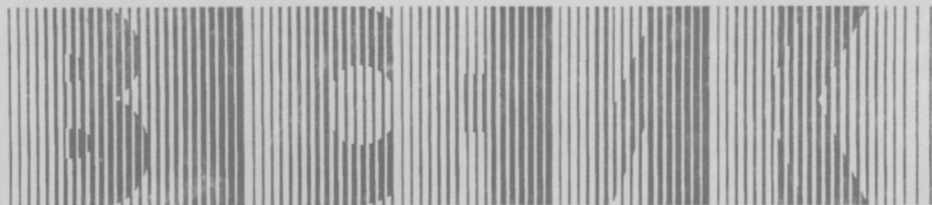


К-44038

П-327263

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ

ISSN 0453-8048



ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

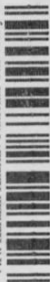
449'99

**ПУШКІН НАПРИКІНЦІ
XX СТОЛІТТЯ**

Харків 1999

6-20

V.N. Karazin Kharkiv National University

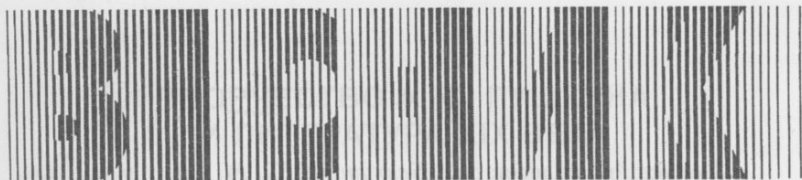


00318697

4

ISSN 0453-8048. Вісн. Харк. ун-ту, № 449.
Пушкін наприкінці ХХ століття. 1-312

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ



ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 449

серія ФІЛОЛОГІЯ

**ПУШКІН НАПРИКІНЦІ
XX СТОЛІТТЯ**

Заснований у 1965 р.

Харків 1999

Редакційна колегія: доц. *Безхутрий Ю. М.* (відп. ред.), доц. *Шеховцова Т. А.* (відп. секр.), проф. *Голубєва З. С.*, проф. *Калашик В. С.*, проф. *Міхільов О. Д.*, проф. *Московкіна І. І.*, проф. *Сукаленко Н. І.*, доц. *Кравчук І. С.*, доц. *Лагунов О. І.*, доц. *Шевелєв В. М.*

Друкується за рішенням Вченої Ради Харківського державного університету (протокол № 6 від 25 червня 1999 р.)

Адреса редакційної колегії: 310077, Харків, м. Свободи, 4, Харківський державний університет, філологічний факультет, тел. 45-73-33. Видавничий відділ ХДУ.

У віснику розглядаються актуальні питання сучасного пушкінознавства у лінгвістичному, літературознавчому і культурологічному аспектах. Літературознавчі статті присвячені проблемам як творчості Пушкіна («Евгенія Онегіна», камінноостровського циклу і віршів, що складають його), так і розвиткові традицій у літературі XIX-XX ст., культурологічні статті, пов'язані з рецепцією творчості Пушкіна в музиці, театрі, кінематографії. Для науковців і спеціалістів.

с/з. 17-327263 © Харківський державний університет, 1999

Центральна наукова бібліотека
ХНУ ім. В.Н.Каразіна

інв. № _____

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

О ЛИТЕРАТУРНОСТИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» ПУШКИНА

В свое время Ю. Н. Тынянов, назвав «Евгения Онегина» «романом романа», отметил его «сплошь литературность» и обозначил две взаимосвязанные сферы ее функционирования. Одна — изображение героев: они «являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями. Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь; мать — так же. Вне их — литературные штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью» [8, 66]. Другая сфера — становление жанра «свободного романа», заменившего «фабульную скованность» свободой «внесюжетного построения»: «Вследствие непрерывных переключений из плана в план жанр оказался необязательным, разомкнутым, пародически скользким по многим замкнутым жанрам одновременно» [6, 155—157]. Литературность пушкинского создания оказывается «пародической» — в широком тыняновском понимании пародии как «невязки», «смещения», «механизации старого приема» и за этот счет создания нового [7, 201, 210, 226] — благодаря «стиховой организации», как раз и обеспечивающей «переключение из плана в план», которое, с одной стороны, разрушает «однотонность» «героев-амплуа», а с другой — творит разомкнутый жанр.

Без учета «пародичности» литературность романа превращается в стилизацию и бесконечно расширяется, как в комментариях В. Набокова, приводящего множество источников и параллелей к каждой строфе, строке, слову и жесту героя или авторскому приему. Полемически противопоставляя отношению к роману как «энциклопедии русской жизни» взгляд на него как «прежде всего явление стиля», В. Набоков пишет: «...Это картина, изображающая небольшую группу русских людей, живущих во втором десятилетии XIX в., имеющих черты сходства с более очевидными персонажами западноевропейских романов и помещенных в стилизованную Россию, которая тут же развалится, если убрать французские подпорки и если французские переписчики английских и немецких романов пере-

станут подсказывать слова говорящим по-русски героям и героиням. Парадоксально, но... единственным существенно русским элементом романа является именно эта речь, язык Пушкина, набегающий волнами и прорывающийся сквозь стихотворную мелодию, подобной которой еще не знала Россия» [4, 36].

В отечественной науке трех последних десятилетий проблема литературности пушкинского романа осмысливается в другом ключе — как постепенное освобождение от нее или полемика с нею в обеих сферах, что обусловлено изменением принципов создания характеров и творческого метода (И. Семенко, Ю. М. Лотман), жанрово-эстетической природой произведения, мерцающего в поле «роман-жизнь» (С. Г. Бочаров, А. Чумаков), или же соотношением между «фрагментарностью» сюжета героев и сквозным, «становящимся» во времени и духовном универсализме сюжетом автора (В. Непомнящий).

Полемика с литературностью, действительно нарастающая от IV главы к «Путешествию Онегина», тем не менее не приводит к ее исчезновению или последовательному противопоставлению ей «лежащей вне литературы жизни». Напротив, ожидаемая последовательность каждый раз нарушается «реабилитацией» только что отвергнутой или разоблаченной литературности.

Скажем, «проповедь» Онегина в IV главе — в отличие от письма Татьяны и в противовес ему — полностью лишена литературных клише и реминисценций. Своеобразным тому подтверждением может служить отсутствие комментария к ней у В. Набокова, отметившего лишь параллель из «Обермана» Сенанкура к словам Онегина «совость в том порукой» [4, 351]. Явно в полемике с В. Набоковым называя подобные параллели искусственными, Ю. М. Лотман утверждает, что смысл речи Онегина и всей сцены именно в том, что герой «повел себя не по законам литературы, а по нормам и правилам, которыми руководствовался достойный человек пушкинского круга в жизни». И дальше: «Не случайно во всех последующих строфах главы доминирующей делается тема... разоблачения литературных штампов и противопоставления им действительности, истины и прозы» [2, 236–237]. Однако в финальной строфе главы это противопоставление «резко неожиданно», по словам Ю. М. Лотмана, сменяется утверждением приоритета поэтических иллюзий над трезвой прозой [2, 256].

Не менее резко сменяется характер осмысления Пушкиным своего творческого пути от «Путешествия Онегина» к последней главе, которые в болдинской редакции 1830 года были соответственно VIII и IX. В «Путешествии» «поэтическому» взгляду на действительность полемически противопоставлена низкая и грязная в буквальном смысле проза не только Одессы, но и нового творческого кредо автора:

Порой дождливою намедни
Я, заглянув на скотный двор...
ТЬфу! прозаические бредни,

Фламандской школы пестрый сор!

Таков ли был я, расцветая?

Скажи, фонтан Бахчисарая?

Однако последняя глава открывается совсем иным по тональности и образному строю обзором творческого пути, представленного сквозь литературу и «веховую» смену обликов музыки (она «вакханочкой резвилась», «Ленорой на коне со мной скакала при луне» и т. д.). Выведение «Путешествия» из основного корпуса романа сгладило резкость перебивки, но не отменило ее.

Несколько по-другому тот же процесс как бы маятникового качания от полемики с литературностью к утверждению равноправия ее с «действительностью, истиной и прозой» происходит в сюжете героев.

Светская проповедь Онегина и другие случаи его поведения по законам жизни, а не литературы (на именинах Татьяны, в принятом вызове Ленского), обескураживают героиню, но не разрушают литературность ее мышления. Когда в «модной шелье» Онегина (VII глава) Татьяна пытается постичь суть его личности по литературе, по «отметкам острым ногтям» или «чертам его карандаша» на полях книг,

В которых оразился век

И современный человек

Изображен довольно верно,

то для нее это не только единственный доступный источник, но и верный путь познания, реконструкции характера. А потому на фоне романного образа «современного человека» Татьяна начинает подозревать Онегина в «литературности», усматривать «пародическую тень» в жизненном, в нелитературном типе его поведения:

Чудак печальный и опасный,

Созданье ада иль небес,

Сей ангел, сей надменный бес,

Что ж он? Ужели подражанье,

Ничтожный призрак, иль еще

Москвич в Гарольдовом плаще,

Чужих причуд истолкованье,

Слов модных полный лексикон?..

Уж не пародия ли он?

Романтическая клишированность восприятия «избранника» («Сей ангел, сей надменный бес» повторяет формулы письма: «Кто ты, мой ангел ли хранитель Или коварный искуситель...») сталкивается здесь с той снижающей градацией литературности («подражанье — мода — пародия»), которая ставит под сомнение самобытность личности Онегина, что явно противоречит всему предшествующему его изображению. Не замечать это противоречие, подобно В. Набокову [4, 504], или, подобно Ю. М. Лотману, полагать в нем отражение авторского «взгляда на Онегина как явление подражательное, не имеющее корней в русской

почве» [2, 320–321], значит обходить молчанием не изменившийся по сравнению с письмом тип мышления героини, для которой литература и жизнь равноправны и взаимозаменяемы.

Однако подобный тип мышления составляет отличительную примету духовно-культурного сознания человека 1820-х гг. В результате изучения дневников и записных книжек людей этого времени, и связанных с литературой (П. Вяземского, К. Батюшкова, В. Кюхельбекера), и далеких от нее (А. Вульфа, С. Жихарева, А. Олениной), Е. В. Петровская обнаружила, что их авторы неизменно пишут о себе в третьем лице, прячась за известные литературные образы, хотя их записи не предназначались для чужих глаз. Оказалось, что человек той поры даже в интимных дневниковых признаниях незащищен без литературной оболочки и может высказать себя, свои мысли, чувства и переживания лишь под маской литературного образа и в его стилистике. Это ведет к «полуосознанной игре литературными масками», придавая дневникам характер полумистификации, своего рода «маскарадности», в «постоянном качании от вымысла к правде, от литературы к реальности». Вместе с тем человек «взаимодействует с литературой легко, снимает и надевает маску литературного героя без боли», поскольку «жизненное и литературное имеет для него одинаковую силу и право» [5, 145–154].

Игра в литературу (или с литературой) переходит в повседневное поведение людей (припомним игру, связавшую в Одессе Пушкина с А. Н. Раевским — Демоном или Мельмотом) [3, 69–74, 101–102] или наполняет дружескую переписку, пушкинскую михайловского периода в том числе [1, 198–211]. И в этих случаях, где собственно игровое начало, неотрывное от иронической стихии, особенно велико — умение выдержать роль, сыграть «маской» или «масками», — приоткрывается в личности «исполнителя» нечто очень существенное, которое было бы трудно выразить другим способом.

Такое взаимодействие человека с литературой — в одно и то же время интимное и публичное, целомудренное и свободное, глубоко личностное и «маскарадно-игровое» — больше не повторилось на протяжении XIX века. 30-е годы, обратившие взор человека вглубь собственной души, сделали приметой духовно-культурного самосознания исповедь, которой практически не знали 20-е, а примерка литературных масок стала, особенно в 40–60-е, уделом личности, возмещающей литературой несоответствие ей собственного «я» или существования. Свобода же взаимодействия с литературой человека пушкинской поры отражала ощущение им равенства или по крайней мере соизмеримости с нею своей личности и жизни.

Нетрудно заметить, насколько органично вписывается в культуру духовного самопознания и высказывания эпохи литературность мышления Татьяны. Перестает быть странным и то, что при несомненном духовно-нравственном росте Татьяна-княгиня в своем признании-«уроке» Онегину, говоря словами В. Набокова, «снова подпала под влияние читанных

ею в юности романов» [4, 591]. Дело не в том, что к каждому ходу мысли или словесному жесту героини комментатор находит параллели у Руссо, де Сталь, Сенанкура, Гете и т. д. Нарушающее все нормы культурного общения «вашей Тани» («Если вашей Тани вы не забыли до сих пор...») или заветные для героини «полка книг», «дикий сад», «наше бедное жилище», «смирненное кладбище», — конечно, из репертуара «излюбленных творцов», а не из «истины и прозы» отношений с Онегиным или помещного быта Лариных, хотя достаток тех и был невелик [4, 329; 2, 36–37]. Дело в том, что признание Татьяны не могло быть не литературным, поскольку оно исповедально, что для человека 20-х возможно лишь в ролевой форме, но в данном случае — вне игрового начала. Правда, В. Набоков услышал в XLVII строфе «прерывистую речь, надрывные, мучительные, трепещущие, завораживающие, чуть ли не сладострастные, чуть ли не обольщающие переносы», что вместе с признанием «должно было заставить подпрыгнуть от радости опытное сердце Онегина» [4, 593]. Но сердце Онегина, как известно, отреагировало иначе и потому, что «опытность» сменилась любовью, и потому, что Татьяна проста и искренна в своей литературности, противостоящей «маскарадно-игровой для нее роли «законодательницы зал».

Свойственная эпохе игра в литературу открывает естественность той свободы, с какой Онегин соединяет ролевою атрибутику («Певцу Гюльнары подражая, Сей Геллеспонт переплывал...») с внеположным ей поведением скучающего в деревне светского человека, с какой меняет он «Гарольдов плащ» на «патриотическое» платье в путешествии по «святой Руси» или остается без маски в своей запоздавшей любви. Но маски Онегина — не «пародические тени» и не знаки чужеродности русской почве, а веки духовного странничества русского варианта «современного человека».

Наконец, постоянное скольжение в сюжете автора от его образа к реальному биографическому лицу, от персонажа романа к его создателю, от литературы к жизни и наоборот, постоянная и свободная игра не только литературными масками, жанрами, стилями, но самой гранью между искусством и реальностью, высокой поэзией и смиренной прозой, стихия иронии, втягивающая читателя в игру с литературой — все это позволяет говорить, что характерные признаки духовно-культурного сознания эпохи Пушкин перевел на уровень *жанрового мышления* и эстетически закрепил в феномене «свободного романа». Феномене столь же уникальном и более не повторившемся, как и взаимодействие с литературой человека 1820-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. — Таллинн, 1980.
2. *Лотман Ю. М.* Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. — Л.: Просвещение, 1980.

3. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография. — Л.: Просвещение, 1983.
4. Набоков В. В. Комментарий к роману Пушкина «Евгений Онегин». — СПб.: Искусство-СПб; Набоковский фонд, 1998.
5. Петровская Е. В. Дневник пушкинской поры (авторское «я» в отношениях с литературой) // Пушкинский сборник. — Л.: Изд-во ЛГПИ, 1977.
6. Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1968.
7. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Там же.
8. Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977.

Е. Г. РОЩЕНКО

МЕЛЬМОТИЧЕСКИЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ОНЕГИНА

Интертекстуальность — одно из выражений энциклопедизма романа в стихах, преломление присущего искусству XIX века *docta stilo*. «Учебный» стиль «свободного романа» сопряжен с многочисленными литературно-художественными ассоциациями. Значительна роль «байронического» начала, повлиявшего на трактовку образа Онегина. «Лорда Байрона портрет» освящает «молчаливый кабинет» пушкинского героя, что «издавна чтење разлюбил», но «из опалы исключил» творения «певца Гяура и Жуана». Наряду с чайльд-гарольдовским флером русский «чужак» наследует черты еще одной «небылицы» «британской музыки» — героя последнего «готического» романа «Мельмот-Скиталец» (1820). Гениальным назвал Пушкин в комментариях к «Евгению Онегину» творение «печального и ужасающего» Метьюрина (1780—1824). К началу работы Пушкина над «Евгением Онегиным» «байроническое» было «нарицательным в русской речи» [1, 657], «мельмотическое» только входило в русскую культуру («восточные поэмы» Байрона закончены на четыре, «Паломничество Чайльд-Гарольда» — на два года ранее «Мельмота»). Знакомство Пушкина с ирландской «дикой» прозой («wild thing» называл Метьюрин свой последний роман) на десятилетие опередило появление «Мельмота» в русском переводе, приобщившем к запечатленному в нем странному художественному миру читающую Россию. «Дикий» роман ирландца повлиял на формирование самого замысла романа Пушкина. Менее чем через полгода (в окт. 1883) после начала работы над «Евгением Онегиным» Пушкин писал о «мельмотическом характере» своего героя. «...В автографе... определению «мельмотический» предшествовало, но затем было вычеркнуто... «байронический»: очевидно, с точки зрения Пушкина, «байронический» и «мельмотический» типы современного ему человека

были близкими...» [1, 657]. По мысли русского поэта, образ Мельмота, подобно героям Байрона, обобщил «черты мыслящего человека начала XIX в.» [2, 228], что обусловило почти полную синонимичность слов «мельмотический» и «байронический». Лишь черты демонизма отличали «мельмотического» героя, придавая «более ясную мотивировку его разочарованности, озлобленности, скептицизма» [1, 657]. По-видимому, это отличие обусловило сужение первоначально более широкого круга ссылок на героя Метьюрина в романе Пушкина: поэт не стремился придавать Онегину черты демона, обретшего страшной ценой фантастическое долголетие. Лишь в провиденциальном «страшном сне» Татьяны Онегин обретает демонические черты мельмотического происхождения: его появление во сне Татьяны предваряет картина «дикой» природы, видение которой является героине после ее перехода через «гибельный мосток»; предводитель «адских привидений» сопровождается «ярким смехом», раздавшимся «дико», взоры его блистают нестерпимым огнем. Испепеляющий невыносимый взгляд, дикий сардонический смех, смертоносная буря — такова атрибутика демонического героя в «диком» романе Метьюрина.

Влияние последнего в истории жанра «готического» романа на пушкинский роман в стихах не исчерпывается несколькими ссылками на Мельмота. Понимаемый 20-ые годы XIX в. как «насмешливое осуждение человеческих поступков и чувств, основанных на той нравственной системе, которая считает себя непогрешимой... на деле являющаяся самообманом» [1, 607], «мельмотизм» проник в «плоть и кровь» русского Скитальца.

В этих романах о современности (время действия «Мельмота-Скитальца» — 1816, «Евгения Онегина» — 1819—1825) и «собственной стране» историческая и географическая конкретика расширяется посредством приемов интертекстуальности. Роман Метьюрина также энциклопедичен, тяготение к *docta stilo*, обилие цитат, рассуждений об искусстве, наличие образов «читающих» героев позволяют усматривать в произведениях черты жанра культурно-исторического романа. В обоих случаях диапазон непосредственно введенных цитат простирается от древности вплоть до 20-ых годов XIX в. Это имена художников, мифологических и литературных героев, латинские сентенции, фразы из Библии, литературные фрагменты, эпиграфы, предваряющие главы, пародии на литературные образцы. Однако помимо непосредственного в романах наличествует и завуалированное цитирование (сказывающееся в композиции целого и его фрагментов, трактовке образов героев), сопряженное с концепцированием на основе утрачивающего качество «чужого» иноматериала. Для «Мельмота» источниками такого рода явились арабская сказка, «ужасы романов школы Ратклиф» и Льюиса, история доктора Фауста в изложении К. Марло, множество других образцов. Оригинально преломленные, объединенные судьбой главного героя литературные прообразы в контексте романа Метьюрина концепционно переосмыслены. Одним из литературных прообразов, повлиявшим на композицию и трактовку образов пушкинского ро-

мана, стал «дикий» роман Метьюрина, в свою очередь основанный на преломлении художественного метода завуалированного цитирования.

В либретто оперы Чайковского «свободный роман» получает свободную интерпретацию. Сужение «мельмотического» спектра в опере обусловлено ослаблением актуальности «готического» романа, переставшего существовать как целостное явление уже в постметьюриновскую эпоху, интересом композитора к реалистической стороне «энциклопедии русской жизни», спецификой оперного жанра, лиризацией и театрализацией поэтического первоисточника. Тем не менее, и в опере сохранены черты «мельмотизма», присущие роману в стихах.

Подобно Метьюрину, Пушкин начинает роман сценой приезда «наследного племянника» в фамильное имение к умирающему дяде. Трех представителей рода сталкивает Метьюрин в этой сцене: старого угрюмого скрягу, умирающего «с перепугу» (встреча с «ожившим портретом» таинственного предка предвещала «страшному дяде» скорую смерть); молодого Мельмота, смотрящего на дядю с «противоречивым чувством — притягательным и ...отталкивающим, когда страх смешивается с желанием» (ср. с пушкинским: «Вздыхать и думать про себя...»); самого Скитальца, с которого 150 лет назад был написан излучающий ужас портрет, демонического предка, «вернувшегося домой», чтобы окончить свои скитания. Сцены смерти двух Мельмотов — открывающая роман кончина затворника-скряги и завершающая повествование гибель-расплата изгнанника-Скитальца — образуют одну из обрамляющих полифоническое действие произведения образно-смысловых арок, позволяя трактовать образ старого Мельмота как одного из двойников проклятого героя. Казалось бы, у Метьюрина молодой Мельмот, с образом которого сопряжен мотив приезда, играющий важную роль и у Пушкина, и Мельмот-демон, черты которого явились источником «мельмотизма» пушкинского героя, отделены друг от друга: молодой наследник сжигает роковой портрет, приближая час смерти предка, в душе юноши нет пресыщенности жизнью, гордыни, превративших его предка в Скитальца. Но Мельмот-демон угадывает в юном Мельмоте присущую ему самому «бесплодную и неистовую пытливость ума», некогда приведшую его к роковому шагу и «в прежние времена» неминуемо сделавшую молодого наследника жертвой искусителя. Свойство ума молодого Мельмота превращает его в одного из двойников Скитальца, преследующих его в надежде разгадать охраняемую им роковую тайну. Неутолимая пытливость ума, «роптанье вечное души» позволяют усматривать и в образе «русского неприкаянного скитальца Онегина» [3, 185] возможную жертву «дикого» героя Метьюрина или одного из его литературных двойников.

В либретто оперы, начало которой сопряжено с совместной экспозицией женских образов, мотив приезда Онегина в фамильное имение фактически отсутствует. Онегинский монолог «о дяде» представлен в опере в виде реминисценции в Заключительной сцене I акта. Монолит, поданный вне

пушкинской концепции времени, значительно сокращенный, отсутствие предыстории главного героя — все это обуславливает «стирание» мельмотической нагрузки данного сюжетного мотива в опере, уже у Пушкина лишенной демонической подоплеки.

И молодой Мельмот, и пушкинский Онегин — «читающие» герои. Силась разгадать тайну проклятого предка, его наследник погружается в чтение рукописей (слушание рассказов) участников скорбных событий, «душой» которых был Скиталец. Из многообразного литературного наследия Онегин избирает те произведения, по отношению к героям которых чувствует внутреннее родство. Предмет чтения молодого Мельмота и Онегина — те литературно-художественные образцы, герои которых являются семантическими дублями читающих. В отличие от этого, «читательская» сторона души Онегина в опере не прослежена. Что касается литературных двойников героя, то в тексте оперы единственный раз возникает непосредственная байронически-мельмотическая ассоциация. Ассоциирование оперного героя с Мельмотом происходит лишь в предфинальной сцене (III акт, I картина, № 20) и сопряжено не столько с раскрытием черт души Онегина, сколько с выражением «общественного мнения» о возвращении отшельника в высший свет, «щеголяющего» «масками» литературных скитальцев.

В контексте оперных байронически-мельмотических ассоциаций особого внимания заслуживает абсолютно невозможная в пушкинском романе реплика оперного Онегина, обращенная к Ленскому в сцене ссоры на именинах Татьяны: «Чайльд Гарольдом стоишь каким-то!» (III акт, I картина, № 15). В романе байроническое — онегинская прерогатива, душа Ленского не знала убийственного чайльд-гарольдовского холода. Вместе с тем, значение этой реплики в опере как образца иной, по сравнению с романом, эпохи многомерно. Она отображает метаморфозу, что происходит в молодой душе, впервые познающей боль утраты, тоску разочарования, в уединении ищущей спасения. Злая ирония таится в реплике Онегина: в последней четверти XIX в. образ Чайльд-Гарольда утратил романтический флер, приобретя ироническое толкование. В духе Мельмота Онегин Чайковского ранит жертву ядом таящегося в краткой фразе сарказма.

В этой сцене оперы есть еще одна немислимая в романе Пушкина реплика. Ленский обращает ее к Ольге: «...дева **красою** может быть, точно **ангел**, мила и **прекрасна**, как день, но душою... точно **демон**, **коварна** и **зла**!». Пушкин не был склонен называть Ольгу ни ангелом, ни, тем более, демоном. Подобно Онегину, поэт не намеревался уделять особое внимание героине, чей портрет ему надоел «безмерно». В реплике оперного героя заметно влияние образной характеристики того персонажа, воздействие которого на Ольгу — героиню Пушкина — невозможно с точки зрения исторической логики. На оперный текст несомненно воздействие поэтической характеристики Тамары Лермонтова, героини, принадлежащей двум мирам: «**Прекрасна**, как **ангел** небесный, как **демон**, **коварна** и **зла**».

В оперном тексте — почти точная реминисценция лермонтовских строк, написанных в 1841 г., спустя 10-летие после окончания романа Пушкина. Так в опере возникает оригинальное преломление одной из важнейших черт романа — интертекстуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев М. П.* Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. — Л., 1976.
2. *Громбах С. М.* Примечания к «Евгению Онегину» // Изд. АН СССР. — Серия литературы и языка. — 1974. — Т. 33. — № 3.
3. *Кулешов В. И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX в. (первая половина). — М., 1965.

Е. Т. РУСАБРОВ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ ОЖИВАЮЩЕЙ СТАТУЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Важнейшие, этапные произведения Пушкина отмечены обращением к сюжетам с оживающей статуей. По вещи иронии судьбы статуя запечатлена и на самом известном из сделанных с натуры изображений самого Пушкина, совсем немного не дожившего до появления фотографии. Отец поэта, Сергей Львович, утверждал, что лучший портрет его сына «есть тот, который написан Кипренским» [5, 181]. Так считал и сам Александр Сергеевич, впоследствии, несмотря на крайнюю стесненность в средствах, выкупивший этот портрет. Оресту Кипренскому посвящены благодарные и вдохновенные строки:

Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз, —
И я смеюсь над могилой,
Ушед навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит:
Оно гласит, что не унижу
Пристрастья важных аонид [3, 3, 21].

В этом отрывке из стихотворения, написанного под впечатлением от лучшего творения прекрасного художника-портретиста, не случайно дважды упоминаются музы (аониды), называемые «чистыми» и «важными». Между тем известно, что в первоначальном варианте в правом верхнем углу картины не было статуи музы. Кипренский изобразил ее по настоянию друзей Пушкина, которым казалось, что таким образом портрету будет придана должная многозначительность. Правда, выполнив формально условия за-

казчика (портрет был заказан А. А. Дельвигом), Кипренский странно расположил статую. Судя по всему, это — скульптурное изображение Эрато, то есть самой близкой, «родной» Пушкину музы лирической поэзии с лирой в руках. Тем не менее, поэт и муза, как бы отвернувшись друг от друга, отчужденно глядят в разные стороны. Контраст подчеркнут и цветовым соотношением: холодная статуя ощутимо отторгается теплым оливковым фоном. И уж тем более явно вступает в конфликт с классицистической бесстрастностью изваяния музы романтический облик поэта. Впрочем, место, которое занимает статуя в поэтическом мире Пушкина, говорит о том, что эта тема для него выходит далеко за рамки коллизии между классицизмом и романтизмом. Трагическое противостояние человека и статуи осознается поэтом как сложнейший, исполненный экзистенциальной диалектикой символ. Таким образом Кипренский интуитивно почувствовал и воплотил в композиции портрета важнейшую мифологему пушкинского художественного сознания.

Портрет со статуей был написан в 1827 году. А спустя три года тема статуи по все той же иронии судьбы неожиданно продолжились в личной жизни Пушкина. Мать Натальи Гончаровой не давала согласие на ее брак с Александром Сергеевичем, мотивируя отказ отсутствием приличного приданого. В связи с этим Пушкин взялся хлопотать о получении царского разрешения на продажу принадлежавшей обедневшей семье Гончаровых гигантской медной статуи Екатерины II, которую дед невесты хотел реализовать в пользу внучки. Однако на пути решения вопроса возникло множество затруднений, и в пушкинских письмах той поры с трагической иронией постоянно возникает упоминание о судьбоносной «медной бабушке», которая, похоже, стала восприниматься поэтом как вполне реальный персонаж фантазмагорической истории его собственной жизни: «Что дедушка с его медной бабушкой? Оба живы и здоровы, не правда ли?» [3, 10, 242]. Это строка из письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой, написанного 11 октября 1830 года в Болдине, в самый разгар знаменитой первой болдинской осени. Именно в это время поэт работает над произведением о Дон Гуане, воплощающим самый известный в европейской литературе вариант сюжета об оживающей статуе.

Роман Якобсон в фундаментальном для нашей темы исследовании «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» отмечает, что, как правило, в заглавиях пушкинских произведений указывается главное действующее лицо. В то же время во всем пушкинском наследии явно «выделяются три произведения, названия которых указывают не на живое лицо, но на статую, скульптурное изображение, и в каждом случае эпитет обозначает материал, из которого сделана статуя: трагедия «Каменный гость», поэма «Медный всадник» и «Сказка о золотом петушке» [6, 147]. Эти три произведения, главными героями которых стали оживающие статуи, объединяет не только типология заглавий. Все они были написаны в Болдине, становясь по очереди творческими кульминациями трех осенних сезонов (1830, 1833

и 1834 годов). Одновременно эти произведения стали и кульминационными завершениями определенных жанровых рядов в наследии великого поэта. Вместе с темой оживающей статуи «ушли из пушкинского поэтического творчества *три поэтических жанра*: «Каменный гость» — последняя из оригинальных законченных стихотворных драм Пушкина, «Медный всадник» — последняя его поэма, а «Сказка о золотом петушке» — последняя сказка» [6, 163].

