь, что он «многое бы отдал, чтобы суметь хорошо перевести эти четырнадцать строк». Уже в Америке, преподавая русскую литературу в колледже, Набоков осознает невозможность использовать имеющиеся английские переводы русских текстов, которые его не удовлетворяют, и он тратит невероятное количество времени на подготовку лекций, сам переводя необходимые отрывки из произведений. Как он пишет Уилсону в 1941 году: «Я не знаю, какова цена моим версиям, но они удовлетворяют мое восприятие его [Пушкина — *H. T.*] поэзии больше, нежели уже существующие переводы.»<sup>7</sup> Осознавая, что ««форма» и «содержание» — единое целое»<sup>8</sup>, Набоков старается переводить «пушкинский ритм как можно точнее, даже подражая некоторым звукам и так называемым *alliteratio puschkiniana*»<sup>9</sup>.

В 1944 году Набоков посылает Уилсону другие переведенные отрывки из «Евгения Онегина», утверждая, что это «пример нового способа перевода, найденного в результате научных разду-

---

<sup>6</sup> Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable // *La Nouvelle revue française*. Paris, vol. 25, № 282, 1937. P. 362—378.

<sup>7</sup> *Karlinsky S.*, ed. *Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940—1971*. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001. P. 48.

<sup>8</sup> Там же. С. 57.

<sup>9</sup> Там же. С. 51.

мий, который [ему] кажется правильным для перевода «Онегина»<sup>10</sup>. Таким образом, уже в начале 40-х годов Набоков начинает отдавать предпочтение переводу прозой. В это же время возникают и первые серьезные разногласия между Набоковым и Уилсоном по поводу вопросов русского и английского стихосложения, оценки того или иного автора — разногласия, которые, как известно, в дальнейшем приведут к публичному скандальному разрыву отношений между друзьями.<sup>11</sup> С того же 1944 года Уилсон начинает критиковать Набокова, уделяющего, по его мнению, слишком много времени переводу «Евгения Онегина»: «[...] ты замечательно с этим справляешься, но не кажется ли тебе, что нужнее более короткие вещи?»<sup>12</sup> Неудивительно, что Уилсон отказывается сотрудничать над английским переводом этого романа, однако Набоков продолжает оповещать его о ходе этого предприятия.

В 1949 году Набоков пишет, что он собирается предложить издателю «небольшую книгу по *Онегину*: полный перевод в прозе с примечаниями, указывающими ассоциации и объяснения для каждой строки — как то, что я готовил для своих уроков. Я вполне уверен в том, что я больше не буду переводить рифмой: ее диктатура абсурдна, и ее невозможно совместить с точностью, и т.д.»<sup>13</sup>. По существу это и является кратким объяснением работы, которую Набоков представит на соискание стипендии Гугенгейма два года спустя. По иронии судьбы именно Уилсону предстоит дать рекомендацию набоковскому проекту. В январе 1952 года, еще не зная результатов конкурса, Набоков пишет Уилсону: «Думается, мне нужно тебя поблагодарить за те положительные вещи, которые ты, думается, сказал, когда, думается, отвечал на вопросы обо мне, заданные, думается, гугенгеймовскими

---

<sup>10</sup> Там же. С. 134.

<sup>11</sup> Например, см. яростную критику в статье Уилсона «Странное дело Пушкина и Набокова»: *New York Review of Books*, July 15, 1965.

<sup>12</sup> *Karlinsky S.*, ed. *Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940—1971*. Berkeley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001. P. 138.

<sup>13</sup> Там же. С. 253—254.

людьми. Я действительно очень хочу перевести *Е. О.* на английский, со всеми ловушками и тысячами примечаний.»<sup>14</sup> Уилсон прохладно отвечает: «Я горячо тебя рекомендовал на стипендию Гугенгейма, но хотел бы, чтобы ты им предложил другой проект — мне жаль, что ты тратишь столько времени на *Онегина*, когда должен был бы писать свои собственные книги».<sup>15</sup> Набоков не оставляет это замечание без ответа: «Спасибо за рекомендацию. *Е. О.* не займет слишком много моего времени и может вполне плавно сочетаться с другими развлечениями.»<sup>16</sup> В апреле 1952 года Набоков узнает о получении стипендии, прогнозы об этой работе у него оптимистичные: он надеется завершить ее через год.

Вскоре Набоков осознает объем поставленной перед собой задачи. Через год после получения стипендии, он делится своими впечатлениями с Уилсоном: «[...] я был на грани срыва [...]. В течение двух месяцев в Кембридже я только и делал, что работал над моими комментариями к *Е. О.* Это будет работа из 600 страниц, включающая (ритмический) перевод всех известных строк (даже тех, что он [т.е. Пушкин — *Н. Т.*] вычеркнул).»<sup>17</sup> Несмотря на отсутствие поддержки со стороны Уилсона («[...] роман был бы лучше *Евгения Онегина*, но, предполагаю, и это может пригодиться.»<sup>18</sup>), Набоков регулярно продолжает упоминать в письмах о ходе своей работы. В 1953 году он сообщает о том, что планирует объединить комментарии в отдельную книгу. Осенью 1954 года он оповещает Уилсона о предстоящей лекции в Колумбийском университете на тему о проблемах перевода «*Евгения Онегина*» на английский язык<sup>19</sup>. Видимо, смягчившись, или несколько изменив свое мнение о набоковской работе, Уилсон дает советы по поводу потенциальных издателей перевода и комментария. Организационными вопросами, по крайней мере со стороны Уилсона,

<sup>14</sup> Там же. С. 297—298.

<sup>15</sup> Там же. С. 298—299.

<sup>16</sup> Там же. С. 300.

<sup>17</sup> Там же. С. 311.

<sup>18</sup> Там же. С. 312.

<sup>19</sup> Текст этой лекции через год был издан журналом *Partisan Review*, vol. XXII, № 4, 1955. P. 496—512.

практически и ограничивается их переписка в 1954—1955-х годах.

Зимой 1955 года Набоков сообщает радостную весть о своем прогрессе в работе: «В последние месяцы я был полностью поглощен *Онегиным*. Я закончил перевод текста и *всех* найденных мной вариантов, но комментарии объемны и их организация в поддающуюся прочтению форму займет много месяцев. [...] Я нашел массу всевозможных сенсационных аналогий и проч. с английской и французской литературами и разгадал тайну основного эпиграфа.»<sup>20</sup> Однако через год ситуация практически не меняется: «Я почти закончил всю книгу по ОНЕГИНУ. Мне еще нужно пару месяцев для работы в библиотеках. Затем еще предстоит гигантская индексация, над которой я даже еще не начал работать, но которую я планирую сделать как можно более полной и детальной.»<sup>21</sup> Через полтора года заботы остаются теми же: «Я полностью поглощен моим *Онегиным*, я *должен* закончить его в этом году. Я наконец-то понял, как надо правильно переводить *Онегина*. Это уже пятый или шестой вариант полного перевода, который я сделал. Сейчас я разбираю его, изгоняя все, что по совести может показаться словесным бархатом, наоборот, приветствуя неловкий оборот, хребет голой правды.»<sup>22</sup>

Спустя двадцать лет с момента первых попыток перевода этого произведения Набоков, кажется, испытывает удовлетворение от найденного ключа к переводу. Однако именно этот подобранный ключ и является основной причиной окончательного разрыва дружеских отношений с Эдмундом Уилсоном, непопулярности этого перевода среди современников и, впоследствии, возобновления интереса к набоксовской теории художественного перевода.

В пятидесятые годы XX века никто не переводил, как Набоков. Несколько обобщая, можно сказать, что обычно иностранные тексты

---

<sup>20</sup> *Karlinsky S., ed. Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940—1971. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001. P. 322.*

<sup>21</sup> Там же. С. 330.

<sup>22</sup> Там же. С. 344.

или до предела насыщали экзотикой, или, наоборот, переделывали на свой лад настолько, что они казались изначально написанными на языке переводчика. Набоков же категорически отвергал идею «гладко читающихся переводов»<sup>23</sup>, предпочитая оставлять в своих работах ясный след иностранного оригинала. Независимо от мнения о конечном результате набоковского перевода «Евгения Онегина», можно с уверенностью утверждать (временное расстояние нам это сейчас позволяет), что взгляды Набокова на 15—20 лет опережали западную теорию художественного перевода. Лишь в конце 60-х годов и еще более осмысленно в 70-х годах, с началом и развитием так называемого пост-колониального периода<sup>24</sup>, доминирующие западные языки стали принимать иностранные тексты как равные и полноправные составляющие всемирной литературы. Набоков, похоже, и сам осознавал важность своего открытия, так как, спустя несколько месяцев после написания вышеуказанного письма Уилсону, он пишет сестре о своей работе как о «кабинетном подвиге»<sup>25</sup>.

Эта работа будет продолжаться еще несколько лет, еще несколько раз Набоков будет ошибаться в сроках ее завершения. Так, в августе 1957 года он снова пишет Уилсону: «Я планирую закончить мои комментарии к *Онегину* в течение этого месяца».<sup>26</sup> Но лишь через полгода, в феврале 1958 года, он может с гордостью заявить: «Я только что окончательно окончил моего *Евгения Онегина*: 2500 страниц комментария и дословный перевод текста. Дмитрий [сын В. Набокова — Н. Т.] составляет индексацию».<sup>27</sup> Проблемы с контрактами,

---

<sup>23</sup> Partisan Review, vol. XXII, № 4, 1955. P. 496.

<sup>24</sup> В истории Запада пост-колониализмом обычно означают вторую половину XX века, когда такие страны как Англия и Франция, например, окончательно теряют свои колонии, когда ослабевает «колонизаторское» преимущество на политическом, идеологическом и прочих уровнях.

<sup>25</sup> *Набоков В.В.* Переписка с сестрой. Ardis, Ann Arbor, 1985. С. 90.

<sup>26</sup> *Karlinsky S., ed.* Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940 — 1971. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001. P. 353.

<sup>27</sup> Там же. С. 355.

с редакторами, с бюрократическими проволочками со стороны издательств затянули появление четырехтомника еще практически на шесть лет. И только в 1964 году книга была издана Боллинген Фондом.

Если вспомнить ультиматум, который Набоков сам себе поставил в начале 50-х годов («Когда мой *Онегин* будет завершен, он или полностью будет соответствовать моему видению, или не появится никогда»<sup>28</sup>), похоже, Набоков-переводчик остался доволен результатом своего титанического многолетнего труда. Спустя еще десять лет, уже живя в Швейцарии, в одном из интервью, Набоков вновь подтверждает свое убеждение: «Меня будут помнить как автора «Лолиты» и комментатора «Евгения Онегина»»<sup>29</sup>. Уилсона же, несмотря на жестокую и беспощадную войну, которую они вели на страницах журналов, Набоков прощает и пишет ему в марте 1971 года: «Несколько дней назад у меня выдалась возможность прочитать всю пачку наших писем. Было настоящим удовольствием вновь переживать теплоту твоей добродетели, всевозможные приключения нашей дружбы, то постоянное волнение артистического и интеллектуального открытия. [...] Пожалуйста, поверь мне, что я давно перестал обижаться на твое непонятное непонимание пушкинского и набокковского *Онегина*.»<sup>30</sup>

Итак, внимательное прочтение переписки между Владимиром Набоковым и Эдмундом Уилсоном (еще не изданной на русском языке), позволяет нам не только следить за интенсивностью работы Набокова над переводом «Евгения Онегина» и комментарием к роману, за развитием его литературной судьбы в Соединенных Штатах, но и заметить, что работа над пушкинским романом длилась намного дольше, почти вдвое дольше, чем общепринятый в

---

<sup>28</sup> Partisan Review, vol. XXII, № 4, 1955. P. 512.

<sup>29</sup> Nabokov. V. Strong Opinions. N. Y., 1973. P. 106.

<sup>30</sup> Karlinsky S., ed. Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov — Wilson Letters, 1940 — 1971. Berkley — Los Angeles — London, University of California Press, 2001. P. 372.

российском литературоведении срок в 15 лет<sup>31</sup>. Набоковские же мысли о написании и переводе художественных текстов сегодня, когда переводоведение развивает теорию миграции, звучат как никогда актуально и заслуживают еще большего внимания и более тщательного анализа.

---

<sup>31</sup> Бессонова А.С. Викторovich В.А. Набоков — интерпретатор «Евгения Онегина» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков. Сборник докладов международной конференции 15—18 апреля 1999 г. СПб., 1999. С. 284: «В общей сложности труд этот занял 15 лет — с 1949 по 1964 гг.» Там же: Глушанок Г.Б. Работа В.В. Набокова над переводом «Евгения Онегина» в переписке с А.Ц. Ярмолинским. С. 324: «Пройдет 15 лет. В 1964 г. будет издан набоковский перевод [...]»

# *Пушкин и музыка*



## МОТИВЫ ПУШКИНСКОГО ВОСТОКА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Потомок Ганнибала, проникнутый духом интернационализма, обладавший беспримерным даром универсального художественного видения мира, Пушкин не мог не чувствовать живого, пытливого интереса к Востоку. Уже в ранние годы он познал арабские сказки 1001 ночи, персидскую поэзию Саади, Библию, Коран, позднее был хорошо знаком с европейским, особенно французским, а также байроновским претворением восточной тематики. Судьба не одарила Александра Сергеевича возможностью далеких путешествий: ему не довелось выезжать в восточном направлении дальше Кавказа. Однако понимание Востока не в точном географическом смысле, а как культуры иного склада по сравнению с европейской, открывает нам в его наследии широкий спектр восточных мотивов, связанных с сюжетами, где действие происходит и в Бессарабии, и в Египте, и в Крыму, и на Кавказе. Мотивы эти разнообразны: наряду с упоминанием характерных деталей быта или описанием народных обрядов, здесь встречаются свидетельства глубокого проникновения в мироощущение народов Ислама («Подражания Корану»). Само понимание миссии Поэта как Пророка, безусловно, сродни Востоку и, вероятно, им подсказано<sup>1</sup>.

В русской музыке, которая всегда чутко откликалась на творчество Пушкина, его восточные мотивы развертываются на большом историческом протяжении, начиная с произведений современников поэта и кончая операми, балетами и романсами композиторов XX века. Можно сказать, что эволюция этой восточно-музыкальной пушкинианы отражает развитие интересов самого Пушкина: от внешнего со-

---

<sup>1</sup> О связях Пушкина с Востоком см.: Пушкин и мир Востока. М., 1999, а также: Лобикова Н. Пушкин и Восток. М., 1974.

поставления с иным миром ко все более глубокому его постижению и синтезу двух контрастных культур, гениально реализованному, например, в творчестве Бородина или Балакирева.

Художественные импульсы Пушкина сыграли важнейшую роль в становлении целой традиции русского музыкального ориентализма: его главным истоком была первая «пушкинская» опера, принадлежащая перу Глинки — «Руслан и Людмила». Именно отсюда, где один из героев — хазарский князь Ратмир — заимствован из восточного эпоса, где фантастика так ярко окрашена восточным колоритом (вспомним, например, хор волшебных дев Наины на подлинный персидский напев), отсюда черпали ценнейшие находки и великолепно развивали их в своей музыке последующие русские композиторы.

В краткой статье нет возможности рассматривать всю эту широкую и пеструю перспективу «пушкинского» ориентализма в русской музыке. Отметим лишь наиболее яркие и характерные явления, прежде всего — в камерно-вокальной области, которая особенно показательна, так как непосредственно связана с лирикой поэта. Здесь, в русском романсе, представлены далеко не все восточные мотивы пушкинского наследия, однако заметны разные аспекты избранной тематики и разные подходы к ней, среди которых выделяются две основные тенденции.

Одна из них — символическое претворение некоторых типичных для восточной культуры идей или образов, почерпнутых Пушкиным на Востоке. Ее могут представить два примера, весьма контрастные и удаленные друг от друга во времени, но несомненно достойные по музыке.

Тонкой поэтичностью отличается романс «Фонтану Бахчисарайского дворца» Гурилёва, современника Пушкина. Будучи виртуозным пианистом, Гурилёв создал прекрасный символический образ «Фонтана слез» с помощью ажурного кружева фортепианной партии, заключающей в себе лейтинтонацию романса. В вокальной же партии композитор воспроизводит все стихи Пушкина, кроме последней 5-й строфы, а 4-ю строфу выделяет как многозначительную коду, проникнутую светлой грустью и углубляющую символическое прочтение:

«Светило бледное гарема,/Ужели здесь забвенно ты?/ Или Мария и Зарема / Одни счастливые мечты?»

Любопытно, что от этого романса тянется ассоциативная нить к балету Асафьева «Бахчисарайский фонтан», сочиненному в 30-е годы XX в. В качестве его своеобразного вступления исполняется романс Гурилёва в транскрипции для скрипки, виолончели и фортепиано, чем как бы воссоздается уголок музыкального быта пушкинской эпохи.

Другой пример символического претворения — романс Римского-Корсакова «Анчар». Типичный для восточной культуры символ жестокости, деспотической власти может быть истолкован по-разному, например, в наше время — как свидетельство злонамеренного, античеловеческого отношения к природе: «А царь тем ядом напитал / Свои послушливые стрелы / И с ними гибель разослал / К соседям в чуждые пределы». Используя полный текст Пушкина, Римский-Корсаков пишет свое произведение в жанре аскетически сурового монолога, в котором ведущую роль играют маршеобразный ритм и лапидарная лейттема Анчара, близкая бетховенскому стилю. Она пронизывает всю музыку романса и особенно непреклонно утверждается в коде, становясь одновременно и темой восточного властелина: в этом — суть корсаковской интерпретации пушкинской идеи.

Символическая трактовка восточных мотивов, как правило, не порождала соответствующего стиля в музыке, т.е. собственно музыкального ориентализма, т.к. все внимание автора при этом сосредотачивалось на идейной стороне произведения. Так в «Анчаре» есть лейтмотив пустыни, но она лаконична и малозаметна в контексте сурового повествования, а в романсе Гурилёва нет и следа восточной музыки.

Однако, этой трактовке противостояла другая тенденция, по существу противоположная. Она заключается в активном, как можно более щедром музыкальном отражении пушкинских восточных мотивов, когда любая поэтическая деталь, даже намек становятся поводом для насыщения музыки восточным колоритом. При этом подобно Пушкину, для которого «слог восточный... был образцом», приверженцы этого принципа стремились приблизить свою музыкальную речь к подлинной народной музыке Востока. Тематика, заимствованная у

Пушкина, здесь бывает различной (например, картины природы), но ведущую роль играют излюбленные темы романтизма: темы любви и прекрасной женщины.

Одним из ранних в этом направлении выступает «Восточный романс» Даргомыжского. Примечательно его заглавие: он написан на стихотворение «Гречанке», но композитор, очевидно, хотел подчеркнуть именно восточный характер, выраженный здесь с большой глубиной и меткостью. Авторский замысел исключил и последнюю пушкинскую строфу, содержащую намек на возлюбленную Байрона. Даргомыжский предпочел отрешиться от этих конкретных данных, чтобы создать обобщенный и обаятельный портрет восточной красавицы, полный «неги томной и упоения страстей». Действительно, музыка романса завораживает ленивым хроматическим сползанием мелодики на фоне неустойчивых гармоний, благодаря чему вокальные интонации как бы томно повисают в воздухе.

Крупнейший шаг в развитии русского музыкального ориентализма ознаменовало творчество Балакирева. Это относится и к его замечательному созданию на стихи Пушкина — Грузинской песне. Но прежде, чем перейти к ее характеристике, имеет смысл напомнить историю этого знаменитого стихотворения, послужившего источником целого ряда русских романсов.

Как можно узнать из Автобиографических записок Глинки, напев подлинной грузинской песни сообщил ему Грибоедов в 1828 г. Пушкина, узнавшего эту песню от Глинки (вероятно, в исполнении его ученицы Олениной), она вдохновила на создание стихотворения «Не пой, волшебница, при мне», как было в его первой редакции (любопытный пример обратного воздействия музыки на поэзию). Тогда Глинка, уже под впечатлением этих пушкинских стихов, в 1829 г. написал свой романс, который озаглавил по первым словам стихотворения во второй его редакции: «Не пой, красавица, при мне». Романс Глинки, на мой взгляд, написан нарочито не в полную силу его громадного таланта и подобен музыкальному эскизу, бережно преподносящему подлинник. Он представляет собой скромную, хотя и очень изящную, гармонизацию этой самой грузинской песни (от Гри-

боедова) в куплетной форме, где фортепиано почти дублирует вокальную партию. Все же последующие композиторы, обращавшиеся к этим стихам, сочиняли оригинальную музыку в гораздо более сложной форме.

Теперь вернемся к Балакиреву. Он, конечно, не случайно озаглавил свой романс «Грузинской песней», чем прямо указывает на господствующую в нем музыкальную атмосферу. В самом деле, не прибегая к подлинному напеву, он удивительно реально воспроизводит многие характернейшие черты музыки Кавказа. Партия фортепиано подражает звучанию народных инструментов с их сложным дробным ритмом, а вступление напоминает инструментальную импровизацию, обычно предшествующую пению народных певцов-ашугов. Широкий начальный запев в высоком женском регистре (что тоже типично) сменяется медлительно нисходящей, прихотливо узорчатой мелодикой, включающей специфически восточные распевы в мелких длительностях с постоянными переливами мажора и минора. В отличие от Глинки, озвучившего только две строфы Пушкина, Балакирев претворяет весь его текст, отчего содержание романса становится гораздо более объемным и многогранным. Здесь и картины природы, и образ далекой возлюбленной, и страдания лирического героя... Законченность композиции придает реприза, подсказанная Пушкиным, и инструментальное обрамление.

Однако, увлечение Балакирева стихией кавказской музыки невольно привело к противоречию в его романсе. Ведь лирический герой Пушкина просит Красавицу «не петь... песен Грузии печальной». Таким образом, все звучание прекрасной Грузинской песни Балакирева разворачивается вопреки просьбе лирического героя. Подобное противоречие встречается и в других романсах, написанных на этот текст. Например — в благородно красивом, но явно уступающем балакиревскому, романсе Римского-Корсакова.

Исключение составляет широко известный романс Рахманинова. Автор находит в нем гениально простое решение этой каверзной проблемы: образ «песни Грузии печальной» дается в начале романса на дальнем плане — в тихом и сдержанном звучании фортепиано. Обращение же лирического героя заключено в ариозно-речита-

тивную фразу, по стилю отнюдь не восточную, а скорее традиционно русско-элегическую. Если у Балакирева вокальная и фортепианная партии тесно переплетаются между собой, то у Рахманинова они составляют последовательный диалог, где, в отличие от пушкинского монолога, воспроизводится вся эта сцена шаг за шагом: пение Красавицы, просьба лирического героя, продолжение пения вопреки этой просьбе и вызванные этим переживания. Рахманинов вводит в развитие этого сюжета специальную «тему воспоминаний» (у фортепиано) — обобщенно-восточную по музыке, но проникнутую сильнейшим горестным порывом страсти. Отличается от Балакирева (и от Пушкина) также драматургический итог романса: его реприза непосредственно переходит в коду, где возобновляется звучание грузинской песни, но теперь она уже становится главным объектом внимания, а голос присоединяется контрапунктом к ней. Таким образом, воспоминание о былой любви оказывается неизбывным, в душе лирического героя она побеждает, оставляя впечатление трагической неизбежности.

Итак, принцип творчески активного, по существу самостоятельного раскрытия пушкинских восточных мотивов, подчас приводящий к иной их трактовке, весьма значителен в русском романсе; мы обязаны ему рядом прекрасных произведений. Насколько плодотворной оказалась эта традиция, показывает пример из музыки XX века — Восточный романс нижегородского композитора А.А. Касьянова. Героиня «Ответа Ф.Т.», на текст которого он написан, отнюдь не была восточной красавицей. Но отрицательные сравнения («нет, не черкшенка она», «нет, не агат в глазах у ней» и т.д.) и сам идеал красоты, подразумеваемый поэтом, настолько овеяны Востоком, что это естественно вдохновило Касьянова на создание еще одного замечательно го образца русского ориентализма.

Если выйти за пределы камерно-вокальной лирики, тот же художественный принцип «развертывания максимума на основе минимума» мы встречаем в образе Шемаханской царицы из оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок». В одноименной лаконичной сказке Пушкина сведения о ней очень скупы, тогда как в опере ее образ поражает богатством изысканно-прекрасной музыки.

Принадлежность этой сказочной героини Востоку не подлежит сомнению: ее имя имеет восточное происхождение, а Петушок, призывая Додона к обороне, настойчиво указывает на восток. Интерес к ориентальной музыке побудил и Римского-Корсакова взяться за этот сюжет, потому что после «Шехеразеды» он давно не обращался к этой области и, согласно собственному признанию, соскучился по ней. Впрочем, было одно знаменательное исключение — образ Клеопатры в опере «Млада», который предоставляет нам еще одну ассоциативную связь русской музыки с пушкинским Востоком, если вспомнить «Египетские ночи».

Музыкальная характеристика Шемаханской царицы живо напоминает Клеопатру, щедро развивает заложенные там элементы. Это — в высшей степени сложный и противоречивый характер. Как и Клеопатра, она сочетает в себе необыкновенную, сказочную красоту и в то же время губительную силу зла. Не принося зла собственноручно, она оказывается причиной гибели царевичей, Звездочета, Додона, а в опере и всего Додонова царства. Красота Шемаханской царицы воплощена Римским-Корсаковым в изящной, воздушной и прозрачной кантилене, но еще глубже — в многообразной симметрии всех элементов, составляющих ее музыкальную ткань и создающих ощущение необычайной, действительно волшебной гармонии. Все это запечатлено, прежде всего, в узорчатых извивах лейтмотива Шемаханской царицы, который обрамляет ее выходную арию и лежит в основе всей ее партии. Развитие лейтмотива приводит ко множеству контрастных вариантов: в музыке слышится то обольстительная томность, то щемящая тоска, то жестокий сарказм: им полон издевательский смех царицы в сцене гибели Звездочета, где слова Пушкина переиначены от первого лица: «Хи-хи-хи... ха-ха-ха! Не боюсь я греха!»

Эта коварная переменчивость, хамелеонство героини, усугубляемые ее загадочностью (исчезновением в конце действия, таинственной связью со Звездочетом, имеющим близкий лейтмотив), вызвали длительную дискуссию в отечественном музыкознании. Согласно сравнительно недавним суждениям, принадлежащим А.Кандинскому и В.Горячих, Шемаханская царица — типичный персонаж условного

театра XX века, и противоречивые стороны ее образа — не что иное, как маски, попеременно сменяющие одна другую.<sup>2</sup>

Однако, признавая важную роль условно-сказочной драматургии в опере «Золотой петушок», вряд ли можно согласиться с такой трактовкой. На мой взгляд, не все в поведении Шемаханской царицы является маской. В ней живо и неподдельное страдание — страдание обольстительной красавицы, словно созданной для любви и совершенно лишенной возможности реализовать свой дар. Не видя достойного объекта, она и направляет свой сарказм на Додона.

Сочетание мотивов тайны, красоты и зла, любви и страдания, причем все это в контексте экзотического Востока — характерный комплекс новых художественных течений начала XX века, прежде всего, символизма и модерна. К последнему с полным основанием можно отнести оперу Римского-Корсакова. Благодаря этому в музыкальном образе Шемаханской царицы можно видеть еще одну связующую нить между творчеством Пушкина и искусством Серебряного века.

---

<sup>2</sup> См.: Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1971, с. 71, 121. Гнесин М. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М., 1956. Кандинский А. История русской музыки, т. 2, М., 1984, с. 199—200. Горячих В. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. — Пушкин в русской опере. СПб., 1998, с. 307—308 и др.

## МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В «КАМЕННОМ ГОСТЕ» ПУШКИНА И «ДОН ЖУАНЕ» А. К. ТОЛСТОГО

Миф о Дон Жуане, сложившийся за четыре века существования этого образа, очень многогранен. При этом старая традиция, сформированная поэмой Тирсо де Молины, фокусировала внимание на внешней истории этого героя: на его нескончаемых любовных интригах.

Опера Моцарта дает начало новой традиции, определив комплекс черт, который будет свойственен всем Дон Жуанам позднейших интерпретаций: герой уже не столько развратник, сколько просто человек. Следствием этого является новое отношение к Дон Жуану: он начинает вызывать не отвращение, но сочувствие. И абсолютно закономерно то, что позднейшие интерпретаторы будут пытаться понять, почему Дон Жуан стал развратником, что привело его к этому.

В русской традиции изображения Дон Жуана существуют два произведения, которые, казалось бы, поражают своим несходством, — «Каменный гость» А.С.Пушкина и «Дон Жуан» А.К.Толстого. Причина этого несходства — то, что Пушкин, сохраняя в маленькой трагедии комплекс черт, определенный оперой Моцарта, и связанное с ним новое отношение к герою, предоставляет читателю самому искать оправданий для Дон Жуана, а А.К. Толстой идет в изображении Дон Жуана от новеллы Гофмана — одного из первых истолкователей образа героя, заявленного в опере, и делает попытку объяснить причины поведения канонического Дон Жуана-развратника.

Итак, опера «Дон Жуан или наказанный распутник». Либретто аббата Лоренцо да Понте, музыка В.А.Моцарта. Не подлежит сомнению связь между оперой и маленькой трагедией А.С.Пушкина, конеч-

но же, проявляющаяся не только через эпиграф к «Каменному гостю». Так же несомненно то, что образ Дон Жуана, если исходить только из текста либретто, разительно отличается от образа Дон Гуана, а музыка предвещает пушкинского героя, а не примитивного сластолюбца, то нападающего на женщин, то бегущего от них на протяжении всей комедии. А ведь опера Моцарта — именно комедия, так она и заявлена, несмотря на трагичность смерти Дон Жуана, не самого факта смерти, а того, как это происходит.

Но попробуем сравнить пушкинского Дон Гуана с Дон Жуаном аббата да Понте и убедимся, что их объединяет по крайней мере одна общая черта — жестокость. Дон Гуана можно было бы назвать легкомысленным: не задумываясь, он сбегает из ссылки, на секунду вспоминает об Инезе — и забывает о ней при помощи Лепорелло, отправляется к Лауре, обнаруживает у той нового любовника — своего старого врага, убивает его. «Что ж делать? Он сам того хотел...» Последний эпизод гораздо значительнее, чем может показаться. Дон Гуан не просто столкнулся с Доном Карлосом в неподходящее время в неподходящем месте — он спровоцировал его на поединок, так пренебрежительно отнесясь и к его гневу, и к его неудобному положению. Дон Гуан снисходительно пообещает: «Я завтра весь к твоим услугам», — якобы занятый всецело Лаурой. Дон Карлос не только убит, он предвзвешенно унижен.

Разумеется, Дон Гуану более импонирует мнение Лауры о случившемся («Эх, Дон Гуан, // Досадно, право. Вечные проказы — // А все не виноват!»), недаром он скажет позднее: «Дон Карлоса нечаянно убив...» Ключевое слово — «нечаянно». Вряд ли стоит верить ему безусловно, хотя герой даже не столько не отдает себе отчета в том, что им двигало перед поединком, сколько не хочет фиксировать внимание на собственных побуждениях.