Все перечисленные факты, связанные с жизнью и творчеством Пушкина и имеющие непосредственное отношение к *мифологии оживающей статуи*, производят странное впечатление случайностей, организованных в закономерные ряды. Впрочем, еще Аристотель, рассуждая об оптимальном соотношении случайности и закономерности в фабульных конструкциях, *не случайно* привел в пример сюжет с «оживающей» статуей: «...среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно: например, как в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого Мития, когда тот смотрел на нее; такие события кажутся не случайными... и наилучшими сказаниями необходимо будут именно такие» [1, 128]. Разумеется, не все «наилучшие сказания» связаны с темой статуи, но, по крайней мере, в творчестве Пушкина закономерность, связанная с выходом на подобные сюжеты в кульминационные моменты творчества, выявляет себя достаточно определенно. Естественным истоком мифа об оживающей статуе, скорее всего, было «оживление» (анимация) идола в древнейшем обрядовом действе. Многочисленные свидетельства об использовании эффекта «оживания» изваяний в языческих храмах и на городских площадях во время религиозных празднеств дают представление о том, какие реальные впечатления питали мифотворческую фантазию древнего египтянина, грека, этруска или римлянина.

Сам по себе сюжет об оживании мертвой материи является конкретизацией существеннейших, находящихся на перекрестке всех разделов гуманитарного знания оппозиций живого — неживого, жизни подлинной — жизни мнимой, одухотворенного — механического и т. п. Подобные антитезы составляют самую суть предмета искусства, поскольку оно призвано говорить человеку о человеческом. Неудивительно, что наиболее значимые, «магистральные» сюжеты и связанные с ними литературные произведения часто используют ту или иную интерпретацию древнего мифа об оживающей статуе.

В то же время исторически и генетически лежащее в основе сюжета об оживающей статуе театральное начало определяет тяготение литературных произведений, интерпретирующих данный сюжет, к драматизации и «театрализации». Поэтому часто сюжет об оживающей статуе обуславливает драматическую форму литературного произведения. Оно как бы «просится» на сцену и принимает форму пьесы.

В этом смысле своим «Каменным гостем» Пушкин «подключается» к неслучайно сложившейся традиции бытования истории Дон Гуана

в драматической форме. Но и в тех случаях, когда используются иные формы — поэма, сказка, сюжет с оживающей статуей определяет драматический и динамичный характер литературного произведения. Чудо оживания предчувствуется, подготавливается нарастающим напряжением повествования и становится ярко выраженной кульминацией. Сцены появления оживших статуй — это моменты долгожданного выхода главных, судя по заглавиям, героев соответствующих произведений. Эти сцены аффектированы и откровенно театральны, даже если речь идет не о драме, а, скажем, об эпической поэме:

И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне... [3, 4, 286]

Здесь все театрально: и «подсветка», и «озвучание», и «поза». Вопрос только в том, какой именно театр может быть в данном случае моделью? Впрочем, и ответ на этот вопрос достаточно очевиден. Театр, в котором «статуи» оживают постоянно, — это театр кукол. Разумеется, эффект оживания статуи, скажем, статуи Командора, может быть воспроизведен и в драматическом театре — соответствующими средствами. Но и в этом случае актер, изображающий ожившую статую, будет, на самом деле, подражать (пластикой, голосом и т. д.) театральной кукле. Выдающийся художник, искусствовед и деятель театра кукол Н. Я. Симонович-Ефимова определяла этот вид театра как «театр движущейся скульптуры» [4, 21].

Пушкин, несомненно, интуитивно чувствовал и эстетическое родство, и тонкие отличия скульптуры, статуи, статуэтки и куклы. В седьмой главе «Евгения Онегина» он называет статуэтку Наполеона «куклою чугуновой», подчеркивая тем самым театральность позы, в которой традиционно запечатлен одиозный «узурпатор»:

И столбик с куклою чугуновой
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом [3, 5, 128].

Образ театра кукол, сопровождающий сюжеты с оживающими статуями, мог быть навеян Пушкину произведениями западноевропейских и американских романтиков, особенно чутких к подобным темам и создавших, по сути, новую мифологию и статуи, и куклы. Известны творческие связи Пушкина с Проспером Мериме, написавшем знаменитую новеллу о губительной статуе «Венера Илльская». Некий мистический театр кукол описан и в новелле Вашингтона Ирвинга «Легенда об арабском звездочете», которая послужила прототипом пушкинской «Сказки о золотом петушке»: «Вверху башни был круглый зал с окнами на все стороны света и у каждого окна столик, подобный шахматному, с кукольной ратью, конной и пешей, во главе с владыкою той стороны, и все деревянной резьбы. [...] Царь Абен Габуз приблизился к столику вроде шахматного, на котором были расставлены деревянные фигурки, и, к изумлению своему, увидел,

что все они движутся. Кони дыбились и гарцевали, воины бряцали оружием, и доносился слабый рокот барабанов и труб, брэнчала збруя и ржали скакуны... [...] ...он поразил волшебным копьём нескольких куколок, а других ударил древком. Те грянулись замертво, а эти обратились друг на друга и начали свалку и побойще» [2, 125–126].

По точному наблюдению Яacobсона, у Пушкина «и в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ омертвевших людей... [...] ...граница между жизнью и неподвижной мертвой материей намеренно стирается» [6, 150]. Статуя, оживая, ведет себя подобно кукле, можно сказать — оукливается. С другой стороны, оукливается и человек, когда мертвеет. «В них жизни нет, все куклы восковые», — говорит Дон Гуан о северных женщинах [3, 5, 317]. Кукла оказывается таким образом «общим знаменателем», точкой соприкосновения и взаимопроникновения живого и мертвого, эстетической моделью их диалектического единства в пушкинской интерпретации мифа об оживающей статуе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель и античная литература. — М., 1978.
2. *Ирвинг В.* Альгамбра. — М., 1990.
3. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — Л., 1977 — 1979.
4. *Симонович-Ефимова Н.* Записки петрушечника. — Л., 1980.
5. *Черейский Л.* Пушкин и его окружение. — Л., 1975.
6. *Яacobсон Р. О.* Работы по поэтике. — М., 1987.

П. Н. БАБАЙ

СМЕРТЬ И БЕССМЕРТИЕ В «КАМЕННООСТРОВСКОМ» ЦИКЛЕ ПУШКИНА

К лирике Пушкина возможен подход, выстраивающий типологию ситуации «человек и трансцендентное», различных форм имманентизации трансцендентного. В рамках этой типологии нас интересуют некоторые способы реализации архетипического сюжета «смерти-воскресения». В «Пророке» представлен неличностный вариант решения этого сюжета. Имманентизация здесь монологична, однонаправлена, субъектно-объектна. Человек нем, бессловесен; активное трансцендентное довлеет ему как овеществленному объекту приложения внешней претворяющей воли. Имманентизация воплощена в образы телесно-выразительных превращений и, наконец, в форме словесно-императивной обращенности. В «Пророке» интенциональность человека не выражена, как бы приглушена его объективированностью.

17-347263

Совершенно в ином виде — личностном — предстает сюжет «смерти-воскресения» в поздней лирике Пушкина. Чтобы разобраться в сложнейшем способе его реализации, нужно обратиться к функциям молитвы в «каменноостровском» цикле, которые тесно связаны с воплощением этого сюжета. И по сей день во многом справедливо замечание В. Непомнящего о том, что «не оцененное еще значение имеет переложение великопостной молитвы святого Ефрема Сирина («Отцы пустынники и жены непорочны...»)» [2, 443]. В этом стихотворении молитва — и идейно-содержательная основа, и структурная модель [4, 73]. Молитва одновременно обращена и к контексту лирического героя, и к хронотопу церковной службы, и к смысловому пространству создателей своих — отцов пустынников и непорочных жен. Последние два коррелята способны к приращению символического евангельского смыслового ряда [4, 73; 5, 195–196]. Контекст лирического героя характеризуется кризисностью, пороговостью. «Падший», то есть человек, оказавшийся перед опасностью разрушения личности, ищущий восстановления ее, принужден ориентироваться в двумировом пространстве молитвы, в процессе кризисного выбора определять вектор истинности [3, 79]. Молитва подчеркнута двучастна, двухфазова [4, 72–73]. Человек поставлен меж двух миров, которые как бы предоставляют личности возможность реализации в противоположных направлениях: один потенциальный мир оценивается человеком как акцидентальный, имеющий быть преодоленным («...дух праздности унылой, Любоначалия, змеи сокрытой сей, И празднословия не дай душе моей» [1, 337]); другой же мир утверждается как истинный, субстанциальный, бесконечный («Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья. Да брат мой от меня не примет осужденья, И дух смирения, терпения, любви И целомудрия мне в сердце оживи» [1, 337]). Такое стремление к преодолению неистинного в имманентном мире сопрягается с напряженнейшей обращенностью к Абсолюту и порождает комплекс интенциональности и поступка в самотрансцендировании личности. Через молитву личность и преодолевает себя, и обретает «самостоянье» в собственной интенциональности, выраженной в голосе, слове. Интенциональность молитвы формируется как личностное «самостоянье» в самопреодолении. Это некий акт самопретворения, творческий акт. Молитвенное самотрансцендирование гомогенно творческому. Намечается зачаточная форма сюжета «смерти-воскресения»: проступают черты жертвенной смерти как деактуализованной акциденции. Рождается сюжетное движение от пресеченной «актуализации ничто» к «актуализации бесконечного». Так в молитве (в стихотворении «Отцы пустынники...») трансцендирующая интенциональность ищет адекватного воплощения в структуре. Та же тенденция проявляется в пространстве всего «каменноостровского» цикла. Исследователями установлены связи между молитвой в «Отцах пустынниках...» и другими стихотворениями цикла на уровне смысловых и структурных переключек [3, 78–80; 4, 75–78; 9, 36–40]. В пределах цикла очевидно структурно-смысловое единство

произведений на основе интенциональности, привнесенной в цикл молитвой, и структурной модели самотрансцендирования, экстраполируемой через молитву на весь цикл. Стихотворения цикла («Из Пиндемонта», «Мирская власть», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и другие) как бы разворачивают и наполняют конкретным содержанием, воплощают в конкретных образах те темы, проблемы, которые в свернутом виде содержатся в молитве. Выстраивается инвариантный ряд акцидентального мира: дух праздности, любовначалия и празднословия («Отцы пустынноики...»), «громкие права» — карьера, государственная деятельность, «слова, слова, слова» — празднословие публичное, журнальное («Из Пиндемонта»), «мирская власть» с часовыми вместо жен-мироносиц у подножия Креста («Мирская власть»), «публичное кладбище» с его «могилами склизкими», «дешевого резца нелепыми затеями» («Когда за городом, задумчив, я брожу...»). Так же последовательно прослеживается инвариантный ряд мира субстанционального, утверждаемого в его бесконечности: «дух смирения, терпения, любви и целомудрия» («Отцы пустынноики...»), «лучшие права», «лучшая свобода» в тождестве творчества онтологического и эстетического («...Дивясь божественным природы красотам, И пред созданьями искусств и вдохновенья Трещца радостно в восторгах умиленья» [1, 336]) («Из Пиндемонта»), «великое торжество» Царя царей в его жертвенной смерти-воскресении («Мирская власть»), «торжественный покой» «кладбища родового» («Когда за городом, задумчив, я брожу...»). Позиция человека здесь аналогична той, которая заявлена в молитве: личность, обретая и осмысливая свою бесконечность, преодолевает себя, осуществляет творческий акт самотрансцендирования как некий эквивалент жертвенной смерти. Основной корпус стихотворений цикла сохраняет внутреннюю альтернативную двучастную структуру. Через весь цикл пролегает срединная ось, пороговая для человека; в большинстве стихотворений цикла области противоположных потенциальных реализаций личности по обе стороны этого порога как бы равноудалены. Но, наряду с двумировостью, в цикле представлены и примеры предельной реализации противоположных потенциалов: воплощенная смерть — актуализированное ничто в «Подражании италийскому» и бессмертие как актуализированная бесконечность в «Памятнике». Формулу внутреннего сюжета «каменноостровского» цикла, таким образом, можно определить как движение от актуализированного ничто к актуализированной бесконечности (сюжет смерти-воскресения), а именно в таком сюжете воплощается интенциональность молитвы, которая, как мы видим, находит структурно-содержательное оформление в основных стихотворениях цикла. В известном смысле молитву можно считать структурно-смысловой моделью всего цикла, смысловым центром цикла. И вот еще почему. Латентный сюжет смерти-воскресения эксплицируется благодаря взаимодействию с символическим контекстом. Великопостная молитва Ефрема Сирина в «Отцах пустынноиках...», связанная с обрядовой символикой церковной службы в страстную неделю, привлекает к содержанию «камен-

ноостровского» цикла пространство великопостного смыслового комплекса [5, 195—196, 200]. Суть этого комплекса сводится к мотиву преодоленной смерти. Этот ведущий мотив по существу представляет собой систему мотивов: покаяния, жертвы, смерти, воскресения. Христос «смертию смерть поправ», то есть пресуществленный Логос преодолевает смерть как актуализированное ничто (ортодоксальный символ первородного греха) через жертвенную гибель и воскресение. В рамках великопостного комплекса сюжет смерти-воскресения предстает как движение от актуализированного ничто к актуализированной бесконечности. Контекст великопостного комплекса эксплицирует сюжет смерти-воскресения до статуса определяющего в пространстве всего «каменноостровского» цикла. Молитва задает символические параметры стихотворениям цикла. Темы, проблемы, мотивы цикла приобретают символическую перспективу [5, 200; 3, 82—83]. Тема смерти и тема творчества — центральные для «каменноостровского» цикла — реализуются в тесном взаимодействии, в единстве. Великопостная мифологема «смерти, поправленной смертью» воплощена в сюжете смерти-воскресения: деактуализация акцидентального мира в процессе личного самотрансцендирования предстает эквивалентом жертвенной смерти и одновременно осмысливается как трагический творческий акт. Гомогенность трансцендирующей интенциональности уравнивает творчество эстетическое с онтологическим. Граница между ними стирается. Творчество онтологизируется [6, 196]. Подвиг жертвенной смерти как онтологизированное творчество деонтологизует смерть, деактуализирует ничто. Онтологизированное творчество, попирая смерть, утверждает актуализированную бесконечность — так во всю силу звучит тема бессмертия, которой посвящен пушкинский «Памятник» [6, 196]. Сводятся воедино все смысловые линии цикла: жертвенная смерть как преодоление смерти «онтологической» (смерть-воскресение) — бессмертие как победа онтологизированного творчества над деонтологизированной смертью. Так формируется итоговая для пушкинского творчества концепция мира и человека. Человек обретает полновесное слово, вступая в равноправный диалог с абсолютной личностью. Это высшая ступень «самостоянья» пушкинского человека, личности, осознавшей свою бесконечность через творческий акт вечного жертвенного самопреодоления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1977. — Т. 3.
2. *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба. — М., 1987.
3. *Поддубная Р. Н.* О «каменноостровском» цикле стихотворений Пушкина // Проблема автора в художественной литературе. — Ижевск, 1993.
4. *Савченко Т. Т.* О композиции цикла Пушкина 1836 года // Болдинские чтения. — Горький, 1979.
5. *Старк В. П.* Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 года // Пушкин: Исслед. и мат. — Л., 1982. — Т. 10.

6. *Сурат И.* О «Памятнике» // Новый мир. — 1991. — № 10.
7. *Сурат И.* Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. — 1994. — № 1.
8. *Сурат И.* «Родрик»: Житие великого грешника // Новый мир. — 1997. — № 3.
9. *Тоддес Е. А.* К вопросу о «каменноостровском» цикле Пушкина // Проблемы пушкиноведения. — Рига, 1983.

В. А. МАРИНЧАК

**РЕЛИГИОЗНАЯ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ
В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ОТЦЫ
ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ НЕПОРОЧНЫ»
В СОПОСТАВЛЕНИИ С МОЛИТВОЙ
СВ. ЕФРЕМА СИРИНА**

В стихотворении А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны» вторую часть обычно называют переложением молитвы св. Ефрема Сирина. Сопоставление соответствующих текстов, однако, позволяет выдвинуть иное предположение — здесь скорее дана свободная вариация молитвы, которая имеет достаточно самостоятельное значение: она отражает религиозную интенциональность, свойственную самому Пушкину, его собственные антропологические представления, вырастающие из наиболее острых коллизий его душевной жизни.

Для выявления всего этого Пушкин прибегает как к средству к межтекстовому диалогу. Его стихотворение должно рассматриваться непременно в сопоставлении с молитвой св. Ефрема Сирина, на ее фоне, на что Пушкин, по-видимому, рассчитывал. Его текст напряженно диалогически соотношен с молитвой св. Ефрема.

Эти тексты серьезно отличаются один от другого. «Господи и Владыко живота моего», — так начинается молитву св. Ефрем, чему соответствует пушкинское «Владыка дней моих». На фоне молитвы св. Ефрема ясно: Пушкин ограничивается признанием того, что Тот, к Кому он обращается, есть «Владыка дней», т. е. властвует и руководит личностью в этом мире, на плоскости здешнего, земного бытия. Это власть не над всей полнотой бытия, жизнью земной и вечной, как у св. Ефрема, но только над земной судьбой.

Уже в обращении Пушкин не воспроизводит образец, а характеризует свое духовное состояние — свои представления, среди которых отсутствует (не фиксируется) представление о целостной полноте жизни, включающей бытие и инобытие, время и вечность.

Обращение «Господи» у св. Ефрема есть знак личностного, эмоционально окрашенного отношения к Богу, добровольного подчинения Ему,

добровольного приятия Его воли, последнее подкрепляется словами: «даруй ми, рабу Твоему». Пушкин последовательно отказывается от такого обращения, опускается им и слово «раб».

Отнести к Богу как к Господу, принять Его волю — значит верить в окончательную благодатность этой воли, благословлять ее, войти в нее как в Царство истины и спасения. Все это присутствует в интенциональном отношении св. Ефрема, поэтому он и называет Господа Царем, поэтому неформальный смысл имеет последний оборот в молитве: «Яко благословен еси во веки веков».

Принимает ли Пушкин волю Господню, подчиняется ли добровольно и радостно ей, ощущает ли для себя возможным войти в Царство, готов ли повторить «благословен еси», остается неизвестным. Во всяком случае это не выражено так, как у св. Ефрема.

Существенны различия между текстами и в первом прошении. «Дух праздности, уныния, лобоначалия и празднословия не даждь ми», — возглашает св. Ефрем. У Пушкина, заметим в первую очередь, нет слова «уныние», хотя в последний год жизни это чувство Пушкину, очевидно же, было знакомо. Видимо, он искал преодоления уныния во всей его тяготе своими собственными силами и не искал при этом помощи ниоткуда, даже от Бога, рассчитывая во всем только на себя. Мы сталкиваемся со значимым отсутствием в стихотворении того, что выделено у св. Ефрема, и в этом вновь находит отражение духовное состояние, присущее собственно Пушкину.

Вместо соположенных у св. Ефрема «праздности, уныния» — у Пушкина «дух праздности унылой». И в этом отражается специфика собственно пушкинского положения. Очевидно, вынужденная праздность, вызванная бесплодной суетой большого света и двора, удаляющая от трудов, опустошающая душу, и является с его точки зрения тем, что может вызывать уныние, действительно переживаемое им с острой болезненностью.

Славянское «лобоначалие» обычно толкуют как властолюбие, желание быть начальником. Но вряд ли это называет Пушкин «змеей сокрытой», т. е. тайным искушением от лукавого. Речь тут скорее об эгоизме и эгоцентризме, поставлении себя в начале всех начал; эго с его своеволием, с любовным отношением, со страстью к собственному единоначалию на всем пространстве своего существования — такова коллизия, подразумеваемая словом «лобоначалие». Но ведь это та коллизия, которая неотступно заставляла мыслить и страдать Пушкина, когда он писал и «Цыган», и «Пиковую даму», и маленькие трагедии... Она до конца тревожила Пушкина своей неразрешенностью, да, пожалуй, и неразрешимостью. Вот почему у него появляется это болезненное усиление; «лобоначалия, змеи сокрытой сей»... Здесь вновь отражен его опыт, его духовная мука.

Празднословие соотнесено с праздностью и у св. Ефрема, и у Пушкина. Видимо, для обоих как то, так и другое опустошает душу, обесмысливает жизнь, измельчает человека и его устремления. В тексте стихотворения

есть намек на то, что драма борьбы с празднословием напряженно переживается поэтом. Согласимся, пушкинская молитва в плане выражения аскетична — вся, за исключением того, что в ней употреблена риторическая эмблема «змеи сокрытой сей». Да, ее использование глубоко мотивировано, но риторика есть риторика. И в том, что эта эмблема соседствует с прошением «празднословия не дай», есть скрытая самоирония. Она-то и говорит о том, что Пушкин осознавал незавершенность борьбы с празднословием — и относился к ней всерьез.

Первое прошение св. Ефрема заканчивается словами «не даждь ми», второе и третье формулируется через «даруй ми». У Пушкина в первом прошении вместо этого «не дай душе моей», в последнем — «мне в сердце оживи». Св. Ефрем последовательно имеет в виду всю целостность личностного существования: в единстве мотивов и поведения, душевной жизни и ее проявлений. Пушкин в своих прошениях озабочен внутренним состоянием, душой, сердцем. Здесь различно понимается сам модус молитвы. Для св. Ефрема ее цель — формирование целостного образа жизни, в единстве духа и всех аспектов личностного существования, внутреннего и внешнего в нем. Для Пушкина же цель молитвы — преобразование внутреннее, возникновение определенной интенциональности в душе.

В позитивных прошениях между молитвами Пушкина и св. Ефрема налицо еще более глубокие различия. Пушкин поменял местами прошения, изменил порядок испрашиваемых добродетелей, заменил «смиренно-мудрие» смирением, но, может быть, главное — опустил слово «даруй».

Интенциональная позиция св. Ефрема выявляется прежде всего через это «даруй». Все добродетели — дар Божий. Стало быть, у человека нет ничего своего. Попущением Божьим он может стать вместилищем пороков. По благодати Божьей он может стяжать добродетель. Но и то, и другое существует как бы вне личности, ей не принадлежа. Вся целостность личностного бытия зависит от Бога. Но эта зависимость открывает дивные возможности. Что невозможно человеку, возможно Богу, по воле Которого дар может быть ниспослан, и тогда устройению поддается и образ жизни, и внутренний мир.

Пушкин в своей молитве предлагает иную версию антропологии. Поменяв местами прошения, он выстраивает иерархию ценностей, соответствующую своему духовному состоянию. Первым — в качестве основы, обеспечивающей возможность дальнейшего личностного существования, испрашивается: «Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья». Пушкин ведь, очевидно, себя тоже воспринимал пребывающим «среди дольних бурь и битв», себя он назвал падшим. Это состояние он стремился преодолеть, для чего и нужно было увидеть и начать изживать свои прегрешения.

Будучи строгим и точным в самооценке, он понимает, что достигнуть такого нравственного совершенства, чтобы не осуждать брата своего в сердце своем, он не может. И поэтому просит о необходимом минимуме: «Да брат мой от меня не примет осужденья».

Далее — ряд испрашиваемых добродетелей. Он начинается со смирения. Пушкин не пользуется словом «смирennemудрие», видимо, не случайно. Смирennemудрие есть дар сознательного контроля как над поведением, так и над всей душевной жизнью. Пушкин стремился к преобразению своего внутреннего состояния. Но это то состояние, которое, скорей всего, не контролируемо разумом. Сознательно овладеть собою даже во внешнем образе жизни, в поведении было в 1836 г. проблематичным для Пушкина. Но особенно трагически он тогда, очевидно, переживал невозможность достичь благоразумного самообладания как овладения своими душевными порывами, освобождения от страстей души, невозможность победить свою природу, обуздать, сознательно ограничить горячность своего сердца. Смирennemудрие должно было казаться ему недостижимым. И он искал именно смирения.

Почему, становится ясным, если обратиться к истолкованию смирения у известного православного богослова XX в. А. Шмемана: «Что такое христианское смирение? Прежде всего это, конечно, чувство правды, и правды, в первую очередь, о себе самом... Смирение — это... знание своего места, своих возможностей и ограничений, это мужественное принятие себя таким, каков я есть»... [3, 166 — 167]. Пожалуй, именно в таком смирении нуждался Пушкин в 1836 г. Взглянуть на себя в соответствии с правдой, принять себя таким, как есть, чтобы иметь возможность жить дальше, вопреки всему тому, что в его душевной жизни не поддавалось контролю. Крепить падшего может именно такое смирение.

Но и терпение — в аналогичном истолковании: «В основе христианского терпения, по мысли А. Шмемана, — совсем не равнодушие ко злу, а... очень активное чувство доверия к человеку. Сколько бы человек ни падал, ни предавал лучшее в себе, христианство призывает нас верить, что не это — не зло, не падение — сущность человека. Оно верит, что человек всегда может подняться, вернуться к своей светлой сущности» [3, 167]. Пушкину для его спасения необходимо было такое терпение не только по отношению к внешним обстоятельствам, но главное — к самому себе, терпение, предполагающее, что он может «вернуться к своей светлой сущности».

В качестве вершины устремлений Пушкин выделяет целомудрие. Для понимания его интенциональной позиции вновь важны замечания А. Шмемана о смысле слова «целомудрие»: «Ключ к этому смыслу в двух понятиях, соединенных в нем воедино: «целостность» и «мудрость»... В нем выражено понимание, опыт добра, доброй, праведной и подлинной жизни, как именно целостности, и потому мудрости. Поэтому дух целомудрия — это та целостность, вне которой ничто другое невозможно. Это возврат к жизни как целостности. Это радость вновь обретенной целостности»... [3, 163 — 164].

Для св. Ефрема Сирина исходным является представление о целостности жизни, целостности личности, поэтому он и начинает с целомудрия.

Для Пушкина же целостность жизни и личности — это то, что может быть целью, пределом достижимого, но не свойством нынешнего его состояния.

Пушкин и о целомудрии просит не для всего своего существа и бытия, а для сердца, для сокровенного центра внутренней жизни, источника всего того, что в ней неконтролируемо. Охватить все — внутреннее и внешнее, овладеть всем существованием для Пушкина в его состоянии, очевидно, было недостижимым. Поэтому он и начинает с главного — с прощения о том, чтобы все это: смирение, терпение, любовь, целомудрие — были даны его сердцу.

Но главным для характеристики интенциональной позиции Пушкина в данном тексте является последнее слово — «оживи». Пушкин о духе смирения, терпения, любви и целомудрия просит не как о даре, он просит оживить этот дух в сердце. Но если так, значит, этот дух он полагает изначально присущим его сердцу. Пушкинская антропология исходит из иных предпосылок, имеющих в христианской традиции: человек есть образ и подобие Божьи. И поэтому соответствующие добродетели и сам дух их по природе присущи ему. Он может это утратить, но должен верить, что то, что ему по природе присуще, можно обрести вновь. Для этого оказывается необходимым усилие веры и молитвы. Ведь прежде бывшее, но умершее Бог может оживить, нужно только устремиться к Нему — в области заочны, к силе, которая названа Пушкиным неведомой не потому, что она ему неизвестна или для него неощутима, но потому, что запредельна, трансцендентна.

И вот он, устремляясь к неведомой силе, уже ощущает ответное движение к нему, — молитва его, падшего, крепит. Более того, он получает один из важнейших плодов ее — она его умиляет. Последнее слово следует толковать в первую очередь в таком значении: дает пережить милость. Милость свою к другим. Милость Божью к себе падшему. И, наконец, что кажется парадоксальным, но вполне закономерно в контексте изложенного, — милость свою к себе.

Дух смирения, терпения и любви в том и состоит, чтобы терпеть, среди прочего, и свое собственное несовершенство, даже греховность, свои падения и соблазны. Претерпеть, явить милость к себе и на этой основе начать восстанавливать целостность своей сущности и существования. Не явить же милости к себе — значит не иметь надежды подняться из бездны мрака и падения. И тогда нет возможности ни для покаяния, ни для прощения, ни для искупления. Нераскаянный, непрощенный, осудивший себя безвозвратно, т. е. не явивший милости к себе, устремляется не к целостности, а к распаду — и становится добычей дьявола. И тогда один путь — в гортань геенны гладной.

Написавший примерно в те же дни «Напрасно я бегу к Сионским высотам», все еще не имевший сил противостоять всему неконтролируемому, иррациональному, что алчно преследовало его душу, Пушкин, как никогда, чувствовал опасную близость этой гортани, отсюда такая потребность в милости — у внешнего и внутреннего судьи.

Молитва св. Ефрема в его интерпретации рождает его именно тем, что она преисполнена заботой о сердце человеком и что, будучи ориентированной на устроение внутреннего человека, временно утратившего целостность и благодать, она дает возможность пережить милость к себе Бога и милость к себе — себя самого. Милость, вызванную тем, что он верит: дух, которого он испрашивает, присутствуя ему, может жить в его сердце, и тем, что он для этого уже предпринимает превосходящее все его прежние возможности усилие молитвы, взывая: оживи.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Непомнящий В. С.* Поэзия и судьба. — М., 1983.
2. Пушкин в русской философской критике. — М., 1990.
3. *Шмеман А.*, протопресвитер. Великопостная молитва святого Ефрема Сирина // Протопресвитер А. Шмеман. Воскресные беседы. — М., 1993.

В. Н. КАЛЮЖНЫЙ

МИРСКАЯ ВЛАСТЬ КАК МАЛЬЧИК ДЛЯ БИТЬЯ

Поговорим о странностях «Мирской власти». Это стихотворение Пушкина принято относить к числу его наиболее значительных созданий. Оно привлекало внимание многих исследователей. Лидия Гинзбург называет его наряду с другими «великими лирическими творениями последних лет». В то же время это произведение многим озадачивает (а не только вопрошает). Для лирики оно как-то мрачновато. Для отклика на злобу дня — чересчур изощренно. Тяготея к эпиграмме, оно слишком тяжеловесно. При всей своей безапелляционности очень уж субъективно. Бьющие через край эмоции замутняют их источник. Острота реакции не соответствует эфемерности стимула.

Феномен власти постоянно находился в поле зрения поэта. Отношение Пушкина к властям предержавшим далеко не просто. Пострадавший от правителей, он им хвалу свободную слагал. Клеймящий деспотизм, не чуждался монаршей милости.

Обличение несправедливости, как правило, имело у поэта веские основания («Везде бичи, везде железы, Законов гибельный позор, Неволи немощные слезы»). На что же ополчился «друг человечества» в этот раз? Что инкриминируется «неправедной власти» в данном случае: нецелевое использование кредитов, коррупция, попрание гражданских прав, ограничение свободы слова? Нет, вывело из себя поэта совсем другое. Что именно, специалисты объясняют по-разному. Н. В. Измайлов видит грубое вмешательство мирской власти «в область духовных, моральных переживаний». А. Д. Григорьева говорит о «выхолощенности обряда». Мережковскому

режет глаз «великое уродство». Разнобой трактовок не способствует выявлению причин праведного гнева. Возможно, подлинную интенцию автора надо искать не в поверхностных формулировках, а в его душевной глубине. Иначе трудно объяснить, как вчерашний «афеист» перевоплотился в ревностного защитника веры, «божественный посланник» снизошел до нужд «простого народа», учивший не оспаривать глупца ввязался в бесперспективную дискуссию.

Стандартный структурный анализ не очень помогает уяснению природы текста. Ведущей оппозицией здесь является ЗЕМНОЕ (МИРСКОЕ, ПРОФАННОЕ, НИЧТОЖНОЕ) — НЕБЕСНОЕ (ДУХОВНОЕ, САКРАЛЬНОЕ, ВЕЛИКОЕ). Соответственно, в моделируемом пространстве доминирует вертикаль (пересекаемая линией земли и перекладиной креста).

Стихотворение членится на два блока: констатирующий и вопрошающий. Первый блок в свою очередь расщепляется на изображение момента христианского мифа и сценки из пушкинской современности. Основным конструктивным принципом является со- и противопоставление двух трехфигурных групп. Это создает основу для возникновения многочисленных оппозиций. Но их игра не производит особого эффекта. Динамизм статической картине придает скорее обостренное авторское сознание.

Воссоздавая евангельский эпизод, Пушкин руководствовался прежде всего законами живописной композиции. За рамками изображения остаются оба разбойника, воины, поделившие одежду приговоренного, преданные ученики, сочувствующие и издевающиеся. Из трех Марий автор выбирает двух наиболее именитых и размещает их «по сторонам животворяща древа». Такое плоскостное расположение не соответствует расплывчатому описанию «при кресте» (Ин 19.25) и тем более указанию «вдали» (Лк 23.49). Созданная Пушкиным диспозиция дублирует расположение образов в иконостасе (где место Марии Магдалины занимает Иоанн Креститель). «Слабое» женское окружение противостоит в структуре стихотворения воинственному мужскому тандему.

Четкая визуальная схема дополняется своеобразными вербальными характеристиками. Заметим, что апокалиптический образ «царя царей» с очами «как пламень огненный» и острым мечом, исходящим из уст (Откр XIX: 12, 15, 16) гораздо ближе к земному воинству («в ружье и кивире»), чем к евангельскому страдальцу. Просторечие «кончалось» (единожды зафиксированное у Пушкина) неоправданно снижает событие смерти «Божества».

Более того, в формулировке «казнь весь род Адамов искупила» следовало бы употребить слово «смерть» вместо «казнь». Ведь речь идет о жертвенном заклании, «жертвенной смерти Христа». На выбор Пушкина повлияла логика выразительности. Казнь — зрелищна, драматична; смерть — прозаична, неприметна. В языке поэта лексема «казнь» встречается значительно чаще в усредненном.

Преувеличена также роль копыя как орудия пыток. На копые протягивали осужденным губку, смоченную в винном уксусе, чтобы облегчить их страдания. Ударом копыя прекращали также их мучения.

Можно сомневаться и относительно уместности квалификатора «по-слушно» в ситуации «предания плоти мучителям». Скорее речь должна идти о «добровольности», ведь Провидение действует по заранее намеченному плану. «Послушен» Иисус лишь воле пославшего Его Отца. Впрочем, воспитанный в духе свободомыслия, Пушкин был далек от богословских тонкостей.

Как известно, в рамках изблюбленной поэтом ЖЕНСКОЙ темы практически не нашлось места для темы МАТЕРИНСКОЙ. Так или иначе, но образ Пресвятой Девы редко освящал страницы кудесника слова. Неясно, нужно ли записать в его актив оригинальное изображение Марии Иосифовой в амплуа Марии Магдалины?

Употребив лишь раз в стихах имя «богоматерь», поэт счел необходимым дважды оговориться: «Не та, которая красой пленила только дух святой... Не та, которая Христа родила...». И тут же сформулировал свой символ веры: «Есть бог другой земного круга — Ему послушна красота... Им мучусь, им утешен я». Наконец, апофатическая характеристика адресата сменяется катафатической: «ты мать Амура, Ты богородица моя». Мы видим, что для Пушкина типично использование «православной» буквы для выражения языческого содержания. Не удивительно, что образы христианских святых получаются у него довольно бледно.

Евангельский эпизод описан в стихотворении одной фразой. Но интересно, что суть события отнесена в придаточное предложение, а главное предложение решает чисто изобразительные задачи.

Если реконструкция Пушкиным евангельского сюжета опирается все же на определенное основание (Писание), то происходящее в столице остается скрытым не только от «простого народа», но и от читателя. Даже для современников это было загадкой. Достаточно наивно выглядит попытка ряда исследователей приписать Пушкину зарисовку с натуры. Так, А. Д. Григорьева уверенно говорит о «реально увиденной сцене». Поистине героические усилия предпринимает для выяснения «действительного» события В. П. Старк. «Вера в автобиографичность поэтических показаний Пушкина» (Вересаев) остается непоколебимой.

Нам представляется, что «мирская» сцена синтезирована воображением поэта, да еще и с нарушениями законов действительности. Характерна избирательность изображения. В фокусе оказывается лишь «хранительная стража». Соответствующий объект покрыт многозначительностью перифразы («крест чесной»). Остальное вообще остается за кадром. Пространственно-временная неопределенность мирской суеты заставляет воспринимать ее как вечную под солнцем.

Колоритность стражей порядка контрастирует с безликостью «жен святых». Свирепость караульных не стоит преувеличивать. Это могли быть

деревенские парни, запакованные в неудобные мундиры и обалдевшие от стояния по стойке «смирно». Устрашающий вид могли им придавать выпученные глаза и нафабранные усы. На киверах находился символ государственной власти — двуглавый орел. Его одноглавый собрат символизировал мирскую власть в Древнем Риме. Для современного Пушкину военно-полицейского государства воинский головной убор можно считать своего рода эквивалентом символа царской власти — короны. В этой функции кивер выступает противовесом «терния колючего» — увенчивающего Царя Небесного.

Остается впрочем неясным, почему стража расположена не у дверей (сравни: «Недвижный страж дремал на царственном пороге»). Ведь так легче было бы выполнять распоряжение анонимной власти «держатъ и не пущать».

Петербургская сцена получается из евангельской путем своего рода подмены. И если в абстрактном плане это понятно, то на наглядном уровне возникают затруднения. Прежде всего, в какой мере имена «крест» и «крест часной» указывают на один и тот же объект? Солдаты николаевской эпохи охраняют не крест с Голгофы. Но объектом военизированной охраны вполне может выступать церковная реликвия (сохранившийся фрагмент креста или плащаница). Указание же на «подножие» свидетельствует о реальности «креста». В таком случае может быть это — скульптурное изображение распятия?

В пользу отождествления референтов говорит наречие «теперь». Указание на текущий момент времени (противопоставленный прошедшему «тогда») предполагает пространственную инвариантность (сравни: «теперь на кремлевских башнях рубиновые звезды», «теперь в этом лесу не сыскать грибов», «квартира писателя теперь превращена в музей»). Более того, весь оборот «Но у подножия теперь креста...» как будто показывает, что несмотря на ход времени, крест и его подножие остаются неизменными. Эта гипотеза получает дальнейшее подкрепление в обороте «...поставленных на место жен святых...». Тем самым «место» получает пространственное закрепление.

Такого рода накладки возникают при попытке сказанное в стихотворении понять буквально. Возможно, в сознании автора два представления слились настолько сильно, что в тексте их не удалось расщепить.

Обостренная реакция поэта в сущности не зависит от природы церковной святыни. Пушкина как будто раздражает сам факт мирного сосуществования двух миров: дольного и горнего. Может быть, если бы службу несли не мушкетеры короля, а гвардейцы кардинала, то поэт равнодушно прошел бы мимо

В мировой истории мирская и духовная ветви власти разрастались, то сплетаясь, то отдаляясь друг от друга. На светские любезности божественная власть отвечала отеческой заботой. Пастырское благословение получало вполне земное воздаяние. Альянс церкви и государства не был для

Пушкина откровением: «Везде неправедная власть. В сгущенной мгле предрассуждений Воссела...» Почему же дружественный жест «силового ведомства», наверняка согласованный с церковными иерархами, взбудоражил поэта? В конце концов увиденная картина сродни почетному караулу и не заслуживает издевки. Однако столь простой взгляд не устраивает автора.

В любом тексте за сказанным и изображенным скрываются фигуры говорящего и видящего. В первых шести стихах диспозиция дается как бы от лица нейтрального, безучастного созерцателя (этому способствует и сосредоточение штампов, клишированных оборотов). Некоторая схематичность картины подчеркивает глобальное значение события. Читатель настраивается не только на зрительную, но и на когнитивную (умопостигаемую) установку. Авторское начало искусно замаскировано.

На поверхности текста лирическая персона всплывает лишь в девятом стихе, в самом центре многословного предложения. «Зрящий» является не один, а как бы окруженный виртуальным облаком единомышленников. Многозначительное «мы» должно придать основательность живописуемому. И снова за интенцией объективного воспроизведения скрывается прихотливость авторского взгляда. Осязаемость рядовых носителей власти затушевывает ее первоисточник.

Всего лишь через две строки «взиравшее» «мы» стягивается к допрашивающему «Я». Дотоле скромничавший автор начинает требовать ответа (отчета) «скажите мне» (более последовательно было бы: «скажите нам»). По мере нарастания обвинительного уклона образ автора приобретает очертания генерального прокурора.

Безличное обращение — «скажите мне» — в одиннадцатом стихе означает либо множественный адресат (имя ему — легион), либо вежливую форму обращения (сменяемую по ходу пьесы на все более недружелюбную). В следующем вопросе к адресату уже обращаются на «вы», что означает достаточную конкретизованность, а может быть даже персонализированность его для говорящего. Но далее второе лицо множественного числа переходит от местоимения к глаголам («мните», «спасаете», «опасаетесь»...), и разговор вновь приобретает черты обезличенности. Последнее (растянутое на четыре строки) предложение приносит дополнительные сюрпризы. Начавшись обращением к все тому же адресату, оно неожиданно «теряет» его в последних двух строках. Сохраняется лишь властная природа «административно-командного» субъекта, родственная к обозначенной в стихе 9.

Вторая половина стихотворения (12 стихов из 22) занята вопросами. Прямых инвектив в адрес власти здесь нет. Но ясно, что интеррогативная форма, формально смягчая, на деле усиливает обличительный пафос произведения. Имплицитный автор пытается найти свое решение задачи, возложенной на караул. Он перебирает четыре возможности: 1. Охрана имущества от покражи и порчи, 2. Поднятие статуса верховного существа,

3. а) Защита всемогущего субъекта, б) Защита слабого от издевательств,
4. Ограждение праведника от оскорблений непосвященных.

Все вопросы в сущности касаются одного и того же объекта. Между тем в каждой из рассмотренных альтернатив этот предмет оборачивается своей стороной. В первом случае мы сталкиваемся с материальным предметом. В пп. 2 и 3а) мы имеем дело с метонимическим указанием на высшее начало. Возможности 3 б), 4 представляют его в земной, человеческой ипостаси. Дескрипция, стоящая в п. 4, разворачивается из концепта «спаситель». Последние трактовки образуют органическое единство, слабо связанное с овеществленным референтом из п. 1. В результате обсуждаемое представление еще сильнее размывается.

Вопрошания настолько риторичны, что не ясно, насколько к ним следует относиться всерьез? Естественный ответ на них, разумеется, отрицателен. Вопросы идут сплошным потоком, представляя как бы одно вязкое предложение. Членение его на компоненты (фразы) представляется условным. Так, предложение, занимающее стихи 15–18, формально представляет один вопрос. Но смысл радикально меняется, относится ли сказуемое «спасаете» к «владыке» или Христу-человеку. Последнее сложное предложение (стихи 19–22), дизъюнктивно примыкая к предыдущим, соединяет с помощью конъюнкции два суждения на чужеродные темы. И это при том, что не ясно, каким знаком — вопросительным или восклицательным — оно должно заканчиваться!?

В. В. Виноградов (вопреки общепринятому) склоняется к утвердительной интонации. Непрозрачность концовки заставляет его признать, что «запутавшееся с разбегу понимание ищет себе указаний в формальных преградах» [2, 116]. Он обнаруживает полный синтаксический отрыв последних двух строк от предшествующего изложения, «...провал, обрыв речи, напряженную эмоциональную паузу». Тонкие синтаксические рассмотрения приводят ученого к выводу о том, что «последние два стиха — это грозный окрик часовых, неожиданно, с нарушением логической связи присоединенный к обличениям власти и трагически их прерывающий, их заглушающий» [2, 117]. Гипотетический окрик «одновременно является и ответом на все патетические вопросы» [2, 116]. Трудно однако поверить, что ради такого казенного ответа шла возгонка вопрошаний.

Итак, с одиннадцатого стиха текстом бесповоротно завладевает риторическая стихия. Под напором домыслов трещат логические и синтаксические связи. Эскалация измышлений выходит из-под авторского контроля. Лирический дух стихотворения все больше выветривается. В критической ситуации теснимое поэтическое начало вынуждено разорвать порочный круг вопросов. Платой за это становится низведение глобальной проблематики до уровня регулирования пешеходопотоков.

Для сравнения вспомним, что в стихах «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», где автор полностью сливался с мирской властью в ее военно-политической ипостаси, он также педалировал вопрос-

ную ситуацию. Но там интеррогативы работали на позитив (ура-патриотический пафос).

Первая же попытка вникнуть в нагромождающиеся вопросы сталкивается с их нелепостью. Но и бессмыслица нуждается в интерпретации. В качестве «козла отпущения» удобно видеть «мирскую власть». По этому пути идет А. Д. Григорьева, которая подчеркивает «алогичность» действия властей: придать важности — царю царей, спасти покровительством — Владыку, Христа, опасаешься, чтоб чернь не оскорбила того, кто — искупил смертью род людской» [6, 202]. Более тонко истолковывал этот феномен В. В. Виноградов: «Каждый член вопросительного периода, начинающийся с разделительного союза «иль», образует смысловую антитезу, первая часть которой звучит как официальное объяснение вопроса: «к чему хранительная стража?», а вторая — как религиозно-символическое его опровержение». Но и здесь несообразность относится на счет властей. Неадекватность их позиции тоже надо объяснить. По мысли Григорьевой, в «явно абсурдны[х] ответ[ах] <...> обнаруживается социальная мотивированность действия властей» [6, 200]. Последнее соображение тривиально в том плане, что действия властей мотивированы практически всегда (в отличие от импульсивности отдельных личностей). Так почему же прагматические действия властей должны принимать несообразную форму? Григорьева объясняет это тем, что власти забывают основные положения официальной религии [6, 201]. Естественнее, однако, упрекать власть в злопамятности, чем в забывчивости. Последнее свойственно скорее индивиду. Например: «Тут вспомнил я, что я хотел говеть, а между тем уж оскоромился. Делать нечего, решился отобедать у Дюме».

Не исключено, что смакование абсурда входит в авторский замысел. Вероятно, своеобразной формой удовольствия от текста является удовольствие от нонсенса. Как подчеркивает Григорьева, «абсурдность этих предполагаемых состояний подчеркивается в разных стихах разными средствами» [6, 200]. Абсурд можно рассматривать как крайнюю форму противоречия, и в этом смысле он вписывается в поэтику контраста. Нужно только иметь в виду, что абсурд — не онтологическая, а психологическая категория. Другими словами, абсурд свойственен не жизни, а ее восприятию. Если истина и ложь являются категориями рассудка, то абсурд связан со сферой иррационального. Логические построения не затрагивают эмоций, переживание же абсурда весьма интенсивно. Должно быть чувство абсурда возникает на более глубоком уровне, чем мышление. В тех же глубинах покоится и тайна творчества. Парной категорией к абсурду выступает скорее всего гармония, красота. Если так, то не должно удивлять, что результатом творческого усилия может оказаться как прекрасное, так и абсурдное. Первое коррелирует с космическим, продуктивным началом, второе — с хаотическим, деструктивным.

Можно предположить, что отправной точкой процесса текстопорождения явился бессознательный комплекс, приобретенный по мере подъема на

поверхность сознания черты, несовместимые с точки зрения здравого смысла. Пресс жизненных обстоятельств затруднял естественный выход творческой энергии. Рационализация подсознательного импульса не смогла осуществиться в стройных, непротиворечивых формах. Центром кристаллизации эмоционального раствора могла стать случайная песчинка. Асемантичный по своей природе мотив требовал срочного оформления. Архаичный бунт против всевластия необходимости вылился в конечном счете в протест против властей. Первейшей задачей здесь являлась конкретизация образа врага. И мирское обличье власти тут как тут. Возможно, впрочем, «ирония направлена не только против адресата, названного в заглавии, но и против церковных властей» (Е. А. Тоддес). Но обвинения сильных мира сего «в лоб» чреватые. Поэтому изыскивается обходной маневр (разного рода Лукуллы). Условный противник осыпается стрелами иронии. Вместо того, чтобы жечь глаголом сердца людей, поэт разжигает страсти по ничтожному поводу. Жанр вопрошаний, являясь весьма безобидным, позволяет развить изрядную активность. Чреватый осложнениями конфликт превращается в сражение с ветряными мельницами.

Тем самым, извлеченное из черновиков, не вполне законченное произведение остается в первую очередь свидетельством неровного душевного состояния последнего года жизни поэта и прихотливым примером лирического излияния.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л. Я. О лирике.
2. Виноградов В. В. Язык Пушкина. — М.-Л., 1935.
3. Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1975.
4. Тоддес Е. А. К вопросу о «каменноостровском» цикле Пушкина // Проблемы пушкиноведения. — Рига, 1983.
5. Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1936 г. // Пушкин: Исследования и материалы. — Л., 1982. — Т. 10.
6. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин, Некрасов. — М., 1981.
7. Поддубная Р. Н. Классические традиции и сюжет Христа в романе XX века. — Харьков, 1996.

М. А. БЛЮМЕНКРАНЦ

ПОЭТ И СМЕРТЬ

«Времени больше не будет», — так скажет ангел в конце времен. «Времени больше не будет», — шепнет смерть в какое-то мгновение тебе, и все окончится на полушаге, полувздохе, полувсхлипе, полувоспоминании: жизнь

просквозит и исчезнет за плотной завесой тьмы. И вряд ли в последний момент успеешь с горечью осознать, что время, в котором ты так долго ощущал себя потерянным, наконец-таки навсегда остановилось в тебе, как в разбитом будильнике с ослепшим циферблатом.

«В архаических обществах доступ к духовному выражается через символику смерти» [1, 233], — отмечал Мирча Элиаде. От первобытных обрядов инициации до сокровенных глубин религиозного опыта, от ритуальной смерти дряхлеющего царя до воскрешения Сына Человеческого, от сакральных мистерий Египта и Греции до юного Ничекета в «Катха упанишаде» и Арджуны в «Бхагаватгите» загадка смерти возникает как основной импульс к постижению смысла существования. Осознание бесконечности заложенных в человеке возможностей и непостижимый факт конечности его существования создают постоянное духовное напряжение, реализуясь в культуре как героический акт противостояния индивидуального бытия — небытию, творческого усилия — вселенской пустоте. И здесь человеческое «бытие — к — смерти», обретая духовное наполнение, неожиданно обнаруживает себя как бытие — по — ту — сторону — смерти.

И у самого жизнелюбивого из русских поэтов, поэзией которого говорит с нами полнозвучие самого бытия, есть стихи, удивительные по пристальности взглядывания, — нет, не в саму смерть, а в зыбкую границу, в горизонт существования, за которым она ничего более не оставляет нам. Смерть задает истинный масштаб нашему существованию, скрывает в своей глухой темноте Тайну, ускользающую от нас в словесном шорохе будней, в пестром хороводе дней. И, постоянно уклоняясь от встречи, мы неоправданно забываем, что в каждое из мгновений мы все же неотвратимо предстоим Ей.

О таком предстоянии напоминает нам Пушкин в трех стихотворениях, написанных в разные годы, но объединенных одной темой. Речь в них идет о кладбище. Если в двух стихотворениях, датированных 1835 и 1836 годами, «Стою печален на кладбище» и «Когда за городом, задумчив, я брожу» последний земной приют и является местом авторского повествования, то в стихотворении 1829 года «Брожу ли я вдоль улиц шумных», — кладбище присутствует лишь условно, как постоянный фон для сопоставлений и раздумий героя. Тем не менее, во всех трех стихотворениях кладбище неизменно появляется как заданная автором метафизическая фокусировка жизни.

«Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час» [2, 2, 264].

На оселке пространства выявляется эфемерность времени. Хрупкое время растворяется в пространстве, наделенном атрибутом вечности: «вечные своды». Кладбище предстает как обладающее особыми свойствами пространство. Это и «роковой предел» земного пути человека, и ненасытное хтоническое чудовище, пожирающее череду за чередой сменяющие друг друга людские поколения, и граница самого бытия, место, где матери-

ализованное нашим существованием время впадает в небытие. Здесь точка собирания разбежавшихся во Вселенной человеческих галактик — итог нашей многотрудной борьбы за свое «жизненное пространство». Даты рождения и смерти — лишь сброшенная на камень пыльца отлетевшего от нас времени. Кладбище — это безоговорочное торжество пространства над временем для атеистического и вечный символ преодоления пространства временем для религиозного сознания. Но итогом такой победы времени над пространством становится эсхатологический прорыв в Вечность, в инобытие, где отсутствуют и категория пространства, и категория времени. В любом случае и наша вера, и наше неверие оставляют время и пространство по сю сторону гробовой доски.

В отличие от Баратынского, Пушкин не пытается заглянуть по ту сторону бытия, он не задается вопросом, какие «истины, известные гробам», вдруг заговоривший мертвец поведал бы «своим бесстрастным гласом» [3, 137—138]. Тайна смерти его волнует исключительно как пороговое состояние жизни, как стремление предугадать в тумане будущего ту точку времени и пространства, за которыми они навсегда для него исчезнут.

«День каждый, каждую минуту
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать».

«И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать» [2, 2, 264].

В стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу» поэт как бы примеряет на себя пространство собственной смерти: сравнивая публичное городское с родовым сельским кладбищем, он безусловно предпочитает последнее первому, как эстетически более соответствующее духу Вечности. Однако в отличие от более ранних стихов, эстетическое чувствование автора ведет его не к иллюзорным попыткам бегства от объятий небытия к восторгам юношеского гедонизма. Здесь, вслушиваясь в шум «широкого дуба», стоящего над «важными гробами» в тишине сельского кладбища, душа поэта раскрывается навстречу таинственному ритму мироздания, наполняется голосом самого бытия.

Для того, чтобы почувствовать, как с годами меняется пушкинское отношение к смерти, стоит сопоставить два его поэтических творения, созданных с разницей в 15 лет. Первое из них — стихотворение «Мое завещание друзьям» 1815 года. Начинается оно строками:

«Хочу я завтра умереть
И в мир волшебный наслажденья,
На тихий берег вод забвенья,
Веселой тенью отлететь...» [2, 2, 303].

А заканчивается ликующим торжеством жизни:

«На тихий праздник погребенья
Я вас обязан пригласить;
Веселость, друг уединенья,
Билеты будет разносить...
Стекитесь резвою толпою,
Главы в венках, рука с рукою,
И пусть на гробе, где певец
Исчезнет в рощах Геликона,
Напишет беглый ваш резец:
«Здесь дремлет юноша-мудрец,
Питомец нег и Аполлона!» [2, 2, 305].

Вечный праздник как выражение предельной аффектации жизненного порыва, противостоит тотальности грозящего забвения, — это отчаянная попытка преодоления смерти, в которой человек аннулируется, — это чисто эстетический вызов, брошенный небытию. Смерть не побеждена, но жизнь обманута наброшенным на мрачную бездну радужным покровом вакхического веселья. Смерти нельзя прямо взглянуть в лицо, на нее лишь можно накинуть изящный флер античного мироощущения: «Если есть мы, то нет смерти, если есть смерть, то нет нас».

Совершенно иначе тема праздника жизни как преодоления смерти звучит у Пушкина 30-х годов, в «Пире во время чумы». Эстетический порыв Вальсингама, вступившего в смертельную схватку с Царицей Чумой, рождается из совсем иных психологических оснований. Начало пира как будто бы продолжает мотив встречи смерти, прозвучавший в «Моем завещании друзьям». Молодой человек предлагает поднять бокалы в память о Джаксоне — их веселом сотрапезнике, унесенным чумой в «холодные подземные жилища»:

«Но много нас еще живых, и нам
Причины нет печалиться. Итак,
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
Как будто б был он жив» [2, 4, 373].

Но его призыв гедонистически игнорировать смерть не встречает поддержки у Председателя, желающего подчеркнуть значимость смерти как экзистенциального вызова, требующего всей глубины личностного ответа на пороге «дальнейшего в молчании»:

«Он выбыл первый
Из круга нашего.
Пускай в молчанье
Мы выпьем в честь его» [2, 2, 374].

И в сцене, следующей за появлением телеги, наполненной мертвыми телами (еще одно грубое вторжение смерти в пространство жизни), Пред-

седатель вновь отвергает предложение юноши ответить на вызов смерти «буйною, вакхическою песней, рожденной за чашею кипящей»:

«Такой не знаю, но спою вам гимн
Я в честь чумы...» [2, 2, 277].

Гимн — не радостная, разгоняющая печаль застольная песнь, гимн — жанр сакральный. В гимне Вальсингама смерть открывается уже не как веселый переход «юноши-мудреца» в «рощи Геликона», а как противостояние души всей глубине развернувшегося перед ней мироздания, как противостояние бездне. Вальсингам сталкивается со смертью как с роковой неизбежностью, с железной необходимостью ворвавшейся в его мир и отнявшей самое дорогое: горячо любимых мать и жену. Но кроме незаживающей раны от потери близких людей гордой натуре нанесен еще один тяжкий удар — о смерть вдребезги разбивается его свобода. Смерть очерчивает непреодолимую границу для его воли, демонстрирует ему полное бессилие духа перед естественными законами природы. Ответная реакция Вальсингама — безудержная активизация волевого импульса, находящая свое поэтическое воплощение в «Гимне чуме»: «Есть упоение в бою...» Пир становится экзистенциальным вызовом Небытию. Это уже не эпикурейская драпировка антиэстетического в своем шокирующем натурализме ужаса смерти. Это результат демонизации человеческой свободы, как способа преодоления метафизического отчаяния, как последней вспышки героизма, в безнадежном и трагическом противостоянии человеческой воли слепой судьбе. Это экстатическое состояние души, опьяненной временем собственной мощи и демонической свободой вызова, брошенного навстречу всему мирозданию. Волевое напряжение жизни «вызовом» на самом краю бездны провоцирует ситуацию витального взрыва, на волне которого в человеке рождается оргиастический восторг демиурга, он переживает пароксизм творческого состояния, преодолевает Небытие, становясь в своем самоощущении вровень с Творцом.

«Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог» [2, 4, 378].

Тут человеческая свобода хотя бы на мгновение торжествует над смертью, реализуясь как творческий порыв, как демиургическое состояние души. Она преодолевает конечность земного существования, открывая в самой

себе бесконечность как горизонт собственного бытия. Хотя и в последнее десятилетие творческого пути отношение Пушкина к смерти носит преимущественно эстетический характер постоянного притягивания-отталкивания от грозного рубежа, однако в его стихах уже возникает трагическое ощущение того, что «каждый миг уносит частицу бытия». И симптоматично, что стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу» появляется у Пушкина между написанием «Отцы пустынноики и жены непорочны» и ставшим хрестоматийным «Памятником». Тема смерти как метафизической фокусировки человеческого существования, его эстетической значимости и экзистенциального смысла начинает тесно переплетаться с религиозными мотивами и предвосхищением творческого бессмертия. Да, конечно, Хайдеггер был прав, оценивая истинно человеческое бытие как «бытие — к — смерти», однако у каждого остается возможность осуществить собственный духовный прорыв сквозь небытие. И тогда его «бытие — к — смерти» может оказаться бытием — по — ту — сторону — смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. — М.: Ваклер, 1996.
2. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Худ. лит., 1959.
3. *Баратынский Е. А.* Сочинения. — СПб.: Изд. А. С. Суворина.

В. А. СУКОВАТАЯ

СВОБОДА И ЭРОТИЧЕСКИЙ «ДРУГОЙ» В ЭПИСТЕМОЛОГИИ А. С. ПУШКИНА

Каждая эпоха выдвигает свой идеал Свободы в соответствии с той структурой мышления, неявленного, имплицитного знания, представления о мире и человеке, которые пронизывают всю культуру и репрезентируют ее.

В древности значение свободы, как свидетельствует французский языковед Э. Бенвенист [1], коррелировалось не с «избавлением от чего-либо», а с принадлежностью к доминирующей этнической группе. «Свободный» означало «свой по рождению», «сородич», что противопоставлялось «Другому» в качестве «чужого», «врага», «раба».

В античности, послужившей источником современной эпистемологии Свободы, определение «свободного» прилагалось к «гражданину полиса», мужчине, «рожденному в законном браке», а по сему обладающему всей полнотой общественных прав и привилегий, в отличие от чужеземца или вольноотпущенника. Так, категория Свободы коннотируется идеей политической и юридической независимости.

Ю. Степанов считает, что соотносительность Свободы с семантикой Закона появляется в Средневековье, так как человек, находившийся вне правового

уложения, превращался в изгоя, странника, что иллюстрируется известным постановлением короля Этельреда: «Пусть любой по характеру беглый — беглым останется в любой стране, если он таковым считается в одной из них» (Цит. по: [7, 481]).

Эпоха Просвещения, возведя Свободу в ранг универсального принципа, соотнесла ее с Равенством в значении Справедливости и Братством в значении Гуманизма.

В романтическом дискурсе впервые в понимании Свободы прозвучал мотив «бегства от» эскапизма; XX век, противопоставивший личное освобождение — тотальному государственному принуждению или «власти толпы», акцентировал внимание на «свободе для», идее телесного раскрепощения человека.

Постмодернистские авторы утверждают необходимость раскрепощения «тела», подвергнутого в культуре регламентациям фаллического мышления, реального «тела», чей образ был замещен символическим, фантазматическим «Другим» (термин Ж. Лакана).