Дон Жуан да Понте откровеннее. Он ставит перед собой цель и как-то по-детски открыто ее добивается. Донна Анна разоблачила его, преследует, зовет на помощь. Что ж, Дон Жуан убегает, не упуская, впрочем, случая сказать несколько комплиментов.

Появляется Командор, требуя поединка. Дон Жуану не хочется с ним биться: во-первых, то его друг, во-вторых, мало чести убить ста-

рика. Слова «Ты стар для боя» — вовсе не оскорбление, ни завуалированное, ни намеренное, — это констатация факта.

Эгоистическое равнодушие свойственно Дон Жуану на протяжении всей оперы, и это роднит его с пушкинским Дон Гуаном. Просто, повторюсь, он менее изощрен и не скрывает своей жестокости ни перед окружающими, ни даже перед самим собой.

Итак, «смесь холодной жестокости с детской беспечностью», по выражению А.Ахматовой,<sup>1</sup> — одно из основных качеств Дон Жуана, вытекающих из анализа текста либретто и текста «Каменного гостя». Подобное качество может вызвать только неприятие зрителя и читателя, никак не сочувствие. Но — опера это не только либретто, это еще и музыка Моцарта, изменяющая восприятие слушающего, создающая образ обаятельной, неизъяснимо притягательной личности.

Поэтому, безусловно, неправомерно было бы рассматривать «нерасторжимое словесно-музыкальное единство, воплотившее замысел Моцарта на синтетическом языке оперного искусства»<sup>2</sup> как неестественное соединение музыки и либретто. Дон Гуана Пушкина, несмотря на его жестокость, невозможно обвинить в чем-либо, он вечно «все не виноват». И в опере, и в «Каменном госте» сформирован цельный образ Дон Жуана, вызывающий одновременно неприятие поведения героя и восхищение той гениальностью, с которой он осуществляет самые некрасивые замыслы.

Момент, когда текст либретто больше не противоречит музыке, наступает в финале оперы, здесь мы видим героя не в обычной для него ситуации Дон Жуан-Женщина, но Дон Жуан — и неотвратимое возмездие. Статуя Командора явилась, чтобы казнить своего убийцу, и очень важно, как ведет себя Дон Жуан. Он звал статую на ужин, та явилась и приглашает его на ужин к себе. Времени на размышления у героя нет — и он соглашается. Это вполне в традиции, как и то, что Командор требует в залог согласия рукопожатья. Но традиция ломается — в отличие от героев де Молины и Мольера Дон Жуану оперы не

---

<sup>1</sup> А.Ахматова. О Пушкине. М., 1989. С. 95.

<sup>2</sup> Основат Л.С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания. // Пушкин. Исследования и материалы., т. XV. С.-П., 1995. С.36.

приходится исполнять свое обещание, потому что Командор требует от героя раскаяния сию минуту, сейчас... И тот отвечает «нет!».

Этот диалог и музыка производят потрясающее впечатление. Дон Жуан мог хитростью ускользнуть от Мазетто, мог цинично обвинять Лепорелло в своем преступлении — но перед лицом настоящей опасности он не хитрит, он настоящий, такой, каким его создала природа.

А теперь вернемся к маленькой трагедии. Не раз отмечалось, что «выбор заглавия «Каменный гость» из нескольких традиционных легенд о Дон Жуане... не случаен».<sup>3</sup> Концентрируя мысль оперы, Пушкин сосредотачивает действие на моментах, непосредственно предшествующих катастрофе. Он избирает для раскрытия образа Дон Жуана сравнительно малый временной отрезок — последние несколько дней, недаром действие, начавшись около Антоньева монастыря, где похоронили командора, вернется туда: тень мертвого будет с героем от первой и до последней страницы трагедии, пройдя через ряд метаморфоз — от убитого Дон Гуаном испанского гранда до не имеющего в себе ничего человеческого воплощения возмездия. Однако роль Каменного гостя в трагедии Пушкина не может быть сведена только к возмездию. Главное в том, чтобы показать, как ведет себя герой в момент истины. Дон Жуану уже нет необходимости притворяться — перед лицом смерти все равны, — и он не пытается казаться лучше, чем он есть, как и его оперный двойник; одинаково звучат бешеная гордость и вызов.

В маленькой трагедии:

*Статуя:* Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.  
*Дон Гуан:* Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу.

В опере:

*Дон Жуан:* Я немало удивился, но принять тебя готов.  
Тебя, угрюмый призрак, я не боюсь, — приду!

Таким образом, под влиянием оперы (синтеза текста и музыки) формируется новый принцип изображения Дон Жуана: значим не ге-

---

<sup>3</sup> *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С.151.

рой, всеми правдами и неправдами добивающийся женщин, но герой в решающую минуту, его поведение в тот момент, когда ложь невозможна.

И именно из этого нового образа Дон Жуана, не только и не столько развратника и повесы, возникает, за 19 лет до «Каменного гостя», интерпретация Гофмана. Но Гофман не просто создает еще одного Дон Жуана, он делает попытку объяснить его как личность, добраться до причин, заставивших человека, «в котором светится искра Божия», стать таким, каким он предстает в старой традиции, — развратником и убийцей.

Дон Жуан, по Гофману, попадает в сети дьявола, направившего его в поиске идеала по ложному пути, внушившего ему мысль о том, что «через любовь, через наслаждение женщиной уже здесь, на земле, может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение небесного блаженства и порождает неизбывную страстную тоску, связующую нас с небесами».

Заметим, Гофман трактует любовь, играющую, казалось бы, первую роль в жизни Дон Жуана, как ошибку. Герой предназначен для чего-то высокого, а любовь — только одно из понятий, составляющих это высокое, да еще, с помощью дьявола, неправильно истолкованное.

Интерпретация Гофмана, казалось бы, совершенно не соответствует оперному сюжету. В опере герой полностью поглощен любовными приключениями, не имеющими в себе высокого, почти комическими. Вообще события создают впечатление неприятной суеты, что, в принципе, и объясняет затемненность истинной сущности Дон Жуана: у него нет времени остановиться и снять маску распутника. Повторюсь, истина явится зрителю только в финале.

В «Каменном госте» Пушкин, как говорит Ахматова, «не ставит своего Дон Гуана в самое смешное и постыдное положение всякого Дон Жуана».<sup>4</sup> Но суета оперного действия производит не только смешное впечатление, под ней скрывается агония. Дон Жуан лишился удачи — и он не может не пригласить Командора, как не может этого не

---

<sup>4</sup> А.Ахматова. О Пушкине. М., 1989. С.95.

сделать Дон Гуан Пушкина, пусть его приближение к финалу и не столь очевидно.

Но и агонизирующий Дон Жуан Моцарта любому принуждению отвечает «нет». Это его качество отслеживается на протяжении всей оперы и, главное, в финале. Он и Статую позовет на ужин потому, что та, угрожая, вмешалась в его разговор с Лепорелло. Приглашение Командора и его приход происходит на пике жизненного пути героев, в тот момент, когда ложно понятая жизненная цель начинает оборачиваться против них. Дон Жуан и Дон Гуан оказываются в пустоте (не так ли звучат слова Лепорелло: «А живы будем, будут и другие» — и ответ Дон Гуана: «И то»? В диалоге слуги и господина появляется оттенок дурной бесконечности). «Жизнь, теряя идею развития и поступательный ход, превращается во фрагменты», герои переходят «из одного в другой, опустошенно кружась на месте».<sup>5</sup> Но порочный круг должен быть разорван, и герои подсознательно находят выход, призывая Командора, свою смерть — и спасение.

Так формируется исключительно обаятельный, вызывающий сочувствие образ Дон Жуана. Но в дальнейшем у писателей не раз возникнет вопрос: почему? Почему этот новый Дон Жуан все-таки соблазняет, не задумываясь о последствиях, и убивает без сожалений?

Гофмановский Дон Жуан интересен тем, что автор делает попытку разобраться в мотивах его действий, углубляется в анализ сущности его характера, ищет основу, снимая одну за другой маски сластолюбца, развратника, убийцы... может быть, тем самым надевая его маской новой — избранника Бога и природы, уловленного дьяволом.

Вслед за Гофманом, А.К. Толстой разрабатывает образ Дон Жуана-избранного, но пойманного дьяволом, показавшим ему идеал женщины. Раз увиденный, идеал заставляет героя снова и снова искать в земных женщинах небесное совершенство. А дьявол крепко держит его на крючке, подметив «волосок, // Которому название — гордость!», ту самую гордость, что правит и Дон Жуаном Моцарта, и Дон Гуаном Пушкина.

---

<sup>5</sup> Ю. Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. С.-П., 1999. С.269.

Толстой расширяет понятие любви, сформулированное Гофманом для Дон Жуана. Это «не узкое то чувство, // Которое, два сердца съединив, // Стеною их от мира отделяет». Через любовь Дон Жуан Толстого понимал смутно «чудесный строй законов бытия, // Явлений всех сокрытое начало». Для него любовь «в себе вмещает: // Честь, совесть, состраданье, дружбу, верность, // Религию, законов уваженье. // Привязанность к отечеству...». Дон Жуан Толстого все-таки найдет идеал — и потеряет, не сумев поверить в его истинность.

Из всех талантов любого Дон Жуана в поэме А.К.Толстого реализуется только один — вызывать любовь. И он становится для него проклятьем, поскольку, как и герои Моцарта, Пушкина, Гофмана, он, до определенного момента, не встречает препятствий на своем пути, формируется человек, не терпящий сопротивления и, тем паче, принуждения, не встречающий их и уверяющийся в своей неуязвимости. Но с приобретением неуязвимости Дон Жуан теряет вкус к жизни.

Командор новой традиции изображения Дон Жуана играет двойную роль: он одновременно возмездие и спасение героя.

Против Дон Жуана Моцарта восстанет его жертва, облеченная небесным правом наказать за то, что маска развратника стала вторым «я» талантливого, наделенного «искрой Божьей» человека.

Перед Доном Гуаном Пушкина возникнет кара за последнее кощунство.

Против Дон Жуана Толстого — земная сила; сама жизнь, наказывающая за то, что он, в сущности, убил Дону Анну, слишком долго сомневаясь в своей любви к ней.

И Командор-спасение Дон Жуана останавливает его на грани окончательного превращения в развратника и убийцу.

Дон Жуану оперы больше нет удачи, он агонизирует, и банальная смерть во время очередного приключения, скорее всего, не замедлит.

Дон Гуан Пушкина переступил грань между игрой в жестокость и жестокостью: он пригласил мужа Доны Анны в свидетели своего торжества, унизив тем самым и себя, и свою любовь.

Дон Жуан Толстого лишился единственной женщины, которую он любил, и «все погибло с нею».

Все три героя дошли до той грани, которая отделяет Дон Жуана новой традиции от Дон Жуана традиции старой — соблазняющего ради соблазнения и убивающего просто так. Маска развратника и убийцы грозит стать единственной сутью личности.

И явление Командора позволяет Дон Жуану остаться мифом.

*Поэтика  
Интерпретация  
текстов*



## РЕЦЕПЦИОННАЯ ПРОБЛЕМНОСТЬ «ЧУЖОГО» ТЕКСТА В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»

*Идентичность литературного текста — это то, что делает его одинаковым, отграничивая от остальных.*

J. Culler. «The Identity of the Literary Text»<sup>1</sup>

Рецепционное прочтение «Повестей Белкина» является самостоятельным интерпретационным сюжетом в их метатекстовом бытии. Современники автора были весьма озадачены заметным присутствием в повестях легко узнаваемых чужих произведений.

Вот некоторые из имен авторов, явно или скрыто появляющихся в контексте «Повестей»: В. Шекспир, В. Скотт, В. Ирвинг, Э. Т. А. Гофман, В. Гюго, Ж. Ф. Мармонтель, Ж. Ж. Руссо, С. Ричардсон, Д. И. Фонвизин, Е. Баратынский, А. А. Бестужев-Марлинский, А. С. Грибоедов, Г. Р. Державин, А. Е. Измайлов, Я. Княжин, П. А. Вяземский, И. Дмитриев, И. Богданович, Н. Карамзин и т. д.

Нескончаемы попытки объяснить невероятную инвазию чужого — от традиционного понимания о влиянии тем и мотивов через теорию пародийного снижения до современной концепции об интертекстуальной трансформации. На всех уровнях текст Пушкина явно или скрыто называет и подсказывает другой текст: речевое клише, знакомый образ или мотив, известную сюжетную ситуацию или нарратологический прием. Постоянное ощущение рецепционного расширения произведения и восприятие прочтенного как знакомого порождают кри-

---

<sup>1</sup> Culler, J. The Identity of the Literary Text. — In: Identity of the Literary Text. Ed. By M. Valdés and O. Miller. Univ. of Toronto Press, 1985, p. 8.

тическую предубежденность о его несамостоятельности и неполноценности. А это, в свою очередь, предопределяет и сравнительно позднее открытие проблемы о «чужом» тексте. Основная причина запоздалого критического интереса состоит в непонимании интенции пушкинского диалога с литературным контекстом. Потому что, несмотря на его стилистическую или жанрово-поэтологическую варриативность — клише, цитата, реминисценция, тема, мотив и пр. — *чужой текст распознается* и целенаправленно ищет встречи с читателем. «Повести Белкина» *явственно* конституируются как дискурс непрерывного цитирования.

Только в 1937 г. в связи со столетием со дня смерти Пушкина В. Гиппиус<sup>2</sup> и Н. Любович<sup>3</sup> предпринимают *первое конкретное* исследование межтекстовых диалогов «Повестей Белкина» с литературной ситуацией 20-х и 30-х годов XIX столетия.

После Гиппиус и Любович исследование проблемы пошло по двум противоположным направлениям: эмпирическим поискам первоисточника (поэтика чужого в части) и интерпретации оснований для диалога с чужим (поэтика чужого в целом). Начиная с сороковых годов XX века почти нет исследователя, который бы не обращал внимание на проблему контекстуальности произведений Пушкина, и поэтому из огромного текстового массива я ограничусь только двумя примерами, чтобы иллюстрировать эти тенденции. Здесь я употребляю слово «пример» в условном смысле, потому что для первых из этих тенденций (функциональность чужого в отдельной новелле) я собираюсь рассмотреть «реконструированные» контекстуальные связи «Станционного смотрителя».

М. Гершензон объявил Притчу о Блудном сыне как основную смыслопорождающую и структурирующую модель новеллы<sup>4</sup>. В. Гиппиус обходит связь с библейским текстом, а направляет свой взор к «Бедной Лизе» Карамзина и к драмам Бомарше, Лессинга, Шиле-

---

<sup>2</sup> Гиппиус В. В. Повести Белкина. — Литературный критик, 1937, № 2, здесь цитируем по: Гиппиус, В. В. От Пушкина до Блока. М.—Л., 1966, с. 7—45.

<sup>3</sup> Любович Н. «Повести Белкина» как полемический этап в развитии Пушкинской прозы. — Новый мир, 1937, № 2.

<sup>4</sup> Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919

ра»<sup>5</sup>. Академик В. Виноградов со своей стороны установил неподозреваемое паратекстуальное сближение с повестью В. Карлгофа «Станционный смотритель»<sup>6</sup>, а несколько позже В. Турбин показал, что диалог между двумя авторами не ограничивается только соответствиями между заглавиями, а открывает возможность умело прикрыть вызов против актуального литературного противника Ф. Булгарина<sup>7</sup>.

В 1977 г. Дж. Томас Шоу реактуализировал концепцию Гершензона, но расширил параметры библейского субтекста с Притчей о потерянной овечке (Лука, 15: 4—6) и с Притчей о добром пастухе (Иоанн, 10)<sup>8</sup>.

В следующем году Д. М. Шарыпкин заявил, что нравоучительная повесть Ж. Ф. Мармонтеля «Лоретта» («Contes Moraux») является «основным литературным источником» новеллы<sup>9</sup>.

Несколько позже М. В. Разумовская сделала уточнение, что Шарыпкин некорректно замалчивает расхождения между пред-текстом и текстом и ввела в сопоставительную сферу «Станционного смотрителя» два другие произведения западноевропейской литературы, с которыми произведение Пушкина *сближается тематически*: краткую повесть аббата Прево «История одной деревенской девушки» и романа О. Голдсмита «Векфильдский священник»<sup>10</sup>.

Этот список не был бы полным если не назовем некоторые произведения с более камерным звучанием. Так, например, еще в 1936 г. А. Ахматова мимоходом отмечает соответствие некоторых деталей в сцене между Дуней и Минским (при втором посещении Самсона Вы-

---

<sup>5</sup> Гипиус В. В. От Пушкина до Блока... С. 17.

<sup>6</sup> Виноградов В. В. О стиле Пушкина. — В: Литературное наследство. Т. 16/18, М., 1934.

<sup>7</sup> Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. (Об изучении литературных жанров). М. 1978, с. 69—70

<sup>8</sup> Show J. O. Pushkin's «The Stationmaster» and the New Testament Parabel. — Slavic and East European Journal, 1977, <sup>1</sup> 1.

<sup>9</sup> Шарыпкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VIII, 1978, с. 128.

<sup>10</sup> Разумовская М. В. К вопросу о некоторых литературных традициях в «Станционном смотрителе». — Русская литература, 1978, № 3.

рина) и бальзаковским романом «Психология брака»<sup>11</sup>. В самом конце необходимо еще упомянуть и множество конкретизаций чужого текста в паремиологическом ряду, проанализированные углубленно В. Шмидтом<sup>12</sup>.

Я позволил себе этот довольно скучный обзор для того, чтобы понять всю абсурдность позитивистских стремлений к ценностной иерархизации чужого, которые вряд ли раскрывают суть проблемы. М. Разумовская, сопоставительное прочтение которой не менее прецизировано, в отличие от Д. Шарыпкина, проявляет большую осторожность в крайних выводах. Она неслучайно подчеркивает, что произведения Прево и Голдсмита *появились раньше* «Лоретты»; они создают канон, в который вписывается Мармонтель, а также и Пушкин. Если закончим рассуждение М. Разумовской, окажется что вполне возможно, чтобы в этой традиции существовали и другие неуточненные до сих пор произведения, но потенциально близкие к новелле Пушкина, для которых мы, наверное, тоже могли бы найти аргументы, чтобы объявить их «первоисточником». Проблема кроется вовсе не в параметрах культурно-рецепционного горизонта Пушкина, то есть был ли он знаком с идентифицированным чужим произведением, а в *корректности сопоставления*. В самом деле есть основания принять констатацию, что «Лоррета» оказала влияние на Пушкина, но только на отдельный сюжетный момент: третье посещение рассказчика в станцию<sup>13</sup>. То же самое можно сказать и о «влиянии» Н. Карамзина и В. Карлгофа.

Прочтение Д. Шарыпкина и «раскрытие» М. Разумовской проблематизируют поиск первоисточника как граница в осмыслении Пушкинского диалога с чужим текстом.

В теории влияний «первоисточник» является не просто порождающим прото-текстом, а «соответствующим» текстом. «Первоисточник»

---

<sup>11</sup> *Ахматова А.* «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // *Ахматова А.*: О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977, с. 88.

<sup>12</sup> *Schmid W.* Intertextualität und Komposition in Puškins novellen «Der Schuss» und «Der Posthalter». — *Poetica*. 1981, Bd. 13 (1—2).

<sup>13</sup> *Маркович, В. М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIII, 1989, с. 79.

воспринимается в парадигме «тотальной тождественности» как использование или следование определенной модели, а взаимоотношения между «отдающим» и «воспринимающим» автором сводятся к сопоставлению между «образцом» и его «копией». И здесь мы сталкиваемся с большим компаративистским парадоксом: *в необозримом массиве сопоставительных исследований о каждой из пяти новелл не существует ни одного конкретного чужого произведения, которое мы могли бы принять категорически и безапелляционно как точный и единственный первоисточник, соответствующей новеллы Пушкина!*

На первый взгляд пушкинский текст выглядит очень близко к соответствующему новооткрытому «чужому» тексту. Но как только начнем фокусировать «свое» к «чужому», пушкинская новелла неожиданно скоро ускользает от сопоставления. Она есть и не есть чужое, она есть это чужое, но и что-то другое, которое именно не дает нам основания связывать ее с единственным основным источником. Оказывается, что за каждой из новелл Пушкина находятся несколько «чужих» текстов, которые претендуют быть именно этим порождающим произведением. И всегда находятся аргументы, которые оспаривают этот выбор. Нарастание массива из конкретных чужих текстов и дискурс «вечно-убегающего-первоисточника» породили вызывающий поиск гипотетического пред-текста, который вряд ли должен был бы слиться онтологически с соответствующей новеллой из цикла. Непрерывное открытие новых первоисточников отдаляет нас парадоксальным образом от имманентного (пушкинского) текста и ведет к бесконечному сопоставлению, которое не является окончательным, а лишь очередным возможным. Даже теоретически не допускается возможность в пространстве одного только произведения, чтобы действовали одновременно разные механизмы диалога с чужим текстом<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Как, например, оказывается амбивалентным отношение к двум романам В. Скотта в «Гробовщике» — если диалог с «Ламмермурской невестой» представляет интертекстуальное сдвигание, то скрытая близость с «Пертской красавицей» можно интерпретировать и в парадигме влияния как заимствование и адаптация. См.: *Балашова И. А. О роли литературных традиций в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Балашова И. А. Источники пленительных образов: традиции в русской романтической литературе. Ростов на Дону, 1996.*

Рост исследовательского интереса к прозе Пушкина в 70-х годах XX века, сопровождаемый подчеркнутым желанием обновить методологически анализ, дает свое отражение и в интерпретации пародийного. Одна из первых попыток преодолеть аналитическое клише принадлежит Л. Сидякову: «Пушкин полемически утверждал принципы реализма в прозе, не пародируя конкретные литературные явления, но предлагая неожиданные решения традиционных сюжетных ситуаций и по-новому раскрывая облик привычных литературных героев»<sup>15</sup>. В известной степени его прочтение породило и более радикальный взгляд Д. Шарыпкина на взаимоотношение «чужое-свое», который позже был оценен как этапный<sup>16</sup>. Согласно этого взгляда Шарыпкина, Пушкин не отрицает сентиментальные и романтические клише, а стремится обновить их и сделать креативными. Его концепция была воспринята как аргументированная интерпретация Пушкинской пародии, хотя в сущности она не предлагает реальную переоценку, а только освежает знакомую парадигму.

Нечто действительно новое было предложено в самом начале 80-х годов В. Шмидтом<sup>17</sup>. Он не принял идеологизацию и элементарное упрощение пародии до уровня «смены стилей». Как можно говорить о «реализме» в «Повестях Белкина», о напряжении и противоборстве между «старым» и «новым» стилем, тогда как цикл переполнен «нереалистическими» знаками: таинственные и сентиментальные герои, неожиданные решения, счастливые концовки, в результате которых новеллы становятся как будто еще более романтическими и сентиментальными. Согласно Шмидту, чужое является присутствием и из этой интертекстуальной перспективы вытекает его мотивация: с помощью клише, традиционных сюжетных моделей, героев, мотивов и т. д., Пушкин диалогизирует литературу своего времени. Перемена дискурса ведет к методологической ошибке «русского» прочтения — смещение категории «реализм» [Realismus] и «реальность» [Réalität]. Диалог с «чужим» вовсе не представляет «борьбу стилей», а средство для раскрытия контраста между реальным поведением личности и

---

<sup>15</sup> Сидяков, Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 64.

<sup>16</sup> Маркович, В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст..., с. 65.

<sup>17</sup> Schmid, W. Intertextualität und Komposition in Puškins... s. 103—105.

утвердившимися в читательском сознании схемами. В «Повестях Белкина» пародия только мнимая, она имеет металитературный характер.

В конце 80-х годов XX века В. Маркович сделал предложение читать «Повести Белкина» как пограничный дискурс в литературной ситуации 30-х годов XIX века. На месте надоевшего сопоставительного выяснения, какие элементы отпали и какие сохранились в соответствующем пред-тексте, Маркович прослеживает, каким образом пушкинский сюжет конституируется от трафаретизированных в рецепционном горизонте эпохи субсюжетных элементов, ситуаций и героев. Интерпретация шаблона впервые связывает диалог «текст-контекст» с конкретным рецепционным горизонтом; в поэтике клише раскрывается процесс конвенционализации художественного вкуса<sup>18</sup>.

Таким образом, мы доходим до пресловутого ... «но», которое в метатекстовости «Повестей» возникает обычно от интерпретационной легкости, с которой выводы из партитивного анализа воспринимаются как общевалидные для всего пространства цикла по принципу «подразумевания», то есть в контексте сказанного уже об остальных новеллах. Потому что и Шарыпкин, и Шмидт, и Маркович исследуют функциональность чужого только в отдельных новеллах. Работа В. Марковича претендует на исчерпанность. Ее заголовок — «Повести Белкина» и литературный контекст» — порождает ожидание о контекстуальном анализе всего текста. Однако автор отказывается интерпретировать «Гробовщик» и «Барышню-крестьянку», аргументируя это тем, что выведенные из сопоставительного прочтения остальных трех новелл особенности являются типологическими и для этих двух. И хотя он делает оговорку о возможности различия (непонятно какое?) в диалогизирующем механизме, что звучит скорее как риторическая необходимость предположения, одновременно заявляет категорически: «Сказанное можно было бы подкрепить подобными же характеристиками повестей «Гробовщик» и «Барышня-крестьянка», но, вероятно, в этом нет необходимости. Отмеченные закономерности проявляются и там — в несколько ином переломлении, но они

---

<sup>18</sup> Маркович, В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст...

сходны по существу. Есть основания считать, что их действие охватывает и весь цикл «Повестей Белкина» в его целостности»<sup>19</sup>.

Наличие чужого в пространстве «Повестей Белкина» сталкивает нас с новой означающей практикой — воспринимающая среда не цитирует чужое как подобие, не удваивает знак, а создает различие. Из этого вытекают несколько важных констатаций.

Поколебленная идентичность сверхподчеркнутого чужого является символом рождения своего собственного. Последнее (свое) есть пере-написание деструктированного чужого; свое открывается в законченном тексте, который читает чужое по-новому. Именно в этом аспекте *надо отказаться от поиска «первоисточника» отдельного произведения. Потому что он как таковой не существует.* Пушкин буквально забрасывает нас цитатами и их каталогизация была бы бессмысленной компаративистской процедурой. Травмирующее неоткрытие «первоисточников» притупляет ощущение функциональности напряженного и динамического диалога, который новеллы ведут внутри себя с внешним — *они спорят не с конкретным текстом, а со «все» литературным контекстом.*

Современное прочтение чужого в «Повестях Белкина» является целиком констативно-комментаторским. Этот диалог представляет для нас определенный результат, но не повод для встречи, чем мы заменяем его интенцию, — *отношение «своего-от-чужого» превращается в зависимость «своего-от-чужого».* Мы восстанавливаем первоначальный рецепционный горизонт. Темпоральная дистанция лишает нас ощущения о его параметрах, о функциональности сверхподчеркнутой рецепционной идентичности чужого в пространстве «Повестей Белкина». Их эксплицитная идентичность вновь повторяет известные коды, знаки, конвенции. В самом акте рецепции «Повести» постоянно уподобляются и неизбежно самоуподобляются, сами связываются с хорошо известными, популярными произведениями европейской и русской литературы.

В конце концов мы недооцениваем различную функциональность чужого в процессе конституирования *идеи о цикле.* Избирательное прочтение В. Марковича является весьма симптоматическим. Игно-

---

<sup>19</sup> Там же, с. 84.

рирование именно *этих двух новелл* имплицитно подсказывает, что некоторые авторы не сознают сложные трансформации, через которые проходит эта идея в своем развитии от «сентябрьских» к «октябрьским» новеллам. «Гробовщик» и «Барышня-крестьянка» представляют *два отграничивающих текста* в творческом бытии книги в чем и состоит их *интенциональное отличие* от остальных новелл. В самом акте своего написания «Гробовщик» является *первым законченным произведением прозаика А.С. Пушкина, которое единственно не создается с мыслью о целом*. Диалог с чужим здесь различается от его интенции в смысловой структуре «Барышни крестьянки» — *последнее произведение заканчивающее акт прочтения*. Имплицитная интертекстуальность «Гробовщика» прикрывает, но не скрывает полностью присутствие других авторов (Ф. Булгарин, В.Карлгоф), но подобная стратегия отсутствует в «интертекстуальности» «Барышни-крестьянки». Наоборот, хотя и не назван, в этом случае чужой текст легко узнается. Акт писания играет двусмысленно «игру марионеток» с рецепцией, потому что не существует опасность, чтобы молчаливая цитата не была «услышана». Межтекстовость «Гробовщика» представляет спор и отграничение своего от письма другого автора; прием мотивирован актом написания. Идентификация подталкивает к сопоставлению чужого и своего, и код их встречи означает присоединение и другой творческой точки зрения к уже знакомой нам. А «Барышня-крестьянка» эксплицирует различную коммуникативную организацию, ее «интертекстуальным адресатом» является рецепционный уровень массового читателя. Или, говоря другими словами, в первом случае интертекстуальность представляет диалог с «коллегой Автором», она удваивает написанное и настаивает на необходимости новой «эстетики творчества». Во втором случае она ведет диалог с крайним адресатом Текста, она тавтологизирует чтение и заявляет о необходимости нового рецепционного договора в общении с художественным произведением.

**Пафос поколебленного прочтения** — это и есть большой рецепционный проект «Повестей Белкина». Они представляют своеобразный каталог современного читательского вкуса, борьбу за новую рецепционную сетивность, за нового читателя и новый художественный

вкус. Но для того, чтобы они появились, нужно старые рецепционные установки устранить. Поколебленное чужое выражает как раз это стремление Автора, а новый момент находится здесь еще в неподчеркнутой позиции. Финальные знания о целостном развитии стиля Пушкина приведут к номинации нового как «реалистического» и некорректно назовут его основным. В сущности, если принять эту точку зрения, мы должны были бы сказать, что здесь «реалистическое» выражается скорее в борьбе за нового читателя и нуждается в новом воспринимающем горизонте, а его формирование является сложным, длительным и неоднозначным художественно-эстетическим процессом напряженного диалога между «старым» и «новым», «чужим» и «своим».

## «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»: ПРИТЧЕВЫЙ ПОДТЕКСТ БОЛДИНСКОЙ ПОВЕСТИ А. С. ПУШКИНА

«Станционный смотритель» — самая печальная из болдинских повестей — была закончена 14 сентября 1830 года. А несколькими днями раньше появился план, в котором сюжет и композиция будущей повести угадывались уже совершенно отчетливо:

«рассуждение о см<отрителях> — вообще люди несч.<астные> и добр.<ые>. Приятель мой см.<отритель> вдов. Дочь. — Тракт сей унич<то><жен>. Недавно поехал я по нем — дочери не нашел Ист.<ория> дочери. — Любовь к ней писаря. — Писарь за нею в П.<етер>-Б.<ург> видит ее на гуляньи Возвр.<атясь> находит отца мертв.<ым> [Дочь прие<зжает>] Могила за околицей. Еду прочь Писарь умер — ямщик мне рассказы<вает> — о дочери» (VIII, 661)<sup>1</sup>.

Самое существенное и радикальное отступление от первоначального плана затронуло петербургскую часть истории. Из повести исчез писарь, и теперь печальное путешествие в Петербург предстояло совершить несчастному отцу. Исключение линии писаря и истории его любви к смотрительской дочке спрямило сюжет, упорядочило и упростило повествовательную структуру текста. Сюжет строился теперь по канве Притчи о блудном сыне, а рассказ о петербургской жизни дочери целиком принадлежал отцу, отчего связь их судеб стала яснее и очевиднее. Другое добавление было сделано позже. Сразу по завершении Предисловия к «Повестям Белкина» Пушкин дописал эпизод с ассигнациями — историю о том, как Самсон Вырин, сам того не же-

---

<sup>1</sup> Ссылки на произведения А. С. Пушкина даются по изданию: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*: В 16 тт. М.—Л., 1937—1949 — с указанием тома и страницы.

лая, взял у Минского деньги за *гибель Дуни*. Тем самым переработка петербургского эпизода была завершена.

В результате переделки петербургской части сюжет и смысл повести претерпели важную метаморфозу. Судьба смотрительской дочери счастливо переменилась. Обыкновенная участь молоденьких «дур», ожидавшая, согласно обычаю и первоначальному плану, бедную Дуню (писарь — сказано в плане — «видит ее на гуляньи»), стала наваждением зрителя, его худшими и несбывшимися опасениями. Нечаянное благополучие дочери, однако, нисколько его не утешило, напротив, счастливая развязка любовной истории лишь оттенила и усилила безысходность смотрительской скорби и неотвратимость его гибели. «Мне думается, — писал В. Ф. Ходасевич о новом повороте сюжета, — что Пушкин в «Станционном смотрителе» потому-то и разрешил судьбу любовников так благополучно, что хотел выдвинуть и резко очертить драму отца. То, что несчастье дочери только мерещится станционному зрителю, а в действительности она счастлива, — все это лишь подчеркивает несчастье старика»<sup>2</sup>.

Печаль зрителя, кажется, и вправду не имела более оснований: дочь его избежала худшей участи, но то, что дочь почитала за счастье, не могло его успокоить. Этот парадокс сюжета, отмеченный еще М. О. Гершензоном, был и остается главным камнем преткновения для интерпретаторов повести.

Сам Гершензон считал всему виной *благочестивый обман*, то есть стремление жить по Писанию, поверяя «живую правду» собственной и чужой жизни каноническим порядком вещей и событий: «А погиб зритель не от существенной напасти; важно то, что погиб он *из-за тех немецких картинок*. Так, как в этих картинках рассказана история блудного сына, — так верит зритель, и потому, что он верит именно так, ему уже все вещи видятся в неверном свете»<sup>3</sup>.

Статья Гершензона оказала едва ли не решающее влияние на все позднейшие интерпретации «Станционного зрителя». Хотя использованный в ней стилистический ход, уподобивший пушкинский текст загадочной детской картинке, был принят за методологию

---

<sup>2</sup> Ходасевич В. Ф. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 134.

<sup>3</sup> Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 125–126.

и в этом качестве оценен с подобающей долей скепсиса, отмеченная здесь впервые сюжетообразующая роль Притчи о блудном сыне сомнений не вызвала. С тех пор ни одно прочтение повести не обходилось уже без наблюдений над тем, как и по каким законам евангельский сюжет трансформировался в историю бедного зрителя и его дочери. Правда, иронический тон, в котором выдержано описание немецких картинок, и непонятная радость рассказчика в финале, после посещения печального кладбища, не позволяли отнестись к притчевому подтексту истории совсем уж всерьез, здесь мерещился какой-то подвох.

Стремление разрешить противоречивое впечатление от сентиментальной серьезности повести, притчевый подтекст которой преподан в начале истории иронически, привело к тому, что ирония рассказчика была переадресована автору, а иронический тон, в котором выдержано описание картинок, распространен на весь рассказ о зрителе. Предмет скрытой иронии стали находить в мотиве соперничества убитого горем отца с удачливым любовником дочери. Со временем эта идея приобретала все больше сторонников. Если Я. ван дер Энг высказал ее с подобающей осторожностью<sup>4</sup>, а П. Дебрецени повторил со ссылкой на Я. ван дер Энга и проницательность автора «Бедных людей»<sup>5</sup>, то В. Шмид рассмотрел мотив замещения уже как главную, хотя и скрытую пружину действия, как ключ к пониманию повести и «иронического психологизма» ее автора: «Вырин заслоняет подлинную боль брошенного мужчины преувеличенной скорбью отцовской»<sup>6</sup>.

Впрочем, новое, иронически-смеховое, прочтение «Зрителя» также оказалось односторонним и недостаточным. Как и традиционное сентиментально-идиллическое истолкование, оно оказалось невосприимчивым к смене тона и тем самым редуцировало смысл повести. При всей

---

<sup>4</sup> Eng J. van der. Les récits de Belkin: Analogie des procédés de construction // Eng J.v.d., Holk A.G.F. van, Meijer J.M. The Tales of Belkin by A.S. Puškin. The Hague, 1968. P. 9-60.

<sup>5</sup> Дебрецени П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995 [1996].

<sup>6</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 127.

нерасположенности Пушкина к нарочито благочестивым сюжетам финал истории так прост и пронзителен, что без труда заглушает иронию первой части. Тон рассказа меняется — от приезда к приезду на забытую богом станцию: иронию сменяет печаль, а печаль — радость; но читателю не следует предаваться ни иронии, ни печали, ибо притча повествует о радости. О той самой *радости*, которая, собственно, и является главным смыслом Притчи о блудном сыне и еще Притч о заблудшей овце и о потерянной драхме (Лк. 15), которые все вместе иногда сопровождаются общим подзаголовком: «Три притчи о радости».

А надо признать, что болдинская повесть усвоила не только сюжетную канву Притчи о блудном сыне, но и структурные особенности притчи как жанра. Метафизический язык пушкинской прозы из всех жанровых образцов более всего тяготеет к притче. Скупость деталей, отсутствие развернутых описаний, закрытость характеров, нередко принимаемая за их неразвитость, и, как следствие, недостаточность психологических мотивировок в поступках героев, — все то, что ставили в вину Пушкину критики второй половины XIX века, — обусловлено не столько неразвитостью языка прозы, сколько ее жанровыми особенностями. Пушкин не имел последователей; русская литература второй половины века пошла по другому пути, суть отличия которого от пушкинского лучше всего сформулировал в Дневнике 1853 г. Л. Н. Толстой: «... должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»<sup>7</sup>. Многие натяжки и недоразумения в интерпретации пушкинской повести связаны как раз с тем, что ее пытались понять по законам литературы «подробностей чувства». Между тем нет ничего более чуждого для истории, тяготеющей к форме притчи, чем «подробности чувства»: можно представить, как далеко от смысла Притчи о блудном сыне могли бы увести, например, воображаемые подробности о том, что *чувствовал* старший сын, видя милость отца к промотавшему имение брату, — милость, которой сам он за свою добродетельную жизнь не удостоился.

---

<sup>7</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 тт. М., 1929—1953. Т. 46. С. 187—188.

«Интерес самых событий», отличающий прозу Пушкина от классического русского романа, как он сложился в эпоху Толстого и Достоевского, не сводится к наблюдению над хитросплетениями сюжета. Хотя многие работы по теории сюжета и строились не в последнюю очередь *на материале* «Повестей Белкина» (достаточно вспомнить хотя бы статью М. А. Петровского о морфологии «Выстрела»<sup>8</sup>), — это был только первый шаг, не исчерпавший не только архитектоники, но и морфологии *события* в пушкинской прозе. Событие здесь не сводимо к мотиву, к действию как таковому. Событие одной жизни обретает завершенность и смысл в перспективе другой жизни, объемлющей его целиком. Оттого избыток видения рассказчика в «Повестях Белкина» и особенно в «Станционном смотрителе» является не только важнейшим смыслообразующим моментом, но и предпосылкой формирования целого сюжета.

События пушкинской повести не исчерпываются историей Самсона Вырина и бедной Дуни. История смотрителя вписана в историю жизни рассказчика и только в перспективе этой другой жизни приобретает притчевый смысл.

Жизнь смотрителя разворачивается перед глазами наблюдателя. Собственно, сюжет повести, выстроенный по канве Притчи о блудном сыне, — это сюжет собирателя историй. Именно он в первый свой приезд ироническим взглядом окидывает немецкие картинки, и именно перед ним несколько лет спустя, уже после смерти главного героя, история смотрителя и смотрительской дочери повторит вечный сюжет. Рассказчик, названный в предисловии к книге титулярным советником А.Г.Н., — персонаж, недооцененный как традиционными, так и новыми интерпретаторами, в то время как его роль отнюдь не ограничивается простым повествовательным оформлением смотрительской истории. Он не просто сторонний наблюдатель; концы сюжета сходятся не только в рассказе, но прежде всего — в самой его жизни. Тон рассказа меняется, сообразуясь не только с развитием сюжета, но и с тем, как по мере времени меняется ее восприятие самим рассказчиком. Вместе со смотрительской жизнью проходит и его собственная жизнь, вместе с развитием истории стареет и меняется он сам.

---

<sup>8</sup> Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. М.—Л., 1925. С. 173—203.

Контуры жизни рассказчика обозначены в прологе. То, что пролог является композиционной особенностью «Смотрителя», отличающей его от остальных повестей цикла, замечено давно.<sup>9</sup> Однако со времен первых критиков «Повестей Белкина» пролог к «Смотрителю» принято считать отдельным и в общем инородным прибавлением к истории Самсона Вырина. Между тем именно в нем дан ключ к пониманию архитектоники и смысла повести.

Монолог повествователя отчетливо распадается на две части: слово о зрителях и слово о быстротекущей жизни. А.Г.Н. рассказывает, что за двадцать лет сряду изездил всю Россию, что вел путевые заметки, которые в скором времени намерен издать. То, как сам он изменился за эти годы, — важная и совсем не замеченная тема пролога. Не без иронии он вспоминает молодость и былую вспыльчивость, завершая свое слово сентенцией о предпочтительности для лакеев правила *чин чина почитай*. Так незаметно во вступлении обозначена общая хронология рассказа: около двадцати лет отделяют момент повествования от первого приезда на забытую богом станцию. И, как следует уже из самого рассказа, около десяти лет А.Г.Н. наблюдал историю Самсона Вырина и бедной Дуни. Тем самым время в «Смотрителе» приобретает символический смысл: три приезда на \*\*\*станцию отмечают три возраста человеческой жизни, сообразно которым столь разительно меняются настроение повествователя и интонация его рассказа.<sup>10</sup> Тема быстротекущей жизни, только обозначенная в прологе, в композиции

---

<sup>9</sup> ««Станционный смотритель» в одном отношении отличается от других болдинских повестей. Он открывается не рассказом, но монологом автора, переходящим лишь постепенно в рассказ» (*Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 157*).

<sup>10</sup> Перемена эта, по-видимому, не лишена автобиографического подтекста. Сохранились воспоминания П. И. Долгорукова о том, как 29 января 1822 г. в Кишиневе на собрании Библейского комитета Пушкин, смеясь, слушал проповедь о *блудном сыне*: «Застали еще обедню, и на отходе ее слушали проповедь о *блудном сыне*, которую какой-то дюжий протопоп с напряжением всех сил, и душевных и телесных, по книге читал нам, между тем как Инзов внимал ей благоговейно, а Пушкин смеялся» (Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. I. С. 350–351). А менее чем через десять лет по канве Притчи о блудном сыне он напишет самую печальную свою повесть.

повести развернута просто и прозрачно: первый приезд на станцию — жарким майским днем, последний — холодной осенью на закате.

Природа иронической интонации первой части, сбивающая с толку многих чутких к пушкинскому слову интерпретаторов, подтверждается самой историей текста. Описание немецких картинок позаимствовано Пушкиным из оставленного им отрывка с говорящим названием *Записки молодого человека*. Повествование о втором приезде на \*\*\*станцию выдержано совсем в ином тоне. «Печальное предчувствие» не покидало А.Г.Н., пока он приближался к дому зрителя; встреча с несчастным отцом лишь усилила интонацию печали, заданную его собственными размышлениями.

Рассказ Самсона Вырина о путешествии в Петербург, который предстояло выслушать повествователю, рассказ, полный отчаяния и неверия, только на первый взгляд выстроен в точности по канве Притчи о блудном сыне. На деле притча об обретении радости, радости о кающемся грешнике, оборачивается в его рассказе историей скорби и гибели. Дважды плачет зритель: первый раз, видя нераскаявшегося Минского («Сердце старика закипело, слезы навернулись на глазах...»), и второй раз, когда замечает деньги, взятые им *за гибель Дуни* («Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования!»). Перед третьей неожиданной попыткой найти и вернуть свою Дуню он молится в Церкви Всех Скорбящих (слово *Радости* пропущено здесь не только в силу привычного сокращения — в рассказе разуверившегося зрителя это слово запретное), и тут же, возвращаясь с молебна по Литейной, видит дрожки Минского и находит Дуню. Но чуда, в которое он, было, уже совсем уверовал «неизъяснимым движением сердца», не произошло, грешница не раскаялась, и зритель один возвратился на свою станцию. М. О. Гершензон видел причину гибели зрителя в том, что тот верил в порядок вещей, изображенный на немецких картинках; рассказ зрителя свидетельствует об обратном — он гибнет оттого, что перестал *так* верить.

В третий раз, на печальном кладбище близ уничтоженной уже станции, воображению проезжего открылось то, что не увидел зритель, — радость, которой он не дождался, — его дочь вернулась. Вечный ход вещей был восстановлен, только чтобы убедиться в этом,

смотрителю не хватило жизни. Радость, которая заслуженно предназначалась несчастному отцу, радость, которой он ждал и о которой молился, открылась случайному проезжему. История приобрела завершенность, а жизнь зрителя — предначертанный ей порядок и смысл. Порядок и смысл, в который должно верить и который можно *наблюдать* в истории чужой жизни, но который так трудно распознать в своей собственной, уже в силу того, что он не принадлежит одной конечной человеческой жизни, а только бесконечному сцеплению разных жизней, которые продолжаются и после завершения одной из них.

Рядом с планом к «Станционному зрителю», на уровне трех последних строк, в которых угадывается заключительная часть будущей повести («Могила за околицей. Еду прочь. Писарь умер — ящик мне рассказы<вает> — о дочери»), Пушкин записал присказку игумена Святогорского монастыря Ионы. Фраза записана скорописью, и единого мнения о ее прочтении нет. Ю. Г. Оксман предлагал читать ее так: «А вот то и будет, что и *ничего* не будет», а Б. В. Томашевский — иначе: «А вот то и будет, что и *нас* не будет». Присказку считают первым эпиграфом к «Повестям Белкина», на основании того, что выше, на том же листе, помещен список из названий пяти повестей. Между тем положение ее в рукописи свидетельствует скорее о привязке к плану «Зрителя», нежели к отстоящему дальше списку названий. Предполагалась ли присказка Святогорского игумена первым эпиграфом к «Станционному зрителю» — сказать трудно, но то, что она исключительно точно передает настроение финала повести, кажется несомненным. И хотя наблюдения над рукописью свидетельствуют в пользу прочтения, предложенного Оксманом, финал «Зрителя», вопреки данным текстологии, самой беспристрастной из филологических дисциплин, заставляет поверить Томашевскому: «А вот то и будет, что и нас не будет».

## ПОРТРЕТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ АНСАМБЛЕ ЭПОХИ (ПОВЕСТЬ ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»).

«Капитанская дочка» — итог изучения Пушкиным особенностей исторического процесса в России второй половины XVIII — первой трети XIX века. В ней получила отражение «трехчленная парадигма» исторического мышления поэта, сложившаяся в его творчестве к 30-м годам<sup>1</sup>. Суть ее заключалась в том, что сложные в смысловом и функциональном отношении образы произведения не могли быть восприняты читателем однозначно. Сами художественные принципы соединения их в единое целое подразумевали необходимость развитого ассоциативного мышления читателя, который должен был увидеть в созданной Пушкиным картине некий аналог современной ему действительности, понять причины обращения автора к избранной исторической эпохе. Важную роль в реализации этих ассоциаций должны были сыграть культурные коды, с помощью которых формировался художественный ансамбль повести

Наиболее полно «ансамблевость» русской национальной культуры последней трети века проявилась в гражданской архитектуре, которая становится воплощением национальной идеи<sup>2</sup>. Архитектурный ансамбль и внутренние интерьеры обязательно включали в себя элементы пластических искусств (скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство). Поэтому, воспроизводя облик эпохи в «Капитанской дочке», Пушкин использует различные культурные коды,

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи//Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С.570.

<sup>2</sup> Кириченко Е.И. Русский стиль. М., 1997. С.24—60; Даниэль С. Русская живопись. Между Востоком и Западом. СПб., 1999. С.164—166.

объединяя их по принципу ансамбля. К числу наиболее значимых элементов этой системы относится портретная характеристика. С одной стороны, она соотнесена автором с типом культурного поведения героя (его мимическим жестом, речью), с другой, со словесно представленными в повести пластическими образами живописи, архитектуры, усадебного и дворцового интерьера, садово-паркового искусства.

Литературное портретирование и портрет как знаковая формула художественного текста в русской литературе, явление более позднее, но во многом подготовленное открытиями в области живописи. Пушкинские портреты персонажей «Капитанской дочки» не только обладают семантической глубиной и эстетической емкостью, они являются и выражением духа эпохи «ансамблевого» типа, в которой портрет как жанр изобразительного искусства играет отнюдь не второстепенную роль. Пушкин не мог как художник и знаток русской истории пройти мимо этого эстетического феномена.

Заметим, что сюжетно-композиционная структура повести выстраивается согласно одному из основных принципов архитектурного ансамбля эпохи классицизма<sup>3</sup>. Поэтому смысловое и функциональ-

---

<sup>3</sup> Например, цельность архитектурной композиции Большого дворца в Царском Селе (1747—1757) создана В.-В. Растрелли за счет длинных рядов окон и карнизов, которые образуют горизонтальные оси протяженному зданию. Расположение внутренних покоев соответствовало оси главного фасада здания и представляло собой длинную анфиладу расположенных друг за другом покоев. Такой своеобразной горизонтальной временной «осью» является воспоминание Гринева. Перед нами история Гринева, в основе которой находится не любовный треугольник, а «четыреугольник». «Четвертая» сторона фигуры — образ власти-судьбы, постоянно испытывающей героев, и материализующейся в симметрии знаковых сцен с Пугачевым и Екатериной. Этот классический четырехугольник положен в основу объемного изображения эпохи, где все события и люди так или иначе связаны со стремлением Гринева соединиться с Машей. Воспоминание Гринева «отсекает» от нужного ему объема сведений все то, что находится за пределами его личного интереса, поэтому осевой принцип классической композиции архитектурного построения дополняется авторским вмешательством в повествование, которое также несет на себе отпечаток «античности». Она проявляется в симметрии

ное значение портретной характеристики раскрываются в соотношении с общей конструкцией образа и его ролью в художественном ансамбле эпохи, нашедшем отражение в повести. Так, портрет героя «вписывается» автором в контекст времени и приобретает знаковый характер. Он строится путем соединения описания внешности героя и характеристики его мимического поведения. Акцент при этом делается не столько на выявлении индивидуальных черт облика, сколько на указание родовых признаков персонажа, принадлежащего к определенной социальной группе. На эту принадлежность указывает образ места, где появляется герой, его мимика и жест, а также костюм, выполняющий смыслообразующую функцию. Пушкин «заимствует» из живописи XVIII века важнейшую черту парадного портрета, но использует ее в портретной характеристике персонажей, которые по сути своей не могли стать моделью для портрета подобного жанра. Какова же цель такого переосмысления? Оно заключает в себе чрезвычайно важную для культуры XVIII века идею о жизни-театре, где каждый играет отведенную ему социальной действительностью роль<sup>4</sup>.

Одним из знаковых образов повести является «ансамбль» Бело-

---

образов, значимых сцен, регулярности ритма сопровождающих главы эпиграфов. Таким образом, структура повествования соединяет две осевые линии, одна из которых связана с образом Гринева и дает представление о духовной культуре XVIII века, другая — с образом автора-повествователя, оценивающего изображаемую действительность с позиций века XIX. Можно говорить о своеобразной аналогии типа повествования в «Капитанской дочке» с так называемым «готическим стилем» в архитектуре, формирующимся в России в 60—70 годы XVIII века. Многие современники Пушкина считали его выражением национальной русской идеи (см. об этом: «Стиль готический, неправильный»//Русский стиль. С.39—41). Если русская архитектурная «готика» «выхватывала античные приемы и формы...и отказывалась от применения ордера или использовала его детали в сугубо декоративном ключе», то и пушкинская проза, прибегая к форме повествования от первого лица (что характеризует, например, романную форму конца XVIII века), дополняет ее собственными «ордерными» приемами, в частности, портретом, пейзажем, интерьером, наделяя их иной, чем в прозе XVIII века, функцией.

<sup>4</sup> См. Об этом: *Даниэль С.* Цит.изд.С.164; *Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись.Цит.изд.С.612—613.

горской крепости. Он объединяет в себе образы реалий, принадлежащих к разным сферам действительности. В беглой зарисовке первого впечатления Гринева о Василисе Егоровне и Иване Кузьмиче его поражает одежда обоих: Василиса Егоровна — «старушка в телогрейке и с платком на голове»<sup>5</sup>, а Иван Кузьмич проводит учения в колпаке и китайчатом халате. В описываемое в повести время это принадлежности будничного крестьянского костюма<sup>6</sup>. Интерьер жилища коменданта подтверждает неслучайность первого впечатления Гринева о патриархальности быта и нравов обитателей Белогорской крепости. Однако этот образ национальной патриархальности, проявившийся и во внешнем облике персонажей, и в образе их жизни, вряд ли может быть истолкован однозначно, поскольку оказывается «вписанным» в интерьер. Взгляд входящего в комнату комендантского домика попал на «диплом офицерский за стеклом и в рамке; около него красовались лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота» (VI, 417)<sup>7</sup>. Офицерский диплом, свидетельствующий о принадлежности Ивана Кузьмича к дворянскому сословию, первая в ряду существенных деталей интерьера, соотнесена с символическим сюжетом лубка о погребении кота.

---

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-и тт. Т. IV. М.—Л., 1950. С. 417. В дальнейшем ссылки в тексте на это издание.

<sup>6</sup> См.: Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия. Авт. составители Н. Соснина, Н. Шангина. Спб., 1998. ст. Телогрея, Халат, Колпак. Так, о колпаке сказано, что в XVIII — начале XIX века *колпаки* не имели столь широкого распространения, как в XVII столетии. Они являлись в основном принадлежностью крестьянского костюма. С. 122—123. Телогрея или телогрейка — короткая распашная нагрудная одежда до талии или середины бедер, без рукавов, обычно надевалась поверх сарафана и рубахи.

<sup>7</sup> Лубочная картинка о взятии Кистрина и Очакова рядом с офицерским дипломом Ивана Кузьмича позволяет датировать время окончания службы коменданта в полку 1742 годом, годом завершения царствования Анны Иоанновны. Крепость Очаков была взята русскими в 1737 году, во время русско-турецкой войны 1735—1739. При взятии Очакова, по-видимому, отличился и будущий комендант Белогорской крепости. Емельян Пугачев, с 17 лет принимавший участие в войнах с Пруссией и Турцией (1768—74), получил младший офицерский чин хорунжего в следующую кампанию 1768—1774 г.

Обе «картинки» образуют своеобразную рамку жизни капитана Миронова, внутренне соотнесенную с судьбой Пугачева. Капитан Мионов гибнет от рук бунтовщиков: «мыши» погребли не того «кота»<sup>8</sup>, и в этом заключается горькая ирония судьбы. Не случайно Пушкин представляет нам коменданта в колпаке и халате: первое впечатление оказывается более важным, чем последующие. Офицерский диплом и парадный мундир, надетый в день гибели — личина, подобная той, что изображена в сцене «похорон кота». В этом же лубке получает развитие и символический образ «вожатого», предводительствующего мышами. Так задолго до прямого столкновения в «лубочной галерее» дома капитана Миронова происходит вторая «встреча» Ивана Кузьмича и Пугачева. Волею высшей власти становятся врагами Мионов и Пугачев, оба получившие офицерский чин в русско-турецкую кампанию. Лубочная картинная «галерея» реализует внешне почти не ощутимый пародийный смысл, который вкладывает в нее Пушкин. Интерьерное оформление замков, усадеб включало в себя как обязательный элемент портретную живопись. Лубок, представляя собой форму низовой, демократической культуры, выражал скептическое отношение к любым проявлениям официальной власти. Поэтому быт и бытие Белогорской крепости, описываемое Пушкиным как идеал естественности и простоты, на самом деле представляют объект для пародирования. Внутренняя несостоятельность системы власти разоблачается созданной автором пародией на военный совет в крепости, описанием штурма, поведения казаков. Бунт, как свидетельствует «картинная галерея» в доме коменданта, вскрывает несостоятельность как внутренней, так и внешней политики Екатерины. Лубочная «галерея»

---

<sup>8</sup> Сюжет лубка «погребение кота» относится к эпохе Петра I. Картинка разделена на несколько продольных полос. В средней «большой кот Казанский... лежит, перевязанный крест накрест веревками на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей. В процессии идут мыши недавно приобретенных областей корелки, охты, а также мыши татарские». Цит по: Русские народные картинки. Собрал и описал Д.Ровинский. Спб, 1881.Кн.V. С.156—157. В сюжете выражена ненависть простого народа к Петровским реформам, «ломавшим» русскую патриархальность В контексте повести этот сюжет явно соотнесен с эпохой Екатерины, содержит намек на характерные особенности ее внутренней и внешней политики.

в тексте повести «взрывает» пространство интерьера и из объекта материального мира превращается в образ-символ русской действительности.

«Ансамбль» Белогорской крепости композиционно соотнесен с другим «ансамблевым» образом повести. Это словесный образ Царскосельского ансамбля с «вписанным» в него портретом Екатерины. Внешне этот портрет ориентирован на традицию женского интимного портрета в русском костюме, но на самом деле оказывается явлением гораздо более сложным. Он прочитывается только лишь в системе кодов окружающего его ансамбля. Литературный образ императрицы не «только осциллирует между двумя живописными портретными концепциями Екатерины»<sup>9</sup>; он является неотъемлемой частью, жанровой формой бытия идеи, положенной Екатериной в основу создания Царскосельского ансамбля. Пушкин «вписывает» интимный портрет императрицы не в условный пейзаж, часто выполняющий функцию декорации, как это видно из портрета Екатерины П. В. Боровиковского<sup>10</sup>, а в литературный образ Царскосельского ансамбля, увиденного глазами Маши.

Несколько значимых элементов его: Маша остановилась в Софии и пешком пришла в парк, разговор ее с Екатериной происходит в одном из уединенных «кабинетов отдыха и размышлений», удаляется императрица «в крытую аллею».<sup>11</sup> Царскосельский парк и дворец — часть мемориально-усадебного комплекса, включающего в себя Боболовский «готический» дворец князя Потемкина и город Софию. Этот развитый ансамбль, по замыслу Екатерины, должен был стать летописью войны с Турцией, выразить главную идею политического «греческого проекта» императрицы. Суть его заключалась в том, чтобы в

---

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Об искусстве. С.512.

<sup>10</sup> На портрете Екатерины Второй кисти В.Боровиковского (1794) императрица изображена на прогулке в Царскосельском парке на фоне Чесменской колонны. Здесь реальный пейзаж выполняет символическую функцию, и несмотря на то, что костюм Екатерины и ее поза не характерны для парадного портрета, все же это портрет скорее официальный, парадный, чем интимный.

<sup>11</sup> По-видимому, «крытая аллея» это Камеронова галерея, созданная Ч.Камероном в комплексе с холодными банями по греко-римскому образцу.

новых условиях возродить популярную еще в допетровские времена идею об особой исторической роли России в борьбе за освобождение христианских святынь Византии и Константинополя. Поэтому государственная политика России сознательно акцентировала освободительный, нравственный аспект русско-турецких войн.

То, что Маша Миронова встречает Екатерину в Царском Селе, на берегу пруда (символ Черного моря), перед памятником герою войны 1768—1774 гг. П.А. Румянцеву, символично. Именно здесь, а не в торжественной парадности дворца, решается судьба Гринева. Пушкин создает «модельную композицию», отражающую дух времени и условно-театральный тип мышления, получивший воплощение в портрете Екатерины в русском платье. «Случайность» встречи Маши с женщиной («в белом утреннем платье, в ночном чепце и душегрейке») (VI,536) в живописной эстетике конца XVIII века, прочитывалась как возможность увидеть истинное лицо человека, застигнутого врасплох. Пушкин, на первый взгляд, акцентирует человеческое начало в образе императрицы: об этом свидетельствует «демократический» костюм Екатерины. Однако это не так. Русское платье, согласно историческим документам эпохи, было введено для ношения не обиходного, а употребляемого в особо торжественных случаях<sup>12</sup>. Этим торжественным случаем и является в пушкинской повести решение судьбы Гринева и Маши. Литературный образ Екатерины не «осциллирует» между двумя типами живописных изображений: в нем синтезированы черты обоих типов портрета. Согласно ролевой установке, подкрепленной зрительным образом, императрица принимает справедливое решение. Пушкин, одевая Екатерину в «русское платье» и помещая этот интимный портрет в ансамбль, ставший памятником побед России в русско-турецкой войне 1768—1774, придает ему одновременно и черты парадного, торжественного портрета. Портретное изображение диктует динамику его восприятия: черты интимности во внешнем облике

---

<sup>12</sup> Черты Екатерины Великой. — Русский архив, 1870, стлб. 2076—2126. «При необыкновенных случаях, как-то: царских свадьбах, окончаниях войны, при наступлении нового года...дамы съезжались на все собрания в русских платьях, которые Екатерина...ввела в употребление при Дворе, и сама много праздничного наряда не имела...» стлб. 2112—2113.

Екатерины почти пропадают, уступая место жестко регламентированным чертам «парадной» официальности, когда речь заходит о Гриневе. В этой принципиальной «текучести» образа можно усмотреть своеобразную переключку с движением взгляда зрителя по лубочной галерее в Белогорской крепости. Пушкин продолжает размышлять о корнях национальной самобытности России. Превращение России в третий Рим путем военной экспансии столь же невозможно, сколь невозможна победа над собственным народом. Оправдание Гринева в обстановке Царского Села из факта бытового превращается в факт исторический, приобретая всеобъемлющий нравственный смысл.