Фантазматическая природа телесного «Другого» репрезентирована в той специфичности русской литературы, о которой так или иначе упоминали многие исследователи. Например, П. Вайль и А. Генис, ссылаясь на французских критиков [2, 47], писали о своеобразном «буддизме» русского мирознания с его страхом перед эгоизмом личного «я» и склонностью к беззаветному самопожертвованию во имя высшего идеала, часто исключая индивидуальное счастье.

В терминах религиозной морали тело мыслилось как «тюрьма для духа», реликт материальности земного бытия. Следствием этого, на наш взгляд, является факт очевидной бедности русской эротической литературы.

Отличие от западной, в русской литературе не создано образов, подобных Тристану и Изольде или Ромео и Джульетте. Художественная критика с удивительной резкостью ополчалась против малейшего элемента чувственности в романах, объявляя такие произведения «непристойными» и «порнографическими». «Странной особенностью русского характера» называет В. Шестаков [9, 6] то нерешительное, морализаторское поведение русского мужчины на свидании с любимой женщиной, которое изобразили в своих произведениях И. Тургенев, И. Гончаров, А. Чехов, Н. Чернышевский и Н. Бердяев — в критических очерках.

Каноны «русского письма» требовали обращения к потаенным вопросам пола только через их связь с нравственными ценностями и эстетикой — постижением божественного. Такими представляли размышления о природе Любви в классических текстах русской духовности, например, у внешне страстных, но внутренне целомудренных героев Ф. Достоевского, в философии В. Розанова, в поэзии А. Блока...

На фоне этой как бы подчеркнутой бестелесности, в изображении Любви только «выше пояса», на уровне взглядов, вздохов, «томлений» и «сомнений», фигура А. С. Пушкина долгое время стояла как бы особняком.

Африканец по происхождению, признанный «самым русским» поэтом России, Пушкин говорил о любви совсем не то и не так, как это было принято до и после него.

Свобода — один из ключевых концептов в художественном мире Пушкина. Впервые это слово появляется в юношеских произведениях, эволюционирует вместе с автором и, наконец, вбирает в себя совершенно нетрадиционные для той эпохи и близкие современному пониманию оттенки символики.

Лицейская «свобода» Пушкина носила имя «Вольность» и стояла ближе всего к французской «фривольности». Нагромождение аллегорических «Славы, Судьбы, Закона, Рабства...» отдавали дань поэтической традиции; истинную Власть воплощали совершенно конкретные фигуры лицеистского начальства, регламентирующего удовольствия и жизненное пространство студентов. Свобода и Власть этого периода воспринимаются в равной степени отчужденные от субъекта, принадлежащие миру «Других».

Однако Пафосу гражданственной свободы по Рылееву и идеалам законной власти в форме просвещенной монархии по Вольтеру у Пушкина противопоставлена стихия грубой чувственности, плотских утех, коннотирующих все раннее творчество поэта (например, «Гаврилиада» или «Сводня грустно за столом карты разлагает...»).

Эротическая муза поэта и по-овидиевски грациозна, «настояйна» на традициях античности, в которых сексуальный «Другой» отнесен к одной категории с рабами и чужеземцами. (Ср. с афоризмом Артемидора: «Рыба и курица тоже меня не любят, но я их все равно кушаю» — Цит. по [8, 137]). Пушкинский эротический «Другой» этого периода — это всегда «Он», обладающий властью пробуждать «вольное воображение» (рукописи поэта испещрены зарисовками женских ножек), но «Он» никогда не равный, не обладающий независимостью «своего» в эпистемологии ценностей.

Вместе с тем, возведение Вакха и Эроса на один пьедестал с гражданской вольностью имело для поэта и политический смысл. В этом также можно усмотреть некоторое влияние античной традиции «ненормативности» и ломки самих традиций. Речь идет о Валерии Катулле, первом лирике в европейской культуре, выступившем против аристотилевско-цицероновского принципа мироустройства. Поэтической эмблемой Катулла принято считать знаменитое двустишие: «Да! Ненавижу и все же люблю...» Однако в ракурсе нашего исследования показательным представляется фрагмент LXXII из цикла «Лесбия»: «Некогда ты говорила, что предана только Катулле... Я же тянулся к тебе не обидною похотью черни: Нет! Словно дочку отец — вот как любил я тебя...» [4, 48]. Римская традиция Сократа-Платона-Аристотеля-Цицерона провозглашала разделение жизни на частную, приватную и полисную, общественную сферы, с приоритетом последней. Катулл впервые попытался утвердить идеал личности, для которой

равно важны и чувственная, эмоциональная сторона отношений с миром и общественно-политическая деятельность, более каноническая форма культурной репрезентации. «Другой» Кагулла — это равноценное субъекту «Ты», а не «Он», Любовь к которому столь же ответственна и достойна уважения, как и любовь отца к дочери, то есть исполнение гражданского долга родителя перед своей семьей.

В отличие от Кагулла, эротический «Другой» раннего Пушкина еще не выступает сущностью, равнозначной субъекту; однако сам принцип сопряжения общественной и эротической тем в поэтической наррации указывает, что Пушкин стремится уравновесить «телесную» и «символическую» сферы жизни, установить ценность обеих вне иерархий.

В декабристском дискурсе категория Власти возводилась к негации «Другого», а категория Свободы — к утопическому «Другому», одинаково чуждых реалиям бытия. Пушкин насыщает эротические тексты реалиями «телесного», а не фантазматического «Другого», связывая именно с чувственным «Другим» становление собственной индивидуальности. Известно, что «дон-жуанский» список поэта включал более тридцати женских имен [3], и хотя большая часть из них относилась к поверхностным увлечениям, все же можно предположить, что «летопись сердечной жизни поэта» отражает и этапы развития его духовности. Ю. Кристева, одна из теоретиков концепции «Другого» в современной философии, указывала, что в традиционной культуре отсчет «Я» всегда ведется с «мужской позиции», тогда как образ отсутствующего «Другого» воплощается в двух силах, одинаково непознаваемых и потому разрушительных для восприятия — это смерть и женская сексуальность [10]. По свидетельствам современников, Пушкин в Лицее «превосходил всех чувственностью» (Цит. по: [3, 16]) и «полюбил любовь» гораздо раньше, чем какую-то конкретную женщину. «Натали — моя сто тридцатая любовь», — признавался он жене друга, княгине В. Ф. Вяземской (Цит. по: [3, 19]). Однако, совершенно очевидно, что нельзя серьезно любить сто тридцать женщин. На наш взгляд, проблема Любви, находящая свое воплощение в эротическом «Другом», восходила к проблеме эмоционального — телесного раскрепощения, актуализировавшегося в конце XX века. «А я, повеса вечно праздный, Потомок негров безобразный... Любви не ведая страданий, Я нравлюсь юной красоте Бесстыдным бешенством желаний», — писал поэт в послании к Ф. Ф. Юрьеву [5, 113], отвергая каноническую для русской культуры парадигму «любви-страдания» и идентифицируя «дикое бесстыдство желаний» с позитивным полюсом «Другого», с тем, «что нравится».

Казалось бы, русского читателя должен был оттолкнуть такой налет демонизма в воспевании чувственности, апелляция к произволу страстей. Этого не происходит. Уникальный гений Пушкина не только коннотировал эротическую Любовь знаком политической оппозиции к идеалу «чести и гражданского служения», но и приблизил ее к нововременным требованиям «эмоциональной самоактуализации»: «Отечество почти я ненавидел

— Но я вчера Галицыну увидел И примирен с отечеством моим» [5, 140]. Пушкин демонстрирует божественный эгоизм, совершенно чуждый русскому «жизнеучительству», утверждая свободу как «свою личную Свободу», ставя знак равенства между Свободой и самовыражением, правом на активную чувственность. Если следовать мысли поэта, то зрелая личность проявляет свой дух в отказе от абстрактной Свободы («для всех») ради конкретной независимости («ради себя»). «Другой» все более индивидуализируется: посылая Е. И. Галицыной оду «Вольность», воспевавшую гражданскую свободу, поэт сопровождает ее стихами: «...Так я, бывало, воспевал Мечту прекрасную свободы... Но вас я вижу, вам внимаю, И что же? Слабый человек!.. Свободу потеряв навек, Неволю сердцем обожаю» (Цит. по: [6, 142—143]). «Он» Другого заменяется на «Вы», а утопический миф о всеобщей Свободе сменяется гуманистической идеей приоритета личности над обществом.

Повышенное самоощущение собственной неповторимости и принятие своей отличности от многих «Других», делает поэта все более созвучным идейным поискам XX века. Развитие личной духовности может лежать вне магистральных путей эпохи и национальных традиций, что не должно обесценивать индивидуальную этику. XX век нередко делает своими героями культурных «отщепенцев», реализующих личную свободу не в среде «своих», «сородичей», «законнорожденных», но репрезентирующих себя через «телесную» неповторимость — Мата Хари, Александра Давид-Наэль, Мартин Лютер Кинг, мать Тереза, Джон Леннон, Хичкок вошли в историю именно благодаря тому, что каждым из них владела страсть, у всех разная, но все они реализовывали ее телесно, собственную жизнь перелагая в историю «своей Свободы» как права на воплощение страсти. Страсти, имеющей природу эротического желания — желания «друговости».

В эпистологии позднего Пушкина оппозитивное восприятие мира в духе средневековых и романтических антиномий (страсть/власть, любовь/страдание, свобода/своеволие) все более приближается к постмодернистской идее гармонии, деконструкции бинарных начал. И Свобода и Эротика получают изображение в образе моря, максимально свободной стихии, неконтролируемого водопада, океана и, наконец, сливаются воедино в петербургском наводнении, поглотившем любовь «маленького человека» Евгения. Образ Медного Всадника, символа абсолютной Власти, и образ стихии, воплощающей то ли «народный бунт», то ли «разгул страстей», оказываются одинаково враждебны эротическому субъекту: тотальная свобода превращается в произвол, смыкаясь в своих крайних проявлениях с властью. Углубление собственной индивидуализации в эпистемологии позднего Пушкина приводит к более глубокому пониманию «Другого», перевод «Другого» в более интимную для субъекта категорию «Ты», как, например, в знаменитом стихотворении: «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением, Восторгом чувственным, безумством, исступленьем, Стенаньем, криками вакханки молодой... О, как милее ты, смиренница моя!» [5, 158].

Означает ли это отказ от эротического самовоплощения и возврат к христианской аскезе? Ничуть. Восхождение от безличной чувственности бессознательного «Оно» через «Вы» к равноценному «Ты» — субъекту, с признанием его желаний и своеобразия, в конце концов символизирует высший тип «освобождения», когда в пространство личной «свободы для себя» включается фигура эротического «Другого». Столкновение с «Другим» приводит субъекта к разрушению «я», писали экзистенциалисты, следуя теориям Ж. П. Сартра, высказанным в работе «Бытие и Ничто» [11]. Однако принятие «Другого» в структуру собственной субъективности означает слияние оппозитивных начал, что приводит к бессмертию, как это произошло в творчестве великого Пушкина, открывшего для русских новую грань самих себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974.
2. *Вайль П., Генис А.* Родная речь. — М., 1998.
3. *Губер П.* Дон-жуанский список А. С. Пушкина. — Харьков, 1991.
4. *Катулл Г.* Лирика. — М., 1957.
5. *Пушкин А. С.* Стихотворения. — М., 1978.
6. *Соколов В.* Рядом с Пушкиным. — Харьков, 1991.
7. *Степанов Ю.* Словарь русской культуры. — М., 1997.
8. *Фуко М.* Забота о себе. История сексуальности. — Киев, 1998.
9. *Шестаков В.* Вступительная статья // Русский Эрос или философия любви в России. — М., 1991.
10. *Kristeva Reader.* Ed. By Toril Moi. — Ontario, 1996.
11. *Sartre J.-P.* Being and Nothingness. — New York, Washington, Square Press, 1966.

А. Л. ГРИШУНИН

ПУШКИН И РУССКИЕ АЛЬМАНАХИ

Развитие русского сентиментализма и романтизма в 20-е и 30-е годы XIX века обогатило литературу изданием альманахов — изящных сборников стихов и прозы. Традиция эта шла с Запада, и первым воспринял ее Н. М. Карамзин, надеявшийся этим способом европеизировать общество [5, 6—7]. Так возникли первые альманахи — «Аглая» и «Аониды» (1796).

Мощный импульс этому развитию дал патриотический подъем 1812 и последующих лет; новая волна «европеизации» и надежд на освобожденные страны от крепостничества и самодержавной власти. Время с 1826 по 1832 г. называли «альманахиным» периодом русской литературы [2, 4, 120]. В год выходило от 10 до 19 разных альманахов — изящно изданных, часто

«карманных» сборников стихов и прозы. В отличие от Запада, где издание альманахов (буквально: *календарей*) имело своей целью развлечение и обслуживание прикладных надобностей, — в России альманахи с самого начала стали фактом исключительно *литературным*. Посторонние литературе «календарные» сведения в них не печатались, хотя по традиции вслед за заглавием и обозначался календарный «год». Это обозначение в сущности мало что значило и представляется признаком сугубого атавизма.

Одним из самых серьезных по направлению стал альманах «Полярная звезда». Предпринятое друзьями Пушкина, А. А. Бестужевым и К. Ф. Рылевым, будущими декабристами, это издание заинтересовало и Пушкина. Во всех трех выпусках «Полярной звезды» (1823, 1824 и 1825 гг.), а также в невышедшем приложении «Звездочка» были пушкинские стихи, присланные из ссылки.

Другим альманахом декабристского направления, в котором также печатался Пушкин, была московская «Мнемозина» (1824), издаваемая В. Ф. Одоевским и В. К. Кюхельбекером.

Серьезность декабристских альманахов проявилась, в частности, в том, что они ввели на свои страницы регулярные «Очерки» развития литературы за известный период. Подобные очерки практиковал потом В. Г. Белинский, уже в журналах.

В Москве явилась «Уrania» — «карманная книжка на 1826 год» — альманах М. П. Погодина. Большинство вкладчиков — москвичи, связанные с Московским университетом и его Благородным пансионом, члены «Общества друзей» С. Е. Раича, «любомудры»: Д. В. Веневитинов, Е. А. Баратынский, Ф. И. Тютчев, С. П. Шевырев, Д. П. Ознобишин, В. Ф. Одоевский... В подмосковном имении Трубецких Знаменском Погодин сблизился с обитателем соседнего Остафьева П. А. Вяземским и попросил его привлечь к изданию А. С. Пушкина. Вяземский Пушкину написал: «Здесь есть Погодин, университетский и по-видимому *хороших правил*: он издает альманах в Москве на будущий год и просит у тебя Христа-ради. Дай ему что-нибудь из Онегина или что-нибудь из мелочей» [8, 13, 239]. Пушкин, еще не знакомый с Погодиным, отвечал Вяземскому 3 декабря 1825 г.: «Ты приказывал, моя радость, прислать тебе стихов для какого-то альманаха (черт его побери), вот тебе несколько эпиграмм, у меня их пропасть, избираю невиннейших» [7, 13, 345].

Это пушкинское «черт побери» отразило противоречивое отношение поэта в принципе к альманахам, о чем ниже.

Вяземский выбрал: «Мадригал», «Движение», «Совет», «Соловей и Кукушка», «Дружба»; все они до того не бывали в печати. Пушкин, однако, и в мелочах — Пушкин: в каждой есть мысль и настроение, а восьмистрочнику «Движение» академик М. П. Алексеев посвятил большое историко-философское исследование [1, 49].

Рассмотрев известный Пушкину материал истории вопроса в отечественной и зарубежной литературе, М. П. Алексеев пришел к выводу, что

«Движение» Пушкина — это удивительное по своей мысли философское суждение, имеющее в то же время явно полемический характер...» [1, 53].

Текст пьесы читается так:

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей [7, 2, 432].

План стихотворения изложен в особой заметке Пушкина (на французском языке): «Восхищались циником, который стал ходить перед тем, кто отрицал движение. Солнце совершает то, что и Диоген, но никого не убеждает» [10, 808].

Мудрец античного философского анекдота, отрицавший движение, — это греческий философ V века до н. э. Зенон Элейский. Его оппонентом считали «киника» Диогена, который, однако, жил намного позже Зенона. На этом основании Г. Глебов отметил неточность Пушкина в вышеприведенной заметке: приписанное Диогену должно относиться к другому кинику — Антисфену [3, 400].

М. П. Алексеев установил и непосредственный повод написания пьесы: им явилась статья В. Ф. Одоевского в альманахе «Мнемозина» — «Секта идеалистико-элеатическая», где речь шла и о Зеноне, полагавшем «все сущее» неподвижным, и оправдывался известный его парадокс о «летающей стреле», которая в каждый данный момент находится в пространстве, ей равным; следовательно, — в покое.

В XIX веке этот вопрос породил значительную философскую литературу. Пушкин мог пользоваться имевшимся у него «Историческим и критическим словарем» Пьера Бейля, где помещена большая статья «Зенон». Привлекая разнообразные материалы из древних и новых авторов, Бейль выводил, что «Ответ, подобный данному Диогеном, более софистичен, чем доводы нашего Зенона».

Пушкин пошел дальше «безмолвного» критика Зенона и его защитников в новейшей философии, понимая, что речь должна идти о сущности, а не о видимости движения.

Процесс создания стихотворения «Движение» М. П. Алексеев представил так: получив в Михайловском 4-ю книжку «Мнемозины», со статьей В. Ф. Одоевского, с которым тогда еще он не был лично знаком, Пушкин заглянул в указанный Одоевским словарь Бейля, где был и анекдот о «безмолвном» оппоненте Зенона. «Это и послужило поводом для создания эпиграммы «Движение», направленной прежде всего против идеалистической концепции Одоевского и защищаемых им теорий новейших «умозрителей», опровергавших «опытность» как метод познания мира» [1, 61].

Напоминание о «другом примере» было уже во французской выписке, но указание на «упрямого Галилея» присочинено самим Пушкиным; в литературе на эту тему оно отсутствует.

Таким образом, заключал М. П. Алексеев, — «в истории спора о «движении» как научном понятии Пушкин занял самостоятельную позицию, сумев близко подойти к важнейшим гносеологическим выводам» [1, 63]. В немногих отечественных работах на эту тему, названных Алексеевым, упоминается и стихотворение Пушкина, которое автор исследования рассценивает как «один из шедевров русской философской лирики» [1, 65].

М. П. Алексеев обратил внимание на неслучайность выбора Пушкиным темы «Движения», а также на то, что в письме к Вяземскому поэт назвал все пять посланных им для «Урании» пьес «эпиграммами». Все эти пьесы М. П. Алексеев назвал «злободневным эпиграмматическим циклом»: каждый «имеет в виду конкретный объект насмешки или обличения» [1, 49].

Таким образом, Пушкин отдавал в альманахах не такие уж «безделки». Иногда (например, в «Северных Цветах» Дельвига) это были подлинные шедевры поэта: «Песнь о Вещем Олеге», «Я помню чудное мгновенье...», «19 октября», «Поэту», фрагменты «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», «Цыган»... Для менее требовательного вкуса были: «Романс» («Под вечер, осенью ненастной...») или «Гляжу как безумный на черную шаль...» Эти произведения огромной популярности предприимчивые издатели альманахов выхватывали и без всякого разрешения Пушкина из потока его стихотворений, ходивших по рукам в списках.

Через год после «Урании» из того же круга литераторов вышел в Москве еще один альманах — «Северная Лира на 1827 год», изданный С. Е. Раичем и Д. П. Ознобишиным. Пушкин в нем не участвовал, но написал рецензию [7, 11, 48—49]. Он признал историческую роль альманахов, которые «сделались представителями нашей словесности. По ним со временем станут судить о ее движении и успехах». О содержании «Северной Леры» отзыв Пушкина оказался противоречивым и непростым. Имена Баратынского и Вяземского гарантировали, на его взгляд, успех альманаха у публики. Одобрительно оценил Пушкин стихи Туманского и далее замечал: «Между другими поэтами в первый раз увидели мы г-на Муравьева и встретили его с надеждой и радостью».

Далее, однако, он неодобрительно отозвался о переводах Абр. Норова из Данте и резко, почти грубо — о переводах Делибюрадера (Д. П. Ознобишина) из восточной поэзии, которые рецензент нашел «изрядными для татарина». Заключительная часть рецензии содержит скептические замечания о прозаическом опусе С. Е. Раича о Петрарке и Ломоносове.

Рецензия Пушкина производит впечатление незаконченной и вряд ли справедливой. В ней ничего не сказано о философской лирике Веневитинова и Тютчева; не замечен содержательный «Отрывок сочинения об искусствах» Д. П. Ознобишина. Пушкин недооценил ориентальное направ-

ление этого «кружкового» альманаха, обладавшего определенным «идейно-художественным единством» [4, 307].

Рецензия Пушкина предназначалась для журнала «Московский вестник», но не была там помещена и при жизни Пушкина не публиковалась. Пушкин не захотел дать ее в печать из-за одобрительного упоминания А. Н. Муравьева, с которым у поэта произошел обмен эпитаграммами: в салоне Зинаиды Волконской Муравьев отломал руку статуи Аполлона; в № 6 «Московского вестника» Пушкин опубликовал эпитаграмму, в которой виновник происшествия назван «Бельведерским Митрофаном» [7, 3, 51]. Эпитаграмма А. Н. Муравьева была:

Ответ Хлопушкину

Как не злиться Митрофану:

Аполлон обидел нас;

Посадил он обезьяну

В первом месте на Парнас [8, 329].

Внимательно отнесся Пушкин к болгаринскому театральному альманаху «Русская Талия» (1824), где впервые были напечатаны отрывки «Горя от ума» А. С. Грибоедова. Из своей михайловской ссылки поэт настойчиво просил брата прислать ему в числе других книг также и «Русскую Талию» [7, 13, 120, 147, 151]. В апреле 1825 г. он получил книгу от самого Булгарина.

По возвращении из ссылки поэт принимает участие в ряде альманахов обеих столиц. Издатель «Невского альманаха» Е. В. Аладьин выклянчил у Пушкина несколько произведений, в том числе и значительных («Возрождение», отрывки из «Евгения Онегина», первая сцена «Бориса Годунова»...).

Охотно печатался Пушкин в солидных альманахах: «Северные цветы» А. А. Дельвига, «Денница» М. А. Максимовича, смирдинское «Новоселье», где вкладчиками были также Гоголь, Баратынский, Вяземский, Языков, Ф. Глинка.

В то же время 1829—1830 гг. стали временем разгула альманашничества, не имеющего никакого порядка и цели, кроме откровенной циничной наживы. Об одном из таких альманахов писал Н. Полевой: «Ни складу, ни ладу, ни смысла, ни даже правописания» [6, 573]. Издатели таких альманахов стали досаждать Пушкину бесцеремонной дерзостью своего поведения: они брали тексты Пушкина, ходящие по рукам; приписывали ему и не принадлежавшие ему сочинения. С особой наглостью действовал издатель «Северной звезды» М. А. Бестужев-Рюмин, который лицемерно и лживо «благодарил» Пушкина за присылку будто бы в его альманах 13 стихотворений [9, 18]. Пушкин не имел возможности даже открыто протестовать по этому поводу, так как в таком случае он должен был бы признать свое авторство относительно стихотворений, не предназначавшихся им для печати и предосудительных для властей. Пушкин набросал драматический этюд «Альманашник» [7, 11, 133—138], где сатирически

вывел Бестужева-Рюмина под именем Бесстыдина. Однако по неизвестным причинам этот этюд Пушкина при жизни автора напечатан не был.

После всего этого пренебрежительные отзывы Пушкина об «альманашиках», о «лавочниках литературы», осевших в альманахах, стали появляться в произведениях и письмах поэта. «Меж ветхих песен альманаха» поместил он в «Евгении Онегине» жалкие куплеты Трике [7, 6, 109]. 29 ноября 1826 г. он вынужден был просить Погодина, чтоб «как можно скорее» остановили в московской цензуре «все, что носит мое имя, — такова воля высшего начальства...» [7, 13, 307]. С. А. Соболевскому он писал 1 декабря: «...из этого вижу для себя большую пользу: освобождение от альманашиков, журналистов и прочих щепетильных литературщиков» [7, 13, 312]. Погодину, замышлявшему новый альманах, Пушкин писал 31 августа 1827 г.: «Нет, вы не захотите марать себе руки альманашной грязью». И далее: «Ради Бога не покидайте Вестника; на будущий год обещаю Вам безусловно деятельно участвовать в его издании: для этого разрываю непременно все связи с альманашниками обеих столиц» [7, 13, 340].

Несмотря на принципиальное осуждение альманахов по причине беспринципности и дилетантизма многих из них, Пушкин интересовался альманахами и поместил в них около 120 своих произведений. Кроме того, десятки его стихотворений были перепечатаны в разных альманахах без ведома и согласия Пушкина. П. В. Нащекину он писал 22 октября 1831 г.: «...не знаю, не затею ли чего-нибудь литературного, журнала, альманаха или тому подобного» [7, 14, 237]. И тут же сообщал, что издает новый выпуск альманаха «Северные цветы» — для братьев покойного Дельвига.

Того же мнения о судьбе альманахов, содержание которых часто составляли «безделки», «завалывшиеся стишки», был и Белинский. Начавшаяся с «Библиотеки для чтения» (1834) журнальная литература подорвала издание альманахов, сделала «очень трудным для издателей альманахов добывание даровых статей», и они в конце концов сделались «кучею литературного мусора»; «все труднее» стало составлять хороший альманах [2, 4, 120 — 121]. Публика утратила к ним доверие, и альманахи вышли из моды, уступив место более совершенной, оперативной журнальной литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев М. П.* Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1972.
2. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. — М.: АН СССР. 1953—1959.
3. *Глебов Гл.* Философская эпиграмма Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. — М.-Л., 1937. — Вып. 3.
4. *Гольц Т. М.* «Северная Лира», ее издатели и авторы // Северная Лира на 1827 год. Издание подготовили Т. М. Гольц и А. Л. Гришунин. — М.: Наука. 1984.

5. *Коровин В.* Представители нашей словесности // Русские альманахи. Страницы прозы. — М.: Современник, 1989.
6. Московский телеграф. — 1832. — Т. 43.
7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. — Л., 1937—1949.
8. Русская эпиграмма. — Л., 1975.
9. *Смирнов-Сокольский Н. П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. — М., 1965.
10. *Томашевский Б. В.* // Пушкин А. С. Стихотворения. — Л., 1955. — Т. 3.

К. А. ЖАБИНСКИЙ

«МОЦАРТИАНСТВО» ПУШКИНА КАК МИФОЛОГЕМА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

К числу перспективных исследовательских направлений, «завещанных» литературоведению XXI века советской эпохой, бесспорно, принадлежит «мифологическая пушкиниана» 50—90-х годов. Изучая механизмы формирования различных мифологем, связанных с творчеством великого поэта, осмысливая причины возникновения и распространения всевозможных «сенсационных открытий», фиксируя «отголоски» последних в художественной литературе, публицистике, театральной и кинорежиссуре, книжной графике, популярной историографии etc., анализируя псевдофактологическую технику «аргументации» указанных мифологем, пытливым и вдумчивым пушкинист грядущего столетия наверняка почерпнет для себя немало ценного. По сути дела, можно будет говорить о выявлении закономерных принципов **двусторонней связи** между «мифологической стихией Пушкина»* и мифопродуцирующим сознанием — не только индивидуальным, но и корпоративным — на рубеже третьего тысячелетия. С другой стороны, рассуждения о «плюрализме трактовок» («Приходится признать, что соотношение в культуре научно документированной биографии и легенды о художнике не есть альтернатива. Ибо легенда — одна из форм интерпретации личности и биографии великого человека в массовом сознании, в молве либо в художественном творчестве — в сознании одного человека, способном, однако, подчинить массовое сознание магии художественного образа» и т. д. [2, 128]) представляются заведомо неприемлемыми для научных изысканий, устремленных к **истине** и чуждых пассивному коллекционированию «легенд».

* Как отмечает А. Лосев, «...творчество Пушкина буквально пронизано мифологией...», причем «...миф трактуется здесь как огромная жизненная сила, вполне реальная и действительная. <...> Это не только поэзия, но и философия, и не только лирика, но и мировоззрение, но и миф. И это не выдумка, но для поэта подлинная реальность, в которой для него нет ничего фантастического» [1, 160—161].

С целью подтвердить вышесказанное рассмотрим характернейший образец «мифотворчества» в современной литературе о Пушкине — так называемый «моцартианский миф». Многочисленные «вариации» этого «ходячего сюжета» сводятся к двум основным разновидностям. Во-первых, с легкой руки искусствоведа И. Бэлзы, сделавшего некогда «...вывод о глубочайшем знании Пушкиным... той обстановки, в которой жил, творил и погиб гениальный композитор, а также тех данных о нем, которые накапливались в последующие десятилетия» [3, 64], автор трагедии «Моцарт и Сальери» периодически объявляется «гениальным историком-криминалистом», а его драматическое произведение — блистательной реконструкцией подлинного «убийства Моцарта» (см., например, [4, 12]). Следует подчеркнуть, что сравнительный анализ хотя бы основных публикаций И. Бэлзы на эту тему (они датируются 1941 — 1991 годами) предоставляет обширный и наглядный материал по «истории одного заблуждения», постепенно превратившегося в своего рода *idée fixe* и повлекшего за собой целый ряд опрометчивых шагов исследователя: от передергивания исторических фактов до провозглашения таковыми явных слухов и сплетен, от беспощадного бичевания «злодея Сальери» до **политических** обвинений, адресуемых научным оппонентам [4, 9]*. Усилиями европейских музыковедов леденящая душу история была «списана в архив» уже к середине 60-х годов, однако на территории СССР она еще долго будоражила умы, отразившись в художественной прозе, поэзии, эссеистике В. Каверина («Косой дождь»), Д. Гранина («Священный дар»), Д. Самойлова («А что без Моцарта Сальери?»), Ф. Искандера («Моцарт и Сальери»), Вл. Соколова («Сальери»), Ю. Барабаша («Алгебра и гармония»), М. Шагинян («Воскрешение из мертвых»), в переводах на русский язык романов Д. Вейса («Возвышенное и земное», «Убийство Моцарта»), пьесы П. Шеффера «Амадеус»**, в беседах и переписке А. Ахматовой, Ю. Тынянова. Видные отечественные пушкинисты — С. Бонди [7], Д. Благой [8], С. Рассадин [9], В. Непомнящий [10] — полностью или с оговорками (по поводу которых

* По-видимому, эти обвинения адресовались музыковеду Е. Штейнпрессу, несколько раз (и вполне убедительно) опровергавшему в печати «криминальную» версию И. Бэлзы. Назовем, в частности, аналитический очерк «Миф об исповеди Сальери» [5], содержащий квалифицированную оценку «методов» построения данной версии, а также обобщающую статью «Антонио Сальери в легенде и действительности» [6].