Не случайно именно этому герою выпало испытание быть дважды судимым царской властью. О значении композиционной симметрии аудиенции в мятежной слободе и Царском Селе сказано достаточно. Обратим внимание на то, как Пушкин создает мир культурного пространства, внутри которого живут образы-роли, созданные Екатериной и Пугачевым. Пушкин, подробно показывая внутреннее убранство «дворца» Пугачева, пишет, что стены в избе оклеены золотой бумагой, а в остальном интерьер ее ничем не отличается от обстановки обычного крестьянского жилища. Сцена аудиенции Гринева дана Пушкиным также очень развернуто, с описанием внешнего облика и мимического поведения Белобородова и Хлопуши. Между тем аудиенция в Царскосельском дворце дана бегло и как будто скороговоркой: «Она (Маша, — М. У.) прошла ряд пустых, великолепных комнат... Через минуту двери открылись, и она вошла в уборную государыни. Императрица сидела за своим туалетом.»(VI, 539)<sup>13</sup>.

Пушкин сознательно не выводит образ Екатерины из той роли, которая ею была разыграна еще в парке, и не упоминает об отделке золо-

---

<sup>13</sup> Попробуем восстановить путь Маши и воспроизвести внутренний образ дворца, сославшись на мнение исследователя: «Парадная лестница, украшенная с необыкновенной пышностью, приводила в залы, следующие один за другим. После антикамер располагался огромный тронный зал, далее шли анфилады гостиных. Нарядные гостиные, размещенные по оси главного фасада, создавали через открытые двери далекие перспективы. Везде и во всем торжествовала идея стройности и порядка». *Зотов А.И.* Русское искусство с древнейших времен до начала XIX века. Изд.2-е. М., 1979. С.141.

том наружных и внутренних интерьеров дворца. Это как бы уже подразумевается из упоминания о золотой бумаге в избе Пугачева, и доказательством «идентификации» Пушкиным образов Екатерины и Пугачева является портрет, хранящийся в Государственном историческом музее. Трудно поверить в то, что Пушкин не видел этот портрет Емельяна Пугачева. Он написан поверх парадного портрета Екатерины II.

Неизвестный художник конца XVIII века представил Пугачева в красном казацком кафтане и высокой шапке ( у Пушкина: «Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась», 498). Поворот погрудного изображения и поза Екатерины позволяют предположить, что портрет Пугачева был написан поверх портрета-медальона с оригинала Ф.И. Шубина «Екатерина II — законодательница» (1770). Подпись под медальоном: «Трофеи собрала на суше, на водах, В Ея деснице гром, премудрость во устах, В блаженстве подданных Ея не смеркнет слава, России дав закон, решить народов права», оказавшись под портретом Пугачева, придает пародийный смысл и второму изображению, переводя его в «лубочный» план. Композиционная арка оказывается не только «несущей конструкцией» пушкинской идеи, но и реализует изменение пафоса портретного изображения. Парадность обоих портретов оказывается мнимой, историческая роль обоих персонажей подвергается иронической оценке.

Как нам представляется, пушкинское портретирование главных антиподов повести тяготеет именно к этому необычному изображению. Оно соединяет в себе мифологию образа Пугачева, мужицкого царя-батюшки, и мифический образ матушки-государыни. В пушкинской повести миф Емельяна был столь же реален и исторически оправдан, как и официальный миф Екатерины. В «Капитанской дочке» Пушкин показывает историческую реальность «переименования», которое мы видим на портрете.

Таким образом, в портретных характеристиках и описаниях внешности персонажей автор передает не индивидуальное, а типичное, стремясь в поведении, мимике, костюме героя запечатлеть дух времени, воссоздать облик эпохи. Эта эпоха не мыслила себя вне пластических форм выражения мысли и чувства, а портрету отводила особую, знаковую роль в передаче «ансамблевого» мироощущения, свойственного русскому XVIII веку.

## ЯЗЫКОВОЕ СОТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА

Несмотря на беспрецедентность внимания филологов к наследию Пушкина, вопрос о языковом новаторстве писателя как носителя русского языка — его **слово-творчестве** пока не рассматривался. Между тем интересно узнать, в какой степени Пушкин прибегал к авторской неологизации, т.е. созданию окказиональных лексем и имен собственных, всегда ли его удовлетворяли традиционные ресурсы русского языка.

Материалом для нашего исследования послужил «Словарь языка Пушкина»<sup>1</sup>. Окказиональная природа представленных в нем лексем определялась с помощью словарей, наиболее полно отражающих русский язык XIX века в его разнообразных гранях<sup>2</sup>. Это позволило исключить из числа предполагаемых пушкинских неологизмов много устаревших к сегодняшнему дню слов: *великосердый, внити, высмотр, доброконный, закусливый, изгага, земледельтель, измлада, людство, многоречие, насуточный* и др.

В «Словаре языка Пушкина» выявлены, в частности, следующие индивидуально-авторские лексемы: *анти-драматический, анти-польский, антиромантик, арзамасец, арзамаска, аристократиче-*

---

<sup>1</sup> См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956 — 1961; Новые материалы к Словарю А.С.Пушкина. М., 1982.

<sup>2</sup> См., в частности: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. 4-е изд. / Под ред. И.А.Бодуэна де Куртенэ. СПб.; М., 1912 г.; Полный церковно-славянский словарь / Сост. Г.Дьяченко. М., 1993 [репринт. изд.]; Самый полный словотолкователь 150 000 иностранных слов, вошедших в русский язык <...> / Сост. С.Н.Алексеев. 9-е изд. [СПб., 1903]; Словарь русского языка XVIII в. Вып. 1—8. Л., 1984—1995; Сводный словарь современной русской лексики: В 2 т. М., 1991; См. также: Редкие слова в произведениях авторов XIX века: Словарь-справочник / Сост.: Р.П.Рогожникова и др. 2-е изд. М., 2000.

*ствовать, байроничать, безмундирный, безнравствие, бесстыдно-бледный, бестемпераментный, бесчувственно-покорный, библеизм, благородно-независимый, близ-кочующий, боксовать, болезненно-отверстый, бывало-острый, важно-шутливый, великокняжество* («Область княжества великого князя в древней Руси»<sup>3</sup>), *вечно-праздничный, вицекампелера, воейковствовать, вольно-вдохновенный, горюхинец, грозновеций, давно-желанный, дамоподобный, двухутренний, демонствовать, драммо-торжественный, емка* («Об алкогольном напитке»), *живо-неспокойный, журнальщик, звонко-скачущий, зелено-бледный, идеологизм, искокетничаться, историко-нравственно-сатирический, казначеиха, камер-герство, камер-пажиха, кокетственный, косвенно-внимательный, коцебятина, кузинка* («кузина»), *кюхельбекерно, легкоязычный* («Бездумно, безответственно говорящий»), *маротический* («В стиле эпиграмм Маро (французского поэта 16 в.)»), *меченосец* («Перевод турецкого слова «селихтар»), *мигушка* («Тот, кто подмигивает кому-н., перемигивается с кем-н. О кокетке»), *миртильничать* («Вести себя, как влюбленный пастушок (шутливое новообразование Пушкина от «Mirtile» или «Murtile», традиционного имени влюбленного пастушка во французских идиллиях 18 в.)»), *многодорожный, много-мыслящий, модинка* («Модница. В каламб. употр. (с намеком на лицейского товарища Пушкина Модеста Корфа)»), *молдаванно* («Шутливое новообразование Пушкина в письме из Кишинева, где он находился в ссылке<...>»), *наглагольный, небратский, небритие, недворянство, недевственный, недотыка, не-лечение, нерелигиозный, нравственно-сатирический, обер-капрал* («Пародийное наименование несуществующего военного чина»), *ольдекопничать* («Шутливо — «поступать, как Ольдекоп» (Е.И.Ольдекоп без ведома Пушкина напечатал русский текст «Кавказского пленника» при изданном им немецком переводе поэмы)»), *орогатить* («Сделать рогосцедем»), *острамить* («Осрамить»), *отгрызываться* («Отгрызаться. В каламб. употр.»), *охтинка, паясать* («Паясничать»), *перевыразить, переоборот* («Превращение, изменение в противоположное<...>»),

---

<sup>3</sup> В кавычках в случае необходимости нами указаны значения пушкинских слов; когда такие пояснения заключены в скобки, мы цитируем «Словарь языка Пушкина».

*подкупательный, подогревец «подогревание», подуруша («Недалекий, излишне доверчивый человек<...>»), пол-девица, полу-баснословный («Такой, существование которого исторически не вполне достоверно, наполовину легендарный»), полу-благой, полувлюбленный, полу-герой, полудержавный («Обладающий почти полу-монаршей властью»), полудуховный, полу(-)европейский, полу-журавль, полузатворница («О женщине, готовящейся постричься в монахини»), полу-истина, полукупец, полу-латинский, полу-медаль («Шутливо о средней золотой медали, присуждаемой Российской Академией»), полу-милорд, полумилость, полу-мудрец, полу-мучительный, полу-невежда, полуотверстный, полупечально, полу-печальный, полу-плут, полу-подлец, полуполитический, полупокойник, полу-продать, полу-проиграть, полупросвещение, полу-религиозный, полу(-)русский, полусветлый, полу-святой, полу-сделанный, полу-скиф, полу-славенский («Наполовину церковнославянский»), полу-смешной, полу-талант, полутурецкий, полууничтоженный, полу-фанатик, полу-французский, преоборот «переворот», приятно-томный, прозрачно-легкий, пронзительно-унылый, простомыслие, прюдничать («Быть излишне строгим в вопросах приличия, благопристойности»), прюдство, пучеокый, расподличаться, резвоскакать («р е з в о с к а ч у щ а я к р о в ь (выражение из стихотворного послания В.К.Кюхельбекера А.С.Грибоедову<...>); Прим. Пушкина: Слово, употребленное весьма счастливо Вильгельмом Карловичем Кюхельбекером <...>»), религиозно-философический, рифмичество («Пренебрежительно о поэтическом творчестве, сочинении стихов»), рифмодей, рифмотвор, родственно-аристократический, румяно-золотистый, светло-снежный, скомпанировать («Составить целое из отдельных частей, создать композицию чего-н.»), скотоложница, сладко-звонкий, смугло-румяный, снисходительно-послушный, стишистый («Шутливо — связанный со стихами, имеющий своим предметом стихи»), страмец, стыдливо-холодный, тихо-спящий, томно-голубой, топталище («Новообразование А.С.Шишкова в знач. «тротуар»»), траги-нервический, трибунство («О звании трибуна<...>»), тяжело-звонкий, тяжко-золотой, ублудить, унтер-генерал («Пародийное наименование несуществующего военного чина»), хладномыслие, холодно-ревнивый, цен-*

*зоровать, челоперунный* («С челом, мечущим молнии (слово заимствовано Пушкиным из «Гимна лиро-эпического на прогнание французов из отечества» Г.Р.Державина в пародических целях)»), *чтение-бесие* («Безрассудное влечение, пристрастие к чтению стихов, манья читать стихи (шутливо в обращении к брату Л.С.Пушкину, распространявшему ненапечатанные стихи Пушкина)»), *чухландия* («Шутливо о Петербурге и его окрестностях как о месте, где проживали чухонцы»), *шаротык* («Новообразование А.С.Шишкова в знач. «бильярдный кий»»), *широко-медный, широкошумный, ярко-позлащенный*.

Как правило, они используются писателем единично; по два раза употреблены лексемы *кузинка, полу-истина, полу-милорд, полу-русский, резвоскакать*; по три — *искокетничаться, нравственно-сатирический*; четыре раза — *кюхельбекерно*; пять — *горюхинец*; семь — *арзамасец*. Чаще всего подобные элементы фигурируют в лирике и письмах Пушкина; реже — в критике, «Евгении Онегине», «Истории села Горюхина»; эпизодически встречаются в поэмах, художественной и исторической прозе писателя. В лирике поэт прибегал к неологизации преимущественно в романтический период своего творчества.

В «Новых материалах к Словарю А.С.Пушкина», отражающих лексику черновых редакций и вариантов произведений писателя, нам встретились и иные окказионализмы, например *антипоэтический, благопристойно-ничтожный, благопристойно-посредственный, бледно-сумрачный, далеко-звонкий, деятельно-хладный, живо-непокойный, звероловица* (ср. *зверолов*), *лже-ладыка, лжепреступный, лжеумствование, наисердечный, обраняться* («Обороняться»), *самостоянье, свободно-вдохновенный, святоисполненный, столповенчанный, тяжело-мерный, фабулист* («...сочинитель фабул (басен, сказок, притч)»), *целомудренно-стыдливый, ярко-снеговой*. Все они употребляются по одному разу.

Редкие лексемы отмечены также в пушкинском сочинении «История Петра», не вошедшем в генеральную выборку «Словаря языка Пушкина»: *бесконница, верослужение, воспоследствовать* (ср. *воспоследовать*), *гофмейстерина, гречанин, законоводец, коварствовать, курфишеский* (ср. *курфюрстский*), *невущение, невывоз, нено-*

шение, неотдаление, неподавание, неподбивание, непресечение, непринимание, нерубка, неусердие, окольность, пилование, подкупление, прогностик, пропущение, экзерцировать, экзерсироваться и др.<sup>4</sup>

В типологическом плане среди указанных слов выделяются, в частности, собственно пушкинские неологизмы; окказионализмы других авторов (*безмундирный, двухутренний, резвоскакать, рифмичество, топталище, челоперунный, шаротык*, в том и числе коллективные — *арзамасец*)<sup>5</sup>; окказиональные формы известных слов (*аристократичествовать, безнравствие, боксовать, великокняжество, казначеиха, мигушка, нонече, паяситель, религиозно-философический, рифмотвор, третьегоднешний, цензоровать* и др.)<sup>6</sup>; пушкинские кальки, транслитерации и трансформации иноязычных слов (*меченосец, хладномыслие; вирле, новель, нозль, супирант, суспиция, шиболет, цуккерброд; прюд, прюдничать, прюдство* и др). Наиболее продуктивными моделями пушкинского словообразования, отражающими диалектику мышления, вербальное поведение, поэтику образов и остроумие писателя, являются следующие: создание сложных прилагательных (*бесстыдно-бледный, бесчувственно-покорный, благородно-независимый, болезненно-отверстый, историко-нравственно-сатирический* и т.д.), добавление элемента *полу* к уже известным словам — прилагательным, существительным, наречиям, глаголам (*полу-баснословный, полу-благой, полувлюбленный, полу-герой, полу-истина, полу-купец, полу-милорд, полу-невежда, полупечально, полу-покойник, полу-проиграть* и т.д.), использование приставки *не* (*не-братский, небритие, недворянин, недворянство, недевственный* и т.д.), привлечение в качестве основы неологизации имен собственных

---

<sup>4</sup> Количество употреблений последних нами не фиксировалось.

<sup>5</sup> Грань между пушкинскими и непушкинскими неологизмами порой провести очень сложно, тем более что писатель охотно пользовался словесными находками своих современников, а многое просто являлось плодом коллективного словотворчества, выявить в котором чей-то приоритет практически невозможно.

<sup>6</sup> Ср.: *аристократничать, безнравственность, боксировать/боксовать, великокняжение, казначейша, мигуша, ноне/нонче/нынеча, паясничать, религиозно-философский, рифмотворец, третьеводнешний, цензуровать/цензуровать* и др.

(байроничать, воейковствовать, горюхинец, коцебятина, маротический, миртильничать, модинка, молдаванно, ольдекопничать, охтинка, чухландия); образование отвлеченных отглагольных существительных (пилование, подкупление, пропущение и др.); изобретение парадоксальных с точки зрения здравого смысла и логики языка должностей (обер-капрал, унтер-генерал); активизация приставок анти, бес, из/ис, о, у, а также формантов ина, иха, ша, ка и др. — со значением женского лица (арзамаска, вицекапцлерша, гофмейстерина, казначеиха, камер-пажиха). В грамматическом отношении в составе авторских лексем Пушкина преобладают прилагательные и существительные, заметно уступают им глаголы и наречия.

В «Словаре языка Пушкина» фиксируются и собственные имена окказионального характера, многие из которых придуманы Пушкиным: *Безглагольник* («Прозвище, данное К.Н.Батюшковым поэту С.А.-Ширинскому-Шихматову, избегавшему глагольных рифм»), *Безрифмин* («Прозвище поэта С.С.Боброва, автора поэмы «Таврида», написанной белыми стихами<...>»), *Бесстыдин* («Вымышленное условное имя»), *Бестолков* («Условное имя»), *Бибрус* («Прозвище поэта С.С.Боброва (от лат *bibere* — пить)»), *Бьевриана* («Об «альманахе каламбуров», изданном в Париже в 1771 году маркизом Биевром»), *Вертопрахин* («В шутовом обращении к П.А.Вяземскому»), *Вертопрахина* («В шутовом обращении к В.Ф.Вяземской»), *Визгов* («Прозвище драматурга С.И.Висковатова»), *Глупон* («Условное имя (вероятно о бездарном поэте С.С.Боброве)»), *Глухо-рев* («Шутивно об Александре Глухарева, петербургском трагическом актере»), *Гнедко* («Шутовое прозвище Н.И.Гнедича в кругу В.А.Жуковского»), *Графов* («Насмешливое именование бездарного поэта Д.И.Хвостова»), *Дундук* («О князе М.А.Дондукове-Корсакове, вице-президент Академии наук»), *Каторжников* («Вымышленная фамилия, созданная по образцу подобных фамилий в нравоучительной литературе»), *Лайон* («Шутливая переделка имени брата Пушкина Льва на английский лад (англ. *lion* — «лев»)»), *лже-Дмитриев* («В шутол.-каламб. употр. (о писателе М.А.Дмитриеве, племяннике известного поэта И.И.Дмитриева)»), *Невеждин* («Каламбурная переделка фамилии Н.И.Надеждина, издателя журнала «Телескоп»), *Отрыжков* («Шутливая переделка

фамилии Н.И.Тарасенкова-Отрежкова»), *Пентефрейха* («Шутливо — жена египетского вельможи Пентефрея, которая, согласно библейской легенде, преследовала своей любовью Иосифа Прекрасного (о Е.М.-Хитрово)»), *полу-Хвостов* («Шутливо о лице, имеющем в чем-н сходство с поэтом Д.И.Хвостовым»), *Рамаков* («Шутливая переделка фамилии журналиста и критика, сторонника Карамзина, П.И.Макарова»), *Рифматов* («Насмешливое наименование поэта С.А.Ширинского-Шахматова»), *Рифмов* («То же, что Рифматов <...>»), *Сле-Пушкин* («Шутливо-каламбурное разложение фамилии крестьянина-поэта Ф.Н.Слепушкина»), *Теле-графский* («Прил. к Телеграф (журнал «Московский Телеграф»»), *Теле-скопский* («Прил. к Телескоп (журнал «Телескоп»))), *Уронцов* («Фамилия М.С.Воронцова, измененная с намеком на его англomанию, в нариц. употр.»), *Фиглярин* («Каламбурная переделка фамилии Ф.В.Булгарина»), *Флюгарин* («Каламбурная переделка фамилии Ф.В.Булгарина»), *Хаврониос* («Вымышленное имя, данное Пушкиным М.Т.Каченовскому»), *Хлопоухин* («Вымышленная фамилия, созданная по образцу подобных фамилий в нравоучительной литературе»), *Хло-Пушкина* («В каламб. употр. (шутливо о Н.Н.Пушкиной)»), *Шлюхина* («Вымышленная фамилия в нравоучительной литературе»), *Шутовский* («Каламбурная переделка фамилии драматурга и режиссера, литературного противника «арзамасцев» князя А.А.Шаховского») и др. Обычно они употребляются не более одного раза, за исключением следующих: *Вертопрахин*, *Невеждин*, *Рифматов* — 2 раза; *Бесстыдин* — 3 раза; *Графов*, *Дундук*, *Лайон* — 4 раза; *Фиглярин* — 7 раз. Чаще всего подобные имена используются Пушкиным в лирике, письмах и критике. В лирике они более характерны для лицейского периода творчества поэта.

Окказионализмы выполняют в произведениях Пушкина ряд важных функций:

1) Изобразительную. Напр.: «Ты предаешься мне нежна без упоенья, / Стыдливо-холодна, восторгу моему / Едва ответствуешь, не внемлешь ничему <...>» («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»)<sup>7</sup>; «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид, / Свод

---

<sup>7</sup> Здесь и далее цит. по: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.—Л., 1949.

небес зелено-бледный, / Скука, холод и гранит <...>» («Город пышный, город бедный...»); «И выстраданный стих, пронзительно-унылый, / Ударит по сердцам с неведомою силой <...>» («Ответ Анониму»); «Светила ночи затмевались: / В дали прозрачной означались / Громады светлоснежных гор <...>» («Кавказский Пленник»); «Все в ней пленяло: тихий нрав, / Движенья стройные, живые / И очи томно-голубые» («Бахчисарайский Фонтан»); «И, озарен луною бледной, / Простерши руку в вышине, / За ним несется Всадник Медный / На звонко-скачущем коне <...>» («Медный Всадник»); «Но так и быть — рукой пристрастной / Прими собранье пестрых глав, / Полу-смешных, полу-печальных <...>» («Евгений Онегин», Посвящение); «Траги-невических явлений, / Девичьих обмороков, слез / Давно терпеть не мог Евгений: / Довольно их он перенес» («Евгений Онегин»); «И бездыханна и тепла / Немая ночь. Луна взошла, / Прозрачно-легкая завеса / Объемлет небо. Все молчит <...>» («Отрывки из путешествия Онегина»).

2) Оценочную и самооценочную. Напр.: «А я, повеса вечно-праздничный, / Потомок негров безобразный, / Взросленный в дикой простоте <...>» («Юрьеву»); «О, сколько лиц бесстыдно-бледных, / О, сколько лбов широко-медных / Готовы от меня принять / Неизгладимую печать!» («О муза пламенной сатиры!»); «Но вы, мутители палат, / Леккоязычные витии, / Вы черни бедственный набат, / Клеветники, враги России!» («Бородинская годовщина»); «Полу-милорд, полу-купец, Полу-мудрец, полу-невежда <...>» («На Воронцова»); «... здесь нет ни моря, ни неба полудня, ни италийской оперы. Но зато нет — ни саранчи, ни милордов Уоронцовых» (Пушкин — Д.М.Шварцу, около 9 дек. 1824 г.);

3) Понятийно-терминологическую. Напр.: «Два чувства дивно близки нам — / В них обретает сердце пищу — / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. / [На них основано от века / По воле Бога самого / Самостоянье человека / Залог величия его]» («Два чувства дивно близки нам...»); «Но мы и в литературе и в общественном быту слишком чопорны, слишком дамоподобны» («Разговор о критике»); «Coquette, prude. Слово кокетка обрусело, но prude не переведено и не вошло еще в употребление. Слово это означает жен-

щину, чрезмерно щекотливую в своих понятиях о чести (женской) — недотрогу. Такое свойство предполагает нечистоту воображения, отвратительную в женщине, особенно молодой. Пожилкой женщине по-зволается многое знать и многого опасаться, но невинность есть лучшее украшение молодости. Во всяком случае *прюдство* или смешно или несносно» («Отрывки из писем, мысли и замечания»); «Как можно переводить эпиграммы? Разумею не антологические, в которых раз-вертывается поэтическая прелесть, не *Маротическую*, в которой сжи-мается живой рассказ, но ту, которую Буало определяет словами: «Un bon mot de deux rimes opposé» («Материалы к «Отрывкам из писем, мыс-лям и замечаниям»»); «*Хладнокровие*, это слово не только перевод буквальный, но еще и ошибочный. Настоящее выражение французс-кое есть *sens froid* — *хладномыслие*, а не *sang froid*» («Заметки и афо-ризмь разных годов»); «Мы живем во дни переворотов — или пере-оборотов (как лучше?)» (Пушкин — М.П.Погодину, 7 янв. 1831 г.).

4) Комическую. Напр.: «За ужином объелся я, / А Яков запер дверь оплошно — / Так было мне, мои друзья, / И *кюхельбекерно*, и тошно» («За ужином объелся я...»); «Здесь у нас *молдованно* и тошно <...>» (Пушкин — Н.И.Гнедичу, 27 июня 1822 г.); «Я ведь тебе писал, что *кюхельбекерно* мне, на чужой стороне. А где Кюхельбекер?» (Пушкин — Л.С.Пушкину, 30 янв. 1823 г.); «...но что делает поэтическая, незаб-венная, конституциональная, *анти-польская*, небесная княгиня Голи-цына? <...>» (Пушкин — А.И.Тургеневу, 1 дек. 1823 г.); «Анна Нико-лаевна тебе кланяется и очень жалеет, что тебя здесь нет; потому что я влюбился и *миртильничую*» (Пушкин — Л.С.Пушкину, 14 марта 1825 г.); «Перешли ему [Вяземскому], душа моя, все, что ты имеешь на бумаге и в памяти из моих новых сочинений. Этим очень обяжешь меня и загладишь пакости твоего *чтеньебесия*» (Пушкин — Л.С.Пуш-кину, 27 марта 1825 г.); «Кланяйся от меня почтенному, умнейшему Арзамасцу, будущему своему тестю — а из жены своей сделай *Арза-маску* — непременно» (Пушкин — А.А.Дельвигу, окт. — перв. пол. ноября 1825 г.); «Жду твоей новой повести, да возьмишь-ка за целый роман — и пиши его со всею свободою разговора или письма, иначе все будет слог сбиваться на *Коцебятину*» (Пушкин — А.А.Бестужеву, 30 ноября 1825 г.); «Лев был здесь — малый проворный, да жаль, что

пьет. Он задолжал у Вашего Andrieux 400 рублей и ублудил жену гарнизонного майора» (Пушкин — А.А.Дельвигу, 2 марта 1827 г.); «Что ты ольдекопничаешь и воейковствуешь, перепечатывая нас <...>. Хорош!» (Пушкин — С.А.Соболевскому, дек. 1827?); «К новому году вероятно явлюся к Вам в Чухландию» (Пушкин — А.А.Дельвигу, сер. ноября 1828 г.); «Ты могла и должна была сделать ей визит, потому что она штатс-дама, а ты камер-пажиха; это дело службы» (Пушкин — Н.Н. Пушкиной, 30 апр. 1834 г.).

5) Каламбурную. Напр.: «...если бы покойник Байрон связался браниться с полупокойником Гёте, то и тут бы Европа не шевельнулась, чтоб их сравнить, поддразнить или окатить холодной водой. Век полемики миновался» (Пушкин — А.А.Бестужеву, 29 июня 1824 г.); «Что ж, милый? Будет ли что-нибудь для моей маленькой гречанки (о К.Полихрони. — Н.В.)? она в жалком состоянии, а будущее для нее и того жалчее. Дочь героя, Жуковский! Она родня поэтам по поэзии. Но полу-милорд Воронцов даже не полугерой. Мне жаль, что он бессмертен твоими стихами <...>» (Пушкин — В.А.Жуковскому, 29 ноября 1824 г.); «Сле-Пушкину дают и кафтан, и часы, и полумедаль, а Пушкину полному — шиш. Так и быть: отказываюсь от фрака, штанов и даже от академического четвертака (что мне следует), по крайней мере пускай позволят мне бросить проклятое Михайловское» (Пушкин — П.А.Плетневу, 3 марта 1826 г.); «Сейчас приносили мне корректуру, и я тебя оставил для Пугачева. В корректуре я прочел, что Пугачев поручил Хлопуше грабеж заводов. Поручаю тебе грабеж Заводов — слышишь ли, моя Хло-Пушкина? ограбь Заводы и возвратись с добычею» (Пушкин — Н.Н.Пушкиной, около 26 июля 1834 г.).

6) Пародийно-стилистическую. Напр.: «Язык горюхинский есть решительно отрасль славянского, но столь же разнится от него, как и русский. <...> Однако ж великороссиянину легко понять горюхинца и обратно» («История села Горюхина»); «Грамоту грознавещую сию списах я у Трифона старосты <...>» («История села Горюхина»).

7) Эвфемистическую. Напр.: «Покойный император в 1824 году сослал меня в деревню за две строчки не-религиозные <...>» (Пушкин — П.А.Плетневу, вторая пол. янв. 1826 г.).

Сделаем выводы. Известно, что многие писатели прошлого, не

удовлетворяясь апробированными ресурсами языка, стремились к поиску новых средств выражения, прибегая порой и к словотворчеству. Пушкин, на наш взгляд, не злоупотребляет авторскими неологизмами, опираясь в первую очередь на общенародные литературно-разговорные средства, избегая всего вычурного, искусственного. В этом сказалась его художественная интуиция и определенная эстетическая позиция — стремление к точности выражения, а не внешним эффектам. Вместе с тем в необходимых случаях писатель создавал и необычные слова или имена, — особенно когда это касалось нюансов его мысли, сатирической установки, словесной игры. Число окказионализмов в языке Пушкина составляет не менее 1% его словаря. Важнее, однако, качественное место таких неологизмов в творчестве писателя: многим из них Пушкин обязан неповторимой экспрессией своего авторского стиля, убедительностью формулировок и убийственной точностью оценок.

## ЖАНРОВЫЙ ГЕНЕЗИС «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»: ОБРАЗ ШВАБРИНА В КОНТЕКСТЕ АВАНТЮРНОЙ ПОЭТИКИ

Оппозиция Гринев — Швабрин обычно оказывается на периферии рассмотрения из-за ее второстепенности перед сопоставлением двух протагонистов: Гринева и Пугачева. Между тем, анализ данной оппозиции может привести к серьезным коррективам в плане выяснения жанрового своеобразия «Капитанской дочки», которую обычно называют романом, повестью или семейной хроникой. Учитывая пушкинскую «поэтику противоречий», можно сказать, что «Капитанской дочке» присущи особенности всех этих жанров, которые противоречиво и вместе с тем органично реализуются в структуре произведения.

Вывод о принадлежности «Капитанской дочки» к жанру романа, который делался неоднократно, имеет прямое отношение к рассматриваемой оппозиции. Традиционно произведение Пушкина определяется как исторический роман вальтер-скоттовского типа, и одновременно в нем видят экспликацию реалистического принципа историзма, который вступает в некоторое противоречие с такой особенностью пушкинской прозы, как ее литературоцентричность, т.е. опора на исходные литературные образцы, но с творческим их переосмыслением.

В этом случае происходит неправомерное обеднение смысла оппозиции Гринев — Швабрин, которая получает свое объяснение не с точки зрения исторической, нравственной и т.п. разницы, что является лишь частным проявлением главных параметров противостояния, которые можно обозначить как репрезентацию в образах Гринева и Швабринна двух актуальных в то время разновидностей романного жанра: исторического и авантюрного романов.

В этом конкурировании приоритет, бесспорно, принадлежит Гринеvu. Вспоминая процесс создания «Капитанской дочки», можно отметить известный факт, что Пушкин сознательно идет от героя шваб-ринского типа (замысел о дворянине, перешедшем на сторону восставших пугачевцев), к своему настоящему герою, Гринеvu, кото-рого, вслед за М. Альтшуллером, можно обозначить, хотя и не столь однозначно, как «характерный тип молодых вальтер-скоттовских про-тагонистов»<sup>1</sup>. Тем не менее Пушкин оставляет в окончательном ва-рианте и Швабрина, представляя нам двух дворянских героев, дела-ющих абсолютно противоположный выбор в исторической и эк-зистенциальной ситуации, что ставит их в характерные отноше-ния двойничества, демонстрируя общий исток и усиливая необходи-мость оппозиции.

Однако априорное предпочтение Гринева Швабрину приводит к тому, что Пушкин в своих поисках характера, выходящего за пределы жестко дуального мышления эпохи, превращает Швабрина в героя нарочито литературного и поэтому почти схематичного, оттеняющего всю сложность Гринева. Но именно схематичность заставляет видеть в нем цитацию известной модели, в данном случае авантюрной, и, таким образом, противостояние героев, совершающееся, на первый взгляд, в рамках лишь исторического и нравственного контекста, на поверку оказывается зависящим в первую очередь от внутренних ли-тературных причин. В этом заключается явное отличие пушкинской прозы от реализма 1840-х годов, декларирующего в теории полный отказ от литературности и порождение текстов, детерминированных напрямую самой действительностью.

При этом следует отметить, что в указанной оппозиции Гринеv во многом высвобождается из тесных литературных рамок, при этом не порывая с традицией, но в случае со Швабриным такого переосмыс-ления не происходит, он остается вписанным в жанровую модель, хотя стоит отметить и одновременное значение Швабрина для осмысле-ния центральной, нравственной проблематики «Капитанской дочки».

Лишним подтверждением литературной природы противостояния героев выглядит связанная с ними в тексте оппозиция Сумароков —

---

<sup>1</sup> *Альтшуллер М.* Эпоха Вальтера Скотта в России. М., 1996. С. 241.

Тредиаковский<sup>2</sup>. Известная литературная борьба двух писателей XVIII столетия подчеркивает реальную схватку героев в «Капитанской дочке», причем исход борьбы в обоих случаях одинаков, заканчиваясь поражением как Швабрина, так и Тредиаковского. Любопытно, что этот исход разрешается не без помощи высокого покровительства как Гринеvu, так и Сумарокову. Еще одна аналогия заключена и в сравнении архаичной, барочной системы Тредиаковского с новым классицизмом Сумарокова, что соотносится с противопоставлением традиции авантюрного романа, исторически предшествующего роману Вальтера Скотта.

В свете художественной несамостоятельности образа Швабрина стоит отметить известную особенность, связанную с понятием «точка зрения». Швабрин постоянно дается через чужой взгляд, что делает его опосредованным чужой оценочностью. Существование героя как бы текстуально, что подчеркнуто уже его экспозицией в произведении: сначала Гринев узнает о Швабрине с чужих слов и только потом встречается с ним.

Авантюренность персонажа подчеркивается яркой особенностью. Во всем повествовании Швабрин, пожалуй, единственный из главных героев, кто абсолютно индифферентен контексту разнообразных, прямых или символических, отношений родства, имеющих принципиальное значение для понимания конфликта «Капитанской дочки». Эти отношения манифестированы уже названием, подчеркнуты формой семейной хроники, изображением семей Гриневых и Мироновых и т.п. Еще больше эти отношения выражены в символическом плане и связаны, например, с Пугачевым, чье самозванство, безусловное для дворян, оттеняется почти семейным положением среди крестьян (это подчеркнуто их обращением друг к другу: «батюшка», «братья» и т.п.). Такими же отношениями Пугачев связан и с Гриневым: достаточно вспомнить знаменитый сон героя в начале произведения.

Любопытно, что Швабрин показан не просто как человек без родства, он буквально отталкивает от себя подобное. В качестве примера

---

<sup>2</sup> Напомним, что Тредиаковский упоминается как домашний учитель Швабрина, тогда как Сумароков дает одобрительный отзыв о литературных опытах Гринева.

уместно привести эпизод поездки Гринева и Пугачева в Белогорскую крепость для вызволения Маши Мироновой. Здесь Швабрин сначала называет Машу своей женой, что не соответствует действительности, является ложью (!), а потом именно после шуточного предложения Пугачева быть *дружкой* на свадьбе Гринева и Маши доносит, что та не купеческая дочь.

Эмансипированный от родственных отношений всякого рода, Швабрин, напротив, очень органично входит в официальный социальный контекст. Для него обязателен только *социальный* успех. В традициях авантюрной поэтики этот успех связан то с его достижением, то с удалением, причем Швабрин неразборчив, в какой среде, дворянской или крестьянской, возможно его достижение. Можно сказать, что герой традиционно доверяется *случаю*, перемещающему его вверх-вниз в социальной иерархии, но характерно, что роль случая для других персонажей не соответствует авантурным традициям. Случай, действительно, определяет едва ли не все, происходящее в произведении. Но его роль одновременно ограничена внутренними волевыми импульсами героев. В ситуациях, направляющих важнейшие повороты судьбы, почти все герои оказываются поставленными перед выбором, предпочтением одного варианта другому, зависящим от их нравственной позиции. Любопытно, что две аналогичные ситуации, в которых оказывается Швабрин, показаны иначе. Они даны в восприятии Гринева, который видит Швабрина, появляющегося уже в своей новой ипостаси, как бы уже готового в своей новой социальной роли (сцены после взятия Белогорской крепости и очной ставки героев в дворянском суде). Каждый раз это подчеркивается знаковой переменной облика и одежды (Швабрин в зипуне и постриженный в кружок в первой сцене и худой бледный герой с кандалами на руках — как бы классический облик арестанта — во второй).

Это напоминает своеобразную деклассированность авантюрного героя, для которого его настоящее положение непостоянно, временно, является лишь одним из многих в цепи подобных игровых перемен. С этой точки зрения, можно разрешить такое кардинальное противоречие авантюрной поэтике, как дворянское звание Швабрина, потому что авантурный герой принципиально незнатен. Швабрин — пред-

ставитель новой аристократии, петербургского офицерства, поэтому его дворянство объективно непродолжительно и явно противопоставлено потомственному дворянству Гринева, освященному длительной родовой традицией<sup>3</sup>.

Строгая официальность Швабрина подчеркнута уже в экспозиции героя, когда он оказывается едва ли не единственным одетым по форме офицером в крепости, тогда как знакомство Гринева с обстановкой Белогорской крепости основано на приеме остранения и, прежде всего, *неузнавания* военных чинов из-за неофициальной маркированности их облика.

В этом смысле характерно значение такой сцены, как дуэль между героями «Капитанской дочки». Эта сцена оказывается глубоко символической в плане понимания онтологии Швабрина. Он не может успокоиться на ее условной развязке, ему необходимо именно дойти до конца, его мышление абсолютно не приемлет никакие промежуточные состояния, требует обязательной и полной реализации в той или иной ипостаси. Дуэль как модель достижения одной из абсолютных противоположностей (жизни или смерти) здесь подходит, как ничто иное. А любой авантюрный герой, действительно, не может остановиться на полпути в своем стремлении к какому угодно воплощению, чем бы оно ни грозило в проекции на будущее, что создает комфортную для него обстановку непрерывной и потенциально бесконечной социальной метаморфозы.

Однако Пушкин неслучайно элиминирует этот принцип. Самостоятельность авантюрного героя превращается в несамостоятельность, постоянную детерминированность чужой точкой зрения, острающей и деабсолютизирующей его «я». Поэтому экспонирование Швабрина в «Капитанской дочке» отличается нарастающей дискретностью. Если в главах до штурма крепости он еще является более-менее постоянным антагонистом Гринева, что на время даже определяет развитие сюжета, то дальнейшие его появления краткосрочны и отрывочны.

---

<sup>3</sup> Кстати, авантюрный роман знает подобную игру с социальной принадлежностью героя. Достаточно вспомнить роман Нарезного «Российский Жиль Блаз, или происхождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», где с самого начала иронически подчеркнута смысловая медиация титула героя.

Любопытно, что в исключенной черновой главе Швабрин вновь оказывается антагонистом героя, тогда как в окончательном варианте герой уже совершенно неинтересен с точки зрения развития конфликта, что определяет маркированность финала судьбы героя: он не отмечен в отличие от других сюжетных развязок, характерно заканчивающихся либо восстановлением родственных связей, либо смертью героев, где смерть оказывается важнейшим свидетельством их волевого и морального неизменного отношения к миру.

Наряду с социальным бытием по отношению к Швабрину выделяется и характерно авантюрный приапизм быта (термин М.М. Бахтина)<sup>4</sup>. Эротическая сфера не менее важна для авантюрного героя, чем социальная, но и здесь она не связана с семейными отношениями, также эмансипируя Швабрина по меньшей мере от моральных норм. Достаточно вспомнить постоянный, хотя и тщательно замаскированный гробианизм шуток и недвусмысленный интерес Швабрина по отношению к Маше Мироновой.

Таким образом, Швабрин, как авантюрный герой, полностью укладывается в рамки официального контекста и связанного с ним жизненного успеха. «Самостоянье» Гринева, каждый раз грозящее катастрофой, разрешается спасением, объясняемым хорошо известными отношениями чести и милосердия. Поэтому вариант судьбы, разрешившейся положительно, судьбы, зависящей от смены масок, в итоге оборачивается экзистенциальным поражением Швабрина в отличие от Гринева, опыт которого не укладывается в любые жесткие рамки. Любопытно, как в последнем случае срабатывает известный пушкинский прием отказа. Если позицию Швабрина можно обозначить как согласие с бытием, потому что он никогда не противопоставляет себя обстоятельствам, то отказ, свойственный Гриневу, обусловлен надвременным нравственным законом, по отношению к которому уже не в полной мере действует отмеченная в пушкинской прозе опора на литературность.

---

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976. С. 171.

**В.В. Цоффка**  
(*Большие Вяземы — Захарово*)

**САНИ В РОМАНЕ ПУШКИНА  
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»  
(Из наблюдений над текстом)**

*Татьяна (русская душою,  
Сама не зная, почему)  
С ее холодною красою  
Любила русскую зиму,  
На солнце иней в день морозный,  
И сани...*

А.С.Пушкин  
«Евгений Онегин». Гл. пятая, IV.

Самым архаическим видом транспорта испокон веков была телега, распространенная более всего в южной России. Пушкин в стихотворении «Телега жизни» превратил ее в метафору всей человеческой жизни. Философское истолкование этому произведению дал покойный профессор М.Ф. Мурьянов в главе «У истоков пушкинской философии времени ( книга «Из символов и аллегорий Пушкина»)<sup>1</sup>. Он писал: «...Один и тот же человек в молодом, зрелом и старческом возрасте ощущает скорость потока времени меняющейся. В молодости хочется подгонять движение, зрелый чувствует, что хорошо бы его сдерживать, а старику видится, как злобный ямщик, уже немало не интересуясь его пожеланиями, молча привстал и гонит, то есть вытягивает по спинам кнутом, и без того бешено мчащихся лошадей». Если петербургская тройка несет в себе приметы элитарного седока, то в навеки сработанной телеге — все мы.

---

<sup>1</sup> Мурьянов Н.Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. М., 1996. С.155—199.

Как архаический вид транспорта на юге России телега противопоставлялась саням на севере.

Нельзя не заметить, что сани в России, где зима длится более полугода, были самым популярным, самым быстрым средством передвижения. Более того, езда на санях была и более поэтическим видом перемещения, так как ездок мог получить больше впечатлений, чем если бы он путешествовал на телеге.

Так как до XVIII и XIX вв. путешествия или странствия были формой образования ума и даже метафорой человеческой жизни, то сани как средство передвижения зимой — по санному пути — входили составной частью в поэтику странствования.

Сани были связаны с самыми счастливыми событиями человеческой жизни (любовь, свадьба) и с самыми печальными (похороны).

Многие произведения русской классической литературы начинаются с дороги, с санного пути, и заканчиваются также дорогой. Зима издревле воспринималась русским народом как самое национальное, самое «русское» время года — суровое и праздничное, грозное и ослепительно яркое, холодное и девственно чистое, а сами сани — как самое романтическое создание русского духа:

«Зима!.. Крестьянин, торжествуя,  
На дровнях обновляет путь...»

(Гл. 5-ая, II)

В лингвистическом комментарии к «Евгению Онегину» Н.М. Шанский объясняет читателю, что дровни — это крестьянские сани без кузова и что деепричастие «торжествуя» является семантическим архаизмом со значением «празднуя». Само же сочетание «Крестьянин, торжествуя», считает новационным, поскольку древний церковно-славянский глагол «торжествовать» как слово высокого стиля относится к исконному слову простого стиля «крестьянин». Консервативная критика тех лет не приняла такого словосочетания»<sup>2</sup>.

Вспомним и Татьяну Ларину. Именно ее глазами живописует поэт

---

<sup>2</sup> Шанский М.Н. «По следам «Евгения Онегина» / Краткий лингвистический комментарий. М., 1999, с.266

приход зимы, соревнуясь в этом описании и с П. Вяземским, и с Е. Боратынским и превосходя их обоих, вместе взятых (наблюдение В. Набокова):

Татьяна (русская душою,  
Сама не зная, почему)  
С ее холодного красою  
Любила русскую зиму,  
На солнце иней в день морозный,  
И сани...»

(Гл. 5-ая. 17)

Этот знаменитый фрагмент несет в себе символические интенции.

Именно с санного пути под лунным светом начинается романтическая Первая симфония П.И. Чайковского «Зимние грезы»: зимником, санным путем открывается и великий роман Пушкина «Евгений Онегин».

Эпиграф к первой главе, взятый из стихотворения П.А. Вяземского «Первый снег», передает душевное состояние лирического героя, восторженно сладостное, возбужденное близостью молодой соседки — его возлюбленной, тесно сидящих в несущихся в серебристой пыли санях по только что выпавшему снегу:

«И жить торопится и чувствовать спешит;  
По жизни так скользит горячность молодая», —

«Несущиеся сани затем сравниваются с пролетающей молодостью», — замечает В. Набоков<sup>3</sup>.

Действие происходит в столице, в С.-Петербурге: город оживает зимою, живет ее забавами и удовольствиями, для него — это самая интенсивная, самая модная пора в году.

Эпиграф перекликается с пушкинским стихом: «Лета в пыли на почтовых»: действие в романе начинается летом, что подчеркивает-

---

<sup>3</sup> Набоков В. Комментарий к роману Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С.101.

ся прозаической деталью — дорожной пылью. Герой романа, вступив во взрослую жизнь, уже приобрел необходимый жизненный опыт, и поэтому нет надобности поэту изображать в качестве фона «девственную ткань первого снега», хотя напоминанием о молодости героя служат сцены, в которых то и дело врывается зима с санями и снегом:

... Уж темно; в санки он садится,  
Пади, пади!» — раздался крик;  
Морозной пылью серебрится  
Его бровь и воротник».

(Гл. 1-ая, XVI)

Комментарий Ю.М. Лотмана к роману содержит главу «Средства передвижения. Дорога», в которой последнее слово — сани: «Однако основным средством передвижения ( до этого речь шла о дилижансах. — В.Ц.) все же оставалась карета, бричка, возок, телега; зимой — сани».

Автор упускает из внимания такие зимние средства передвижения, как «кибитка» и «возок».

«Бразды пушистые взрывая,  
Летит кибитка удалая...»  
(Гл. 2-ая, II)

«Осмотрен, вновь обит, упрочен  
Забвенью брошенный возок».

(Гл. 6-ая, XXXI)

Онегин пользуется в Петербурге легкими городскими санями («санки беговые»), которые имеют деревянный, довольно узкий (на два сиденья) кузов и тонкие металлические полозья на высоких копыльях, без отводов, с высокой спинкой и упряжью в одну лошадь или пару с пристяжкой. Быстрая езда по людным улицам столицы была в то время по-европейски модной, «кавалерской».

Семь раз употребляет поэт слово «сани» в романе, не считая другие средства передвижения, к которым он питает особое пристрастие как заядлый «путешественник»:

«Соседи съехались в возках,  
В кибитках, бричках и санях».

(Гл. 5-ая, XXX)

Сравните с его же «Дорожными жалобами» (1829):

«Долго ль мне гулять на свете  
То в коляске, то верхом,  
То в кибитке, то в карете,  
То в телеге, то пешком».

Ученые отмечали, что описание российских дорог в «Евгении Онегине» (Гл. 7-ая, строфа XXXIV) восходит все-таки не столько к «Станции» Вяземского, сколько к «Ропоту на дорогу» кн. И.М. Долгорукого и соответствует этому месту гораздо ближе<sup>4</sup>:

... А здесь езда — беда ужасна,  
На почтовых ли, на своих,  
Земля, кормилица несчастна,  
Плодов не носит никаких!  
Дороги нет, мосты поганы,  
В избах вонь, чад и тараканы,  
Путем нельзя ни лечь, ни сесть.  
Везде велит неволя драться,  
Во всякой всячине нуждаться,  
Не сыщешь булки мягкой съесть.

(Кн. И.М. Долгоруков, «Ропот на дорогу»)

Ср. с XXXV строфой седьмой главы «Онегина»:

«Теперь у нас дороги плохи...»

Сани — это не только средство передвижения героя с их отнесенной свободой перемещения по зимнему пространству, но и показатель социального статуса героя как элитарного ездока, его образа жизни, а на метафорическом языке — образ самой молодости, самой прекрасной, но мимолетной человеческой поры.

---

<sup>4</sup> Булаховский Л.А. Русский литературный язык. Киев, 1957. С.28—29.

Интересно отметить некоторые обстоятельства, связанные с санями. В Пятой главе романа Онегин и Ленский приезжают на именины Татьяны в санях Онегина, хотя об этом и не говорится прямо, а подразумевается, т.к. после ссоры Ленский «требуется коня» для себя из конюшни Лариных, — пронизательное наблюдение, сделанное В. Набоковым<sup>5</sup>.

Внешне противоречивыми оказались строки Пушкина в Седьмой главе романа, связанные с отъездом Лариных в Москву, на ярмарку невест:

«Ведут на двор осьмнадцать кляч».

В зачеркнутом черновике Пушкин делает расчет:  $6 \times 3 = 18$ , т.е., по его первоначальной мысли, Ларины должны ехать на шести тройках для быстрой езды. Однако в XXXII-ую строфу поэт вводит образ фореитора, который и осложнил математическую задачу:

«На кляче тощей и косматой  
Сидит фореитор бородатый».

Он-то и разрушает первоначальный расчет поэта, ибо фореитор — это верховой кучер, правящий передними лошадьми при запряжке цугом. Цуг же обозначает шестерик лошадей, которые попарно запрягаются в карету, коляску и т.п.<sup>6</sup>

По-видимому, обоз Лариных состоял из возка, запряженного шестеркой лошадей — с фореитором, и трех кибиток, каждая из которых запрягалась в четыре лошади (по бедности Лариных):

«Обоз обычный, три кибитки  
Везут домашние пожитки».

(Гл. 7-ая, XIII)

Следуя линии жизненной судьбы Онегина в российском пространстве, мы, читатели, двигались за ним как бы вслепую, подчиняясь художественной логике автора и «произволу» героя:

<sup>5</sup> Набоков В. Там же.С.433.

<sup>6</sup> Виноградов В.В. Глоссарий к сочинениям А.С.Пушкина // Пушкин А.С. Полн.собр.соч.В 6-и тт.Т.6.М., 1936. С.729, 735.

«За ним  
Довольно мы путем одним  
Бродили по свету».

Неожиданно для читателя, не зная, как и чем закончить роман, автор прибегает к метафорическому образу берега, который так много значит в поэтике Пушкина:

«Поздравим  
Друг друга с берегом, Ура!  
Давно б (не правда ли?) пора!...»  
(Гл. 8-ая, XVIII)

«Берег» становится метафорой окончания текста. В. Набоков насильственно «притягивает» цитату из офранцузенного де Трессаном «Неистового Роланда» Л. Ариосто, песнь XII (последняя). Однако ее скорее следует соотносить с концовкой «Послания к королю» Н. Буало, откуда Пушкин и извлек, на наш взгляд, эту метафору:

«Заканчивая свое произведение и не двигаясь более  
дальше,  
Как мореплаватель, переживающий бурю,  
Завидев берег и не помня себя,  
Я бросаюсь вплавь и пристаю к берегу, где придется».

Во времена Пушкина эти французские стихи были на слуху, образованные дворяне знали их наизусть. (Ср. с комментированием этого места у Н.М. Шанского: «поздравим Друг друга с берегом». Поздравить с окончанием, по «Словарю языка Пушкина», — о завершении какого-либо труда, обычно литературного. См. «Название и содержание романа Ю. Бондарева «Берег»<sup>7</sup>).

Заметим, поэты часто выставляют мореплавание — то же движение по произвольной линии и в водном пространстве — дерзновенным предприятием, сравнимым разве что... с написанием романа в стихах.

---

<sup>7</sup> Шанский Н.М. По следам «Евгения Онегина» / Краткий лингвистический комментарий. М., 1999. С.304—305.

## СПРАВКА

*Откуда у русского народа появились сани и какого они собственно происхождения — русского или иноземного? Какие детали саней проливают свет на их происхождение?*

*Сани, первоначально волокуша или волочуга, относятся в России к наидревнейшим средствам передвижения. Еще в до-Петровское время сани были самым распространенным средством перемещения по зимнему пространству необъятной России, особенно в северных губерниях — Архангельской, Вологодской, Олонецкой и Костромской. Они были пригодны для болотистой и лесистой местности, где использовались даже в летнее время едва ли не до начала XX-го века. В древней Руси такой способ передвижения считался даже торжественным, почетным, особенно для иерархов русской православной церкви.*

*Старинные сани имели вид лодки, причем концы ее загибались спереди и сзади. В сани запрягали одну лошадь, на которую верхом садился кучер. Женские сани были немного шире мужских, вдоль саней по обе стороны шли жерди, на них навешивалось сукно. Сани закрывались с боков и сверху. Особенный вид сани имели в свадебных и похоронных обрядах не только у славянских народов, но и у финнов.*

*Само название саней славянское: по мнению Р.Ф. Брандта и В.Ф. Миллера, оно происходит от слова «сан», что значит «змея» и относится собственно к полозьям по их сходству со «змеей». Синонимами саней на Руси были возила, дровни, позже каптана, избушка, пошевни и кошевка. В семантическом отношении «полоз», «полозья» у саней соотносятся с названием в русских диалектах «огромнейших из змей», которая называется «полоз». Возможно з а п ь — «змея», «дракон» — вторичное образование, если сопоставить с литовскими и латышскими словами, которые имеют значение — «бок», «сторона», «берег» (Черных А.Я. Историко-Этимологический Словарь современного русского языка. Т.II. Панцирь — ящур. М. 1999, с. 138—139).*

*Существует также точка зрения, согласно которой славянское слово сани имеет какие-то не вполне ясные, но несомненные связи с общеалтайским названием чана (напр., с татарским чана) или уральским сѣна, а также с кавказскими словами, что отражает древние экономические и культурные связи народов Северной Евразии<sup>8</sup>.*

*Сани относятся к предметам старинного русского быта и еще до сих*

---

<sup>8</sup> Menges K.H. On the Etymology of Slav. Sani. Ural.sona, Alt cane «Sledge» // Orientalia Suecana, vol.VIII (1969), Uppsala.1970, p.153—162.

пор используются на периферии, хотя их значительно потеснил автотранспорт. К сожалению, старинные формы саней сейчас трудно найти. Как пишет В.В. Стасов, подобные бытовые предметы часто могут служить к определению древнейших сношений и связей народов и к установлению истинных понятий о зависимости одних племен от других в отношении разных форм жизни»<sup>9</sup>.

Ни в одном из литературных памятников древней Руси, ни в старинных русских иллюстрациях рукописей, где изображено много различных повозок, зимних и летних, нет помина о дуге. Все это наводит Стасова на мысль, что дуга заимствована славянами у какого-то другого древнего народа. Таким народом представляются ему финны, у которых она постоянно и везде встречается — как у западных финнов, так и у восточных. В «Калевале» самым подробным образом описываются и сани, и упряжь, и дуга, и, мы бы прибавили, пошевни, те чухонские сани с деревянными полозьями, с подрезами, отводами, лубяным кузовом с высокой спинкой, обшитой изнутри для тепла толстой тканью на вате; подреза — железные полозья на полозьях саней, улучшающие скольжение и препятствующие раскату саней вбок на скользких дорогах и откосах; отводы — легкие упругие жерди, закреплённые по бокам саней так, что их задние концы далеко отстают от полозьев. Отводы увеличивают вместимость саней и предохраняют груз и седоков от ударов при раскатах, боковом скольжении по раскатанной дороге.

Так, сохранившееся в русских северных диалектах словечко «пошевни» наряду с другой, тройной упряжкой заставляют нас предположить, что так называемая «русская тройка», русские сани по своему происхождению являются нерусскими, ибо многое из того, что мы считаем «своим» и «отечественным», только кажется нам таковым.

---

<sup>9</sup> Стасов В.В. Заметки по поводу издания: «Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии. Рисовал и издал И. Голышев. Слобода Мстера Владимирской губ., 1876. — «Русская старина», т. XVIII, СПб., 1877. С.723—731.

## «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН» (1824): ТИП ИЗДАНИЯ

Первое издание поэмы А.С.Пушкина «Бахчисарайский фонтан», имевшее большой, в том числе коммерческий, успех, выпущено П.А. Вяземским в свет 10 марта 1824 года. Оно представляет собой «карманную» по формату «книжечку» с четкой и весьма необычной структурой, благодаря которой пушкинская поэма предстает в окружении двух вполне самостоятельных, занимающих почти половину книжного объема непушкинских прозаических текстов — программной статьи самого Вяземского «Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова. Вместо предисловия» и «выписки» издателя из «Путешествия по Тавриде» И.М. Муравьева-Апостола. Издание 1824 года часто упоминается исследователями. Однако специальным предметом изучения оно, к сожалению, пока не становилось, хотя еще Ю.М. Лотман обратил внимание на выделяющий его «конструктивный замысел»: «присоединить к стихам прозу, к своему тексту — чужой»<sup>1</sup>. Представляется важным подробнее рассмотреть историю этого, по выражению Лотмана, «издательского текста», проанализировать его состав, интертекстуальные связи, уровень текстового единства, роль каждого из участников «проекта» и тип издания.

Необходимость развернутых прозаических «приложений» к публикации своих поэм была осознана Пушкиным еще при обсуждении переиздания «Руслана и Людмилы» и «Кавказского пленника» весной—осенью 1823 г. Если при первой публикации «Кавказского пленника» (1822) поэт ограничился «примечаниями», которые «неожиданно

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Избранные статьи. Т. 2. Таллинн, 1992. С.383

прозаически освещают стиховую речь»<sup>2</sup>, то к августу 1823 г. автор решил соотнести с ней еще более значительный по характеру, функциям и объему прозаический материал — «чужое» предисловие. Пушкин просил Вяземского: «возьми на себя это второе издание и освяти его своею прозой, единственной в нашем прозаическом отечестве». При этом «заказ» Вяземскому был довольно конкретен и предполагал полемический тон литературно-критической статьи: «Не хвали меня, но побрани Русь и русскую публику — стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии»<sup>3</sup>. Судя по письму Пушкина Вяземскому от 14 октября 1823 г., «заказ» был принят, и находившийся далеко от издательских центров автор поэм был настроен оптимистически: «Твоя проза обеспечит судьбу моих стихов»<sup>4</sup>.

И хотя тогда переиздание двух первых пушкинских поэм так и не состоялось, выработанные в ходе его обсуждения программные установки во многом предопределили «модель» издания новой поэмы — «Бахчисарайский фонтан». Посылая 4 ноября 1823 г. ее рукопись Вяземскому, Пушкин составил для него еще более подробную программу действий. Пушкин поручал Вяземскому быть посредником между ним и цензурой, а также просил: «...Припиши к «Бахчисараю» предисловие или послесловие <...>; прилагаю при сем полицейское послание, яко материал; почерпни из него сведения (разумеется, умолчав об их источнике). Посмотри также в «Путешествии» Апостола — Муравьева статью «Бахчисарай», выпиши из нее что поспоснее — да заворижи все это своею прозою...»<sup>5</sup>.

Обращение к Вяземскому с предложением выступить в качестве «предисловщика» (это словечко чуть позднее пустил в ход Н.И.Надеждин как раз в связи с одной из функций Вяземского как издателя «Бахчисарайского фонтана»<sup>6</sup>) было не случайно. Поэт именно на него

---

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С.141.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Переписка. Т.1. С.163.

<sup>4</sup> Там же. С.164.

<sup>5</sup> Там же. С.167

<sup>6</sup> См. об этом: Булаховский Л.А. Русский литературный язык...Лексика. Киев, 1957. С. 342—343.

возлагал надежды по созданию «нашего метафизического языка», языка критической прозы и считал, что его мнения должны бы «быть законом в нашей словесности»<sup>7</sup>.

Давно предлагавший свои издательские услуги друзьям — арзамасцам и наконец востребованный, Вяземский исполнял поручения Пушкина добросовестно и одновременно творчески. Готовя предисловие, он просил А.И.Тургенева не только прислать «Путешествие», но и справиться об источниках «предания похищенной Потоцкой татарским ханом»<sup>8</sup>. Он послал подобный запрос и одному из своих польских знакомых — крупнейшему писателю и историку Ю.У.Немцевичу<sup>9</sup>. Видимо, сразу после прочтения «ученого путешествия» Муравьева с его «холодными сомнениями» (используя слова Пушкина) относительно бахчисарайской легенды Вяземский решил «развести» свое предисловие и муравьевские исторические и географические описания «местности». Так у издателя стала складываться композиция, напоминающая своеобразный «триптих», в котором центральная часть (поэма) предстает в окружении предисловия и приложения.

Само же предисловие отделилось от ожидаемого Пушкиным историко-этнографического введения к поэме, призванного подчеркнуть ее «местный колорит». Не случайно Вяземский ввел подзаголовок «вместо предисловия». Написанное им больше соответствовало преждему, более емкому «заказу» поэта на литературно-критическую статью о состоянии русской литературы, борьбе направлений и влияний в ней. К работе над этой второй (после отклика на «Кавказского пленника») статьей о романтизме Вяземский подошел весьма серьезно. Жуковского и Блудова критик просил прислать даже «рассуждения о романтическом роде» на немецком и английском языках, чтобы «прочсть все сказанное» о нем и наконец «наткнуть на него палец»<sup>10</sup>. И в «Разговоре между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с

---

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Переписка. Т.1.С.152, 173.

<sup>8</sup> Там же. Т.2. С.367.

<sup>9</sup> См. об этом: Пушкин и его время. Л.,1962. Вып.1. С.221.