** Изданию названных романов, перенасыщенных легендами и домыслами, в немалой мере способствовала энергичная поддержка И. Бэлзы, который считал возможным снабдить их панегирическими комментариями «от лица науки» с непременными отсылками к «пушкинской традиции». Что же касается постановок «Амадеуса» в нашей стране, то, по справедливому замечанию Б. Каца, и здесь не обошлось без подлинно магического воздействия гениальной «маленькой трагедии» [11], равно как и (добавим от себя) замечательной экранизации пьесы кинорежиссером М. Форманом.

Б. Штейнпресс иронически заметил: «Убийца? Да. Улик, правда, нет, но ведь он интриговал... Интриган? Да. Убедительных доводов, впрочем, нет, но ведь он завидовал... Завистник? Да. По крайней мере, так говорят... [6, 155–156]) поддержали «историческую» концепцию И. Бэлзы.

К сожалению, подобные публикации продолжают появляться на свет и ныне, в 90-е годы, свидетельствуя о поразительной живучести «криминальной» версии: назовем хотя бы монографию Н. Филипповой, опирающейся на «убедительные аргументы» все того же И. Бэлзы [12, 11], исследовательский очерк Н. Забабуровой [13, 3], эссе А. Хавчина [14, 3], рецензию П. Басинского [15] — словом, самые разнообразные жанры, посредством которых вновь и вновь затевается некий квазидialog на тему «реальной подоплеки» событий, изображенных Пушкиным в «Моцарте и Сальери».

Другая ипостась «моцартианского мифа» может быть определена как «музыкальная». Подхватывая брошенную вскользь реплику известного композитора А. Лядова по поводу пушкинского шедевра как «лучшей биографии» Моцарта, советская и постсоветская пушкинистика уже «открыла» в тексте трагедии множество «неопровержимо точных» фактов и культурных «примет» 1790-х годов. Помимо вышеупомянутых работ И. Бэлзы, С. Бонди, Д. Благого, С. Рассадина следует указать на исследования Д. Устюжанина [16], Н. Забабуровой и Е. Чаплиной [17], эссе пианиста и музыковеда Д. Благого-младшего [18], чьими усилиями великий поэт превратился не только в «эстетика» или «философа» музыкального искусства, но и в «моцартианца». Стремление «извлечь» из неких потаенных глубин трагедии сущность и мирозерцания, и творческого мышления, и конкретных принципов художественного высказывания действительного, **исторического** Вольфганга Амадея Моцарта приводит к поистине «мифологическим» результатам: от прочтений пушкинского текста «с позиций моцартоведения» до попыток выдать заведомо легкомысленную и необязательную метафору относительно «родства» двух гениальных художников (прямо по Маяковскому: «Пушкин и Моцарт — близнецы-братья»)* за новейшую «истину», будто бы обретенную искусствознанием только на рубеже XX и XXI столетий.

Изыскания в рассматриваемой сфере «мифологической пушкинианы», очевидно, должны преодолеть рамки узкоспециальной проблематики литературной науки. Сложность заключается не только в дезориентирующем воздействии подобного рода «мифов» на массовую аудиторию, приученную доверять профессиональным суждениям пушкинистов или деятелей «смежных» видов искусства, тесно соприкасающихся с наследием поэта. В искривленном зеркале «моцартианского мифа» неминуемо предстают искаженными фундаментальные научные категории — мы

* Столь же «обоснованными», кстати, представляются и другие расхожие метафоры из данного ряда: «Моцарт — Рафаэль», «Моцарт — Прокофьев» (см. [19]) etc.

подразумеваем здесь этические, исторические, эстетические основы пушкинского творчества. Поэтому исследование указанной сферы культурного сознания должно, по нашему мнению, осуществляться на принципиально междисциплинарной основе (см. [20]), что позволит преодолеть неизбежные затруднения обособленных гуманитарных изысканий в безграничной «вселенной Пушкина».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лосев А.* Поэзия, мировоззрение, миф // Пушкинист: (сб. статей и материалов). — М., 1989. — Вып. 1.
2. *Барсова И.* Проблемы малероведения 80-х годов. По материалам лейпцигского симпозиума (посвященного Г. Малеру) // Сов. музыка. — 1987. — № 2.
3. *Бэлза И.* «Моцарт и Сальери»: Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. — М., 1953.
4. *Бэлза И.* О тайне гибели Моцарта // Моцарт В. А.: Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д. Хроника последних лет жизни и смерть. — Риттер В. Так был ли он убит?.. — М., 1991.
5. *Штейнпресс Б.* Миф об исповеди Сальери // Сов. музыка. — 1963. — № 7.
6. *Штейнпресс Б.* Антонио Сальери в легенде и действительности // Штейнпресс Б. Очерки и этюды. — М., 1980.
7. *Бонди С.* Драматургия Пушкина // Бонди С. О Пушкине: Статьи и исследования. — Изд. 2-е. — М., 1988.
8. *Благой Д.* Мастерство Пушкина. — М., 1955.
9. *Рассадин С.* Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. — М., 1977.
10. *Непомнящий В.* Космос Пушкина // Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина: (Избр. статьи и очерки). — М., 1987.
11. *Кац Б.* Три «Амадеуса» и Вольфганг Амадей Моцарт // Муз. жизнь. — 1984. — № 17.
12. *Филитова Н.* Трагедия А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». М., 1991.
13. *Забабурова Н.* «Ты, Моцарт, Бог...»: (Статьи о трагедии А. Пушкина «Моцарт и Сальери»). — Ростов-на-Дону, 1998.
14. *Хавчин А.* Бунт Сальери // Хавчин А. Семь этюдов о Пушкине: Эссе. Свидетельства. Фантазии. — Ростов-на-Дону, 1998.
15. *Басинский П.* Недостойный сам себя Моцарт // Октябрь. — 1998. — № 2.
16. *Устюжанин Д.* Маленькие трагедии А. С. Пушкина. — М., 1974.
17. *Забабурова Н., Чаплина Е.* «Из Моцарта нам что-нибудь...» // Забабурова Н. «Ты, Моцарт, Бог...»: (Статьи о трагедии А. Пушкина «Моцарт и Сальери»). — Ростов-на-Дону, 1998.

18. *Благой (-мл.) Д.* «Моцарт и Сальери» Пушкина глазами музыканта // Муз. академия. — 1994. — № 3.

19. Моцарт — Прокофьев: Тезисы Всесоюзной научной конференции. — Ростов-на-Дону, 1992.

20. *Жабинский К.* «Музыкальная драматургия» трагедии А. Пушкина «Моцарт и Сальери» как проблема современного литературоведения // Пушкин и мировая культура на пороге XXI века: Тезисы докладов Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону, 1998.

К. В. БОНДАРЬ

СКАЗОЧНЫЙ МЕТАМОТИВ «ЧУДА» В ПОЭТИКЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»

Направление этой работы задано статьей Н. Н. Петруниной «Пушкин и традиция волшебносказочного повествования (к поэтике «Пиковой дамы»)». По наблюдениям автора, природа фантастики в повести и ее отношения с реальностью восходят к народной сказочной традиции [6, 50]. Статья, которая показывает отражение в «Пиковой даме» «художественного опыта Пушкина-сказочника... в способе развертывания повествования» [6, 30], дает возможность предполагать некую реализацию в поэтике повести такого сюжетно-композиционного элемента сказочно-былинного эпоса, как «чудо». Его место в жанровом комплексе «былина-сказка», согласно концепции С. Ю. Неклюдова, определяется «взглядом изнутри», «глазами героя», «средствами самого текста», в то время как известная фольклористическая терминология — «чудесный предмет», «волшебное средство» — следствие «взгляда извне», «авторской речи» в былине и сказке или, если угодно, оценки исследователя [4, 146]. При таком подходе оказывается, что «внешняя» оценка дает признаки «чудесного» на уровне структуры — более или менее постоянные персонажи и их функции, описанные В. Я. Проппом, или объекты изображения по указателю Аарне-Томпсона, и в целом характеризует мир сказки (былины) как чудесный, волшебный. Оценка же «внутренняя» показывает этот мир «совершенно нечудесным», и тем более важно, что «явление из ряда вон выходящее, заслуживающее удивления» предстает как «чудо» (ср. у П. Флоренского: «даже в мире, который нормально описывается как чудесный, чудо является образованием иного уровня, порядка и качества» [4, 147]). При «взгляде изнутри» именно данный феномен повествовательного уровня определяет «чудесность» мира народного эпоса. Далее предпринимается попытка представить этот аспект сказочного мира, названный С. Ю. Неклюдовым «метамотивом», и его роль в тексте «Пиковой дамы». На наш взгляд, эта задача включает обращение к другим особенностям преломления ска-

зочной поэтики в самой повести, соотношенным с более ранними этапами приобщения Пушкина к «волшебносказочной стихии».

Сочетание реального и фантастического организует художественную систему повести [1, 201; 2, 158], также волшебная сказка знает «модель органического слияния реальности и фантастики» [6, 42]. Кроме того, известно, что «из множества возможных коллизий Пушкин выбирает простейшие, наиболее традиционные... разрабатывая замыслы из разных эпох, он пользуется одними и теми же сюжетными ходами, которые лишь варьируются в зависимости от места и времени» [5, 121]. В произведениях, так или иначе допускающих сопоставление с фольклорной сказкой, изменяется баланс реального и фантастического, сказочного и литературного. Например, функции и расстановка персонажей «Руслана и Людмилы» создают композицию «двухходовой» волшебной сказки, по Проппу, а отступление от традиционной схемы заключается в обособлении линии Людмилы, образующей «сказку в сказке» и заканчивающейся в рамках истории Руслана (ср. у Проппа: «случаев, когда сказка следит как за искателем, так и за пострадавшим, в нашем материале нет» [10, 38]). Происходит подчинение разнонаправленных элементов сказочного повествования замыслу поэмы. «Сказка о мертвой царевне» содержит другое отступление — контаминацию двух рассказов — истории героя-искателя и истории преследуемой мачехой царевны, причем первая существенно перерабатывается: королевич Елисей не влюбляется в случайно увиденную мертвую царевну, подобно типичному герою-искателю, а целенаправленно разыскивает невесту.

«Пиковая дама», написанная в том же 1833 г., что и «Сказка о мертвой царевне», «целиком принадлежит своей литературной эпохе. Ее действие совершается в исторически конкретном, а не в условно-сказочном времени и пространстве» [6, 30]. Тем не менее, здесь также нарушается знакомый сказке принцип, названный исследователями «хронологической несовместимостью»: история Лизаветы Ивановны истолковывается в духе сказки о бедной падчерице, образуя самостоятельную линию, развиваясь по своей логике — от безвестности и униженности к обретению жениха и богатства. В «Пиковой даме» обособление происходит дважды: «маленькой волшебной сказкой» Н. Н. Петрунина называет и анекдот Томского [6, 43], действие которого развивается от осознания ущерба к его устранению — «ликвидации беды» — с помощью «дарителя» и «чудесного средства». Можно говорить о сопоставлении персонажей повести со сказочными: графиня — хранительница тайны — выступает как невольный «даритель», Чекалинский — как «антагонист», Лизавета Ивановна — как «помощник» [6, 42]. Но существенные изменения претерпевает каждый фрагмент реконструируемого сказочного плана «Пиковой дамы»: «герой» (Германн квалифицируется не как главный, положительный, а как ложный герой сказки, которому не полагается сказочное благополучие вследствие нарушения им сказочной этики), «даритель» (в отличие от героя сказки, Гер-

манн знает о «дарителе» и ищет встречи с ним; кроме того, «даритель» совершает свое действие вынужденно), «предварительное испытание» (отчасти сливается с «поединком» — встречей за карточным столом), «помощник» (является одновременно «героем» «встроенной» сказки), наконец, «волшебное средство» (несмотря на то, что волшебная сказка знает сюжет «пиковый/червонный валет», в котором герой находит игральную карту, из нее выходят духи, служащие ему, с их помощью он богатеет, прельщает подарками невесту, женится [13, 166], а одна из возможных форм сказочного боя — игра в карты [6, 43], у Пушкина тема трех карт вписана в традицию романтической фантастики и современной ему филологии, литературы и общественной жизни) [3, 8].

Анализируя метамотив «чуда» в соответствии с данными С. Ю. Неключдова, отметим следующие условия. «Чудо» — спутник и частое следствие разрыва в цепочке последовательно связанных событий, образующих путем сцепления «валентностей» сюжет сказки (на фабульном уровне — в ситуации дороги, обычно, когда цель поездки не определена). Как «чудо» может быть оценен элемент, который не обусловлен предыдущим, при этом «чудо» «открывает новый сюжетный такт» и включает в него героя, указывая на некий значимый последующий элемент. Согласно В. Я. Проппу, фантастичность волшебной сказки подготовлена случайностью, появляющейся в самый напряженный момент для героя в ходе действия — момент после выхода из дома [11, 181]. В общем роль «чуда» предстает как «ключ, вводящий слушателя в тональность повествования» [4, 157–158].

На наш взгляд, указанный метамотив содержится в анекдоте Томского — «маленькой волшебной сказке»: обрыв событийной цепочки («бабушка не знала, что делать»), появление Сен-Жермена, который оказывается «чудесным» для героини, хотя оценка его дана в словах рассказчика («вы слышали о графе Сен-Жермене, о котором рассказывают так много чудесного» и рядом: «старый *чудак*»). Обычно «слов семантического поля «чуда» в тексте мало», частотность их появления невелика [4, 147], и потому отмеченное словоупотребление достаточно красноречиво. После появления Сен-Жермена, предлагающего взамен тривиального «другое средство», сюжет развивается связно и последовательно: игра у королевы, выбор трех карт, «чистый» выигрыш — словом, «чудо». Представлена и «регистрационная» функция «чуда» («— Случай! — сказал один из гостей. — Сказка! — заметил Германн. — Может статься, порошковые карты? — подхватил третий»). Услышанная сказка воспринимается Германном без «установки на вымысел», он ожидает «чудо», «программирует» события с расчетом на «чудо», нарушая композиционное условие непредсказуемости. Мотив ожидания осложняется сомнением в действенности «волшебного средства», что в сказке невозможно. Это сомнение будто провоцирует отказ от попытки добыть «волшебное средство» («расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты...»), но следующий фрагмент показывает развитие действия по описанной закономерности: «бродя по Петербургу», Гер-

манн неожиданно оказывается перед домом графини, останавливается в нерешительности и узнает о том, кто хозяйка дома. «Германн *затрепетал*. Удивительный анекдот снова представился его воображению. Он стал ходить около дома, думая об его хозяйке и о *чудной* ее способности... Здесь также обнаруживаются характерные лексические сигналы и повествовательные признаки. Легко увидеть и несоответствие литературного и сказочного решений. Выдержав один из этапов «предварительного испытания», получив «помощника» и встретившись с «дарителем», Германн обнаруживает, что «даритель» не обладает «волшебным средством» («Это была шутка, клянусь вам!»). Так видоизменяется существенное звено прототипической модели. Бой с «антагонистом» закономерно ведет к поражению Гермманна: волшебная «помощь» не заслужена им, хотя «волшебное средство» действует безотказно и до конца, как в сказке. Сцены с фантастическим колоритом: явление призрака, усмешка карточной дамы не предполагают, скорее всего, сказочных параллелей или прототипов и обусловлены литературной традицией [9, 398 – 403; 12, 521].

Итак, некоторые особенности волшебносказочной поэтики усвоены и сохранены Пушкиным («чудо» как метамотив повествовательной структуры), другие изменены (однонаправленность времени, монотонность сюжетной линии, функции персонажей и ключевые ситуации). Видоизменение (нарушение) сказочного канона имело место в различные периоды творчества и в разных жанрах под влиянием «непрерывного усложнения действительности и форм ее осмысления» [6, 49]. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что изменение сказочных констант, и прежде всего самой устойчивой — композиции — происходит за счет «экспансии» литературной стихии, в частности, разного рода приемов и игры. Например, хорошо известные романтические темы и образы вводятся в повествование и пародируются [7, 50]. Пародийный подтекст ощущается в эпизодах, соотнесенных со сказочным планом «Пиковой дамы»: сцены с Лизаветой Ивановной («воображаемая» страсть — на самом деле равнодушие), графиней (явление призрака снабжено некоторой долей комизма). Так или иначе, у каждого компонента структуры повести, присущего и сказочному канону, есть литературные и культурные связи и ассоциации («даритель», «помощник», «волшебное средство» и др.). Последние, быть может, выразительнее их сказочных аналогов, и их интерпретация более продуктивна. Однако думается, что реконструктивные возможности предложенного пути также не лишены интереса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С. Г. «Пиковая дама» // Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. — М., 1974.
2. Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX в.: История и проблематика жанра. — Л., 1973.

3. *Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3-х т. — Таллинн, 1992. — Т. 2.
4. *Неклюдов С. Ю.* Чудо в бытине // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знак. сист. — Тарту, 1969. — Вып. 236.
5. *Петрунина Н. Н., Фридендер Г. М.* Над страницами Пушкина. — Л., 1974.
6. *Петрунина Н. Н.* Пушкин и традиция волшебносказочного повествования (к поэтике «Пиковой дамы») // Русская литература. — 1980. — № 3.
7. *Поддубная Р. Н., Красиков М. М.* О пародийности «Пиковой дамы» Пушкина // Вопр. русск. лит. — Львов. 1981. — Вып. 1 (37).
8. *Поддубная Р. Н.* «Пиковая дама» в контексте европейской литературно-философской традиции (мотив игры) // Русская филология. Украинский вестник — 1994. — № 4.
9. *Полякова Е. С.* Реальность и фантастика «Пиковой дамы» // В мире Пушкина. — М., 1974.
10. *Пропт В. Я.* Морфология сказки. — Изд. 2-е. — М., 1969.
11. *Пропт В. Я.* Русская сказка. — Л., 1984.
12. *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. — Изд. 2-е. — М., 1963.
13. Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. — Л., 1979.

М. И. ЦУРКАН

К ПРОБЛЕМЕ ЮРОДСТВА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ («Борис Годунов» А. С. Пушкина)

Среди действующих лиц трагедии «Борис Годунов» Юродивый появляется только в одной 17 картине. Несмотря на то, что Пушкин поручил ему всего несколько реплик, этот образ стал одним из самых заметных в трагедии. Ни одно исследование не обходит его вниманием, ибо он содержит в себе тайну.

7 ноября 1825 года Пушкин заканчивает трагедию и пишет известное письмо П. Вяземскому: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис Годунов! Трагедия моя кончена; я прочел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал: ай-да Пушкин, ай-да сукин сын! Юродивый мой малый презабавный... Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» Вероятно, неслучайно в письме дважды проходит

сопоставление: в трагедии упомянуты Борис и Юродивый; в реальности — царь и поэт. Аналогия «Юродивый — поэт» читается достаточно прозрачно.

В наброске первоначального плана Юродивый фигурирует уже в первых сценах, одновременно с появлением царя: «Год<унов>. Толки князей — вести — площадь, весть о избрании. (Год<унов>. Юродивый)». Имена Годунова и Юродивого стоят рядом. Очевидно, согласно первоначальному замыслу, Юродивый должен был сказать царю нечто важное сразу же после своего избрания.

Сопоставление монарха и изгоя-нищего, прокаженного, шута, юродивого относится к древнейшим культурным архетипам. В мировой драматургии неоднократно встречается пара героев: Король и Шут. Это противопоставление основано на парадоксе: самый сильный человек в государстве оказывался скованным многочисленными условностями этикета — и, напротив, один из отверженных: шут, скоморох — был внутренне свободным, мог высказывать острые замечания, говорить правду.

Хотя Пушкин и прибегает к традиционной паре героев, его Юродивый резко контрастирует с дерзкими и язвительными шутами. Шуты попросту веселят публику, их сатирические замечания лишены драматической окраски. Напротив, выступления юродивого, несмотря на алогичность и странность, воспринимаются как пророчества, должны вселять ужас. У народа к юродивым иное отношение, нежели к шутам: к их пророчествам относятся с благоговением. «Их считают пророками и весьма святыми мужами, почему и дозволяют им говорить свободно все, что хотят, без ограничения... Блаженных народ очень любит, ибо они, подобно пасквилям, указывают на недостатки знатных, о которых никто другой и говорить не смеет», — отмечает в книге «О государстве русском» англичанин Джильс Флетчер [2, 116].

Разницу между религиозным подвигом юродивого, его символическим железным колпаком и смелыми выходками, вольномыслием шута в цветном колпаке с бубенчиками Пушкин отражает в письме к П. А. Вяземскому этого же года от 13 сентября: «Благодарю от души Карамзина за Железный колпак, что он мне присылает; взамену отошло ему по почте свой цветной, который полно мне таскать. В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее». Не шутовской колпак, а железный — тяжелый, сковывающий, не освобождающий, а нагружающий определенными требованиями.

Юродивый учит, а не веселит. Он глубоко верующий человек. Его аскетизм, мнимое безумие, отказ от мирской суеты дают ему право одинаково обличать пороки как сильных, так и слабых. Его основное занятие — глумиться, обличать в самых людных местах: на площадях, в трактирах и на паперти. Всякое людное место становится для него сценической площадкой. Сборища притягивают юродивого, и он по-своему скоморошествует и в кабаке, и в монастыре, ужасая монахов, как Федор в Чудовом монастыре.

Юродивый получает право пророчествовать даже самому царю. Расцвет юродства наступает в эпоху Ивана Грозного, который терпеливо сносил поношения юродивых и даже благоволил к ним. В «Истории государства Российского» Карамзина описывается и факт торжественного злословия юродивым Бориса Годунова, который не смел сделать дерзкому обличителю никакого зла. Такое отношение к юродивым объясняется, с одной стороны, набожностью и суеверностью русских царей, с другой — отношением к ним народа.

В этот период связь юродства с обличением общественных пороков уже осознана. Она постоянно подчеркивалась агиографами. Однако можно ли трактовать образ пушкинского Юродивого только лишь как обыкновенного обличителя царского преступления? Думается, что такой подход не только обедняет этого «загадочного» персонажа, но не учитывает сложившейся народной традиции.

Юродство принято считать одной из форм *зрелищности, театральности* в средневековой Руси. Свои обличения юродивый воплощал в форме спектакля, для которого подбирались самые разные, но всегда сильно действующие средства воздействия. Его целью было взволновать прохожих зрелищем странным и чудным. Юродивый, таким образом, не только поучает и обличает, он — автор и исполнитель публичных спектаклей, которых ждет народ. В его исполнении соединяются смех и драматизм. В своей трагедии Пушкин как раз и воссоздает этот необычный «спектакль». Драматическая сцена «Площадь перед Собором в Москве» (ремарка: «Народ») построена таким образом, чтобы оттенить появление Юродивого:

Третий

Чу, шум. Не царь ли?

Четвертый

Нет; это юродивый.

Костюм Юродивого экстравагантен, и по традиции должен, прежде всего, подчеркивать его особенность, непохожесть, выделять из толпы. Николка появляется в железной шапке, увешанный веригами. Шум, которым сопровождается его появление, мог быть вызван лишь выходом царя. Юродивый поспекает со своим спектаклем, привлекая к себе всеобщее внимание, как раз к выходу царя из Собора. Он располагается именно на той дороге, по которой будет проходить монарх. Окружающие Юродивого мальчишки дразнят его, один из них «щелкает его по железной шапке», другой «вырывает копеечку и убегает». Один из приемов юродивого — провокация, он умышленно дразнит зрителей, нередко вынуждая их бить его. Быстрее всех на такие провокации поддаются мальчишки. В Византийских легендах приводится пример публичного спектакля Симеона, когда дети, заметив его, закричали: «Вот идет авва дурачок! и бросились за ним бежать, и били его». Мальчишек в трагедии Пушкина пытается образумить только набожная старуха. Остальные, по всей видимости, наблюдают за достаточно привычным способом общения юродивого. Сама его фигура

не вызывает удивления окружающих, его выходки привычны. Но очевидно, привычным является и само его появление перед выходом царя. В народе привыкли к обличениям царя блаженными, это вошло в систему, в данном случае его обличения просто ожидаемы.

В спектакле Николки одну из главных ролей не случайно играют мальчишки, дети. Спровоцированные самим же Юродивым, дети отбирают у него копеечку. Для Юродивого копеечка — такое же богатство, как и власть для царя. Вот почему он, лишившись своего имущества, предлагает Борису наказать детей так же, как тот «наказал» царевича, рискуя остаться без своего богатства.

После страшных слов Юродивого царь обращается к нему с привычной просьбой: «Молись за меня, бедный Николка». Трудно согласиться с мнением Н. Филипповой: «...обращение к Юродивому по имени — «Николка», этот исполненный сострадания и нежности эпитет «бедный» (в значении «несчастный») — все то же свидетельство человеческого страдания царя и надежда его на искупление» [4, 39]. Более справедливым представляется, что царь под словом «бедный» подразумевает физическую ненормальность Юродивого, а значит, видит нелепость его слов. Для Годунова, не теряющего самообладания на протяжении всей трагедии, это единственная возможность выйти из неловкой ситуации. Если бы Борис действительно стремился к «состраданию» и «искуплению», то за сценой с Юродивым не должна была бы следовать сцена, в которой царь собирается «строгостью» усмирить народ. Пушкин сопоставляет две просьбы к Юродивому: богомольной старухи, которая просит его «помолиться за нее, грешную», и исполненную достоинства, без тени смирения и раскаяния, просьбу царя, который, не употребляя слова «грешный», открыто не признает своей греховности.

Не только просьба царя, но само его обращение вызывает неожиданно бурный протест Юродивого. Он бросает «вслед» царю: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит». Эта реплика усилена по сравнению с первоначальным вариантом: «Нет, нет! не надо молиться за царя Ирода — Христос не велит». Заменено обычное обращение к Всевышнему с пожеланиями здоровья царю на жесткое утверждение «нельзя» молиться. Образ Богородицы как матери в данной фразе оказывается более уместным.

Обыкновенно высказывания юродивых невразумительны, но всегда кратки, это либо выкрики, междометия, либо афористические фразы. Будучи плотью от плоти народной культуры, они пользуются теми же приемами, какие используются и в других фольклорных жанрах. Прежде всего, это касается парадокса, парадоксальность свойственна персонажам сказок о дураках. Иван-дурак самый умный из сказочных героев. Из фольклора юродство заимствует принцип загадки и притчи. Юродивый же разыгрывает загадочный спектакль.

Никто ни из простых людей, ни среди боярского окружения Бориса не решается бросить царю в лицо обвинение в детоубийстве. Роль Юро-

дивого в идейном содержании произведения настолько важна, что этот эпизод драмы можно считать поворотным. На протяжении всей трагедии преступного царя обличает только его совесть и открыто говорит только Юродивый. Таким образом, тема совести получает свою кульминацию в 17 картине. Сцена с Юродивым — это приговор Борису. На фоне предания анафеме самозванца, по сути такой же анафеме из уст Юродивого предается и Борис. Его слова о том, что нельзя молиться за царя Ирода есть такое же отлучение от церкви Бориса, как и самозванца. Теперь нельзя молиться ни за одного, ни за другого. Народное мнение, направленное против одного державного самозванца, неожиданно оборачивается и против другого царствующего самозванца. Становится понятным, почему Пушкин меняет первоначальный замысел и встречу Бориса с Юродивым переносит на 17 картину.

Существует и третья точка зрения, согласно которой юродивый — не обличитель и не актер, разыгрывающий спектакль. По мнению Ст. Рассадина, голос юродивого — не «рупор народа». «Он — не символ, не функция, не аллегория; он — настоящий юродивый, дурачок Николка, дикий и нелепый» [3]. В репликах Юродивого, как считает Рассадин, отразилась память народа, а не мнение его. В житейском представлении юродство непременно связано с душевным или телесным убожеством. Однако нужно различать юродство природное и юродство добровольное. Агиографы настойчиво подчеркивают, что юродивый наедине с собой не юродствует. Наедине с собой он не безумен. На людях юродивый надевает личину безумия, «глумится», как скоморох, шалует. И. Будовниц [5] оспорил общепринятый тезис о юродивых как об обличителях. Он исходил из предположения, что все юродивые были душевнобольными людьми, неспособными к сколько-нибудь разумному протесту. Однако существует множество фактов, доказывающих обратное. Не случайно старообрядцы не могли простить Никону, что он «юродивых святых бешаными нарицал». То есть не разделял бесноватых, одержимых бесами и «мнимых безумцев».

Обличения юродивого не посягают на социальный порядок. Он обличает людей, а не обстоятельства. Пушкинский Николка осуждает преступного царя, рядом с этим отверженным и «бедным» Николкой преступный царь неожиданно сам выглядит «жалким», как тот «в ком совесть нечиста». В этой сцене царь и юродивый предстают как равные, что и подчеркнуто обращением к царю по имени: «Борис, Борис! Николку дети обижают». Их имена рядом, они равны, а высший суд — совесть. В трактовке Юродивого Пушкин близок к Карамзину, для которого было важно этическое освещение событий. Поэтому и о юродивом Карамзин говорит как о человеке, которому Борис не смел сделать зла, хотя юродивый и злословил царя. Белинский, подробно анализировавший каждую сцену трагедии, о 17 картине упомянул одним предложением: «Сцена юродивого на кремлевской площади может быть сочтена даже за превосходную, но только с пушкинской точки зрения на виновную совесть Бориса» [1, 457].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. — М., 1985.
2. Цит. по кн.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньирко Н. В.* Смех в Древней Руси. — Л., 1984.
3. *Рассадин Ст.* Драматург Пушкин. — М., 1977.
4. *Филиппова Н.* «Борис Годунов» Пушкина. — М., 1984.
5. Юродивые Древней Руси // Вопросы истории религии и атеизма. Сб. статей. — 1964. — № 12.

А. И. ЛАГУНОВ

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ФЕТА И СИМВОЛИСТОВ

Вопрос о восприятии пушкинской традиции на всем почти двухвековом пути развития русской поэзии при кажущейся однозначности — ведь «Пушкин — наше все» (Ап. Григорьев) — не представляется таковым.

В 1922 году в статье «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» В. М. Жирмунский приходит к выводу, что даже Брюсов, наиболее «пушкинский» поэт из круга символистов, не может считаться наследником «классического стиля» Пушкина, тем более не был связан с поэтическим наследием Пушкина русский символизм. Но, по мнению ученого, и «среди поэтов XIX века Пушкин имел много поклонников, но мало учеников. Пушкинскую традицию выгеснила другая, романтическая традиция, восходящая к Жуковскому» [2, 203]. К совсем иному выводу приходит в начале 20-х годов П. Сакулин: «Пушкин, — говорил он, — нашел в своей творческой душе то, что составляет первоосновы искусства. И отныне поэзия — это Пушкин» [8, 6]. Как известно, между двумя крайностями лежит не истина, а проблема.