<sup>10</sup> Русский архив. 1900. № 2. С.192. Датировка процитированного письма требует уточнения: упоминание в нем о посылке Вяземским «Петербурга» в «Полярную звезду» позволяет отнести его к декабрю 1823 г.

Васильевского острова», ставшем одним из первых манифестов русских романтиков, Вяземский, оговорившись, что еще нет «полного», «удовлетворительного»<sup>11</sup> определения «новой школы» и ее отношений с классицизмом, все же сумел указать некоторые важнейшие ее «приметы». Среди них критик особо отметил «отпечаток народности, местности» [с. VII], который он находил и в «Бахчисарайском фонтане»: «цвет местности сохранен в повествовании со всею возможною свежестью и яркостью» [с. XV]. Так общетеоретические положения были скоррелированы с конкретным произведением, хотя ему посвящена только четверть «Разговора...», и подготавливали читателя к более глубокому пониманию художественного своеобразия пушкинской поэмы и в целом «поэзии новейшей» [с. IV].

При этом уже название статьи включало ее в полемический дискурс, благодаря обращению к «Классику с Выборгской стороны или с Васильевского острова», поскольку эту маску использовал в «Благонамеренном» один из активных противников романтизма Н.А.Цертелев. Показательно, что Вяземский избрал жанр свободного «разговора *facetie*»<sup>12</sup>, т.е. с чертами шутки, мистификации, бурлеска. Если не этот жанр, то, по крайней мере, соответствующий тон<sup>13</sup> полемист часто предпочитал в «войнах» с литературными противниками, в том числе со сторонниками нормативной эстетики, «журнальными клеветами» [с. XX] типа критиков «Благонамеренного» и «Вестника Европы».

---

<sup>11</sup> Пушкин А.С. Бахчисарайский фонтан. М., 1824. С. IX. Далее при цитировании этого издания указываются только страницы в квадратных скобках в тексте самой статьи.

<sup>12</sup> РГАЛИ. Ф.195. Оп.1. Ед.хр.1234. Л.32; см. также: Вяземский П.П. Собр.соч. СПб., 1893. С.495. Кстати, уже М.А.Дмитриев в последовавшей за выходом «Бахчисарайского фонтана» полемике небезосновательно указал на то, что предисловия в форме «диалога вымышленных лиц» не новы и Вяземский здесь шел за В.Скоттом (Вестник Европы. 1824. № 7. С. 199).

<sup>13</sup> На тон остроумного спора как «фирменный знак» литературно-критических выступлений Вяземского указал уже Ф.В.Булгарин как раз по поводу издания «Бахчисарайского фонтана»: «Хотя имя Сочинителя предисловия не подписано, но мы угадываем его по остроте ума, по игривости и веселости разговора» (Литературные листки. 1824. №5. С.193).

Диалоговая форма для предисловия Вяземского была органична, соответствуя общему принципу построения книги, где в диалог вступают поэзия и проза, «свой» и «чужой» тексты, легенда и исторический факт. Издатель — романтик в споре с Классиком утверждал право поэзии основываться на «предании», обогащая его «правдоподобными вымыслами» [с. XIV] и провозглашал тезис, что, поскольку «творение искусства — обман» [с. XVII], оно допускает свободу повествования. Отметив, что в «Путешествии по Тавриде» Муравьев-Апостол «восстает, и, кажется, довольно основательно, против вероятия» предания о польской пленнице крымского хана, и помня, конечно, слова Немцевича в поддержку этой поэтической легенды несмотря на неустановленность ее источников<sup>14</sup>, Вяземский заявил: «История не должна быть легковерна; поэзия — напротив» [с. XIV]. Эта достаточно гибкая формула, настраивая читателя на восприятие «Бахчисарайского фонтана» как произведения романтической поэзии, в то же время обосновывала включение в книгу «Выписки» с критическими суждениями Муравьева — историка против крымской легенды, лежавшей в основе пушкинской поэмы. Таким образом, афоризм Вяземского не только важная для романтиков эстетическая декларация. Это, кроме того, демонстрация своеобразного системообразующего принципа издания, который выявлял и закреплял интертекстуальные связи между составляющими его частями.

Если в предисловии Вяземский все же ставил акцент на допустимости легендарно-поэтического начала, то в следующей за поэмой «Выписке» из X письма Муравьева «Бахчисарай», также им подготовленной, — на необходимость документально-прозаических подходов в творческом освоении действительности. Как редактор он максимально освободил муравьевский текст от поэтических отступлений, ценя в нем совсем другое — «земли классической <...> прилежное исследование»<sup>15</sup>, правду реальных наблюдений и исторических фактов.

Причем сократив текст «Бахчисарая», издатель позаботился о цель-

---

<sup>14</sup> См. об этом: Пушкин и его время. С.221.

<sup>15</sup> *Муравьев-Апостол И.М.* Путешествие по Тавриде в 1820 г. СПб.,1823. С.VII.

ности отрывка и предпослал ему собственное вводное замечание: «Желая познакомить читателей, не бывавших в Тавриде, со сценою повествования Поэта нашего, предлагаем им здесь выписку из любопытного и занимательного Путешествия по Тавриде, недавно созданного И.М. Муравьевым-Апостолом»[ с. 36]. «Выписка» была выделена в самостоятельный текст объемом почти в 12 страниц и содержала важную дополнительную информацию — описание достопримечательностей Бахчисарая, в частности, «мавзолея прекрасной грузинки» и размышления о неосновательности общераспространенного мнения о польском, а не грузинском происхождении этой красавицы и, следовательно, недостоверности бахчисарайской легенды. Этот отрывок больше соответствовал роли «прибавлений», чем примечаний. В таком качестве он вступал в особые смысловые связи не только с текстом поэмы, «семантически обогащая его» (что точно подметил Ю.Н.Чумаков<sup>16</sup>), но и с предисловием Вяземского.

Вообще соотношение легендарно-поэтического и документально-прозаического начал в издании 1824 г. весьма сложно, хотя составитель книги явно стремился их «уравновесить» даже на формально-структурном уровне. Это, однако, вовсе не вело к статичности конструкции, напротив, способствовало внутренней динамичности и диалогичности, когда все тексты представляли «во взаимном освещении», а центральный, «осевой» получал как бы двойную «подсветку».

Благодаря соединению трех текстов трех авторов, и соответственно, трех «ведущих голосов» в издании 1824 г. создается совершенно новое для того времени «многоголосное» звучание. Ю.В.Манн убедительно показал, что такое построение книги как «симфонического целого» с характерным для него «столкновением различных голосов и версий» станет традицией при публикации русских романтических поэм<sup>17</sup>. И все же будет преувеличением сказать, что именно модель

---

<sup>16</sup> Чумаков Ю.Н. Состав художественного текста «Евгения Онегина»// Учен. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т.434. Псков, 1970. С.29; См. также: Чумаков Ю.Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Горький, 1976. С.58.

<sup>17</sup> Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М., 2001. С.164.

первого издания «Бахчисарайского фонтана» закрепится здесь как норма. Ведь оно отличается особым разнообразием авторов и жанров, наличием программной литературно-критической статьи — манифеста нового направления в словесности, прямой включенностью в текущую литературную полемику. Эти качества в известной мере роднят книгу 1824 г. с журнально-альманашным типом издания. Симптоматично, кстати, что Вяземский, говоря об успехе своего издания, сопоставлял его с «Полярной звездой» Рыльева-Бестужева (близкой ему и по изящному «карманному» формату)<sup>18</sup>.

В этой связи интересно замечание В.Б.Шкловского, что при соединении «эстетических и внеэстетических рядов» достигается особый эффект, что «статья» рядом с «куском романа» (в нашем случае — с поэмой) и «хроникой» (в нашем случае — с выпиской из «Путешествия», профессионально подготовленного и написанного по горячим следам поездки по Крыму) производит «новое впечатление». Такая «комбинация стилей» трех авторов под одной обложкой явно напоминает «прием журнала», который закономерен особенно в момент «кризиса большой литературной формы»<sup>19</sup>, ощущавшегося, как известно, в начале 1820-х гг. в России. При издании «Бахчисарайского фонтана» этот «прием журнала», может быть не совсем осознанно, попытался реализовать Вяземский, творчески выполняя задачу, поставленную перед ним Пушкиным. Наверное, здесь сказалась особая чуткость Вяземского к современным запросам литературно-общественного развития. Ведь когда наступили времена, по выражению Вяземского, «не эпические», возросла потребность в журнально-альманашном типе издания с его единством суверенных материалов, в том числе актуально-критических, включенных в полемический дискурс, а также тяготеющих к документальности. И опыт, наработанный при подготовке «Бахчисарайского фонтана», оказался полезен обоим участникам этого проекта, что ярко проявится в их дальнейшей журнально-издательской работе, в том числе над «Современником».

---

<sup>18</sup> См., напр.: Новости литературы. 1824. № 13. С.11; Остафьевский архив. Т.3. С.30.

<sup>19</sup> Шкловский В.Б. Журнал как литературная форма // Гамбургский счет. М., 1990. С. 385—387.

*Музейное дело*

*Вопросы*

*краеведения*



## ПЕРВЫЕ ШАГИ «БОЛДИНСКИХ ЧТЕНИЙ»

Мои воспоминания относятся к очень давним временам — к самому началу возникновения в Болдине научных конференций, посвященный творческой биографии поэта Болдинского периода.

Прежде всего хочу напомнить, что музеи по своей сути должны сочетать в своей работе такие формы деятельности, как научная и культурно-просветительская. Поэтому, организация при музее научных конференций была естественной и органичной. До работы в Болдине мне не раз приходилось бывать на научных конференциях в различных музеях: Москве, Пятигорске, Орле, в Михайловском.

Болдинский заповедник, по сравнению с другими пушкинскими местами, был тогда очень мало известен. Он являлся музеем районного масштаба и районного подчинения. Став его директором осенью 1966 года, я видела свою задачу в широкой пропаганде этих замечательных мест. Необходимо было привлечь внимание творческой интеллигенции, в первую очередь города Горького — работников телевидения, издательства, артистов, художников, писателей и, конечно, ученых. Довольно скоро завязались дружеские связи с кафедрой русской литературы Горьковского университета, в частности, с доктором филологических наук Г.В. Красновым. Обратилась я и к местным пушкинистам, известным мне по печатным трудам о Болдине — таким, как С.А. Орлов и А.А. Еремин.

Научные конференции стали проводиться осенью, приурочиваясь ко времени приезда поэта в Болдино. Они органично входили в широкий круг других праздничных мероприятий, проводимых в эти же дни для жителей района: приезжали поэты, музыканты, артисты. Происходящее на празднике всегда освещалось в печати, на радио, показывалось по телевидению.

Еще до приезда в Болдино, имея уже большой музейный стаж и

давние связи с пушкинскими музеями и пушкинистами Москвы и Ленинграда (где я работала ранее), я, естественно, приглашала их в Болдинский заповедник. Поддерживались связи и с другими пушкинскими музеями страны (Одесса, Кишинев и т.д.). Их сотрудники приезжали также для участия и на «Чтениях» и на празднике. Хочу назвать некоторых участников самых первых научных конференций, таких, как сотрудницу государственного музея Пушкина, Светлану Овчинникову с ее очень интересным докладом о трагедии «Пир во время чумы»; Валентина Непомнящего с докладом о сказках Пушкина (теме фольклора был посвящен ряд сообщений первых научных конференций). Доктор филологических наук Л.С. Осповат (Москва) сделала интересный доклад «Пушкин — Улыбышев — Моцарт». На первых чтениях 1969 года аспирант Академии Художеств СССР (Ленинград) С.В. Бернадский свое интересное сообщение назвал «Медный всадник» (поэма и монумент)». Ряд докладов был рекомендован Т.Г.Цявловской.

С группой москвичей приезжал Н.Я. Эйдельман. Разумеется, большую группу докладчиков представила филологическая кафедра Горьковского университета.

Более подробно об этих годах в деятельности музея, об участниках первых научных конференций можно вспомнить, посмотрев хроникальные разделы «Временников пушкинской комиссии» (АН СССР).

Мне всегда хотелось, чтобы в «Чтениях» принимали более активное участие сами сотрудники Болдинского музея (по примеру Михайловского, Ленинграда, Москвы), но, к сожалению, этого мне не удалось добиться; коллектив музея был тогда малочисленным. Рада была, когда на первой же конференции выступила только-только приехавшая на работу в музей (из Свердловска) Людмила Доронина (ныне Чеснова). Я поделилась с ней найденными фольклорными материалами (из бытовавших в Болдине народных песен). Доклад ее был вполне удачным, и фольклорная тема стала для нее в дальнейшем ведущей.

В первых же «Чтениях» принимали участие пушкинисты-краеведы ближних Болдину мест — из Мордовии, Чувашии, Арзамаса, Лукоянова и некоторые участники конференции стали приезжать регу-

лярно. Так, Ю.Н. Чумаков (мы познакомились на конференции в Пушкинских горах, и я пригласила его в Болдино) многие годы постоянно участвовал в «Чтениях». Приезжал регулярно из Прибалтики доктор филологических наук Л.С. Сидяков, не раз приезжали из музея «Мураново» Александр и Надежда Тарховы, но всех мне сейчас не перечислить. Не помню, с какого года стал постоянным участником конференции доктор филологических наук С. А. Фомичев, возглавлявший в то время пушкинскую группу ИРЛИ АН СССР (Ленинград).

В заключение хочу напомнить, что обстановка тех далеких лет накладывала свой отпечаток на проведение и научной и культурно-просветительской деятельности. Я, как директор музея, сталкивалась постоянно с приезжавшими надзирать и слушать...Любая программа праздника придирчиво проверялась и утверждалась первым секретарем райкома («выволочек» было много...) Это, разумеется, сказывалось и на организации научных конференций.

Таковы мои воспоминания о тех уже очень далеких годах. Но жизнь и «Чтения» продолжают в Болдинском заповеднике, и я могу ее нынешним участникам пожелать всяческих успехов.

## КУДА И К КАКОЙ КНЯГИНЕ ГОЛИЦЫНОЙ ЕЗДИЛ ПУШКИН

(Уточненный эпизод, связанный с поездкой поэта  
30 сентября 1830 года)

Напомню, о чем идет речь.

В письме А.С. Пушкина к его невесте Н.Н. Гончаровой от 26 ноября 1830 года из Болдина упоминается некая княгиня Голицына, которую поэт посетил 30 сентября того же года и невольно вызвал ревность своей невесты<sup>1</sup>.

Наличие письма и какой-то записки Н.Н. Гончаровой подтверждает письмо к ней Пушкина от 26 ноября 1830 года, которое начинается так: «Из вашего письма от 19 ноября вижу, что мне надо объяснить...». Есть там и такая фраза: «Вдруг я получаю от вас маленькую записку, в которой вы сообщаете, что и не думали об отъезде». Содержание письма и записки нам неизвестно, но из ответа Пушкина ясно, что невеста упрекала его в том, что он бывал в деревне Абрамово у княгини Голицыной.

Поводом для такого упрека могла послужить просьба в письме от 4 ноября 1830 года о том, чтобы она ему писала на Абрамово, откуда ему доставят письмо в Болдино. Наталья Николаевна почему-то решила, что Абрамово принадлежит Голицыной, и это обстоятельство вызвало у нее недоверие к жениху и ревность. В связи с этим Пушкин писал ей 26 ноября: «Я должен был выехать из Болдина 1-го октября.

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. М., 1996. Т. XIV. С. 126—127, 420. Далее тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

Накануне я отправился верст за 30 отсюда к княгине Голицыной, чтобы точнее узнать количество карантинных, кратчайшую дорогу и пр. Так как имение княгини расположено на большой дороге, она взялась разузнать все доподлинно...

Итак, вы видите (если только вы соблаговолите мне поверить), что мое пребывание здесь вынужденное, что я не живу у княгини Голицыной, хотя и посетил ее однажды... и что вы несправедливо смеетесь надо мной». В письме этом есть такая приписка: «Абрамово вовсе не деревня княгини Голицыной, а станция в 12-ти верстах от Болдина, Лукоянов от него в 50-ти верстах. Так как вы, по-видимому, не расположены верить мне на слово, посылаю вам два документа о своем вынужденном заточении».

Поскольку доводы жениха Гончарову не убедили, тема роковой княгини в болдинской переписке продолжалась. Именно это обстоятельство объясняет появление следующего письма ее к Пушкину, написанного между 19 ноября и 4 декабря 1830 года. Оно до нас также не дошло, но о его существовании и частичном содержании становится ясно из ответного письма Александра Сергеевича, написанного 2 декабря из Платавы (или Платова, деревня Богородицкого уезда Московской губернии, в 72 верстах от Москвы по Нижегородскому тракту). Поэт пенял своему очаровательному адресату: «...наконец ваше последнее письмо, повергшее меня в отчаяние. Как у вас хватило духу написать его? Как могли вы подумать, что я застрял в Нижнем из-за этой проклятой княгини Голицыной? Знаете ли вы эту княгиню Голицыну? Она одна толста так, как все ваше семейство вместе взятое, включая и меня. Право же, я готов снова наговорить резкостей»<sup>2</sup>.

Кто же была эта княгиня Голицына? Где, на какой «большой дороге» находилось ее имение «верст за 30» от Болдина? Ни в одном издании писем Пушкина мы не найдем комментария с ответами на эти вопросы, и личность «княгини Голицыной» осталась бы неустановленной, если бы... не различные версии и предположения в печати и научных трудах о той, кто скрывается под

---

<sup>2</sup> Там же. С.130—131, 420.

этим словосочетанием и где именно надо искать «княгиню Голицыну».

В литературе по истории родов русского дворянства и, в частности, генеалогического древа рода князей Голицыных, начиная с «Российской родословной книги, издаваемой князем Петром Долгоруковым»<sup>3</sup> и кончая «Историей родов русского дворянства», в дате смерти княгини Натальи Петровны, в девичестве Лачиновой, жены князя Алексея Сергеевича Голицына (1783—26 июня 1848) допущена не только опечатка, но и ошибка, перекочевавшая из изданий в издания. Даже в книге Н.Н.Голицына «Род кн. Голицыных» (СПб., 1892, Т. 1.) и его же «Материалах для полной родословной росписи князей Голицыных...»<sup>4</sup> значится «1811 год». Это и сбивало с толку исследователей биографии А.С.Пушкина. Мало того, направляло по ложному следу поиск неизвестной княгини Голицыной.

При работе в Государственном архиве Нижегородской области и его филиале в г.Балахне с «исповедными росписями» и «метрическими книгами» Сергачского и Лукояновского уездов за 1810-е — 1840-е годы мне удалось обнаружить настоящую дату ее смерти. По моему предположению, так называемая «загадочная», «неизвестная», «искомая» княгиня Голицына, это ни кто иная, как Наталья Петровна Голицына, урожденная Лачинова (1789—1841), которую посетил А.С.Пушкин в конце сентября 1830 года.

За последние три десятилетия исследователями было выдвинуто около десятка «кандидатур» на «искомую» кн. Голицыну, но ни одна из них не была принята окончательно и безоговорочно. Либо называемая персона была жительницей Петербурга, а не Москвы, либо нижегородские имения ее мужа были далеко от Болдина, а надо — «верст за 30». Назывались следующие: Анна Сергеевна Голицына, урожден-

---

<sup>3</sup> Российская родословная книга, издаваемая Князем Петром Долгоруковым. СПб., 1855. Ч.1. С.303; История родов русского дворянства. В 2 кн. М., 1991. Кн.1. С.346.

<sup>4</sup> Голицын Н.Н. Материалы для полной родословной росписи князей Голицыных, собранные князем Н.Н.Голицыным. Корректурное издание. Печатано в числе 200 экземпляров, не предназначенных для продажи. Киев, 1880. С.43.

ная Всеволожская<sup>5</sup>, Евдокия (Авдотья) Ивановна Голицына, урожденная Измайлова<sup>6</sup>, Прасковья Николаевна Голицына, урожденная Матюнина<sup>7</sup>, Мария Дмитриевна, урожденная Голицына, по мужу Ухтомская<sup>8</sup>, Наталья Степановна Голицына, урожденная Апраксина<sup>9</sup> и, наконец, Наталья Григорьевна Голицына, урожденная Бахметьева<sup>10</sup>.

Предполагаю, что 30 сентября 1830 года А.С.Пушкин посетил в Сергачском уезде Нижегородской губернии село Юрьево (ныне оно в Гагинском районе Нижегородской области). Тогда это разновладельческое село принадлежало двум дворянам: часть села — помещику, отставному лейб-гвардии поручику и кавалеру князю Алексею Сергеевичу Голицыну, другая часть села — генерал-лейтенанту, военному писателю Александру Ивановичу Михайловскому-Данилевскому. Юрьево от Болдина на расстоянии 37 км, то есть «верст за 30».

---

<sup>5</sup> *Овсянников Н.* Болдино и воспоминание о Пушкине // *Московские ведомости*. 1899. № 96. С.3; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение / АН СССР, Отд-ние литературы и языка, Пушкинская комиссия. Изд. 2-е, доп. и перераб. Л., 1988. С.109; *Куприянова Н.И.* К сему: Александр Пушкин. Изд. 2-е, доп. Горький, 1988. С.118, 122—123; *Дейч Г.М.* Все ли мы знаем о Пушкине? М., 1989. С.180; *Летопись жизни и творчества А.С.Пушкина*. М., 1999. Т.3. С.240, 262, 547.

<sup>6</sup> *Воронин И.Д.* Литературные деятели и литературные места в Мордовии. Саранск, 1976. С.166—167; *Савин С.М.* «Твое имя помнят люди...»: Страницы мордовской Пушкинианы. Саранск, 1987. С.42-43; *Куприянова Н.И.* Указ. соч. С.119; *Черейский Л.А.* Указ. соч. С.109—110; *Левина Ю.* У кого гостил Пушкин? // *Сов.Россия*. 1981. 4 июля; Она же. «Знаете ли вы эту княгиню Голицыну?! // *Временник Пушкинской комиссии*. 1980. Л., 1983. С.128.

<sup>7</sup> *Левина Ю.И.* Указ. соч. С.129-130; *Куприянова Н.И.* Указ. соч. С.120—121, 123—124; *Савин О.М.* «...Пишу тебе в Пензу»: Пензенская тропинка к А.С.Пушкину. Саратов, 1983. С.51; Он же. «Твое имя помнят люди...»: Страницы мордовской Пушкинианы. Саранск, 1987. С.43—44; *Перфильева Л.А.* Загадочная болдинская соседка, или «зубриловские» Голицыны в кругу знакомых А.С.Пушкина 1830-х годов // *Болдинские чтения*. Н.Новгород, 1994. С.111—124.

<sup>8</sup> *Куприянова Н.И.* Указ. соч. С.119—120; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1975. С.434.

<sup>9</sup> *Куприянова Н.И.* Указ. соч. С.120.

<sup>10</sup> *Куприянова Н.И.* Указ. соч. С.121—124.

В тот день, 30 сентября 1830-го, в селе находилась семья Голицына, незадолго до этого возвратившаяся из Москвы: сам князь Алексей Сергеевич, его жена княгиня Наталья Петровна и их сын Петр. Все они, как и мать князя, вдова, бригадирша, княгиня Наталья Григорьевна Голицына, урожденная Бахметьева, — москвичи, но с 1810-х годов постоянно жили в Юрьеве. У них, кроме этой вотчины, имелись деревни Усово и Курбатово, а в десяти верстах от Юрьева село Моисеевка. Их имена в Пушкиниане не упоминаются и не значатся.

Н.И. Куприянова в книге «К сему: Александр Пушкин» высказала предположение, что загадочной княгиней могла быть Наталья Григорьевна Голицына. К сожалению, Нина Илларионовна на этой версии остановилась и прекратила дальнейший поиск, посетовав, что «о женах этих братьев Голицыных (имеются в виду Алексей, Иван и Николай Сергеевичи) документы архива ничего не сообщают»<sup>11</sup>.

Однако это не так.

В Государственном архиве Нижегородской области, в фондах Нижегородского дворянского депутатского собрания хранится дело<sup>12</sup>.

В графе «холост или женат» значится, что князь «женат на дворянской дочери девице Наталье Петровне Лачиновой» и «имеет сына князя Петра 26 лет». Удалось узнать и то, что за князем по последней (8-й) ревизии «состоит наследованных после покойной родительницы его бригадирши Натальи Григорьевны Голицыной, урожденной Бахметьевой Сергачского уезда в селах Воскресенском, Юрьеве тож, и Моисеевке с деревнями всего девятьсот семьдесят девять мужеска пола душ людей и крестьян», что живет тот дворянин «Сергачского уезда в селе Воскресенском» и ему 63 года. (Его мать княгиня Н.Г. Голицына скончалась 28 августа 1833 года).

Село Юрьеве, Воскресенское тож (и наоборот) принадлежало, судя по «метрическим книгам» и «исповедным росписям» Сергачского уезда в 1807—1813 годах, вдовствующей бригадирше княгине Наталье Гри-

---

<sup>11</sup> Куприянова Н.И. Указ. соч. С.122

<sup>12</sup> ГАНО, ф. 639, оп. 125, д. 7474, лл. 20 об. — 21. Дело «По прошению отставного лейб-гвардии Преображенского полка поручика и кавалера князя Алексея Сергеевича Голицына о внесении его в родословную книгу», начатое 27 октября 1836 года.

горьевне Голицыной, причем часть села Юрьева в 1815 году принадлежала последней, а часть — госпоже малолетней девице Анне Павловне Чемодановой. Село же Моисеевка являлось вотчиной княгини Натальи Григорьевны Голицыной и покойного господина Николая Григорьевича Бахметьева.

С 1816 года часть села Юрьева уже принадлежит господину князю Алексею Сергеевичу Голицыну, другая часть — той же А.П. Чемодановой. В то же время село Моисеевка находится во владении госпожи княгини Н.Г. Голицыной и малолетних господ Бахметьевых.

В 1818 году Анна Павловна Чемоданова выходит замуж за генерал-майора и кавалера Александра Ивановича Михайловского-Данилевского и берет его фамилию. Он владел частью села Юрьева до 1842 года, а потом продал имение князю А.С.Голицыну, который продолжал владеть другой частью села Юрьева.

В ГАНО № 3 г.Балахны, где хранятся «метрические книги» и «исповедные росписи», в них Сергачского уезда за 1830 год упоминается жена князя Алексея Сергеевича Голицына княгиня Наталья Петровна вместе с сыном Петром. Как и в предыдущие годы, в 1830 году они жили в Юрьеве в своей вотчине: князю было 46 лет, ей — 41 год, а сыну Петру 21 год. Наталья Григорьевна, его мать, была стара и больна и поэтому уже на исповедь не являлась.

Жена князя Голицына Наталья Петровна, как следует из «Метрической книги Сергачского уезда за 1841 год», умерла 15 марта 1841 года, ей было 52 года, «от болезни, называемой рак». Похоронена 18 марта «на отведенном особо от церкви кладбище села Юрьева»<sup>13</sup>.

Князь Алексей Сергеевич Голицын похоронен 26 июля 1848 года в Юрьеве под левым углом церкви во имя Обновления храма Воскресения Христова в специально сделанном для него склепе<sup>14</sup>.

Итак, подытожим.

Вполне логично, что именно к Наталье Петровне Голицыной, урожденной Лачиновой, да к тому же москвичке, незадолго до приезда в

---

<sup>13</sup> ГАНО № 3, ф. 570, оп. 559-6, д. 1152, лл. 1373 об. — 1374.

<sup>14</sup> Можаровский А. История образования прихода села Юрьева Сергачского уезда Нижегородской епархии //Нижегородские епархиальные ведомости. 1890. 1 марта (№ 5). С.179—184.

Юрьево А.С.Пушкина вернувшейся с мужем и сыном из Москвы, и ревновала Н.Н. Гончарова поэта.

Кстати, в «метрических книгах» и «исповедных росписях» Лукояновского уезда за 1830 год я наткнулся еще на одну неожиданность: оказывается, село Пеля Хованская, куда, по версии Ю.И. Левиной, О.М. Савина, Л.А. Перфильевой и других, якобы, приезжал А.С. Пушкин, принадлежало не Прасковье Николаевне Голицыной и ее мужу князю Владимиру Сергеевичу, а помещикам Григорию Даниловичу и Наталии Алексеевне Столыпиным<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> ГАНО № 3, ф. 570, оп. 559-а, д. 1059, лл. 1230—1230 об.; там же, оп. 559-б, д. 955, лл. 1, 17 и 23. Село Пеля Хованская.

# *Пушкиниана*



## ИНФОРМАЦИЯ О БИБЛИОГРАФИИ «ПУШКИН В ПОЛЬШЕ 1976—2000»

Во время проведения в Ольштыне VII Международной конференции «Пушкин а славянство» у профессора Базыли Бялкозовича возникла мысль продолжить работу над полной библиографией творчества Пушкина в Польше. До сих пор были созданы и существуют две такие публикации. Первая — под редакцией проф. Мариана Топоровского давала обзор творчества и критических работ до 1949 года, вторая — до конца 1975 года и была издана под редакцией проф. Тадеуша Колаковского.

Благодаря четырем дипломным работам, написанным и защищенным под научным руководством Бялкозовича в нашем Институте Восточного Славянства Варминско-Мазурского университета, было создано начало третьей публикации «Пушкин в Польше 1976—2000». После тщательных дальнейших поисков, работы в библиотеках и читальных залах, помощи исследователей творчества Пушкина из разных польских учебных заведений, институтов, вузов, мы завершили работу. Сейчас материал после рецензии печатается, но все время дополняется все новыми записями и находками.

Библиография построена в хронологическом порядке. В записях очередного года представлены все переводы художественных текстов Пушкина на польский язык и все рецензии на них, а потом уже в алфавитном порядке следуют статьи, исследования, заметки, эссе, рецензии пьес, фильмов по мотивам текстов Пушкина, театральных постановок, информации о выставках, конкурсах, фестивалях, записи, воспоминания, репортажи.

Целью этой публикации является наиболее тщательное и полное

собрание и представление всех материалов о Пушкине, которые за этот период появились в Польше или за рубежом, но только польских авторов или относящиеся к фактам, происходящим в Польше, иностранных авторов. В книге нет ни оценок, ни суждений, ни анализа, а только короткое представление темы или проблемы, если она не вытекает из заглавия материала.

Самый большой интерес вызвала в Польше лирика Пушкина. Больше всего было переводов стихотворений, которые печатались в журналах, газетах, многих сборниках, антологиях и издавались отдельными тиражами в разных переводах, городах и издательствах, не вызывая, однако, критических откликов, рецензий, аналитических разборов или высказываний на тему переводов.

Отмечается также большое количество переводов и изданий сказок, в частности с интересными иллюстрациями, особенно в изданиях, предназначенных для детей. Сказки также занимают ведущее место в театральных постановках, телевизионных спектаклях или передачах по радио. Свидетельствуют об этом многочисленные программы, рецензии, обсуждения или отчеты. К ним режиссеры обращаются чаще, нежели к драматическому творчеству Пушкина, к операм и балетам по мотивам его произведений.

Совершенно другой подход и критиков, и исследователей, и рецензентов к изданным в этот период книгам о жизни и творчестве Пушкина. За эти годы появилось шесть таких публикаций и все вызвали повышенный интерес как читателей, так и ученых. Наиболее популярным был перевод книги Викентия Вересаева и работа Виктора Ворошильского «Кто убил Пушкина». Им было посвящено по десять рецензий в разных журналах и обзорах, не говоря о множестве анализов и упоминаний, отнесений и цитат в разных статьях, анализах, высказываниях на тему творчества Пушкина.

Самый большой и самый интересный материал появлялся в годы юбилеев Пушкина, годовщин рождения и смерти. Обычно проходили тогда разные научные, международные, литературоведческие, методические конференции. Прочитанные там рефераты публиковались в специальных сборниках материалов. Таким примером может быть и конференция в нашем Институте, которая вызвала много откликов,

отчетов, информации в Польше и за рубежом. Собранные после конференции рефераты составили большой том и были напечатаны в нашем серийном издании «Acta Polono-Ruthenica». Одних литературоведческих текстов там около тридцати, остальных — около двадцати. Том тоже вызвал большой интерес, появились рецензии и отклики в разных странах.

Среди многочисленных и разнообразных работ первых четырех лет (1976—1979) особо выделяется сборник текстов краковских русистов, изданный в 1976 году, где в отдельных статьях анализируются литературоведческие достижения лучших польских русистов (м.др. Александр Брикнер, Марьян Здзеховски, Вацлав Ледницки, Теодор Парницки) довоенного и послевоенного периода, уделяя особое внимание их анализам, работам и исследованиям творчества Пушкина.

Очень интересные и разнообразные материалы нашлись в томе текстов, изданных в 1978 году во Вроцлаве. В нескольких из них польские авторы занялись, между другими темами, отношениями Пушкина к Мицкевичу, польскими исследованиями достижений русского поэта в области лирики и прозы, восприятием «Евгения Онегина» в Польше и сравнением этого романа в стихах с народной польской эпикой Мицкевича, переводами лирики Пушкина на польский язык в разные периоды и разными переводчиками.

Следующее десятилетие (1980—1990) начинается с празднования 180-ой годовщины со дня рождения поэта. Эта дата была довольно широко отмечена, проведены были торжественные заседания, издано значительное количество популярных статей и брошюр, прочитан ряд докладов. Проводились многочисленные международные научные сессии (Белосток, Быдгощ, Краков, Варшава, Вроцлав), о которых писала польская пресса, упоминали о них вузовские издательства, а материалы после конференций печатались в течение трех-четырёх лет, вызывая большой интерес критиков. Обширный литературоведческий материал на тему лирики Пушкина, переводов, сравнений, как результат краковской конференции, был напечатан в 1984 году в томе под редакцией Рышарда Лужного.

В 1985 году много внимания польские печатные издания уделяли выставке «Пушкин а мировая культура», которая была организована в

Варшаве. Проводились интервью, печатались фрагменты каталогов, велись дискуссии и споры, как с посетителями, так и организаторами, подробно описывались экспонаты, их история создания, место нахождения, связь с биографией и творчеством Пушкина.

В связи с 150-летием со дня смерти русского поэта были проведены специальные мероприятия, научные конференции, сессии и встречи по увековечению памяти великого поэта. Были изданы отдельные номера польских журналов, полностью или частично посвященные жизни Пушкина и его творчеству («Literatura na świecie», «Literatura Radziecka», «Twórczość»). Кроме переводов поэтических и прозаических текстов в них печатались биографические факты с интересными иллюстрациями, портретами и фотографиями, анализы отдельных произведений, воспоминания известных лиц о встречах с Пушкиным или его творчеством. Большой интерес вызывает сравнительный анализ перевода одного стихотворения разными авторами или несколько версий того же переводчика, созданные в разные годы.

Проводились также научные конференции, о которых много писали, относясь к отдельным рефератам, и материалы которых также издавались в последующие годы (Варшава, Краков, Москва, Торунь). В региональных и центральных газетах, многих журналах и местных издательствах печатались разнообразные материалы о жизни и поэзии Пушкина, его дружбе с Мицкевичем и связях с Польшей, основных идеях и проблемах творчества, высказывались различные гипотезы на тему смерти и поединка, печатались портреты и репродукции, впечатления от поездок в Михайловское и Болдино, посещений музеев-квартир в Петербурге и Москве.

В последнем десятилетии (1990—2000) стоит отметить очень интересную конференцию «Писатель и власть (от Аввакума до Солженицына)», которая состоялась в Лодзии в 1994 году и где прозвучали между другими и рефераты, посвященные Пушкину. Среди них назвать стоит выступление Бялокозовича «“Анчар” А.С.Пушкина в глазах “власть имущих”» и И. Полякова «Крым в судьбах Пушкина и Мицкевича». Вызвали они бурную дискуссию и большой интерес собравшихся исследователей.

Надо обратить внимание на очень большое количество материалов, связанных с XII Международным Конгрессом Славистов, который был организован в Кракове в 1998 году. Выступали участники из очень многих стран мира, читая тексты, связанные с личностью, творчеством, жизнью Пушкина и его восприятием и значением в этих странах.

Отметить надо и Материалы, изданные в 1999 году в Щетине, как результат проведенной на год раньше 111 Международной Научной Конференции «Слово. Текст. Время». В книге около двадцати пяти текстов, связанных с личностью и творчеством Пушкина.

В общей сложности материалов очень много. Они разные и по объему, и по значению, и по тематике. Кроме переводов лирики Пушкина, находим в журналах и антологиях переводы стихов других поэтов (Ахмадулина, Окуджава), посвященные гению русской поэзии. Среди отчетов и отзывов о конференциях, проведенных в Польше, встречаем и описания конференций заграничных (Алупка, Болдино, Берлин, Москва, Тарту), в которых участвовали польские ученые и исследователи. В наших журналах рядом с рецензиями книг польских авторов о творческих достижениях Пушкина находятся и рецензии исследований ученых из Москвы и Петербурга, Риги и Праги, Ерусалим и Берлина, написанные авторами из польских вузов и учебных заведений. Не остаются без внимания и проводимые в разных городах, школах, вузах конкурсы чтения стихов поэта, олимпиады и вечера, посвященные жизненным фактам и избранным проблемам творчества.

Специальную группу составляют материалы, связанные со спектаклями и театральными постановками. Некоторые из них ставятся в течении нескольких лет и сведения об этих фактах повторяются каждый год в театральных и кинематографических журналах и телевизионных программах. Пришлось ввести в библиографию только записи о премьерах и откликах на это событие.

Особую группу материалов составляют заметки, библиографические сведения, короткие тексты в разного типа энциклопедиях, справочниках, словарях, указателях. Рядом со статьями, обычно обзорного типа, появляющимися в учебниках, историях литератур, дидактико-

методических работах, они занимают обширную часть книги, как и всякого типа комментарии: к отдельным произведениям, фактам из жизни, проблемно-тематическим особенностям прозы, поэзии и драматургии Пушкина, языку произведений и попыткам поэта создать единый литературный русский язык.

В последние годы внимание польских исследователей привлекла тема веры и религиозности в пушкинских произведениях, подход поэта к религии и ее проявлениям у разных наций и народов. Этому посвящались отдельные статьи или авторы обращались к этому аспекту при рассмотрении более широких пластов творческих достижений русского поэта.

Интересным представляется повышенное внимание польских исследователей в последние годы к различного типа сравнениям творчества Пушкина как с другими русскими поэтами и прозаиками, так и представителями польской романтической и современной поэзии, а также все новые работы о значении и влиянии творчества Пушкина как на современный ему литературный процесс, так и на литературные достижения последующих поколений. Это тема постоянна, но в последние годы ей посвящено значительное количество работ.

Изучение творчества Пушкина велось в научно-исследовательских учреждениях и высших учебных заведениях. Постоянно углубляется анализ творчества великого поэта, что сказалось на работах, опубликованных в течение исследуемого периода. Среди научных трудов и аналитических исследований ведущее место принадлежит работам о романтических аспектах творчества Пушкина, прежде всего в поэзии. Много также материалов о переводах на польский язык и об использовании текстов Пушкина на уроках русского языка, хотя надо добавить, что эти материалы преобладали в первые годы рассматриваемого периода.

Интересным, кажется, может быть факт, что Пушкиным заинтересованы в большой степени только некоторые вузовские центры. Выделяется тут прежде всего Краков, потом интерес проявляют ученые из университетов в Познани и Торуня, Щетине, Люблине, которые многие годы постоянно печатают труды о творчестве и мировом

значении Пушкина. В остальных вузах и научных институтах статьи появляются редко и обычно связаны с какой-то годовщиной или интересными биографическими фактами. В данный момент еще невозможно назвать фамилии, которые чаще всего появляются в предлагаемой библиографии. Кажется, что это все-таки будут ученые и исследователи, а не переводчики и критики.

## ОЛЬШТЫНСКАЯ ПУШКИНИАНА

Ольштынская Пушкиниана ныне неразрывно связана с научным и культурным центром, каким является Варминско-Мазурский университет в Ольштыне. Она имеет свою историю, обусловленную возникновением и развитием русской филологии как учебной специализации, так и научно-исследовательской дисциплины в Высшей педагогической школе в Ольштыне: кафедра русской филологии (1975), на основе которой в 1994 году возник Институт восточного славяноведения на Гуманитарном факультете. Большую роль в развитии ольштынской русистики сыграли ученики проф. Базыли Бялокозовича: Влодзимеж Починайло, Валенты Пилат, Ирена Рудзевич, Юлия Янукович, Мечислав Яцкевич и другие.

В 1970-х годах в Высшей педагогической школе в Ольштыне были написаны первые дипломные (магистерские) работы по русской литературе. Советом и помощью в их подготовке служил главным образом Влодзимеж Починайло, один из первых заведующих кафедрой русской филологии. Круг научных интересов В. Починайло определялся прежде всего темой его компаративистской диссертации на получение степени доктора гуманитарных наук в области славянской филологии: *Петр I и Петербург в творчестве А. С. Пушкина, А. Мицкевича и Т. Шевченко*, написанной под научным руководством Б. Бялокозовича и защищенной в Варшавском университете<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В период своей работы в Ольштыне по теме диссертации В. Починайло опубликовал следующие статьи: Włodzimierz Poczynajło, «*Sen*» Szewczenki a Mickiewiczowska i Puszkiniowska wizja Petersburga, «*Studia Polono — Slavica Orientalia. Acta Litteraria*», t. I, Wrocław 1974, Ossolineum, s. 107—137; *Piotr I i Petersburg w literaturze rosyjskiej XVIII wieku*, «*Przegląd Humanistyczny*», Warszawa 1976, nr 5, S. 99—117; *Piotr I i Petersburg w literaturze rosyjskiej początku XX wieku*, ibidem, 1976, nr 6, S. 69—79; *Piotr I i Petersburg w twórczości*

Сопоставление, сравнение и анализ разнообразных явлений в романтической литературе начала XIX века с учетом творчества Пушкина стали темой большинства дипломных сочинений студентов В. Починайло: (Тадеуш Кишлюк) способ отражения творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, и Н. В. Гоголя в журнале *Славия Ориенталис* в 50-х — 70-х годах XX века, (Катаржина Лашин) тема Кавказа в творчестве А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, (Клара Сорока) мотивы «лишнего человека» в их произведениях, (Ядвига Крумплевская) сопряжения пушкинского *Евгения Онегина* и грибоедовского *Горе от ума*, магистерская работа Ванды Соболевской об образах женщин в прозе Пушкина.

К глубокому сожалению, так удачно и плодотворно начатая педагогическая и научная деятельность В. Починайло, в области ольштынской пушкинистики, оборвалась из-за неожиданной и преждевременной его смерти на сороковом году жизни<sup>2</sup>.

Мечислав Яцкевич, защитивший в Варшавском университете докторскую диссертацию *Русские пьесы на сценах театров польских северных земель* (научный руководитель Б. Бялокозович), учитывал не только польское театральное восприятие пьес Пушкина, но и в более широком масштабе все его творчество. Хотя и увлекали научное сознание Яцкевича и другие литературы, в частности литовская и белорусская, но все же русская литература, в том числе и творческое наследие А. С. Пушкина, в его научных исследованиях занимают весьма важное место. Как компаративиста возбуждал интерес Яцкевича прежде всего Адам Мицкевич и его многогранные восточнославянские связи, в том числе и русские, что весьма содействовало включению в его научные интересы творческого наследия А. С. Пушкина. Отражением этого являются его статьи и заметки о русском романтике: *Пушкин и Лермонтов в ольш-*

---

*Mickiewicza, Puszkina i Szewczenki*, «Biuletyn Slawistyczny», Warszawa 1976, nr 1, S. 830—831, Warszawa 1977, nr 2, S. 132—137; *Piotr I w poezji Puszkina, Mickiewicza i Szewczenki*, «Studia Polono — Slavica Orientalia. Acta Litteraria», t. VI, Wrocław 1980, Ossolineum, S. 51—100.

<sup>2</sup> См. о нем: *B. Białokozowicz Włodzimierz Poczynajło* (15 X 1939—29 I 1979), «Slavia Orientalis» Warszawa 1980, nr 4, S. 531—538.

тынском театре<sup>3</sup>, *От Пушкина к Дворецкому*<sup>4</sup>, *Пушкин и Мицкевич*<sup>5</sup>, *Александр Пушкин на сценах Польской Народной Республики*<sup>6</sup>, *История Медного всадника*<sup>7</sup> и *Женщины Пушкина*<sup>8</sup>. Все они обогащали польскую пушкинистику и особенно же местную ольштынскую периодику. Отдельные произведения Пушкина М. Яцкевич включал также в статьи по методике и дидактике преподавания русского языка и литературы. В качестве примера сошлюсь лишь на некоторые его публикации: *Использование местных театральных постановок в преподавании литературы в польском вузе*<sup>9</sup>, *Театральные постановки в преподавании русской литературы*<sup>10</sup> и *Роль научного кружка в обучении литературе студентов III курса русской филологии в Ольштынской Высшей педагогической школе*<sup>11</sup>.

На семинаре М. Яцкевича с дипломниками возникла довольно интересная магистерская работа Зофии Залеской о поэме *Евгений Онегин* в переводах Лео Бельмонта и Юлиана Тувима. К проблемам перевода Пушкина на украинский (Максим Рыльский) и польский язык (Юлиан Тувим) в сравнительном контексте обращался также проф. Леонтий Миронюк, специалист по восточнославянскому языкознанию и украинистике<sup>12</sup>.

---

<sup>3</sup> «Warmia i Mazury» 1970, nr 12.

<sup>4</sup> «Gazeta Olsztyńska» 1973, nr 308.

<sup>5</sup> «Gazeta Olsztyńska» 1979, nr 117.

<sup>6</sup> «Prace Rusycystyczne», Olsztyn 1980, s. 5—27.

<sup>7</sup> «Gazeta Olsztyńska» 1983, nr 196.

<sup>8</sup> «Warmia i Mazury» 1984, nr 6, 7, 9, 13, 14

<sup>9</sup> В сборнике: *Naukowe podstawy dydaktyki języka rosyjskiego i literatury jako przedmiotów kierunkowych na studiach rusycystycznych*, Łódź 1977, s. 121—127.

<sup>10</sup> «Przegląd Rusycystyczny», Warszawa — Łódź 1978, s. 93—97.

<sup>11</sup> *Внеклассные и внеаудиторные формы обучения русскому языку*, Filia Uniwersytetu Warszawskiego, Białyсток 1980, s. 197—199.

<sup>12</sup> *Рильський і Тувім — перекладачі Пушкіна*, [ w:] *Тези доповідей республ. науков. конференції*, Львів 1965, с. 69—71.

Под его же руководством была выполнена магистерская работа Крыстыны Манькут о творчестве Мицкевича и Пушкина в переводе Максима Рыль-

Новый этап в формировании картины ольштынской пушкинистики начался в 1992 году с сотрудничества проф. Базыли Бялокозовича с Высшей педагогической школой в Ольштыне. Известный толковед и компаративист, знаток многочисленных польско-русских и польско-славянских литературных связей XIX века часто помогал своим студентам изучать разнообразные проблемы жизни и творчества Пушкина. Стоит обратить внимание, что диапазон этих проблем очень широкий. Несомненно, пушкинские интересы Б. Бялокозовича надо отнести к временам, когда ученый был студентом Горьковского (ныне Нижегородского) университета им. Н. И. Лобачевского.

Именно тогда зародился его научный интерес к русскому романтизму и польско-русским литературно-общественным связям, в которых негаснущим знаменем в веках засияли имена Пушкина и Мицкевича, что и находило свое яркое отражение в научных исследованиях Б. Бялокозовича по польско-русским взаимосвязям и отношениям<sup>13</sup>.

Публикации Б. Бялокозовича, посвященные творчеству Пушкина, а также его связям с Мицкевичем и Польшей, являлись результатом его докладов и сообщений на международных конгрессах, симпозиумах и конференциях: в 1980 г. — *И. А. Бодуэн де Куртенэ о Пушкине*, в 1993 г. — *Адам Мицкевич в художественном перевоплощении А. С. Пушкина*, в 1994 г. — «*Анчар*» *А. С. Пушкина и проблемы его изучения*, «*Анчар*» *А. С. Пушкина в современном диалоге культур*, «*Анчар*» *А. С. Пушкина в глазах «власть имущих»*, «*Анчар*» *А. С. Пушкина в оценке этнографа Н. А. Янчука*, *Адам Мицкевич в поэтическом восприятии А. С. Пушкина*, Болдино в *Словаре русских писателей*; в 1998 г. *Мариан Здзеховский — пушкинист*, в

---

ского на украинский язык (*Krystyna Mańkut. Twórczość A. Mickiewicza i A. Puszkina w przekładzie M. Ryłskiego*).

<sup>13</sup> *B. Białokozowicz. Z dziejów wzajemnych polsko-rosyjskich związków literackich w XIX wieku. Warszawa 1971, Wyd. «Książka i Wiedza». Родственность, преемственность, современность. О польско-русских и польско-советских литературных связях. С предисловием В. Хорева, перевод с польского, Москва 1988, Изд. «Радуга».*

1999 г. *Байронизм Пушкина. Спор между Марианом Здзеховским и Вацлавом Ледницким*<sup>14</sup>.

Взгляды Мариана Здзеховского на байронизм Пушкина и Мицкевича проф. Б. Бялокозович рассматривал в широком контексте исследований европейских литератур. Эта точка зрения изложена в докладе *Мариан Здзеховский о европейском и славянском байронизме* в

---

<sup>14</sup> B. Białokozowicz, *Jan Baudouin de Courtenay o Puszkynie*, «Slavia Orientalis» 1980, nr 3, S. 383—392. Другие исследования Б. Бялокозовича, в которых отражено восприятие Бодуэном творчества А. С. Пушкина: *Jan Baudouin de Courtenay wobec literatury rosyjskiej*, «Przegląd Rusycystyczny», Warszawa — Łódź 1980, nr 3 ( 11), S. 13—28; *I. A. Бодуэн де Куртенэ и русская литература*, «Zeitschrift für Slawistik», Band XXVIII, Akademie — Verlag, Berlin 1983, Heft 6, S. 831—844; тезисы доклада о восприятии Бодуэном творческого наследия Пушкина на VII Международном конгрессе преподавателей русского языка и литературы: *Русский язык и литература в общении народов мира: проблемы функционирования и преподавания*, т. 2, Москва 1990, Изд. «Русский язык», С. 21; *Научная конференция профессорско-преподавательского состава научных сотрудников, аспирантов и студентов. Тезисы докладов*, Комитет по высшей школе Российской Федерации КГУ, Калининград 1993. С. 122—123; *Юбилейная Международная научная конференция, посвященная 450-летию основания Кенигсбергского университета Альбертина (Калининград, 26—29 сентября 1994 г.)*. Секция 9. Филология. Культура и искусство. Актуальные проблемы и перспективы. Языковые, литературные и культурные взаимодействия; *Das Gedicht «Antschar» von A. S. Puschkin und das Problem seines Studiums*, с. 46—47; *Русский язык и литература в современном диалоге культур. Тезисы докладов*, VIII Конгресс МАПРЯЛ (Регенсбург, Германия, 22—26 августа 1994), Institut für Slavistik, Universität Regensburg 1994, S. 160; *Pisarz i władza (Od Awwakuma do Sołżenicyna)*, pod red. B. Muchy, Łódź 1994, Wyd. «Ibidem», S. 56—65; *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова. Музей-заповедник А. С. Пушкина. ННГУ, Нижний Новгород 1994. С. 15—30; *Художественное мышление в литературе XIX—XX веков. Межвузовский тематический сборник научных трудов*, под ред. В. И. Грешныха, Калининград, 1994. Изд. КГУС. 3—13; *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994, Wyd. «Wiedza Powszechna». S. 64; *Marian Zdziechowski jako puszkiniolog*, «Acta Polono — Ruthenica», № III, Olsztyn 1998. № 227—252. См. также тезисы его доклада на XII Международном съезде славистов: *Мариан Здзеховский —*

1998 г. на научной конференции Калининградского университета<sup>15</sup>, а также в специальной статье *Мариан Здзеховский о байронизме Адама Мицкевича и Александра Пушкина*, опубликованной в издании Вильнюсского университета<sup>16</sup>. Следует также отметить рецензию Б. Бялокозовича на интересное исследование литовского пушкиниста Римантаса Сидеравичюса *А. С. Пушкин и Литва* (Vilniaus 1999)<sup>17</sup>. Ученый откликнулся также на работы Юрия Дружникова о А. С. Пушкине, отмечая их дискуссионный характер<sup>18</sup>.

Почти одновременный 200-летний юбилей А. Мицкевича и А. Пушкина содействовал тому, что в многочисленных докладах и статьях о польском поэте Б. Бялокозович отмечал тот факт, что в творческом сознании Мицкевича автор *Евгения Онегина* представлял собою немеркнувшие в веках феноменальные литературные ценности, что и обеспечивало его мировое величие, а в свою очередь пушкинская парадигма выразительного образа Мицкевича «вдохновенного свыше и свысока взирающего на жизнь», мечтающего «о временах грядущих, когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся», — создала и обосновала в русском поэтическом творчестве жи-

---

*пушкинист*, в издании: *XII Międzynarodowy Kongres Słowistów (Kraków, 27 VIII—2 IX 1998). Streszczenia referatów i komunikatów. Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Nauka o kulturze*, Warszawa 1998, Wyd. «Energia». S. 142; *Bajronizm Puszkina. Kontrowersje między Marianem Zdziechowским a Wacławem Lednickim [ b: ] Literatura Słowian Wschodnich. Tendencje rozwojowe, przewartościowania*, pod red.: M. Ściepuro, Zielona Góra 1999. S. 37—50.

<sup>15</sup> XXXIX Научная конференция профессорско-преподавательского состава научных сотрудников, аспирантов и студентов КГУ. Тезисы докладов, часть 7, Филологические науки, КГУ, Калининград 1998. С. 48.

<sup>16</sup> См.: *Literatūra. Leidžianii nuo 1958 metu*, 2000, 40 ( 2) tomas. XIX—XX amžiu, rusu, literatūra: rūsui, žanru, savitumas, Vilniaus universiteto Leidykla 2000. S. 70—81.

<sup>17</sup> «Acta Polono — Ruthenica», t V, Olsztyn 2000. S. 359—361.

<sup>18</sup> Б. Бялокозович. Творчество, вызывающее дискуссии. [ в:] Россия и Польша на пороге XXI века. Феномен Юрия Дружникова. Варшава — Москва — Рязань 2000. С. 162—165.

вотворную и устойчивую традицию красноречивого изображения светлого облика польского поэта<sup>19</sup>.

Предопределяющую роль Пушкина и его огромное значение в развитии русской словесности отмечал Б. Бялокозович в своих лекционных курсах по русской литературе XIX века, в лекциях по всеобщей литературе, литературной компаративистике и по польско-русским литературным взаимосвязям, а также в спецкурсах *А. Мицкевич и А. С. Пушкин*, *А. С. Пушкин и Польша* и *А. С. Пушкин и польская литературно-общественная жизнь*. Важное значение для ольштынской Пушкинианы имели магистерские семинары, проводимые Б. Бялокозовичем. В семинарский обиход включалась новая и новейшая литература по пушкинистике, в том числе *Болдинские чтения*, а также исследования коллег и друзей Б. Бялокозовича по Нижегородскому университету: Г. В. Краснова, В. А. Грехнева, Н. М. Фортунатова, Г. Л. Гуменной, Г. В. Москвичевой, Г. И. Золотухина, О. В. Соколова, Д. И. Белкина, Е. С. Хаева, Ю. Н. Немцова и других нижегородцев. Благодаря *Болдинским чтениям*, регулярно и ежегодно проводившимся в Музее — заповеднике А. С. Пушкина «Болдино», получаемых систематически проф. Б. Бялокозовичем, обогащались семинарские занятия общерусской научной литературой по пушкинистике, в том числе работами таких участников «Болдинских чтений», как С. А. Фомичев, Н. И. Михайлова, А. В. Кулагин, В. С. Листов, Л. А. Перфильева, Н. Л. Вершинина, В. А. Викторovich, Ю. Н. Чумаков, И. Л. Альми, Т. Т. Савченко, А. А. Смирнов и многие другие. Семинарские занятия проф. Б. Бялокозовича также отражали ольштынское сотрудничество с Калининградским университетом, особенно же с такими учеными, как: А. З. Дмитровский, В. И. Грешных, С. В. Ваулина, Р. В. Алимпиева, Л. Н. Дарьялова, А. И. Медведева, Н. П. Жилина, Е. И. Славгородский, Ф. З. Кичатов, Л. А. Мальцев и другие. В научный обиход магистерского семинара вошли сборники *Внимая звуку струн тво-*

---

<sup>19</sup> Исследования Б. Бялокозовича ольштынского периода о А. Мицкевиче, в которых учитываются его связи с А. Пушкиным, в следующей библиографии: *J. Rudziewicz. Bibliografia publikacji Bazylego Białokozowicza. Lata pracy w Olsztynie (1992—2000)*, «Acta Polono — Ruthenica», t. VI, Olsztyn 2001. S. 475—497.

их..., издаваемые Калининградским Обществом почитателей А. С. Пушкина. В свою очередь, некоторые исследования калининградских ученых печатались в ольштынских изданиях. К примеру, на страницах академического ежегодника *Acta Polono — Ruthenica*, издаваемого Институтом восточного славяноведения, были опубликованы работы А. З. Дмитровского: *Пушкин, Мицкевич: сравнительная типология лирических жанров*<sup>20</sup>, *Сербский эпос в «Курсе славянских литератур» А. Мицкевича. Методологический аспект*<sup>21</sup> и *Пушкин «Борис Годунов», Блок «Возмездие». Сравнительная типология русско-польских мотивов*<sup>22</sup>, Н. П. Жулина — *О формах диалогизма в творчестве А. С. Пушкина*<sup>23</sup>, Р. В. Алимпиева — *Цветовые прилагательные в художественных текстах А. С. Пушкина (багряный — багровый — пурпурный)*, Ф. З. Кичатов — *«Я вас любил...». Еще раз к проблеме: Пушкин — Собаньска*<sup>24</sup>.

В ольштынских магистерских работах, написанных под руководством проф. Б. Бялокозовича, наряду с толстовской тематикой, несомненно, выделяется также пушкинская тема. Она нашла свое отражение в более чем двадцати магистерских сочинениях. Все их перечислить невозможно. Назовем лишь некоторые из них: Малгожата Вжосэк — опыт монографического исследования *Повестей Белкина* А. С. Пушкина, Малгожата Стахурка — о взаимоотношениях Мицкевича и Пушкина в свете научных исследований, Изабэля Чешейко — о связях и творческом взаимовлиянии Мицкевича и Пушкина, Эва Голэмбевская — о *Болдинских чтениях* как органе русской пушкинистики.

Творчество Пушкина вызывало интерес не только литературоведов. К нему обращались также исследователи русского языка. Под руководством Анатолия Гулака Галина Каминская подготовила лингвостилистический анализ *Медного всадника*. Такой же анализ *Бахчисарайского фонтана* провела Янина Гнидинская на семинаре Ядвиги Лагинович и Кристины Цецерская, работавшая над стихотво-

---

<sup>20</sup> «Acta Polono — Ruthenica», t. III, Olsztyn 1998. С. 21—30.

<sup>21</sup> Там же, t. V, Olsztyn 2000. С. 115—121.

<sup>22</sup> Там же, t. VI, Olsztyn 2001. С. 277—283.

<sup>23</sup> Там же, t. III, Olsztyn 1998. С. 115—125.

<sup>24</sup> Там же, t. IV, Olsztyn 1999. С. 321—337.

Ядвиги Лагинович и Кристины Цецерская, работавшая над стихотворениями Пушкина и Лермонтова о поэте и поэзии под руководством Гиты Оксман. Благодаря научным консультациям той же уже Гиты Оксман были созданы также работы Люцины Крупы о лексике *Полтавы* и Евгении Шлаужис о многозначности слов в *Евгении Онегине*. Заимствования из романа *Евгений Онегин* стали темой работы Тересы Хаберской, которая вместе с Тересой Рудзевич, писавшей об иностранной лексике в прозе А. С. Пушкина, занималась на семинаре Ларисы Тырольской.

Список дипломных работ выпускников ольштынского вуза являлся бы неполным без учета исследований языковых проблем, связанных с творчеством реформатора русского литературного языка, подготовленных под руководством проф. Альберта Бартошевича.

А. Бартошевич, который с 1984 года сотрудничал с Высшей педагогической школой в Ольштыне, специализировался по истории русского литературного языка, в связи с чем неоднократно обращался к творчеству Пушкина: индекс *a tergo* к *Словарю языка Пушкина*<sup>25</sup>, *О «ли» в языке Пушкина*<sup>26</sup>, *К вопросу о лексических славянизмах высокого слога в языке Пушкина*<sup>27</sup>, *О многоэлементных глаголах в языке Пушкина*<sup>28</sup>, *К вопросу исследования роли Пушкина в истории русского литературного языка*<sup>29</sup>, *К вопросу о роли А. С. Пушкина в процессе интернационализации русского языка*<sup>30</sup>.

10—11 февраля 1997 г. в Ольштыне состоялась по инициативе проф. Б. Бялокозовича VII Международная научная конференция *Александр Сергеевич Пушкин и славянство*. Стимулом к организации конференции стала 160 годовщина смерти величайшего русского поэта.

---

<sup>25</sup> Indeks *a tergo* do *Siownika jzyka Puszkina*, Warszawa 1985, ss. 288.

<sup>26</sup> «*Slavia Orientalis*» 1980, nr 1—2, s. 27—31.

<sup>27</sup> *Кирило-Методиевите традиции в славянските езици*, София 1985, с. 217—231.