Эстетический миф о Пушкине как об абсолютном поэте, осуществившем в самом себе самовоплощение духа творчества, достигшего возможного предела, начал складываться очень рано. Уже в 1847 году П. Вяземский, так хорошо знавший еще недавно живого Пушкина, говоря о его творчестве, как бы не различает за протеистической всеобщностью его субъективную характерность: «он был... так сказать, самоотвержением личности своей настолько, что мог отрешить себя от присущего» [7, 35]. Постепенно такое «отрешение» укрупняется, и Вяч. Иванов пишет уже о том, что «Пушкин мыслит самим миром, т. е. логизмом идей, воплотившихся в вещах» и что он «своей самодейтельной мысли, в отличие от уже изреченной в космосе, как бы вовсе не имел» [3, 167].

Эти представления о художественности Пушкина, достигшей собственного предела и, следовательно, не подлежащей дальнейшему продолжению

или развитию, проникают и в современное пушкиноведение. Наиболее последователен в этом автор одной из новейших монографических работ о поэте В. Непомнящий. Соглашаясь с теми, кто утверждает, что «зерна, брошенные Пушкиным, в русской литературе не взошли, и она направилась по другому пути», он продолжает: «В самом деле, ни одно направление не может в чисто литературном смысле и в полном объеме считаться пушкинским, ни один из писателей не усвоил пушкинских принципов поэтики» [6, 360].

В. Непомнящий определяет творчество Пушкина как «металитературу», а содержащуюся в ней типологию как «бытийственную (включающую в себя также и искусство)». Роль Пушкина как создателя «металитературы» — «сверхлитературная, человеческая. Предназначение его состояло не в том, чтобы определить и предугадать стили, формы и методы, а в том, чтобы предвосхитить и создать большой стиль русской литературы как нравственного подвига, облеченного в слово» [6, 389].

Если отвлечься от субъективных ассоциаций автора, напоминающих своего рода эстетическую игру («предвосхищение» Пушкиным не только Гоголя, Лермонтова, но и Достоевского), то представление о пушкинском творчестве как о самодостаточном эстетическом феномене, не «воспроизводимом» и не имеющем традиций в будущем движении литературы напоминает, независимо от намерений автора, канон — ключевую категорию русских формалистов 20-х годов. Только они, в отличие от автора описываемого эстетического мифа о Пушкине, считали, что он создал классический в своей завершенности стиховой, а не «сверхлитературный» телеологический канон, но не остановился на этом, а вывел русскую литературу к крутому «перелому» — к прозе, которая была подготовлена «Евгением Онегиным». Но в деле поэзии, как замечает Б. М. Эйхенбаум в 1921 году, «у него не было и не могло быть последователей, потому что каноном искусство жить не может» [12, 24].

Итак, и В. М. Жирмунский в 1916–1917 гг., позицию которого не следует идентифицировать с формалистами, и Б. М. Эйхенбаум в 1921 г., и В. С. Непомнящий в 1987 г., несмотря на различие методологических установок и подходов, постулируют принципиальную невозможность самой жизни пушкинской традиции в последующей литературе, и особенно в области лирической поэзии, которая интересует нас здесь в первую очередь.

Безусловно, важно и необходимо постижение универсального человеческого содержания творчества Пушкина, но эта универсальность, предельно выраженная В. Непомнящим как «Россия, выраженная в слове», отнюдь не исключает, а, как нам представляется, и предполагает «вдвинутость» его в исторический ряд русских писателей, русской литературы. Тогда и окажется, что без живого и благотворного воздействия пушкинских традиций русская литература в ее развитии просто непредставима. И даже когда какие-то течения или линии в этом развитии идут как будто «в обход» или

«мимо» этой традиции, все равно оказывается, что и они близки Пушкину, живут памятью о нем. Наиболее выразительным примером такого «обходного» по отношению к Пушкину пути является тютчевско-фетовская линия в развитии русской лирической поэзии XIX века. Б. М. Эйхенбаум в упоминавшейся уже статье «Проблемы поэтики Пушкина» писал о том, что после Пушкина «русскому стиху суждено было отойти на вторую линию, чтобы подготовить новый, независимый от Пушкина, расцвет. От Тютчева и Фета к символистам идет этот «запасной» путь русской поэзии. На главном пути могли удержаться только стихи Некрасова — и только тем, что он не боролся с Пушкиным, а действовал так, будто Пушкина и не было. Символисты заговорили о Пушкине только тогда, когда стали победителями и метрами — как равные» [12, 25].

Если из этого емкого высказывания исключить формалистскую тезу о борьбе с пушкинским каноном и равнодушии Некрасова к Пушкину, то само положение о «запасном пути» в развитии русской лирики после Пушкина и Лермонтова по существу верно, но — подчеркнем еще раз — не в борьбе, а в союзе, а если говорить о личности поэтов — и в душе с Пушкиным, что я постараюсь показать на примере лирического творчества А. Фета. Что касается Тютчева, то и его «великий спор» с Пушкиным, и связи с символистами неоднократно описаны и достаточно хорошо известны.

Еще в 1850 году Ап. Григорьев с некоторым недоумением заметил, что Фет «явился без всякой претензии на направление и с самого начала стал как-то уединенно» [1, 56]. Суждения о непохожести Фета на своих современников — общее место большинства критических статей о его творчестве на протяжении всего XIX века. Попытки «прикрепить» лирику Фета к одному из «направлений» на историческом пути развития русской поэзии предпринимаются в наше время, причем — что характерно — не пушкинского или послепушкинского его этапов, а скорее предпушкинского. Так, Владимир Турбин в статье 1990 года, не отрицая романтизма Фета, пишет: «По мере своего художественного развития Фет шел и к... сентиментализму, к заветам литературного направления, светочем вспыхнувшего в конце XVIII и в начале XIX столетий и, казалось бы, вскоре угасшего...» [10, 163].

Игорь Сухих в статье 1995 года доказывает, что поэтический мир Фета — «без истории, без развития», он «однороден», «имеет вневременную природу» и этим самым тяготеет к идиллии: «Если усадьба — предметная основа фетовского мира, то идиллия — его архитектурная форма, основной эмоциональный тон» [9, 126]. Поразительный вывод. Одним, что называется, «росчерком пера» Фету отказано во всем: в развитии, разнообразии, истории, в специфической образности. Все суживается до идиллического мира дворянской усадьбы, сохраняется, как и у Турбина, тенденция к «прикреплению» лирики Фета к жанровым нормам допушкинской литературы. Создается впечатление, что Фета, выпущенного наконец из тесной клетки «искусства для искусства», не знают, куда и деть, в какую новую клетку

поместить, высказывая суждения одно парадоксальнее другого. При этом забывается непреложная, на наш взгляд, истина — вне самоопределения относительно Пушкина русская литература послепушкинской эпохи развиваться уже не могла. Это самоопределение могло принимать самые разные формы — от бережного следования пушкинским заветам (Тургенев, эстетическая критика) до полного отрицания их и борьбы с Пушкининым (Писарев). Оно могло включать в себя и временное движение назад, в прошлое (тенденции сентиментализма у раннего Толстого, классицизма у раннего Тютчева), и всякого рода обходы и «запасные пути» и т. д., но в любом случае следование национальной художественной традиции, даже при установке на ее переосмысление, как это было у первых русских модернистов, могло быть лишь самоопределением относительно Пушкина.

Творческий опыт Фета показывает это, может быть, с наибольшей определенностью.

Уже во вступительном стихотворении к своему первому поэтическому сборнику 1840 года «Лирический пантеон» (до него не было напечатано ни одного стихотворения Фета), он так обращается к читателю:

Пуская в свет свои мечты,
Я предаюсь надежде сладкой,
Что, может быть, на них украдкой
Блеснет улыбка красоты.

Конечно, здесь явно бросающаяся в глаза реминисценция из Пушкина:

И может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

В стихотворениях этого типично юношеского, во многом эклектичного сборника, вошедшего в себя ходовые темы конца 30-х годов, очень много «пушкинского» — в реминисценциях, открытом цитировании, эпиграфах, общем тоне «школы гармонической точности». Но при всем этом уже здесь намечаются тенденции, которые ведут в сторону от сложившегося пушкинского «канона», на те «запасные пути», о которых говорил Б. Эйхенбаум. Провоцирующую на этот путь, и в то же время очень важную для формирования индивидуального стиля Фета роль сыграла в это время лирика В. Бенедиктова, новаторские элементы которой вслед за Белинским традиционно недооценивались, но которые сумел почувствовать и использовать молодой Фет. Это движение от Пушкина через Бенедиктова к формированию собственного поэтического стиля можно проследить даже на пространстве одного стихотворения, например, «Сними свою одежду дорогую...» Его предвяет пушкинский эпиграф из «Домика в Коломне»:

И девушка пленять умела их
Без помощи нарядов дорогих.

Но далее, на фоне заданной эпиграфом доброй Парашы «с косыночкой крест-накрест иль узлом» — совсем иной портрет «милашки» с «жемчугами и цветами», с «челом лилейным», здесь же эмфатическое, да еще и с переносом ударения «страстнее» и иные аксессуары бенедиктовской

«новизны». Тем неожиданнее концовка стихотворения, предвещающая и стилистику, и поэтическую концепцию зрелого Фета:

Я вижу простотой овеванную музу,

И не простой восторг мне сладко льется в грудь.

«Фет сразу почувствовал, — пронизательно замечает К. Шимкевич, — что новость Бенедиктова прежде всего в сложности движения тематических планов, в необычности, незаконности строения лирической темы. Тогда эмоциональный подъем, экстаз и патетика выступили как форма оправдания «беззакония» [11, 124]. И действительно, у Бенедиктова экстазичность и патетика обычно многоречива, развернута в несколько строф, часто многовариантна. Фет же резко сжимает это многоречие, обнажая тем самым смещения тематических планов, пространственных временных рядов, пропуская ряд логических звеньев и т. д., достигая тем самым уплотненности, «компрессии смысла» (термин Е. Некрасовой, [5, 16—17]). Например, упомянутое выше стихотворение уместается в двух четверостишиях, но включает в себя довольно сложное движение тематических планов — от экстазически выраженной страсти к теме творчества, а в концовке происходит еще и экстернизация — переход от внешнего к внутреннему — от «я вижу...» — к очень важному для последующей поэтики Фета «непростому восторгу», который «льется в грудь».

Это было очевидным отступлением от устоявшихся норм поэтики «школы гармонической точности», как и унаследованные от Бенедиктова «незаконности» словоупотребления, казавшиеся Белинскому «дикостью» и никогда не прощавшиеся Фету Тургеневым, Дружининым, Боткиным и другими защитниками «пушкинского направления» — все эти «завои» (завиток), «ухание» (запах), образные «курьезы» вроде «румяного сердца» (о розе), «травы в рыдании», «овдовевшая лазурь» и пр. Перестроив поэтику высоких парений Бенедиктова, наследуя и развивая мелодические приемы Жуковского, Фет на этой основе разрабатывает органичную для него систему импрессионистических «пейзажей души», высвобождения ассоциативных связей слова, непрямого выражения «чистой эмоции». Уже современники Фета стали говорить о том, что «на столетия раньше Бодлера и Верлена и несравненно выше их он начал говорить на каком-то сомнамбулическом языке, какими-то вещими словечками» [4, 229]. Именно эти особенности лирического творчества Фета и выводили его на «запасной путь» развития русской поэзии навстречу русскому символизму, воспринявшему его как самого прямого и непосредственного предшественника.

Вместе с тем пушкинская традиция, трансформировавшись, никогда не прерывалась в творчестве Фета. Несмотря на кажущуюся выключенность из истории, импрессионистическая лирика природы и любви Фета, не говоря уже о философских стихах «Вечерних огней», переводила присущие Пушкину историзм и социальность в иной предметно-тематический ряд. Выявляя «мистическое» содержание этой лирики, видя в ней «бездну века»,

символисты обнажили и живущую там историческую тревогу, чувство душевного и личностного неблагополучия, сублимированных в этой лирике. Излишне говорить о том, что Пушкин всегда олицетворял для Фета саму поэзию, был образцом и непрекаемым авторитетом в ней. Поэтому не совсем прав Б. М. Эйхенбаум, утверждая, что Пушкин стал значим для символистов на позднем этапе течения. Вернее, на наш взгляд, полагать, что пушкинская традиция пришла к ним значительно раньше, трансформированная в творчестве Фета и Тютчева.

Не случайно впоследствии, когда эпоха символизма осталась позади, имена Фета и Пушкина не только не расходятся, но сближаются в поэтическом сознании его крупнейших представителей, образуя единое русло поэтической традиции XIX века. Можно с большой степенью вероятности предположить, что когда в 1921 году А. Блок как к последней и единственной надежде обращался к Пушкину :

Дай нам руку в непогоду,

Помоги в немой борьбе

в его спонтанной памяти жили не только пушкинская «тайная свобода», но и строчки Фета, которого, судя по дневниковым записям, он в это время перечитывал и «изучал»:

И долг велел — в немой борьбе

Навстречу людям улыбаться,

А горе подавлять в себе.

А несколько позже К. Бальмонт, как и Блок, наиболее «фетовский» поэт русского символизма, прямо декларирует в стихотворении «Приветствую тебя, старинный краткий стих»:

От Фета к Пушкину сверкни путем возврата,

И брызни в даль времен дорогой огневиц.

«Путем возврата» — от современности к прошлому, и это есть путь «от Фета к Пушкину». Верность традиции может проверяться и таким «обходным» путем, а не только прямым наследованием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев А. А. Стихотворения Фета // Отечественные записки. — 1850. — № 2.
2. Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.
3. Иванов Вяч. О новейших технических изысканиях в области художественного слова // Научные исследования Академического центра Наркомпроса. Сб. второй. — М., 1922.
4. Книжки недели. — 1892. — № 12.
5. Некрасова Е. А. А. Фет и И. Анненский. Типологический аспект описания. — М., 1991.
6. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. — М., 1987.
7. Русские писатели о Пушкине. — Л., 1938.

8. Сакулин П. В веках. Памяти Пушкина // Литературные отклики. — М., 1923.

9. Сухих И. Мир Фета: мгновение и вечность // Звезда. — 1995. — № 1.

10. Турбин Вл. Фет // Смена. — 1990. — № 1.

11. Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет // Поэтика. — М., 1929.

12. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л., 1969.

И. В. ИВАКИНА

РАЗВИТИЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ» («идеальный» женский тип)

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал: «Надо сказать, что у нас в литературе (да, я думаю, и везде) особенно два главные женские образа постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный — пушкинская Ольга и идеальный — его же Татьяна. Один — безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой — с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу... Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым...» [1, 8, 77–78].

Развитие пушкинской традиции в женских образах Гончарова, особенно отчетливое в «Обрыве», исследователи отмечали не раз: «Вера и Марфенька, — пишет Н. Д. Старосельская, — это его Татьяна и Ольга» [4, 123]. Более того, размышления Райского о девушках являются образной вариацией авторской характеристики типов: «Что за нежное, неуловимое создание!.. какая противоположность с сестрой: та луч, тепло и свет; эта вся — мерцание и тайна, как ночь — полная мглы, искр, прелести и чудес!..» [1, 5, 289].

Вера представляет собою современную, 1860-х годов, модификацию реально-«идеального» типа, впервые явленного Татьяной, и по доминантным признакам («инстинктам самосознания, самобытности, самодеятельности»), и по высокой духовности, раскрытой в романе как нравственно свободная и вместе с тем глубоко сознательная преданность «вечной правде» [1, 6, 183] подлинного разума любви. О Вере В. А. Недзвецкий замечает: «...духовность этой девушки тем «весомее», что она выходит победительницей в поистине роковом для нее поединке-испытании с чувственно-физиологическим началом (страстью) человека» [2, 104]. Эта победа дает основание Гончарову назвать Веру «венцом создания» [1, 6, 196], видеть в ней «и идею

красоты, и воплощение идеи» [1, 6, 155], т. е. отвести ей в романе место и роль, подобные тем, которые в «Евгении Онегине» занимает и исполняет Татьяна.

На первый взгляд, Гончаров распространяет на пушкинскую героиню специфику изображения Веры, когда говорит, что «идеальный» тип в силу поиска «своего выражения и форм» «кажется капризным, таинственным, малоуловимым». Однако на самом деле писатель тонко подметил то в романе Пушкина, что как бы ускользает от нашего внимания: некоторую «неуловимость» внешнего облика Татьяны («Ни красотой сестры своей, Ни прелестью ее лукавой Не привлекла б она очей...», но — «Нина мраморной красою Затмить соседку не могла, Хоть ослепительна была...»); непредсказуемость для окружающих и необъяснимость ее поведения, притягательность и неразгаданность для Онегина тайны не только превращения «девочки нежной» в «равнодушную княгиню», но личности героини.

Если в пушкинском романе внутренняя жизнь Татьяны закрыта от внешнего взора, а в VIII главе непроницаема для него, то в «Обрыве» Вера тщательно скрывает ее от пристрастно-внимательного взгляда Райского. С известной долей условности можно говорить о том, что внешний рисунок отношений Райский — Вера вырастает из ситуации Онегин — Татьяна в последней главе романа: «Хоть он глядел нельзя прилежней...» — «За ней он гонится как тень...» — «Она его не замечает, Как он ни бейся, хоть умри...». Именно через восприятие Райского, стремящегося раскрыть тайну Веры, возникает в романе Гончарова или, как выражается В. Ф. Погорьельцев, «манифестирует себя триада русалка — изваяние — змея» [3, 36]. Эта триада, по мысли исследователя, наиболее значима для «женского мифа», созданного в романе Гончаровым. Но истолкование триады и «мифа», на наш взгляд, невозможно без учета принадлежности ее (триады) персонажу с ярко выраженным художническим типом мышления и сложной гаммой чувств (влюбленности, подозрительности, ревности, очарованности, ненависти и т. д.) по отношению к Вере.

Символы русалки и змеи появляются чаще всего как «знаки» чувственного, страстного начала в героине — начала загадочного, темного и притягательного.

Отстаивая свое право на свободу, Вера в разговоре с Райским «диктует программу, как вести... с ней». Когда Райский «взглянул на нее, она отвечала ему странным взглядом, «русалочным», по его выражению: глаза будто стеклянные, ничего не выражающие. В них блеснул какой-то торопливый свет и исчез. «Странно, как мне знаком этот прозрачный взгляд! — думал он, — таков бывает у всех женщин, когда они обманывают! Она меня усыпляет... Что бы это значило? Уж в самом деле не любит ли она?» [1, 5, 357]. «Русалочный» взгляд здесь — знак обмана, лжи, а точнее, маска, преграда, не пропуская в свое «я». Для Райского же «русалочность» — только таинственность и притягательность недоступной красоты: «Его мучила теперь тайна: как она (Вера), пропадая куда-то на глазах у всех, в виду, из дома, из сада, потом появляется вновь, будто со дна Волги, вынырнувшей русалкой,

с светлыми, прозрачными глазами, с печатью непроницаемости и обмана на лице, с ложью на языке, чуть не в венке из водяных водорослей на голове, как настоящая русалка! И какой опасной, безотрадной красотой блестит тогда ему в глаза эта сияющая, таинственная ночь!» [1, 6, 75]. Когда Райский, не в силах пребороть собственную страсть, становится особенно настойчивым в выпытывании тайны Веры, она каждый раз отвечает ему «прозрачным, точно стеклянным, «русалочным» взглядом [1, 6, 55] или «бесцветным, загадочным «русалочным взглядом» [1, 6, 101, 166, 268 – 269].

Символ змеи более отчетливо тяготеет к негативному плану оценки страсти и ее разнообразных проявлений. Для Райского страсть — это «удав», который «тянется..., сверкая изумрудами и золотом, когда его греет и освещает солнце, и... бледнеет, ползя во мраке, шипя и грозя острыми зубами» [1, 6, 197]. Все движения героев, продиктованные страстью, приобретают «змеиную» или хищную атрибутику. Райский, которого страсть заставляет во что бы то ни стало раскрыть тайну Веры, «полз наудачу» в обрыв [1, 6, 269]. Когда Райский «идет взглянуть на места, где вчера ходила, сидела, скользила, может быть, как змея, с обрыва вниз, сверкая красотой, как ночь, Вера» [1, 6, 222], то змеиное скольжение здесь еще только сравнение, хотя и выразительное. Но когда Вера «уползла в темную аллею, лишь только он (Райский) подошел» [1, 6, 225], то отождествление со змеей становится обозначением страсти. Открытое проявление ее приводит к повторению символики «удава»: Райский «забыл о собственной страсти, воображение робко молчало и ушло все в наблюдение за этой ползущей в его глазах, как «удав», по его выражению, чужой страстью, выглянувшей из Веры, с своими острыми зубами» [1, 6, 230]. Удав с острыми зубами — образ гротескный. Но он соотносится в романе с символичной гравюрой в кабинете старого дома, изображающей тигра, который скалит зубы на сидящего на нем амура. «Я не понимала, — говорит Вера Райскому, — что это значит, бессмыслица — думала, а теперь понимаю. Да — страсть, как тигр, сначала даст сесть на себя, а потом рычит и скалит зубы» [1, 6, 226]. Отсюда, на наш взгляд, и вытекают «хищные» символы страсти. В связи с Верой — это «тонкие пальцы, как когти хищной птицы» [1, 6, 222, 224]. В связи с Райским — дикий раненый зверь: «Трещали сучья, хлестали сильно задеваемые ветки, осыпались листья и слышались торопливые широкие скачки взбиравшегося на крутизну, будто раненого или испуганного зверя. Шум все ближе, ближе, наконец из кустов выскочил на площадку перед обрывом Райский, но более иступленный и дикий, чем раненый зверь» [1, 6, 271].

Отметим также, что символ змеи возникает чаще всего в соотношении с еще одним элементом триады — статуей. «Да что мне за дело, черт возьми, да не влюблен же я в эту статую!» — думал Райский, вдруг останавливаясь на дорожке и ворочая очумелыми глазами вокруг. «Вон где гнездится змея!» — думал опять, глядя на ее окно с отдувающейся занавеской. <...> Все прочее опять вылетело из головы... Одна Вера стояла

на пьедестале, освещаемая блеском солнца и сияющая в мраморном равнодушии, повелительным жестом запрещающая ему приближаться, и он закрывал глаза перед ней, клонил голову и мысленно говорил: «Вера, Вера, пощади меня, смотри: я убит твоей ядовитой красотой» [1, 6, 48]. Этот фрагмент особенно показателен внутренним чередованием символики (статуя — змея — статуя — «ядовитая красота» как своего рода синтез обоих рядов) с приращением смысловых оттенков при каждом повторе. Если для Райского во всех вариантах восприятия Веры как прекрасной мраморной статуи доминирует ощущение «гибельности» для него ее совершенной красоты [1, 6, 225], то Волохову Вера видится «какой-то прекрасной статуей, дышащей самобытной жизнью, живущей своим, не земным умом, своей гордой волей» [1, 6, 226]. Как ни странно, но восприятие Волохова ближе к авторскому пониманию реально-«идеального» типа, нежели художника Райского. У того даже в роковой момент, когда разгаданная тайна Веры рождает мысль о мщении, но потом сменяется властью «обольстительной красоты» девушки, проникновения в ее духовную суть не происходит: «Бежать к бабушке, схватить ее и привести сюда, с толпой людей, с фонарями, осветить позор и сказать: «Вот змея, которую вы двадцать три года грели на груди!» <...> Он хотел плюнуть с обрыва — и вдруг окаменел на месте. Против его воли, вопреки ярости, презрения, в воображении — тихо поднимался со дна пропасти и вставал перед ним образ Веры, в такой обольстительной красоте, в какой он не видал ее никогда! <...> Она стояла на своем пьедестале. Но не белой, мраморной статуей, а живой, неотразимо пленительной женщиной...» [1, 6, 272].

По мысли В. А. Недзвецкого, метафора статуи, которая является сквозной не только для Веры, но и бабушки, Софьи Беловой, Улиньки Козловой и даже Марфеньки, «имеет самые широкие символические и «идеологические полномочия» и передает «духовно-нравственную историю человечества» [2, 108—110], связывая тот или иной персонаж с определенной фазой всемирной истории в качестве его персонификации. Такая трактовка нам представляется несколько надуманной, равно как и символическое прочтение образа Веры (статуя одухотворенная — статуя «оживающая»), будто бы знаменующего «будущий период человеческого развития». Еще раз повторим, что триада «русалка — змея — статуя» возникает в романе прежде и больше всего в восприятии Райского и во многом характеризует тип его мышления, мироотношения и слишком ярко выраженную субъективность. Нам представляется, что эта триада может быть истолкована как развитие на новом этапе восприятия пушкинской героини через литературу и ее образы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8-ми т. — М.: Худ. лит., 1979.
2. Недзвецкий В. А. Гончаров — романист и художник. — М.: Изд-во МГУ, 1992.

3. Погорельцев В. Ф. «Женский» миф Тургенева // Пушкин и Тургенев. Тезисы докладов междунар. конф. — СПб.-Орел, 1998.

4. Старосельская Н. Д. Роман Гончарова «Обрыв». — М.: Худ. лит., 1990.

Т. В. КАЗАКОВА

ОБ ОДНОЙ ПУШКИНСКОЙ ЦИТАТЕ В РОМАНЕ Н. С. ЛЕСКОВА «ОСТРОВИТАНЕ»

Н. С. Лесков использует в романе «Островитяне» предсмертный монолог Моцарта из «Моцарта и Сальери» А. С. Пушкина. Этот монолог произносит центральный персонаж романа — художник Истомин, в образе которого отразились размышления писателя о соотношении таланта и нравственного императива, о социальной функции художника. Каковы причины обращения писателя-романиста к тексту маленькой трагедии?

Роман «Островитяне», опубликованный в 1866 г., в определенной мере выражает позицию Лескова в известной полемике об искусстве 1865—66 гг. В этой полемике отчетливо выделились две позиции: позиция демократов, группирующихся вокруг «Русского слова», доходящих до полного отрицания искусства, — с одной стороны, и позиция либерально настроенной интеллигенции (Е. Тур, Е. Эдельсона, Н. Соловьева), не принимавшей утилитарного подхода к искусству, — с другой. Эстетическим взглядам автора «Островитян» несомненно ближе вторая позиция, однако он не отрицает теории Прудона, которую левое крыло демократической журналистики окружило особым пиететом. Лесков воспринимает трактат Прудона как самостоятельный текст, не связанный с нею. Именно опираясь на характеристику Прудона категории людей с особым «развращенным эстетическим чувством», Лесков и выстраивает образ Истомина. По мнению философа, прекрасное в глазах таких людей быстро обесценивается, красота утрачивает свойственное ей нравственное начало: «Человек, в котором эстетическое чувство развращено, будучи принужден постоянно искать нового идеала, беспрестанно меняет вкусы, привычки, друзей, любовниц и не может никогда на чем-нибудь одном остановиться» [2, 54]. Образ Истомина полностью отвечает характеристике обозначенного Прудона типа.

Логикой развития образа Истомина Лесков художественно доказывает справедливость некоторых постулатов Прудона, а один из них — художник должен подчиняться законам правды и справедливости — ставит во главу угла, транспонируя его из эстетической системы в этическую.

Истомин изображается Лесковым как несомненно талантливый художник, нарушивший нравственные законы и поплатившийся за это не только утратой таланта, но и самой возможностью творчества. Состояние

тупого покоя, уродство, слепота и нищета героя воспринимаются как справедливое возмездие за погрязание в себе нравственного императива в угоду избранности.

Доминантой характера Истомина является ощущение собственной избранности, в угоду которой можно принести в жертву даже судьбу другого человека. Именно идею избранности художника в обществе, его права на особенную жизнь, пренебрегающую «заботами о нуждах низкой жизни», и находит Истомин в предсмертном монологе Моцарта.

Истомин наделяет монолог Моцарта своим смыслом, отличающимся от пушкинской концепции.

Пушкинский Моцарт хотя и говорит, что «нас мало избранных» [3, 372], но не противопоставляет себя остальному миру; он находится в счастливой гармонии с ним, его гений органично переплетается с мирскими семейными заботами, бытом и т. д. Моцарт принимает такое устройство общества, в котором большинство заботится «о нуждах низкой жизни» и лишь единицы «счастливых праздных» могут пренебречь «презренной пользой», и исполнен благодарности тому большинству, без которого не может существовать мир.

Иное отношение к миру у Истомина. Избранность Истомина чуть ли не обязывает его «идти вразрез со всеми людьми земли своей» [1, 331].

Ощущение моцартовской избранности поощрило в Истомине «разнужданность страстей и страстишек» [1, 331] и привело к тому, что превознося любовь к женщине и любовь к природе, он вместе с тем не понимал самых простых обязательств, вытекающих из любви к женщине, и не щадил природы человека в недрах человеческого духа, ибо «страсти его велики без меры и головою выше всяких законов» [1, 331]. Истомин даже боится давать возрасти внутри себя человеку самообладающему, т. к. полагает, что самообладание может уничтожить в нем художника. Более того, он считает почти обязанностью приносить все в жертву прихотей. Так к любимой женщине он относится как к существу, несущему «масло для той искры, которая его одушевляет».

Истомин жертвует судьбою женщины, казалось бы, во имя искусства, а на самом деле он приносит жертву лишь собственной прихоти. В данном случае он, апеллировавший к Моцарту, неожиданно сопрягается с Сальери: Сальери хочется верить, что он приносит Моцарта в жертву высокому Искусству и справедливому миропорядку, но первопричиной его страшного деяния является все же зависть.

Итак, апеллирование Истомина к Моцарту не возвышает героя до пушкинского образа, а, напротив, развенчивает его романтические претензии на избранничество и исключительность,

Таким образом, Лесков использует пушкинскую цитату в романе «Островитяне» для самохарактеристики романтического мироощущения центрального персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесков Н. С. Островитяне // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12-ти т. — М., 1989. — Т. 3.
2. Прудон П. Ж. Искусство, его основания и общественное назначение. Перевод под ред. Н. Курочкина. — СПб.: Издание переводчиков, 1865.
3. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1957. — Т. 2.

А. Т. ГУЛАК

ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ПУШКИН: СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО

А. С. Пушкин кардинально изменил языковую структуру образа автора в русской прозе, внедрил принцип многоплановости, «многоголосости» литературно-художественного стиля, определив все дальнейшее развитие русской реалистической литературы.

Пушкин в своей художественной прозе ориентировался на «прозрачное» повествование, в котором доминирует установка на сюжетный расклад вещей: на события, действия, переживания героев (изображенные преимущественно метонимически, путем косвенной, побочной символизации, по характеристике В. В. Виноградова — [1, 221]), на повествование, актуализирующее главным образом только одно свое отношение — к изображенному миру, как бы односторонне мотивированное ходом воспроизводимых событий. При всей специфичности пушкинского «прозрачного» повествования последнее указывает не только на изображенный в произведении мир, но и — одновременно — на вторую эпическую плоскость, центром которой является сам рассказчик. Образ этого рассказчика, его язык, скользящий по грани разных сфер «чужой речи», были новы и необычны для русской художественной прозы. Повествователь в пушкинском произведении не подавляет, не нивелирует своей языковой индивидуальностью речевых особенностей персонажей (как это было у предшественника Пушкина — Н. М. Карамзина). Персонажи у Пушкина «самораскрываются» в речи, каждый из них говорит языком, соответствующим его характеру, отражающим особенности той социальной среды, к которой он принадлежит. У Пушкина, в отличие от его предшественников, граница между повествователем и персонажами подвижна: повествователь то приближается к своим героям, не перевоплощаясь, однако, в них, но захватывая отчасти сферу их сознания (а следовательно — и сферу их словоупотребления), то отдаляется от них, занимая позицию стороннего, но четко фиксирующего явления наблюдателя. В повествовательный стиль проникают отголоски речей персонажей, усложняя его структуру. В результате

возникали новые — не плоские, а объемные — формы изображения действительности, вырабатывались более глубокие и сложные приемы построения характера.

Пушкин вообще первым в русской прозе сделал характер средоточием художественного изображения. Но у Пушкина еще отсутствует детальный углубленно-психологический анализ изображаемого персонажа. В его прозе только намечается психологическая перспектива развития (точнее — раскрытия) характера героя. Пушкин раскрывает образ персонажа не через переживаемое чувство, а через поведение, диалектическую последовательность поступков. С этим связана и быстрота пушкинского повествования, основанного на смене коротких глагольных предикативных единиц.

Пушкин первым в русской литературе прибегает к приему «остраненного» изображения батальных сцен — изображения с точки зрения человека, впервые наблюдающего подобное явление и потому остро и свежо воспринимающего увиденное. Ср. воспроизведение боевых схваток у Белогорской крепости («Капитанская дочка»); ср. также изображение в заключительной главе «Дубровского» схватки крестьян-бунтовщиков с отрядом правительственных войск.

В художественной прозе Пушкина были выработаны многие стилистические приемы и принципы, которые были подхвачены, развиты и углублены последующими выдающимися русскими писателями.

Л. Толстой, развивая пушкинскую традицию многопланового повествования, модифицирует, усложняет стилистико-речевую структуру образа автора. Повышенная нагрузка приходится на каждый компонент, каждую «роль» образа автора в толстовской прозе. «Прозрачное» пушкинское повествование, актуализирующее главным образом только одно свое отношение — к изображенному миру, сменяется в произведениях Л. Толстого повествованием «заметным», делающим выразительными различные отношения повествующего субъекта — к изображенному миру, к читателю, к стилистическим средствам и приемам организации художественного текста. Рассказ у Толстого так оформлен, что сквозяз находящийся на первом плане изображенный мир отчетливо просвечивает вторая эпическая плоскость — повествовательная ситуация. Сила, величина и частота проблесков повествовательной ситуации в разных произведениях Толстого (и даже на разных участках одного произведения) разные и по-разному актуализируются. Но толстовский повествователь никогда не выступает в качестве холодного постороннего обозревателя, он всегда небезразличен к объекту своего рассказа.

Объективно-беспристрастной авторской позиции Толстой не признавал: «Писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже не нужно, не может дать художественного произведения» [2, 286]. Отсюда — частые морализаторские вторжения толстовского повествователя, перебои повествования различного рода отступлениями, уточняюще-обобщающими комментариями-

ми, сентенциями, медитациями, манифестирующими мир его убеждений, его «нравственное отношение к предмету», усложняющими структуру его произведений. Особенно велик удельный вес такого рода дигрессий в художественной ткани романа «Война и мир». Широкое и открытое внедрение в речевую ткань «Войны и мира» историко-публицистических и научно-философских рассуждений, их смешение с художественно-литературным стилем придает толстовскому роману своеобразную риторическую окраску. Подобное объединение функционально несродных типов словесного творчества шло вразрез с пушкинскими принципами организации художественного текста.

Афористичные формулы, различного рода дигрессии (прежде всего историко-философские), манифестирующие признаваемую повествователем систему интеллектуально-нравственных ценностей и норм, являются одним из полюсов его монолога, поскольку указывают не на сюжетные линии, а на «метаязык» романа. Они вводят этот язык *explicité*, непосредственно демонстрируя сферу «надсознательного» в произведении.

Казалось бы, при таком положении вещей изображенный мир должен выглядеть неавтономной структурой, лишенной внутренней семантики, явно зависимой от признаваемой повествователем системы правил и норм. Однако в «Войне и мире» этого не происходит. Объясняется это прежде всего тем, что позиция повествователя в романе не носит статичного характера — она подвижна и изменчива. Абсолютное господство повествователя — один из полюсов реалистического повествования. На другом полюсе находится рассказ о явлениях, не подчиняющихся принятому повествователем порядку объяснений причин, выламывающихся из предложенной им системы обоснований, не совсем ясных ему самому, в одинаковой степени вызывающих сомнения и у него, и у изображенных героев. Повествование этого типа являет собою эквивалент «незнания» повествователя, указывает на ту зону романного мира, где подлежат «затушеванию» закономерности, в принципе хорошо известные повествователю. В данном случае происходит как бы полное «прилегание» повествовательной ситуации к изображенной действительности, полное погружение ее в эту действительность. Предельной выразительности такого рода явления достигают в несобственно-прямой речи. НСПР являет собою полную противоположность афористичным формулам и историко-философским рассуждениям. Как те выступали показателями солидарности повествователя с читателем, так НСПР является стилистическим показателем драматической, внутренне противоречивой солидарности повествователя с персонажами.

Высказывания, манифестирующие «метаязык» толстовского романа, указывают на «надсознательность» произведения, свидетельствуют о том, что художественный мир романа является не только специфическим укладом «фактов действительности», но и интеллектуально-нравственным предложением автора. В свою очередь «факты действительности» так отобраны и организованы в романе, что, создавая эффект самодвижения изображае-

мой жизни, в то же время убедительно подтверждают адекватность авторской нравственно-философской концепции.

Кладя в основу своей стилистики систему литературно-художественных приемов, выработанных преимущественно в творчестве Пушкина, Л. Толстой осложняет ее оригинальными приемами психологического анализа и углубленно-экспрессивного выражения душевной жизни персонажа во всей ее противоречивой сложности. Повествователь в «Войне и мире», то выступая в качестве потенциального действующего лица, пристально всматривающегося в героев со стороны, то занимая позицию всеведения, активно включается в интерпретацию образов героев.

Очень ярко выражают динамику внутренней жизни, внутреннего состояния героя различные типы внутренних монологов. Внутренняя речь, оформленная НСПР, как бы прорывающаяся в виде отдельных фрагментов сквозь нормативное авторское повествование, — один из стилистических приемов, широко используемый в «Войне и мире» для индивидуализации образа персонажа. Не менее широко представлен в романе и другой тип внутреннего монолога, в котором также происходит как бы психологическое самораскрытие героя, — монолог, облеченный в форму прямой (внутренней) речи, иногда разбивающийся на голоса, составляющие диалектическую антитезу. Внутренние монологи, раскрывающие наиболее глубинные, наиболее сокровенные, нередко возвышенные или честолюбивые мысли и устремления героев, перемежаются, как правило, в романе с детально воспроизведенными повествователем реальными картинами прозаической действительности, которые контрастно оттеняют и снижают высокие порывы героев.

Душевные переживания персонажей обычно воспроизводятся развернуто, в аналитически-расчлененных формах. Сосредоточение внимания на внутреннем мире персонажа всегда сопровождается у Толстого стилистическим усложнением повествования, постоянным изменением аспекта последнего, необычайной текучестью переходов между персональным и аукториальным повествованием. Используется главным образом следующая композиционно-стилистическая модель: вначале идет фрагмент текста, организованный точкой зрения стороннего (непосредственного) наблюдателя; затем следует резкий переход в сферу всеведения, все более захватывающую субъектную сферу персонажа; с этой позиции повествование срывается во внутренний монолог; внутренний монолог, в свою очередь, сменяется повествованием, сдвинутым в плоскость сознания героя, развивающим ту же тему (обозначившуюся во внутреннем монологе); после чего снова следует выход в сферу всеведения, как бы синтезирующего различные субъектные планы в единую целостную картину, в центре которой находится все тот же герой. Эмоционально-экспрессивное усиление достигается повторами, амплификациями, различными приемами градационных размещений.

Но в «Войне и мире» широко используется и пушкинский прием косвенной символизации переживаний — прием, психологически обострен-

ный и углубленный в художественной системе Толстого. Воспроизводятся различные (повторяющиеся в определенных ситуациях и в присутствии определенных персонажей) жесты, движения, мимика, отражающие эмоциональное состояние героя, его отношение к тому или иному персонажу. Эти экспрессивно-противоречивые внешние приметы персонажа, отражаясь в разных субъектных сферах и становясь все более рельефными через повторные манифестации, характеристически индивидуализируют образ, создают единство его семантической структуры.

Иногда повествователь комбинирует приемы косвенной символизации переживаний героя с аналитическим описанием движений души последнего, усиливая изображаемое внедрением в повествование отрезков внутренней речи героя.

Сложная семантическая структура образа персонажа складывается также из разнообразных, противоречивых мнений о нем других персонажей, рассеянных (мнений) по разным участкам текста. При этом нередко в повествование, организованное пространственной точкой зрения персонажа, включаются словесные формы, отражающие психологический и интеллектуальный опыт и проницательность автора-повествователя. Этот прием раздвигает рамки повествования, позволяет полнее, психологически рельефнее охарактеризовать героя. Так разнообразно, через систему взаимодействующих — то пересекающихся, то выступающих параллельно — субъектных призм, в меняющемся экспрессивном освещении, с применением различных стилистических приемов — и выработанных предшествующей литературно-художественной практикой и созданных самим Толстым — рисуются в «Войне и мире» образы главных персонажей.

Стремясь осветить художественную действительность одновременно с разных точек зрения, охватить изображаемое явление во всей его противоречивой полноте и детализированной «мелочности», Толстой нередко развертывает фразу в сложный период, применяя принцип своеобразной синтаксической «симультанности», единовременного смыслового охвата больших синтаксических сегментов. В такой фразе обычно динамически взаимориентированы отрезки речи всеведущего повествователя и персонажа. Включение в повествование большого количества атрибутов действительности, усиливая экспрессивность и субъектную тональность повествования, способствует в то же время представлению действительности как многогранного целого. Движение повествования в таких построениях как бы замедляется, но зато расширяется и углубляется психологическая перспектива.

Углубленный психологизм в изображении внутренних переживаний, аналитическое расчленение переживания, изображение его во всей его противоречивой сложности, и как следствие этого — сосредоточение обширнейшего содержания в единой, сложным образом организованной развернутой синтаксической конструкции, насыщенной синтаксическими и семантическими конденсаторами, вставками парентетического характера, состав-

ляют характернейшее отличие толстовского стиля от стилистической системы Пушкина.

Но Толстой в «Войне и мире» не отказывается и от пушкинского принципа быстрого повествования, основанного на смене коротких глагольных предикативных единиц. В тексте романа немало мест, где почти отсутствуют эпитеты, господствует энергичный и точный лаконизм, сжатая деловитость изложения. Такого рода повествовательно-описательные отрезки текста, как правило, выступают в качестве оппозиционных элементов по отношению к сложно организованным, экспрессивно насыщенным фрагментам, как бы оттеняют, выделяют их.

С целью наиболее яркого, экспрессивного освещения событий Толстым нередко используется позиция стороннего наблюдателя, остро и свежо воспринимающего происходящее («остраненная» позиция).

Таким образом, Л. Толстой, творчески развивая и обогащая пушкинскую манеру повествовательного изложения, использует в «Войне и мире» множество взаимодействующих — то пересекающихся, то выступающих параллельно — субъективных призм, сквозь которые производится освещение изображаемой действительности. Органично включая в структуру романа разного рода афористичные формулы, уточняюще-обобщающие комментарии, развернутые медитации, отражающие мир его убеждений, его «нравственное отношение к предмету», автор «Войны и мира» создает словесно-художественную систему, являющуюся одной из самых сложных и самых оригинальных в мировой литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М.: Наука. 1980.
2. Толстой Л. Н. о литературе. Статьи. Письма. Дневники. — М.: ГИХЛ, 1955.

А. Г. КОЗЛОВА

ПУШКИН И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА

В творческом наследии Пушкина нет произведений, которые могли бы быть отнесены к жанру литературного портрета (в то время жанр этот в русской литературе еще не сложился). Вместе с тем влияние Пушкина на формирование жанра не вызывает сомнений. Изучая процесс становления жанра литературного портрета, В. С. Барахов приходит к выводу, что «объективным условием для... прогресса в истории развития жанра явилось новое художественное сознание, провозвестником которого в русской литературе XIX столетия стал ее великий основоположник Пушкин»

[1, 99]. С неизменным интересом относился Пушкин к дневникам и воспоминаниям современников о событиях, очевидцами которых они были, радовался за то, чтобы современники непременно записывали свои воспоминания. Размышляя в «Путешествии в Арзрум» о судьбе Грибоедова, он восклицает: «Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны...» [4, 368]. Пушкин считал очень важным развитие в России жанра исторических и автобиографических записок, в том числе и обращенных к ярким, значительным личностям. По этому поводу он сокрушался, что «память замечательных людей скоро исчезает по причине недостатка исторических записок». Примечательно, что и сам Пушкин вел подобные записки, но, к сожалению, сохранилось далеко не все, написанное им. Однако даже сохранившиеся программы автобиографических записок Пушкина позволяют судить о том, что конкретные человеческие личности должны были занимать в них весьма значительное место: «Семья моего отца — его воспитание — французы-учителя. — Вонт. Секретарь Mr. Martin. Отец и дядя в гвардии. Их литературные знакомства. — Бабушка и ее мать... — Иван Абрамович...», «Дядя Василий Львович. — Дмитриев. Дашков. Блудов... — Лицей. Открытие. Государь. Малиновский, Куницын, Аракчеев. — Начальники наши...» и т. п. [3, 249 — 250]. В сохранившихся фрагментах воспоминаний Пушкина обращают на себя внимание отрывки, представляющие собой своего рода портретные наброски, — «Державин», «Карамзин», «О Дельвиге».

Отрывок, посвященный встрече Пушкина с Державиным, принадлежит, по мнению И. Л. Фейнберга, к лучшим страницам пушкинской автобиографической прозы. По жанру это не литературный портрет, основное содержание фрагмента составляет не характеристика неповторимого личностного своеобразия Державина, а ситуация встречи двух поэтов. Фейнберг пишет: «Воссоздавая этот незабываемый эпизод своей биографии, Пушкин создал полную глубокого лиризма сцену, в которой является перед нами он сам и с ним «старик Державин» [5, 361]. Пушкин изображает внешний облик Державина, его одежду, позу, свидетельствующую о полудремотном состоянии старого человека. Создается впечатление, что автор описывает известный портрет Державина («где представлен он в колпаке и халате»), на который ссылается в тексте. Но вот начинается экзамен и происходит преобразование Державина. «Он ожил, глаза заблистали; он преобразился весь», — пишет Пушкин и через внешние проявления создает «образ более сложный (потому что противоречивый), нежели портрет, на котором живописец передал лишь одну из сторон этого образа, представив Державина всего только дряхлым стариком» [5, 362]. Приведенный пример позволяет говорить о том, что Пушкин в автобиографических заметках по-новому подошел к портретной характеристике реального человека: через внешние детали, поведен-

ческие особенности проступают личностные черты. Трудно не согласиться с Фейнбергом, который в качестве одной из главных особенностей отрывка отмечает нестатичность портрета Державина.

В «Table-Talk» также находим зарисовки портретного характера: «Будри, профессор словесности...», «О Дурове», «О Потемкине». Немногими чертами Пушкин рисует известных людей, с которыми встречался лично, был знаком. Среди пушкинских произведений, близких к портрету, особое место занимают заметки сатирического, остро социального характера. К их числу относятся зарисовки о Дурове и о Давыдове, в которых Пушкин стремился не только представить индивидуальный характер изображаемого человека, но и возвести его «на степень обобщенного сатирического образа» [5, 375]. Вместе с тем утверждение Фейнберга, что «отрывки, посвященные «второму Фальстафу» — Давыдову и Дурову, представляют собой законченные, цельные портреты» [5, 374], с которым солидаризируется и Ю. Оксман, выглядит весьма спорным. На наш взгляд, литературными портретами в строгом жанровом понимании они не являются (в первую очередь в силу того, что внимание Пушкина сосредоточено не столько на личностных особенностях изображаемых людей, сколько на связанных с ними событиях, внешних обстоятельствах). В то же время следует подчеркнуть, что образы современников занимают в автобиографических произведениях Пушкина весьма значительное место, что в его творчестве уже имело место соединение «масштаба исторического» с «раздумьем» автора «о судьбах замечательных людей России — и о своей судьбе» [5, 390]. Эта тенденция получила дальнейшее развитие в творчестве Герцена, в портретах современников, помещенных им в «Былом и думах». Кроме того, обращаясь к конкретным человеческим характерам, Пушкин стремился в индивидуальном увидеть и показать типическое, через личность подняться на уровень обобщения, что вошло в практику литературных портретистов XX века. Таким образом, правомерно говорить о влиянии Пушкина на становление жанра литературного портрета и формирование традиций литературного портретирования в русской прозе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барахов В. С.* Литературный портрет. (Истоки, поэтика, жанр). — Л.: Наука, 1985.
2. *Левкович Я. Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. — Л.: Наука, 1988.
3. *Пушкин А. С.* Программы записок // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. — М.: Худ. лит., 1976. — Т. 7.
4. *Пушкин А. С.* Путешествие в Арзрум // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. — М.: Худ. лит., 1975. — Т. 5.
5. *Фейнберг И. Л.* Незавершенные работы Пушкина. — М.: Сов. писатель, 1962.

«ПОЛТАВА» О. С. ПУШКІНА В ОСВІТЛЕННІ ІСТОРИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

На біографії та літературній творчості О. С. Пушкіна досить значний відбиток залишили роки його перебування на Україні. З 1820 по 1824 рік Пушкін жив серед українського народу. Тепер підраховано, що загалом він зробив не менше 18-ти поїздок на Україну, побував майже в 124-х її населених пунктах, серед яких — Катеринослав, Кам'янка, Тульчин, Київ, Одеса.

Деякі дослідники намагаються пов'язати враження Пушкіна від поїздки до Києва в кінці січня 1821 р. з окремими місцями в його поемі «Полтава» (1829). Та, на думку О. Білецького, подібні шукання «місцевого колориту» в поемі О. Пушкіна безпідставні, оскільки зорові згадки поета про зимовий Київ навряд чи змогли б створити такі прекрасні пейзажні композиції. О. Білецький вважає, що більш вірогідним є зв'язок первісного задуму «Полтави» з поїздкою Пушкіна з Кишинєва в Бендери та пізнішим відвіданням Київської лаври, де Пушкін списав з могильної плити Кочубея та Іскри надпис, який згодом відтворив в останніх примітках до «Полтави».

Одним з перших критиків, що відгукнулися на появу «Полтави» Пушкіна, став М. Максимович, відомий на той час збирач і видавець українських пісень. 1829 року він надрукував статтю «О поэме Пушкина «Полтава» в историческом отношении» [3], у якій першим характеризував «Полтаву» як поему народну й історичну. «Незабутньо мені, — згадував М. Максимович згодом, — як Мерзляков докоряв мені за мою статтю і як дякував потім Пушкін, повернувшись зі своїх закавказьких мандрів, де набирався він вражень війни під наставництвом свого друга М. Раєвського» [4, 491].

Метою свого дослідження М. Максимович оголошує розгляд поглядів тих критиків, що заперечували історичну достовірність дійових осіб поеми Пушкіна. Основним авторитетним джерелом, на яке потрібно спиратися при подібному аналізі, М. Максимович вважає «Історію Малої Росії» Бантиш-Каменського. Історичну вірогідність «Полтави» Пушкіна він доводить на рівні характеротворення.

Так, М. Максимович спростовує думку про те, що Мазепа був патріотом, вбачаючи в ньому «характер, несумісний з високою любов'ю до вітчизни» [3, 503]. На численних прикладах з поеми та відповідних до цього місць в історії, дослідник показує честолюбство Мазепи, зневажання ним українських звичаїв, а секрет подібної впливовості на козаків пояснює гетьманським хистом неабиякого психолога, що вмів «розгадувати серця» [3, 507] вільнолюбивих та незадоволених козаків. Ще однією з причин

зради Мазепи М. Максимович вважає особисту кривду, нанесену гетьманові царем.

Щодо образів Іскри та Кочубея, то, як вважає дослідник, в українській історії вони ніде не представлені героїчними постатями, а лише несуть на собі «вінець страдницький» [3, 509]. Головною ж причиною для доносу Кочубея стали не патріотичні почуття, а прагнення помсти ображеного батька, що, власне, і показав Пушкін у своїй поемі.

М. Максимович не ставить під сумнів кохання Мотрі Кочубеївни до Мазепи, спростовуючи будь-які твердження про її нібито честолюбиві плани. Самому вигадати таке незвичайне кохання, на думку дослідника, з боку Пушкіна було б дещо сміливим, та він лише скористався знайденим в історії фактом.

М. Максимович вважає також цілком правомірним трактування Пушкіним характеру Карла XII як «хлопчиська спритного та відважного» [3, 512], який саме так і показав себе в історії.

Наприкінці статті М. Максимович робить висновок про те, що характери дійових осіб у поемі Пушкіна змальовані відповідно до історичних подій, а неточності є лише в тому, що українці, прибічники грецького віросповідання, завжди надавали перевагу єдиновірним москвитянам перед шведами, турками та ляхами.

Пізніше до розгляду «Полтави» Пушкіна звертається ще один історик української літератури, прибічник культурно-історичної школи в українському літературознавстві, М. Дашкевич. У збірнику «Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца» за 1908 рік, а згодом і окремим виданням, він друкує статтю «Полтава» Пушкіна» [2].

Предметом свого аналізу М. Дашкевич обирає «Полтаву» саме тому, що вона з'явилася в передостанній період творчості Пушкіна, коли поет вже зі зрілою думкою «пішов вільним шляхом, куди притягали його і власний «вільний розум», і думки, й почуття, й моральні нахили народності» [2, 83]. Це тяжіння до народності, на думку дослідника, у творчості Пушкіна органічно пов'язалося з його рисами світового поета, що втілював у своїх творах загальнолюдські ідеали. Результатом подібного поєднання і постала його «Полтава».

Як прихильник культурно-історичної методології, при аналізі М. Дашкевич намагається визначити елементи історизму поеми, а саме — характеризує історіографічні джерела написання «Полтави», ставить за мету дослідити залежність Пушкіна від першоджерел та попередників в обробці даної теми. Так, вчений подає відомості про те, що вже в 1820-1821 рр. Пушкіну були відомі деякі риси старовинного розбійницького побуту, у жовтні 1824 року поет вважав С. Разіна єдиною поетичною особою російської історії, а на початку листопада зацікавився життям О. Пугачова. М. Дашкевич говорить і про факти більш раннього звернення Пушкіна до теми українського козацтва. Вже в роки перебування в лицей Пушкін написав вірш «Козак» (1814), в автографі до якого стоїть підпис: «На-

слідуювання малоросійського», М. Сумцов вбачав у цьому вірші вплив української народної словесності, а М. Дашкевич вважає, що вже тут була намічена ситуація «удалого козака, що їде вночі», яка й була використана в «Полтаві». Українських козаків Пушкін зображував і в «Черкеській пісні», і в «Кавказькому бранці».

На відміну від М. Максимовича, М. Дашкевич називає вже більшу кількість історіографічних джерел, з якими був ознайомлений Пушкін при написанні своєї поеми. Серед них — «Журнал або записка блаженної пам'яті імператора Петра Великого» князя М. Шербатова (1770 — 1772), «Діяння Петра Великого» Голікова, «Історія Малої Росії» Бантиш-Камєньського, «Історія Петра Великого» й «Історія Карла XII» Вольтєра та історичні студії М. Максимовича.

Неабиякий вплив, на думку М. Дашкевича, справили на Пушкіна і його літературні попередники, що розробляли цю тему, — Байрон та Рилєєв. Дослідник робить порівняльний аналіз творів цих авторів з поемою Пушкіна і приходиться до висновку, що «Полтава» становить собою синтез байронівських романтичних характерів, рилєєвського образу Мазєни в «Войнаровському» з елементами історичності та детальності змалювання, які вніс Пушкін. Причиною ж появи деяких історичних неточностей у поемі Пушкіна М. Дашкевич вважає прагнення поета зберегти поетичний колорит трагічної історії, що лягла в основу твору. Але вони, на думку дослідника, не знижують художньої вартості поеми.

У своєму дослідженні М. Дашкевич намагався також визначити жанрово-стилістичну приналежність твору. На його думку, у «Полтаві» історико-романтична поема зливається з епопеєю в новому дусі, оскільки вище над усіх у цій поемі стоїть могутня особистість Петра Великого.

Отже, одними з перших на появу «Полтави» Пушкіна відгукнулися саме українські літературознавці, які з позицій культурно-історичної методології довели історичність характерів героїв поеми Пушкіна, виявили літературні та історіографічні джерела написання твору та елементи авторського бачення цієї теми, сформулювали причини історичних неточностей у поемі та зробили спробу більш точного визначення жанрово-стилістичної характеристики «Полтави».

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. І. Пушкін і Україна // Білецький О. І. Збір. праць: У 5-ти т. — К.: Наук. думка, 1966. — Т. 4.
2. Дашкевич Н. П. «Полтава» Пушкіна // Чтения в Историческом Обществе Нестора-летописца. — 1908. — Кн. XX. — Вып. 3.
3. Максимович М. А. О поэме Пушкина «Полтава» в историческом отношении // Атеней. — 1829. — Ч. 2.
4. Максимович М. А. Собрание сочинений. — К., 1880. — Т. 3.

**ОБРАЗИ БОРИСА ГОДУНОВА ТА ДИМИТРІЯ:
ОСОБИСТІСНЕ ТА ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ
(в інтерпретації О. Пушкіна та П. Куліша)**

Обрана тема практично не була в такому формулюванні предметом досліджень наших попередників: роман П. Куліша «Олексій Однорог» згадується тільки принагідно, у роботах же про трагедію О. Пушкіна хоча й висловлювалося чимало оригінальних думок про естетику виконання образів, про своєрідність характеру Бориса в контексті його історичної зумовленості й з огляду на внутрішню роздвоєність, проте спеціально проблема «людина і влада» в широкому контексті взаємодії психологічного та філософського начал не вивчалася. На нашу думку, вона (проблема), закономірно постаючи в історії людства, повинна розглядатися як діалектика особистісного та загальнолюдського, оскільки історичний рух — це рух індивідуальних воель, які досягнули перспективу, а значить спробували «виправити» буття (інша справа, що перспектива розуміється не однаково, а залежно від внутрішньої налаштованості призвідця змін на добро чи зло). Тому виникла необхідність розмежувати поняття «людина» і «влада» як духовне й матеріальне відповідно. Але складність полягає в тому, що, на відміну від однозначно матеріального змісту державної (читай мирської) влади (класового, економічного, політичного тощо), людина однозначно не вкладається ні в духовне, ні в матеріальне. Вона живе — матеріально існує в фізичних вимірах, щоб досягнути вічні, духовні цінності. Але будучи сама внутрішньо суперечливою, творить і світ навколо себе таким же.

У цьому контексті нам видалися актуальними твори, написані в різний час, у різних жанрах, письменниками різних літературних уподобань, проте в яких, вважаємо, піднімаються саме ці питання. Це трагедія О. Пушкіна «Борис Годунов» і роман П. Куліша «Олексій Однорог». Обидва твори, розкриваючи механізм входження людини у владу й подальшого її нівечення владою, однаково трактують і наслідки перебування людини у владі — як нівеляцію особистості [1]. Оригінальними є прийоми, до яких вдаються письменники: у О. Пушкіна це своєрідне кільце [2], оскільки трагедія починається порожнечою (Воротинський: «...нам не за кем смотреть: Москва пуста...» — [3, 354]) і закінчується нею, тому що в «безмолвній» нема життя, з нічого не виростає щось: коли вічні закони не діють, вступають у силу закони нищення, настає епоха смертей. У П. Куліша це психологічна градація: від романтичного антуражу показу Самозвання (епізоди поєдинку з ведмедем над урвищем, дивовижний порятунок після двох замахів) до безапеляційного авторського присуду, зробленого щодо вигаданого героя — Олексія Однорога, але з відстані двохсот

років, коли жива дійсність XVII ст. стала далекою історією для XIX ст. з відомими наслідками дій Димитрія, він (присуд) міг би стосуватися Самозванця; «...за кілька тижнів віджив свій вік... википів до дна душі» [4, 221].

І Борис, і Димитрій змагаються за матеріальне, але самі переконані в протилежному. Борис, вступаючи на престол, клянеться: «да буду благ й праведен» (тобто йдеться ніби про примат духовності: внутрішня гармонія не породжуватиме кризи буття). Самозванець теж, мотивуючи власне рішення стати онуком Іоанна IV, акцентує на «Божьєм суде», хоча незабаром продасть віру («весь мой народ, вся северная церковь Признают власть наместника Петра» [3, 389]). Історія не дала цього «шансу» Самозванцеві, оскільки він був зметений владою, про яку так довго марив. Тут постає питання: чи можна виправдати велике, вічне дрібною змагань за «суету сует» — мирські утіхи? Борис виправдовує себе тим, що на заваді «священного на власть благословленья» для всіх стояла одна дитина, яку прийшлося вбити, щоб йому вона не завжала «править во славе», а народу йти дорогою віри. Самозванець теж не вагаючись «в красную Москву» показує «врагам заветную дорогу», але тут же перекладає майбутні смерті, за які він повинен відповідати, на Бориса: «Но пусть мой грех падет не на меня, — А на тебя, Борис-цареубийца!» [4, 402; 6].