<sup>28</sup> *Wokół języka. Rozprawy i studia poświęcone pamięci Profesora Mieczysława Szymczaka*, PAN, 1988. S. 71—76.

<sup>29</sup> *Małe formy w literaturze rosyjskiej — Słowo w tekście rosyjskim — Językoznawstwo*, Olsztyn 1991. S. 87—91.

<sup>30</sup> *Проблемы современной русистики*, Poznań 1995. S. 226—229.

Институт восточного славяноведения в Ольштыне обратился к традиции Дней Памяти Александра Пушкина торжественно и успешно проведенных в Польше в столетие гибели поэта ( в 1937 г.)<sup>31</sup>.

Международную Пушкинскую конференцию в Ольштыне открыл проф. Валенты Пилат, директор Института восточного славяноведения. Встречая гостей и участников конференции, он особо выделил и подчеркнул европейское и мировое значение творчества А. С. Пушкина. Прежде всего отметил роль поэта в развитии русской литературы и ее большое значение в мире славянства. В конференции принимали участие представители всех научных поколений: проф. Георгий Васильевич Краснов, польские и зарубежные ученые, а также студенты, пишущие дипломные работы о Пушкине. Участие в конференции литературоведов, языковедов и историков разных научных центров, как польских, так и зарубежных, предоставило возможность обмена опытом и анализа существенных проблем пушкинистики в разных трактовках: филологической, теоретико — литературной, исторической, эстетической, философской, компаративистской и других. Конференция, согласно предположениям организаторов, внесла значительный вклад в пушкинистику. Важнейшие доклады и сообщения были опубликованы в III томе ежегодника *Acta Polono — Ruthenica*, который является издательской серией Института восточного славяноведения. Упомянутый том, посвященный XII Международному Конгрессу Славистов в Кракове, был издан под редакцией проф. Б. Бялокозовича в 1998 г. В своем вводном слове *От редакции* Б. Бялокозович охарактеризовал подготовку, ход и работу конференции, а также цель и задачи издания ее результатов, вносящих определенный вклад как в польскую, так и в зарубежную пушкинистику. Изданный том включает материал разделенный на семь частей: *Пушкин — Мицкевич, Польские эпизоды в жизни и творчестве Пушкина, Slavica в творчестве Пушкина, Пушкин в русской литературе и критике, Пушкин в Польше ( Наука о литературе, критика, переводы, юби-*

---

<sup>31</sup> Aleksander Puszkin a Słowiańszczyzna. W 160 rocznicę śmierci poety (10. II.1837—10.II.1997). Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej (Olsztyn, 10—11.II.1997). «Acta Polono — Ruthenica», t. III, Olsztyn 1998. S. 442.

лейные торжества), Пушкинские традиции в славянском контексте, Сообщения, Информации, интервью, отчеты. Существенным программным введением явился пленарный доклад проф. Г. В. Краснова, освещающий проблему *Запад — Восток в художественном сознании А. С. Пушкина*.

Первая часть тома открывается докладом о сравнительной типологии лирических жанров Пушкина и Мицкевича. Автор, Алексей Дмитровский, подробно анализирует оды, элегии, дружеские песни, послания, сонеты, баллады, романсы, воспоминания и лирику обоих поэтов. Образ Сергея Григорьевича Голицына, т. н. «Фирса», знакомого Пушкина и Мицкевича, создает Людмила Перфильева. В свою очередь Артур Кияс описывает события в жизни А. Пушкина, в которых принимали участие поляки. Именно они, по мнению ученого, составляли самую большую группу иноземцев в жизни русского поэта. Богуслав Муха представил пушкинскую оценку образа Марины Мишек в трагедии *Борис Годунов*.

Виктор Листов обратился к теме *А. С. Пушкин и польское восстание 1830—1831 годов*, заметив, что это не новый вопрос, так как его много раз обсуждали литературоведы, историки и философы, и пытался понять некоторые воззрения Пушкина на польскую трагедию, обратившись к отечественным историческим фактам. Пушкинские традиции интерпретации польской темы в русской поэзии внимательно проследил Ян Орловский. Первую часть тома заключают рассуждения Мечислава Яцкевича о статье-некрологе Адама Мицкевича на смерть А. С. Пушкина. Автор обратился к исследованиям польских литературоведов, на основе которых сделал вывод, что «польский поэт основывал свои утверждения на личной концепции русской литературы, которая заметно отличалась от суждений русских критиков».

Вторая часть *Slavica в творчестве Пушкина* включает следующие доклады: А. Бартошевича об этнонимах славян в языке Александра Пушкина, Базыли Тихонюка о славянских именах в творчестве величайшего русского романтика, Розы Алимпиевой о цветовых прилагательных багряный — багровый — пурпурный в художественных текстах поэта, Галины Гуменной о способе отражения

в поэме *Руслан и Людмила* старины, понимаемой Пушкиным согласно концепции *Истории Государства Российского* Н. М. Карамзина.

Следующую часть III тома открывает доклад Наталии Жилиной о формах диалогизма в творчестве основоположника русской литературы. Прозу Пушкина и произведения Булгарина в контексте жанровостилевых исканий русской прозы 1830-х годов рассматривает Наталия Вершинина, отмечая некоторые контрапункты отношений Пушкина и Булгарина, выведя их за рамки биографии и общеизвестной полемики. Она приводит рецензии пушкинских произведений из *Северной пчелы* Булгарина, сравнивает отдельные произведения обоих писателей, находя сходства и основные различия в их творческой манере.

Проблема, которую в своем докладе поставил Юрий Дружников, на первый взгляд «может вызвать возражение», как это определил и сам автор: существо развода в *Евгении Онегине* и семейной жизни, которой продолжением, по его мнению, явился роман Л. Н. Толстого *Анна Каренина*. Катажина Павловская сравнивает произведения *Петербург* Андрея Белого и *Медный всадник* Александра Пушкина и приходит к выводу, что оба автора обращались к сфере мифа, чтобы посредством поэтики аналогий и аллюзий раскрыть глубинность и многомерность мира и констатировать отсутствие гармонического человека. Контекст *Медного всадника* раскрыл эпохально-личностный смысл произведения А. Белого. Пушкин оказался духовным отцом-мыслителем для символиста конца XIX — начала XX века.

Тадеуш Шишко исследовал отношение Николая Лескова к творчеству автора *Евгения Онегина* в контексте его интерпретации и анализа пушкинских текстов. О предельно различном восприятии дуэли Пушкина, выраженных Владимиром Соловьевым и Василием Розановым, подготовила доклад Вера Белоусова, по словам которой «Соловьев, адвокат добра, оказался судьей поэта; Розанов — поборником, защитником праведного гнева Пушкина, который не только постулировал художественным вымыслом, но своей жизнью доказал несомнимость гения и злодейства».

Алиция Володзько собрала весьма интересный материал о том, как писатели третьей эмиграции говорят о русском поэте-пророке. В этом докладе появляются Андрей Синявский, Юрий Дружников, Саша Соколов и Сергей Довлатов и их необычные работы о Пушкине.

Четвертая группа докладов посвящена трактовке пушкинского наследия в польской науке о литературе, критике, переводах, где исследование о Мариане Здзеховском, подготовленное Б. Бялокозовичем, приводит неизвестный перевод стихотворения *К \*\*\* (А. П. Керн)*, созданный Здзеховским.

Тадеуш Зенкевич собрал и проанализировал материал, касающийся чествования Пушкина на землях северо — восточной Польши в связи с сотой годовщиной кончины поэта. Зыгмунт Збыровский свое внимание обратил на польскую рецепцию пушкинских поэм. Первые польские переводы *Капитанской дочки* стали предметом исследования Ежи Литвинова. Доклад Ивоны Облонковской-Галайняк касался дискуссионного литературного клуба *Домик в Коломне*, действующего в Варшаве в 1934—1936 годах. Информацию дополняет список важнейших рефератов, прочитанных на собраниях клуба.

Пятая часть тома *Пушкинские традиции в славянском контексте* включает тексты выступлений украинских литературоведов Оксаны Нахлик и Евгения Нахлик. Первая пишет об образе Богоматери в *Гаврилляде* Пушкина и *Марии* Шевченко; второй исследует место и роль Пушкина в рецепции Михала Грабовского и Пантелеймона Кулиша. Флориан Неуважны находит пушкинские черты в творчестве Максима Рыльского. Леонтий Миронюк занялся сравнительным анализом переводов *Евгения Онегина* на польский и украинский языки. Внимание Александра Барщевского привлек подход белорусских писателей и критиков к русскому поэту-пророку. Словацкий исследователь Михал Вархол подверг анализу пушкинскую традицию в Словакии.

На пушкинской конференции в Ольштыне были также представлены научные сообщения учеников проф. Б. Бялокозовича, участников его пушкинского магистерского семинара. Они вошли в шестую часть тома: Эва Узар — разногласия вокруг Каролины Собаньской;

Петр Драшек — Пушкин в трактовке Достоевского; Богумила Тарасюк — В. Набоков о Пушкине; Малгожата Вжосэк-Стахурка — К проблеме восприятия *Повестей Белкина* в Польше. К ним примыкает сообщение Моника Петровской о словах *пол-* (*полу-*) в языке Пушкина.

В заключительной части нашла место информация Ирены Рудзевич о планированной пушкинской библиографии в Институте восточного славяноведения в Ольштыне. Там же опубликована информация Юстины Цихоцкой о значении Болдина в жизни и творчестве А. С. Пушкина и Э. Голэмбевской о *Болдинских чтениях* — органе русской пушкинистики. Напечатан также текст интервью, которое провели с проф. Г. В. Красновым Ю. Цихоцкая и Э. Голэмбевская. Своеобразный и ценный итог ольштынской конференции был подведен проф. Г. В. Красновым в его отчетной статье *К 200-летию Пушкина: «Александр Пушкин и славянство»*, представленной в III томе академического издания *Acta Polono — Ruthenica* (С. 412—416).

Следует выделить и специально подчеркнуть и тот факт, что издание снабжено указателем имен, удачно составленным Ивной Облонковской-Галянцян, что несомненно повышает научную ценность Пушкинского тома.

В 1999 году увидел свет IV том ежегодника издательской серии *Acta Polono — Ruthenica*, созданной (1996) проф. Б. Бялокозовичем и проф. А. Бартошевичем при последовательной поддержке проф. Рышарда Лужного, связанного с научной средой Католического университета в Люблине, а также Ягеллонского университета в Кракове<sup>32</sup>. Упомянутый том продолжал тематику предыдущего III тома и содержал публикацию материалов, связанных с годовщиной рождения Адама Мицкевича. В первой части, озаглавленной *Mickiewicziana*, помещено исследование Дмитрия Ивинского *Пушкин — Мицкевич. Из комментария к стихотворению «В прохладе сладостной фонтанов...»*, вносящее вполне убедительные аргументы с целью нового

---

<sup>32</sup> См. B. Białokozowicz. Ryszard Juiny i olsztyńskie «Acta Polono — Ruthenica», «Roczniki Humanistyczne», Lublin 2000—2001, t. XLVIII—XLIX. S. 121—136.

прочтения этого «таинственного» по своему характеру и смыслу стихотворения.

У том, который появился в 2000 году, в части *Рецензии и научные отчеты* включает две рецензии: Л. Миронюка на книгу М. Калининна *Теория и практика лексикографии поэтонимов на материале творчества А. С. Пушкина* (Донецк 1999), и Б. Бялокозовича на книгу Римантаса Сидеравичюса *А. С. Пушкин и Литва* (Вильнюс 1999).

Последний из томов ольштынской серии, VI, изданный в 2001 году, в части о польско-русских литературных параллелях содержит публикацию Уладзимира Мархеля *Мицкевич и Пушкин — взаимные переводы*, касающуюся трансляции *Конрада Валленрода*, баллады *Будрыс и его сыновья* и Пушкинского *Воспоминания*. К теме польско-русских связей примыкает также работа Алексея Дмитровского *Пушкин «Борис Годунов», Блок «Возмездие»: Сравнительная типология русско-польских мотивов*.

Подводя итог, следует еще раз подчеркнуть, что VII Международная научная конференция *Александр Сергеевич Пушкин и славянство* и вслед затем своевременное прекрасное издание Пушкинского международного тома *Acta Polono — Ruthenica*, приуроченного к XII Международному конгрессу славистов в Кракове, сыграли существенную роль в торжествах в честь 200 годовщины рождения величайшего русского поэта. На Пушкинский том нашего ежегодника появилось много откликов, отзывов и рецензий не только в Польше, но и за рубежом (в России, Литве, США, Югославии). Конференция стала стимулом к постоянной работе над проблемами жизни и творчества Пушкина, чему свидетельством являются все новые публикации научных сотрудников Института, а также магистерские сочинения.

По общему признанию, в Ольштыне образовался один из ведущих польских Центров по изучению жизни и творчества А. С. Пушкина, а также его связей с Польшей и польского восприятия. И не случайно по инициативе проф. Б. Бялокозовича под руководством Ирены Рудзевич началась подготовка большой польской аннотированной библиографии *А. С. Пушкин в Польше (1976—2000)*, явля-

ющейся продолжением библиографических работ Мариана Топоровского<sup>33</sup> и Тадеуша Колаковского<sup>34</sup>. Часть материалов к библиографии собрали студенты-дипломники, участники магистерского семинара проф. Б. Бялокозовича. Эта работа получила поддержку директора Института восточного славяноведения проф. Валенты Пилата.

В заключение можно выразить надежду, что дальнейшее развитие ольштынских научных исследований творчества Александра Сергеевича Пушкина будет столь же значительным и интенсивным, как и до сих пор.

---

<sup>33</sup> *M. Toporowski. Puszkini w Polsce. Zarys bibliograficzny — literacki*, Warszawa 1950, Wyd. PIW, 320 ss.

<sup>34</sup> *Puszkini w Polsce 1950—1975. Bibliografia adnotowana. Praca zespołowa pod red. Tadeusza Kołakowskiego*, Warszawa 1989, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, 208 ss.

*Н. М. Фортунатов,  
П. Р. Стронгин,  
А. М. Власов  
(Нижний Новгород)*

## ПУШКИН И ИНТЕРНЕТ-ОБРАЗОВАНИЕ

Ректор Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского, крупнейший специалист в области физики жидкого тела А.Ф.Хохлов, открывая в июне 2002 года в Нижнем Новгороде научную конференцию Российского Общества преподавателей русского языка и литературы (РОПРЯЛ), остроумно заметил: «Как видите, в Нижегородском университете «физики» не спорят с «лириками»». Если продолжить аналогию, имеющую в виду давнее противостояние точных и гуманитарных наук, то можно сказать, что именно из содружества, сопряжения, а не противопоставления различных по своей природе и по своей ориентации дисциплин и возникла идея построения курсов для дистанционного обучения в ННГУ.

Суть идеи чрезвычайно проста: современные компьютерные и интернет-технологии должны реализоваться на таком же высоком уровне, но уже в сфере гуманитарных наук.

При выборе инструментального средства предпочтение было отдано отечественной разработке — оболочке ОРОКС 2.1.2. При выборе этого средства был произведен сравнительный анализ и других программных продуктов: Lotus Learning Space, WebCT, TeachPro (разработка ООО «Мультимедийные технологии и дистанционное обучение», г. Москва), Adept (продукт, используемый Федерацией дистанционного образования Франции). Затруднением во внедрении первых двух систем являлась их высокая стоимость (включая и стоимость программного обеспечения для клиентских компьютеров). Система Adept, демонстрировавшаяся в Гербовом зале Нижегородской ярмарки на выставке «Образование во Франции» весной 2002 года, имела ряд недостатков в проведении процедур принятия зачетов и экзаме-

нов, которые всегда являются важной и неотъемлемой частью учебного процесса. Продукты из серии TeachPro представляют собой компакт-диски, содержание которых не могут изменять преподаватели из региональных ВУЗов. Кроме того, низкая надежность продуктов TeachPro и слабое качество обслуживания системы даже в г.Москва (что подтвердилось на IV Выставке «Современная образовательная среда», где нижегородской делегацией была произведена пробная закупка одного из электронных учебников TeachPro), неизбежно приводят к необходимости подготовки ВУЗом своих собственных электронных учебников, и обслуживания системы сотрудниками своего ВУЗа.

Схема работы по поддержке on-line курсов в ННГУ, когда сервер системы находится непосредственно в административном корпусе ВУЗа, с возможностью резервного выхода в сеть через Dial-Up даже при разъединении отдельных звеньев в локальной сети, зарекомендовала себя как единственно надежная и гарантирующая бесперебойное проведение обучающих и контрольных мероприятий. Антивирусное сопровождение сервера производит авторизованный реселлер ЗАО «Лаборатория Касперского» — нижегородское предприятие ЗАО «АПИ-Софт». Обеспечение надежной антивирусной защиты посредством АК Business Optimal for Windows Server требует постоянной координации действий программистов МЦФО (Власов А.М., Майданов С.А., Матвеев М.С.) с программистами «АПИ-Софт». Кроме того, для рабочих мест преподавателей, самостоятельно наполняющих оболочку ОРОКС в режиме удаленного доступа, так же предусмотрены необходимые комплекты АК Business Optimal for Windows Workstation.

Оболочка ОРОКС выигрывала в том, что в большей мере была сориентирована на коллективные занятия в Интернет-классе под контролем куратора или преподавателя, а также допускала вариации самого учебного материала, что позволяет органично вписать такие занятия в традиционную систему образования. Кроме того, ОРОКС прошла в течение нескольких лет апробацию в ряде ВУЗов России, что привело к появлению в ней форм отчетности, свойственных российской системе образования.

Программный продукт ОРОКС (объектно-разделенная обучающая

и контролирующая система) представляет собой CGI-приложение на языке Perl, предназначенное для установки на Web-сервер. ОРОКС позволяет осуществлять:

- Создание и редактирование модулей учебного назначения
- Обучение и удаленный контроль обучаемых
- Интерактивную связь преподавателя с обучаемыми
- Тестирование и распределенный по времени контроль обучаемых

Работа по инсталляции оболочки ОРОКС в период весны 2001 г. проводилась в Международном Центре Финансового образования (МЦФО) ННГУ под руководством к.ф.-м.н. Стронгина П.Р., в тот период — советника первого вице-губернатора Нижегородской области. Инсталляция проводилась в рамках целевой программы губернатора Нижегородской области «Дистанционное образование», утвержденной министром образования Российской Федерации. Сервер и рабочие станции для реализации интернет-образования были укомплектованы при поддержке МИД Дании.

В качестве объекта для внедрения процессов интернет-технологий была избрана программа по истории русской литературы, предложенная проф. Н.М.Фортуновым, зав.кафедрой русской литературы ННГУ. Программа содержала ряд существенных положений по осуществлению дистанционной образовательной интернет-системы:

1) Цикл лекций, представляющих собой компактное изложение отдельных тем, сочетающихся в блоки, т.е. некоторые законченные дискретные единства, не должен повторять существующие учебники с их неизбежной стандартизацией, стилистической обескровленностью, тривиальностью оценок. Лекции должны нести на себе печать творческой и научной индивидуальности авторов.

2) Содержание курса должно быть проблемным, ставя острые вопросы, отражающие современный уровень и направление поисков науки о литературе, так как для эффективного функционирования системы дистанционного обучения необходима ответная реакция поиска уже со стороны пользователя системы.

3) Монографический принцип изложения представляется предпочтительнее других. Каждый крупный писатель — это всегда свой,

замкнутый в себе мир с неповторимыми процессами своего становления.

4) Поэтому в программе акцентируются проблемы эстетики и психологии писательского творчества.

Чрезвычайно важна методика анализов художественного текста. Программа стремится преодолеть до сих пор существующие в науке о литературе тематический и социологический подходы, когда читателю трудно бывает понять, о чем идет речь: об истории общества или истории литературы, о жизни художественного образа или о жизни реальности и т.п. В программе большое внимание уделяется поэтике литературного произведения и поэтике автора.

Внедрение интернет-технологий открывает большие возможности перед авторами программы, не осуществимые при иных обстоятельствах: а) создание параллельного изобразительного ряда, сопровождающего текст лекций и несущего дополнительную информацию для пользователя системы; б) изобразительный ряд может быть дан в цвете или в текстовых дополнительных вторжениях и т.п.; в) застывший канон учебника, монографии сменяется гибкой вариативностью: дополнений, изменений, уточнений отдельных фрагментов лекций или тестов. Точно такая же вариативность возможна и для пользователя системы: не выходя из нее, он может, например, обратиться к богатейшей интернет-библиотеке или работать с рекомендованной книгой; нагрузка ложится не только на память, но и на возможность повторений, возвращений вспять.

Особая роль в программе дистанционного обучения принадлежит тестам. Проведенные тестирования студентов филологического факультета ННГУ (3-й и 4-й курсы) на основе завершеного комплекса лекционного материала курса («История русской литературы конца XIX — начала XX в.») продемонстрировали совершенно неожиданные результаты: выявили повышенную концентрацию внимания пользователей системы, активное проявление их творческой инициативы, а главное — необходимость тщательной предварительной, профессиональной работы с художественными текстами, а также с текстами лекций и дополнительных источников. Тесты, введенные в

данную систему: а) соперничают по своей эффективности с практическими занятиями и контрольными работами, применяемыми на дневной форме обучения; б) выполняют роль экзаменов (зачетов), рассчитанных в процентном отношении по пятибалльной системе.

Проведенные мероприятия по апробации как этого, так и других on-line курсов показали необходимость приобретения обучаемыми навыков работы с электронными тестами как таковыми, т.е. работа с тестами должна сопровождать сам процесс ознакомления с учебным материалом и стать повседневной, привычной работой, а не только использоваться для финальных, контрольных мероприятий по прохождению курса.

В настоящее время в ННГУ ведется работа по созданию полного курса «Истории русской литературы XIX — начала XX в.», что даст основание для сертификации пользователей системы дистанционного обучения в освоении одного из капитальнейших разделов филологического профессионального образования. Об этом, в частности, было заявлено на XXXI Международной научной конференции «Болдинские чтения», прошедшей в Государственном литературно-мемориальном и природном музее-заповеднике А.С.Пушкина «Болдино». Вместе с проф. Н.М.Фортунатовым к работе по созданию курса приступили доцент, к. филол. н. М.Г.Уртминцева и доцент, к. филол. н. И.С.Юхнова.

Уже в этот курс, естественно, входит большой раздел, посвященный творчеству А.С.Пушкина, со всеми указанными методическими принципами и принципами интернет-технологий. Кроме того, существенной частью программы каждого лекционного курса являются сопутствующие ему спецкурсы и спецсеминары. В качестве одного из таких спецкурсов, предназначенных для системы интернет-образования, станет разработка темы «Феномен Болдинской осени». Это, бесспорно, проблема комплексная, включающая в себя вопросы биографического, творческого, поэтологического характера. Над спецкурсом ведется интенсивная работа Н.М.Фортунатовым и П.Р.Стронгиным.

Но уже сейчас пользователи Интернет могут бегло познакомиться с жизнью и творчеством Пушкина болдинского времени (1830, 1833, 1834 годы). Сайты эти следующие: <http://www.hist.nnov.ru/push>, <http://www.hist.nnov.ru/push>

[www.boldino.nnov.ru](http://www.boldino.nnov.ru). Более фундаментальное ознакомление с проблемами поэтологического, краеведческого характера дает книга Н.М.Фортунатова «Эффект болдинской осени» (Н.Новгород, 1999.). Книга размещена в сети по адресу <http://www.unn.ru/rus/f9/k1/effect>.

Другое направление в работе над тестами заключается в учете интересов разных категорий пользователей системы: профессионал-филолог, преподаватель русского языка и литературы; повышение квалификации; индивидуальный тренинг личности: выработка навыков самообразования, самоконтроля; расширение диапазона культурно-образовательных стратегий и т.п. Такие модернизации системы существенно обогащают методику преподавания гуманитарного знания и позволяют выполнить не только профессиональный, но и социальный заказ общества.

Значительным фактором в признании Нижегородским интернет-сообществом важности работы ННГУ по развитию электронных средств дистанционного образования стало предоставление нижегородским рубрикаторм NN.RU (который обладает самым коротким обозначением Нижнего Новгорода в российской зоне Интернет) своего главного субдомена NN.NN.RU для нужд интернет-образования ННГУ (сентябрь 2001). Незадолго до этого, впервые в истории нижегородского интернет сайт ВУЗа (сайт МЦФО, где и был инсталлирован ОРОКС) был зарегистрирован в качестве портала — самой престижной категории интернет-ресурсов (август 2001).

В ноябре 2001 года на III Всероссийской выставке «Современная образовательная среда», прошедшей во Всероссийском выставочном центре, информационно-образовательный портал ННГУ NN.NN.RU был удостоен 3 золотых медалей и диплома ВВЦ. На выставке демонстрировались сеансы интернет-тестирования по курсу Н.М.Фортунатова. В ноябре 2002 на IV Всероссийской выставке «Современная образовательная среда» курс Н.М.Фортунатова был удостоен 2 серебряных медалей и диплома ВВЦ.

В течение 2002 года на различных факультетах ННГУ проводились семинары, посвященные внедрению электронных средств дистанционного образования в учебный процесс. Семинары включали в себя просмотр видеоматериалов о первой апробации системы ОРОКС

на филологическом факультете ННГУ. Кроме того, для демонстрации на IV Всероссийской выставке «Современная образовательная среда» (ноябрь 2002) в ННГУ совместно с Культурным фондом «Мастера стиля» был подготовлен видеофильм «Дважды в Нижнем, однажды в России» о реализации электронных средств дистанционного обучения на базе университетского портала NN.NN.RU.

В целях активного развития системы дистанционного образования и ускорения эффективного технического обеспечения ее функционирования, в соответствии с приказом №18-03-1155 от 17.10.2002 ректора ННГУ был создан Отдел дистанционных технологий в структуре Центра дистанционного образования ННГУ. Отдел возглавил Лауреат Всероссийского выставочного центра П.Р.Стронгин. Внедрение Н.М.Фортунатовым первого нижегородского интернет-курса дало толчок к созданию подобных же курсов на других факультетах ННГУ. На экономическом факультете работа над интернет-курсами проводится под руководством зав.кафедрой маркетинга и предпринимательской деятельности Н.А.Шерегова. Первым on-line курсом, создаваемым на юридическом факультете ННГУ, стал курс доктора юридических наук, профессора, Вице-президента Российской Криминологической Ассоциации Г.Н. Горшенкова.

# СОДЕРЖАНИЕ

## Пушкин и мир

*Фризман Л.Г. (Украина)*

Пушкин 1880 года ..... 5

*Бялокозович Базыли (Польша)*

Пушкин в восприятии И. А. Бодуэна де Куртенэ ..... 17

*Димитров Людмил (Болгария)*

«Маленькие трагедии» Пушкина как русская драматизация  
европейской культурной истории ..... 28

*Лепилова Кветуше (Чешская Республика)*

А. С. Пушкин как символ русской культуры (Традиция чешской  
рецепции и межкультурный диалог перелома века) ..... 38

## Творческие параллели

*Кулагин А.В. (Коломна)*

Пушкин и князь Курбский ..... 49

*Жилякова Э.М. (Томск)*

Пушкин и Вальтер Скотт. «Осень»  
(«Октябрь уж наступил<...>») ..... 60

*Алоэ Стефано (Италия)*

Trias poetarum: Пушкин — «покровитель» и Пушкин —  
под «покровительством» в поэтическом Пантеоне  
В.К. Кюхельбекера ..... 77

*Киселева Л.Ф. (Москва)*

Открытые и скрытые авторские «лики» Пушкина  
в разных жанрах ..... 91

*Казакова Л.А. (Псков)*

К вопросу о «Графе Нулине» в свете  
ирои-комической традиции ..... 101

<i>Юхнова И.С. (Нижний Новгород)</i> Человек и мир в стихотворениях Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и Лермонтова «Как часто пестрою толпою окружен...» .....	115
<i>Александрова М.А. (Нижний Новгород)</i> Онегинские аллюзии в повести И. С. Тургенева «Бретёр» .....	122

## **Культурология. Процессы творчества**

<i>Фортулатова В.А. (Нижний Новгород)</i> Пластическая особенность пушкинской мыслеформы .....	133
<i>Теплова Наталья (Канада)</i> В. Набоков о переводе «Евгения Онегина» в письмах к Edmund Wilson .....	144

## **Пушкин и музыка**

<i>Соколов О. В. (Нижний Новгород)</i> Мотивы пушкинского Востока в русской музыке .....	155
<i>Сазонова З. Н. (Владимир)</i> Музыкально-литературная традиция в «Каменном госте» Пушкина и «Дон Жуане» А. К. Толстого .....	163

## **Поэтика. Интерпретация текстов**

<i>Манолакев Христо (Болгария)</i> Рецепционная проблемность «чужого» текста в «Повестях Белкина» .....	173
<i>Попова И. Л. (Москва)</i> «Станционный смотритель»: притчевый подтекст болдинской повести А. С. Пушкина .....	183
<i>Уртминцева М.Г. (Нижний Новгород)</i> Портрет в художественном ансамбле эпохи (повесть Пушкина «Капитанская дочка») .....	191

<b>Васильев Н.Л. (Саранск)</b> Языковое со-творчество Пушкина .....	200
<b>Процин Е.Е. (Нижний Новгород)</b> Жанровый генезис «Капитанской дочки»: образ Швабрина в контексте авантюрной поэтики .....	211
<b>Цоффка В.В. (Большие Вяземы — Захарово)</b> Сани в романе Пушкина «Евгений Онегин» (из наблюдений над текстом) .....	217
<b>Прохорова И.Е. (Москва)</b> «Бахчисарайский фонтан» (1824): тип издания .....	226

## **Музейное дело. Вопросы краеведения**

<b>Левина Ю.И. (Санкт-Петербург)</b> Первые шаги «Болдинских чтений» .....	235
<b>Хорев М. М. (Нижний Новгород)</b> Куда и к какой княгине Голицыной ездил Пушкин. (Уточненный эпизод, связанный с поездкой поэта 30 сентября 1830 года) .....	238

## **Пушкиниана**

<b>Рудзевич Ирена (Польша)</b> Информация о библиографии «Пушкин в Польше 1976—2000» .....	247
<b>Стахурка Малгожата (Польша)</b> Ольштынская Пушкиниана .....	254
<b>Фортунатов Н. М., Стронгин П. Р., Власов А. М. (Нижний Новгород)</b> Пушкин и Интернет-образование .....	270

## ***Болдинские чтения***

***Под ред. Николая Михайловича Фортунатова***

Технический редактор *М. Александров*  
Компьютерная верстка *М. Александров*

Подп. в печать 25.08.03. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офсетная. Уч.-изд. л. 19,6. Тираж 500 экз. Заказ 3-09-340.

Типография *Вектор ТИС*, Плр 060400 от 05.07.99  
Н. Новгород, ул. Б. Панина, д. 3а. тел. (8312) 35-69-61, 35-57-40.