У П. Куліша Самозванець теж зображується честолюбцем, який переконаний у тому, що доля призначила йому «померти в терему царському на Москві, а не в глушині сіверській», і заради цього він готовий на все. Він також показаний як людина, яка загубила дорогу до себе і для якої можливість досягти абсолютної влади стала фатумом. Наслідком була смерть; бояри Шуйського розпорядилися спалити останки Самозванця і попіл розвіяти за вітром.

У цьому контексті доречно буде згадати сон Григорія-монаха, в якому він бачить себе вознесеним над людським муравлиськом і тут же долі під градом насмішок і знущань. Чи не парадокс тут духовного й матеріального: монах, який покликаний плекати вічну душу в Божій благодаті, піднімається не до неба духу, а до неба влади? Такий підсвідомий потяг до вищого на загальнолюдському рівні є шляхом духовно прозріваючого, в той час як на індивідуальному, людському, — сходинками до дна, оскільки відбулася підміна цінностей. І через цю фатальну помилку — падіння, розклад аж до фізичного неіснування.

У романі П. Куліша Самозванець не падає в прірву, а, навпаки, вибирається з неї, але це ніби доказ від протилежного. Сам він упевнений: «...нешодавна висів я над прірвою в кігтях ведмеда, — і для вас немає в цьому знамення, що як скинув я цього звіра в безодню, так скину я з престолу Годунова...» [4, 203]. Проте автор, обставляючи цю тираду романтичними подробицями, які нагнітають атмосферу жаху, непевності (легенди про Ольжин Тор і Ольжине Буйвище), стверджує інше: людина, яка шукає порятунку власного «я» від хаосу душевної дисгармонії у владі, —

приречена. Не завершивши історію Дмитрія в романі, П. Куліш розставити усі крапки над і в історичній розвідці «Повість про Бориса Годунова і Дмитрія Самозванця. Читання для молодих людей» (1857) [5].

Гріховна натура людини вагається у ситуації вибору і часто обирає минуше, а не вічне [7]. Для такого вибору завжди є виправдання — необхідність побудувати рай навіть всупереч бажанню тих, для кого він будується: «Я думал свой народ В довольствии, во славе успокоить, Щедротами любовь его снискать...» [3, 369]. Влада матеріальна завжди підкоряється владі духу, тому, не маючи чистого духу — особистісного, а тільки «мальчикова кровавых в глазах», не може людина претендувати на осягнення вічного — без совісті як мірила духовності, яка одна може «среди мирских печалей успокоить». Самозванець тут не відрізняється від Бориса, адже він також діє як егоїст, честолюбець (тільки його шлях до вершини влади важчий і довший, бо доводилося болісно підніматися з самого дна до того рівня, на якому Борис знаходився від народження). Спочатку він хоче помститися одному Борису (цим зізнанням закінчується сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»), а потім мстить народу, розуміючи, що є тільки «предлогом раздоров и войны», відлученням від віри, вічних істин.

У романі П. Куліша відсутні прямі вказівки на причини дій Бориса і Самозванця, оскільки письменник не на цих образах зосереджує свою увагу: Самозванець як діючий персонаж з'являється лише в останній шостій частині роману, а Борис взагалі не представлений як фігура в тексті (про нього згадують інші в контексті боротьби за владу), але це не завадило П. Кулішеві наголосити на тому, що влада гріховна, оскільки є засобом для спритніших, але від того не чесніших, людей стати вершиною матеріальної піраміди. Чого варті в цьому контексті репліки стрільців Басманова: «Вся сиверська вольница... все, що приховувалося під виглядом підсусідків і захребетників, — вся ця дичина... дочекалась нарешті собі отамана» [4, 180].

На нашу думку, можливе таке розуміння діалектики матеріального й духовного, подане в словах патера: «...деянья судят люди, Намеренья единый видит Бог» [3, 389; 8]. Матеріальна дія видима впливом і наслідками, духовна ж — невидима, оскільки відбувається в душі через непояснені до сьогодні наукою механізми взаємодії позасвідомого, несвідомого й свідомості. Можливо, це відбувається внаслідок впливу генної пам'яті про парадокси внутрішнього життя пращурів, можливо, це накопичений власний досвід, який до часу перебував на рівні нижньої свідомості, а у певний момент (як правило, екстремальний) піднятий на верхню свідомість. У будь-якому випадку саме психічне вибудовує каркас особистості, яка, збагачуючись духовним досвідом людства, залучає конкретну особу до пізнання вічного. У земному існуванні людина хоче й наміри приховати від Бога, оскільки живе серед таких же грішників, яким недоступна істина про всеблагу любов: звідси й сентенція Бориса «да, жалок тот, в ком совесть нечиста» [3, 370], і підсвідома націленість на зло у Дмитрія: він, інок, якому був крок до вічного, захотів суєти — влади, не

розуміючи, що і вона не дає абсолютної свободи, оскільки володар стає рабом її приписів і вимог. І Борис, і Дмитрій — небуденні особистості, але вони, діти свого часу, не змогли піднятися над ним: широ бажаючи добра народу й покарання вбивці (відповідно), обидва обрали шлях, який об'єктивно привів до катастрофи [9].

Оця проблема вічного й минушого як переоцінки суцього є наскрізною в обох творах. У О. Пушкіна Борис, Дмитрій, Пимен, у П. Куліша як антитеза Бориса й Самозванця — Прокло Проклич об'єднані спільною ідеєю — все суєта суєт (різниця тільки в тому, що Пимен і Прокло Проклич насправді відмовилися від мирської суєти), Борис у О. Пушкіна прийшов до цього наприкінці життя, перед смертю напучуючи сина: «...храни, храни святую чистоту» [3, 420]; у Дмитрія ж ця теза знаходиться в підсвідомості (снах). Усі ці герої пізнали марноту матеріального від протилежного: Борис — через убивство, Пимен через гріхи молодості (славу, розкіш, звабливу любов). Квінтесенцією цих роздумів вважаємо монолог Бориса «Достиг я вищій влади» (сцена «Царские палаты»), у якому мірилом Божественного й диявольського в душі називається совість. Коло замкнулося в парадоксі: гріховна натура осягає вічні цінності, але ж кров правління Іоанна IV не змита Борисом [10].

У П. Куліша також подана розгорнута характеристика наслідків особистих дій, не співмірних із загальнолюдськими уявленнями про добро. Про раптову смерть Бориса письменник зазначив: «Розстався цей честолюбець із величчю, якої домагався, не милуючи людських прав, і яка була для нього джерелом страждань. Можливо, передсмертні його хвилини були хвилинами самого гіркого каяття про марні зусилля» [5, 218] — тим самим провіщаючи аналогічний кінець і Дмитрію: «Розпалені заздрістю й самолюбством, придворні почали працювати над зруйнуванням образу царя, якого самі ж возвели на престол» [5, 255]. Пізніше «мир» відплатив обом, виривши тіло Бориса з могили, а труп Самозванця спаливши, тим самим помноживши зло.

Протестом проти «суєти» стали у О. Пушкіна застереження Пименом Григорія від мирських благ: «Я долго жил и многим наслаждался, Но с той поры лишь ведаю блаженство, Как в монастырь Господь меня привел» [3, 365]. У романі П. Куліша це образ-символ Чорних Лоз, «прекрасного острова, де все так мирно і спокійно, тоді як навколо земля кипить бідами» [4, 10–11], і образ його володаря Прокла Проклича, для якого Самозванець — «знаряддя диявола». Можливо, це країна-утопія, як її уявляв П. Куліш, не будь-кому доступна, як Шамбала чи Ойкумена. Тут людина може злитися з природою, а значить зробити крок і назустріч космосу. Є у П. Куліша й інший герой, який живе за законами духовного. Це Божий чоловік із роману «Чорна рада», висловлювання якого про істинне призначення людини може бути підсумком наших міркувань: «...праведному чоловікові якої треба в світі нагороди? Гетьманство, багатство або верх над ворогом? Діти тільки ганяються за такими цяцьками;

а хто хоть раз заглянув через край світу, той іншого блага бажає... славному слава у Бога!» [11, 158].

Отже, роздумуючи над проблемою «людина і влада», обидва автори накреслили широко перспективу її розв'язання через категорії особистісного й загальнолюдського: відповідно внутрішня гармонія, здатність вищитися над історичним часом власного буття й пізнати як необхідність гармонію особистого, виходячи з таких рівнів його функціонування: людина — соціум, людина — природа, людина — космос.

ЛІТЕРАТУРА

1. Б. Реїзов говорить про кримінальну, а не політичну природу вбивства Димитрія, наполягаючи на тому, що ніяке зло не можна викупити і що народ не подарує злочину, здійсненого правителем, якщо це не було державною необхідністю / *Реїзов Б.* Пушкин, Тацит и «Борис Годунов» // Реїзов Б. Из истории европейских литератур. — Л.: Изд. Ленингр. ун-та, 1970. — С. 66—83. Але як же тоді співвідноситиметься щастя народу з життям і смертю дитини, якщо ця жертва подібна до зображеної в біблійній легенді про Ісуса й Варавву?
2. Д. Бернштейн, О. Фельдман трактують композиційне кільце як діючий закон історичних доль / *Бернштейн Д.* «Борис Годунов» Пушкина и русская историческая драматургия в эпоху декабризма // Пушкин — родоначальник новой русской литературы: Сб. научно-исследоват. работ / Под ред. Д. Благого, В. Кирпотина. — М.-Л.: Изд. АН СССР, 1941. — С. 217—263; *Фельдман О.* Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов». Маленькие трагедии. — М.: Искусство, 1975.
3. *Пушкин А.* Борис Годунов // Соч.: В 3-х т. — М.: Худ. лит., 1986. — Т. 2.
4. *Кулиш П.* Алексей Однорог. Истор. роман // Современник. — 1852. — № 12. — С. 61—140; 1863. — Т. 37. — Ч. 3, 4. — Кн. 1 — С. 9—78; Кн. 2. — С. 161—224.
5. *Кулиш П.* Повесть о Борисе Годунове и Димитрии Самозванце. Чтение для молодых людей. — СПб: Тип. П. Кулиша, 1857.
6. Про гріх як основу єдності характерів ідеться у розвідках: *Филонов А.* «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Опыт разбора со стороны исторической и эстетической. — СПб.: Тип. Глазунова, 1899; *Мизинов П. А. С.* Пушкин как исторический беллетрист // Мизинов П. История и поэзия. Историко-лит. этюды. — М.: Тип. Г. Лесснера и А. Гешеля, 1900. — С. 55—99.
7. Про багатифункціональність мотиву вбивства Димитрія читаємо у виданні: *Бернштейн Д.* «Борис Годунов» Пушкина...
8. Квінтесенцією думок сучасників Пушкіна про мотиваційну сферу дій та вчинків Бориса і Самозванця вважаємо слова: «Предмет трагедії складає світ, створений Борисом Годуновим, і з ним зруйнований» / Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина. Хронологич. сб. критико-библиограф. ст. / Собрал В. Зелинский. — М.: Типолитограф. В. Рихтер,

1901. — Ч. 3; *Белинский В.* Борис Годунов // Собр. соч.: В 3-х т. — М.: ГИХЛ, 1948. — Т. 3. — С. 567—596; *Жданов И.* О драме А. С. Пушкина «Борис Годунов». — СПб.: Тип. Р. Голике, 1892; *Павлов-Сильванский Н.* Народ и царь в трагедии Пушкина // Павлов-Сильванский Н. Очерки по русской истории XVIII—XIX вв. — СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1910. — С. 289—304; Борис Годунов: Сб. — Одесса: Книгоиздат. «Наука» торгового дома М. Гольбрейх и М. Фиртековер, 1914.

9. Заперечується теза про пріоритет психологічного в діях Бориса і Самозванця на користь «мирського суда» у таких розвідках: *Городецький Б.* «Борис Годунов» в творчестві Пушкіна // «Борис Годунов» А. С. Пушкіна: Сб. ст. / Под ред. К. Державина. — Л.: Б. М., 1936. — С. 7—43; *Слонимський А.* Борис Годунов // Слонимський А. Мастерство Пушкіна. — М.: ГИХЛ, 1959. — С. 457—501; *Благой Д.* Историческая трагедия Пушкина «Борис Годунов» / Пушкин А. Борис Годунов. — М.-Л.: Гос. изд. дет. лит., 1960. — С. 139—178.

10. Роздвоєність характеру Бориса докладно прокоментував Г. Гуковський / Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М.: ГИХЛ, 1957. — С. 5—73.

11. *Куліш П.* Чорна рада: Хроніка 1663 року. — Харків: Основа, 1990.

М. М. КРАСИКОВ, М. А. СЕМЕНОВА

УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ВАРИАНТЫ ПУШКИНСКОГО «УЗНИКА»

Из всех пушкинских текстов, пожалуй, только «Узнику» выпало на долю стать действительно **народной** песней, которая вот уже почти полтора столетия бытует по всей матушке России, — безавторская, как и положено фольклорному произведению. Н. Старшинов прав, включая «Сижу за решеткой...» в свой сборник «Песни неволи» [4, 52]. Разумеется, она относится к тюремной лирике, и в нашей собирательской практике, и в записях других фольклористов не однажды она возникала в контексте песен именно этого жанра, перекликаясь с ними и общей тональностью, и символикой, и самой лексикой, и, естественно, подвергаясь известным трансформациям (Н. Старшинов, будучи не ученым, а фольклористом-любителем, приводит в своем сборнике в разделе «Песни русских поэтов XIX—XX веков о неволе» не песни в том виде, как они поются в народе, а «исходные» литературные тексты).

Свыше 40 вариантов народных песен, восходящих к пушкинскому «Узнику» и записанных с 1888 по 1964 год, проанализировал в специальной работе В. М. Сидельников [5]. Некоторые варианты были записаны

в 1898 г. в Воронежской губ. и в 1954 г. в Курской обл. — в русско-украинском пограничье (как известно, в прошлом ряд уездов этих губерний являлись территорией Слободской Украины). Популярной была и остается песня «Сижу за решеткой...» и на территории современной Украины. Правда, нам известна только одна дореволюционная фиксация этого текста [3, 203 — 204], дважды воспроизводившаяся с небольшими комментариями в научной литературе нач. XX в. [1, 284; 2, 65 — 66], и не встречалось ни одной в сборниках украинских народных песен, изданных в советский и постсоветский период. К сожалению, многие украинские фольклористы в своих экспедициях не записывали (или записывали, но не публиковали) эту песню по двум причинам: она была русская и литературного происхождения. А их интересовал традиционный украинский фольклор. Однако мы располагаем пятью вариантами «Узника», записанными в последней четверти XX в. в Харьковской и Полтавской областях.

Первый вариант был зафиксирован М. М. Красиковым 3 июля 1977 г. от Гаврилы Петровича Коваленко 1903 г. рожд., в с. Кадница Богодуховского р-на Харьковской обл. Вот этот текст:

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Ко мне прилетает орел молодой.
Он крыльями машет, стучит у окно,
Наверно, задумав со мною одно.

«Товарыш, товариш, пора нам туда,
Дэ сонцэ светит, белеет гора».
Зовет меня взглядом и криком своим,
И вымолвить хочет: «Давай улетим!

Мы — вольные птицы. Пора, брат, пора,
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где гуляет лишь ветер и я».

Бросаются в глаза, конечно, украинизмы — естественное следствие адаптации русского текста в иной языковой среде. В остальном же текст песни кажется похожим на оригинал. Однако это не так. В песне отсутствуют 4 очень важные пушкинские строчки:

Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.
Клюет и бросает, и смотрит в окно...»

У Пушкина орел — такой же узник, как и лирический герой. Он только **хочет** взлететь и как бы предлагает герою последовать за ним. В песне же орел абсолютно свободен, никакой «печати» тюрьма на нем не оставила, он **прилетает** к узнику, а не сидит на привязи у него под окном. И стучит он

«у викно» к своему собрату **по воле**, чтобы напомнить: «**Мы** — вольные птицы. Пора, брат, пора...»

Иногда приходится встречать суждения, что когда литературный текст становится народной песней, он часто подвергается упрощению. Это бывает. Но относится ли это к данному случаю? Думается, нет. Песня не «проще», однако в ней с большей экспрессией передается мысль о полете. И если в пушкинском «Узнике» явственно ощутим трагизм от **невозможности** «поэтического побега» — вопреки страстному желанию и императивно-оптимистической концовке, то в народной песне выражена вера в **неизбежность** воли.

В июне 1983 г. В. Н. Осадчая записала в с. Петрополье Лозовского р-на Харьковской обл. от Екатерины Марковны Квитки 1923 г. рожд., Веры Ивановны Скрипник 1934 г. рожд. и других участниц фольклорного коллектива песню «Сижу за решеткой...», текст которой почти дословно совпадает со стихотворением, за исключением одной детали: «вскормленный **на воле**». Здесь, как и в богодуховском варианте, идея **изначальной** невытравимой вольности оказывается определяющей для понимания духовного порыва лирического героя. В музыкальном отношении эта песня является слуховым вариантом популярного напева «Узника», близкого по стилю к старой революционной песне (нотация его неоднократно приводилась не только в сборниках народных песен, но и в учебной литературе). По словам исполнительниц, эту песню разучила с их матерями в 1924 г. учительница (вероятно, по песеннику), и с тех пор песня прочно вошла в репертуар жителей села. Особенности данного варианта является то, что здесь 3-й голос не образует трезвучий, а дублирует 2-й голос на октаву ниже. Что же касается языковой стилистики, лексических украинизмов в чистом виде мало (разве что «гуляе»), но фонетические особенности и интонирование — слобожанские.

Очень интересны народные редакции «Узника», зафиксированные Г. В. Лукьянец, Д. О. Лебединским и С. Крэйт 21.09.90 в с. Ключниковка Миргородского р-на Полтавской обл. от М. Ф. Буряк 1913 г. рожд., А. А. Петренко 1915 г., Т. В. Кобзарь 1919 г., А. И. Петренко 1919 г., Е. М. Гончаренко 1921 г., О. А. Максюты 1921 г. рожд. Здесь от одних и тех же исполнителей один за другим были записаны два варианта песни (что встречается нечасто) — строевой и казацкий. О множественности народных трактовок пушкинского текста писал еще В. М. Сидельников: «В устном бытовании «Узник» изменялся тематически в зависимости от той среды, куда попадал. То это разбойничья и тюремная протяжная песня, то солдатская или казачья. Есть варианты, связанные с революционным рабочим движением. Каждая песенная среда старается подчинить текст «Узника» своим вкусам и желаниям, вложить в него свои мечты и стремления» [5, 123].

Вначале был записан казацкий вариант:

- | | |
|--|--|
| I. Ходив я по полю,
А ходив я, гуляя,
Та й найшов я й записку,
Та ой став(и), прочитав. | VIII. А й за синім же морем
Ой стоїть мать родна. |
| II. Найшов я записку,
Та ой став, прочитав,
Та и назавтра наутро
Ой в темницю попав. | IX. Та вона горько плаче,
Ой сина вговоря. |
| III. Назавтра наутро
Ой в темницю попав,
Та й сижу я в темниці,
А в темниці темной. | X. «Та сину, мій сину,
Та що ти наробив. |
| IV. Ой ко мне прилітає
А й орьол молодой. | XI. Що ти батька зарізав,
А братіка убив. |
| V. Та он крильями маше,
Ой стучить у вікно. | XII. А сестрицю родную
Ой у морі втопив. |
| VI. «Та й товариш мой вірной,
Ой давай улетьом. | XIII. Що батько на лавці,
А братік на столі, |
| VII. Ой далеко, далеко,
Ой за сині моря». | XIV. А сестриця родная
Ой у морі на дні. |
| | XV. Що батька хоронять,
А братіка несуть. |
| | XVI. А сестрицю родную
Ой із моря тягнуть» |

Затем исполнительницы предложили показать другой вариант этой же песни — строевой:

- I. Ходив я по полю, ходив я, блукав,
Назавтра наутро в темницю попав,
Та раз, там(и) — ті да раз та два,
Назавтра наутро в темницю попав.
- II. Сижу я в темниці, в темниці темной,
Ко мне прилітає орьол молодой,
Та раз там(и) — ті да раз та два,
Ко мне прилітає орьол молодой.
- III. Ко мне прилітає орьол молодой,
Он крильями маше, говорить со мной,
Та раз...
- IV. «Товариш, товариш, давай улетьом
Далеко, далеко за сині моря,
Та раз...
- V. Далеко, далеко за сині моря,
Ой там за морями стоїть мать родна,
Та раз...

И т. д.

Если в харьковских записях мы отмечали наличие украинизмов, то здесь мы видим русизмы в украинских текстах. Второй вариант сюжетно несколько редуцирован по сравнению с первым, но обогащен припевом (характерным для рекрутских песен) и содержит ряд измененных строк. Неясность мотивов преступления (в обоих вариантах) можно объяснить

тем, что часть текста могла быть утрачена (хотя песни-баллады, где причины кровавых событий не поясняются, — не редкость: тут не психологические мотивы важны, не моральные или экономические причины, а эмоциональное переживание случившейся трагедии, ужас, перед которым меркнут все «почему?» да «как?»). Утрата же могла произойти при контаминации песни балладного содержания с песней тюремной, восходящей к «Узнику». Кстати, подобную картину наблюдаем и в песне «Ой марно ж я, марно...», записанной в 1904 г. Д. Эварницким в с. Черевки того же Миргородского уезда Полтавской губ. от 17-летней Палажки Цапченко-вой: где (случай уникальный!) в роли пушкинского узника — женщина, попавшая в тюрьму, видимо, из-за любовной трагедии и обращающаяся теперь не только к орлу, но и к сестрицам-подружкам». Здесь налицо соединение лирической песни семейно-бытового характера с тюремной (народной адаптацией «Узника»). В строевом варианте — четкая ритмика, несложное строение музыкальной строфы, двухголосый напев, достаточно быстрый темп, в казацком — мелодически развитый речитативный запев, постепенно разворачивающийся в украшенное мелизматикой 4-голосие.

5-й вариант был записан авторами статьи 22.08.98 в с. Полевая Дергачевского р-на Харьковской обл. от А. Т. Зей 1913 г. р., Т. Т. Удянской 1929 г. р., М. Т. Непокрытой 1929 г. р. в потоке «тюремських» песен:

I. Сьжу за решеткой в темныци сырой.
 Вскормленный в неволе орел молодой,
 Мой грустный товариш махае крылом,
 Кровавую пищу клюет под окном. (2 раза)

II. Клюет и бросает, сам смотрит в окно,
 Как будто со мною задумал одно,
 Зовет меня взглядом и криком своим
 И вымолвить хочет: «Давай улетим. (2 раза)

III. Мы вольныйи птицы, пора, брат, пора,
 Туда, где за тучей синееет гора,
 Туда, где за тучей синееют моря.
 Туда, где гуляет лыш ветер да я». (2 раза)

IV. «Нельзя мне, орел, из тобой улететь:
 Закованы руки и ноги в цепях, (2 раза)
 Нет силы могучей в иссохших руках». (2 раза)

Интересен здесь ответ на призыв улететь, иногда встречающийся и в других вариантах [5, 133].

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилов В. Ненародные песни в украинском фольклоре // Сб. Харьк. ист.-филол. о-ва. — Харьков, 1909. — Т. 18.
2. Он же. Новый сборник украинских песен // Киевская старина. — 1906, Июль-август. — Библиография.

3. Малороссийские народные песни, собранные в 1878—1905 гг.
 Д. И. Эварницким. — Екатеринослав, 1906.
 4. Песни неволи. — М. — Минск, 1996.
 5. Сидельников В. М. Народные редакции пушкинского «Узника» // Писатель и жизнь: Сб. статей. — М., 1967.

**с. Клошниковка
 Рекрутский вариант**

© Крэйт С., Лебидинский Д. О., Лукянец Г. В.
 © Лукянец Г. В.

I. 

Ходив я по полю, ходив я блукав, назавтра на-у-тро в темницю понав,
 та раз там(и)ті да раз та два назавтра на - у - тро в темницю понав.

II. 

сижу* я в темниці в темниці темной, ко мне приліта - е о-рьол молодой,
 та раз там(и)ті да раз та два ко мне приліта - е орьол молодой.

Казацкий вариант

© Крэйт С., Лебидинский Д. О., Лукянец Г. В.
 © Лукянец Г. В.

I. 

Сижу за решоткой в темниці сирой - вскормльоний в неволе орьол молодой
 мой верний това - риш маха - е кри ло - ом
 кровавую пі-шу кляйот под окном.

II.

кляють і бросает і смотрить в окно, как будто со мною задумал одно.

зов'ють мі-ня ваглядом і криком свої - ім

і вимовить хоче - давай уле - тім.

с. Полевая

® Красиков М. М., Семенова М. А.

© Семенова М. А.

$\text{♩} \approx 105$

I.

Хо-дин я по по - лю, а хо-див я гу - ля - (а) - (га)в

та й найшов я за - пи - с ку, та ой став (и) про - читав.

II.

Найшов я запи - ску та ой став про - чи та - (а) - (а)в,

та й наза-втре на - у - т ро ой в темни - цю - (у) по-пав

ПУШКИН О ГЕТЕ

Исследователей творчества А. С. Пушкина поражает не только энциклопедическая осведомленность русского писателя в западноевропейской литературе, но и оригинальность его суждений о ней.

К сокровищнице мировой культуры А. С. Пушкин приобщился в раннем детстве. В девять лет мальчик зачитывался в библиотеке отца Гомером, Плутархом, французскими писателями и философами XVII — XVIII вв.

Впоследствии он, не довольствуясь домашней библиотекой, выписывал нужные ему книги и из-за границы. «Книги из Парижа приехали, и моя библиотека растет и теснится», — пишет он жене [4, 147].

А. С. Пушкин был активным читателем, многие страницы его книг сохранили «отметку резвую ногтей», на полях — «следы его карандаша» [4, 147]. Ему нравилось анализировать художественные произведения, отдавая каждому из них должное, находя в них достоинства, не замеченные другими.

Свою концепцию на пути развития человеческой цивилизации, борьбу эстетических теорий, проблемы культурной жизни России и Запада А. С. Пушкин развивал как в художественных произведениях, так и в литературоведческих работах. «Достаточно бегло просмотреть сочинения Пушкина, — писал В. Я. Брюсов, — чтобы отметить, что в его стихах, повестях, драмах отразились едва ли не все страны и эпохи, по крайней мере, связанные с современной культурой» [2, 9].

Усвоенные и переосмысленные русским писателем явления мировой культуры оказывали благотворное влияние на его творчество. «Вспоминается, конечно, Гете, но судьба дала ему свыше восьмидесяти лет жизни и почти семьдесят лет творчества, тогда как вся деятельность Пушкина втиснута меньше чем в двадцать пять лет, включая и школьные опыты» [2, 10].

Широк круг размышлений А. С. Пушкина о литературе Древней Греции и Древнего Рима, Средневековья и Возрождения, многих значительных достижений немецкой, английской, французской, испанской, итальянской литератур.

А. С. Пушкин обладал редким даром постижения объективной истины, проистекавшем, по мнению В. Г. Белинского, от его верного и глубокого эстетического чувства.

«О произведениях словесности он судил верно и с особенным каким-то достоинством» [1, 50]. Эти слова И. Д. Якушкина вполне применимы к Пушкину — критику Гете.

С творчеством «германского патриарха» [3, 627] А. С. Пушкин «близко познакомился, вероятно, в период пребывания на юге» [2, 627].

Суждения А. С. Пушкина о Гете немногочисленны, но весомы. Для него Гете был величайшим писателем мировой литературы, которого он ставил в один ряд с Данте, Шекспиром, Мильтоном.

Высоко ценя Библию как литературный памятник непреходящего эстетического значения, А. С. Пушкин все же предпочитал ей Гете и Шекспира: «...читая Шекспира и Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира» [3, 54].

Бросается в глаза то, что в литературно-критическом наследии А. С. Пушкина имя Гете неоднократно употребляется в сочетании с эпитетом «великий»: «Недаром **великий** Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*» [3, 69]. «Автор принадлежит к молодой школе московских литераторов, школе, которая основывалась под влиянием новейшей немецкой философии и которая уже произвела Шевырева, заслужившего одобрительное внимание **великого** Гете...» [3, 185] — (выделено А. Р.).

Произведения немецкого писателя А. С. Пушкин ценил особенно высоко и считал их наряду с сочинениями Д. Г. Н. Байрона «бессмертными» [3, 160]. К их числу бесспорно принадлежит трагедия Гете «Фауст», перед которой русский поэт преклонялся: «Благоговею пред созданием *Фауста*...» [3, 458]. «*Фауст* есть величайшее создание поэтического духа...» [3, 147]. По мнению А. С. Пушкина, творение Гете имеет такое же немеркнущее эстетическое значение, как «Илиада» Гомера: «...он («Фауст» — А. Р.) служит представителем новейшей поэзии, точно как Илиада служит памятником классической древности» [3, 147].

«Фауст» поражает А. С. Пушкина смелостью поэтического замысла, в котором нашли гармоническое сочетание форма и содержание: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлетя творческою мыслию, — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в *Фаусте*, Мольера в *Тартюфе*» [3, 145].

Мировое значение Гете определяется, по мысли А. С. Пушкина, и тем, что он наряду с Шекспиром явился создателем исторической драмы. «Он (В. Скотт — А. Р.) указал им источники совершенно новые, не подозреваемые прежде, несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гете» [3, 198].

В статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830) русский критик констатирует «...существенные различия систем... Кальдерона и Гете» [3, 240].

Глубокое проникновение в творчество Шекспира, В. Скотта и Гете позволило А. С. Пушкину в рецензии «О романах Вальтера Скотта» (1830) выделить общие черты их художественно-эстетической платформы. Эти великие представители английской, шотландской и немецкой литератур «...не имеют холопского пристрастия к королям и героям. Они не походят (как герои французские) на холопей, передразнивающих *достоинство* и *благородство*. Они просты в повседневных случаях жизни, в их речах нет ничего приподнятого, театрального, даже в торжественных обстоятельствах, так как великие события для них привычны» [3, 247—248].

Отстаивая чистоту русского языка, под влиянием журнальных отзывов, А. С. Пушкин указывает на ряд грамматических ошибок в прессе, среди них и ошибки, связанные с неправильным склонением имени Гете: «Пишут: книга, сочиненная Гетем, и проч.» [3, 215].

«Наш Гете» называет А. С. Пушкин своего близкого друга, профессора словесности, поэта и критика П. А. Плетнева в письме к брату Л. С. Пушкину. «Кланяйся ему от меня (то есть Плетневу, а не его слогу) и уверь его, что он наш Гете...» [3, 31].

А. С. Пушкин рад от души за писателя С. П. Шевырева, «заслужившего одобрительное внимание великого Гете...» [3, 186]. Как известно, «письмо Гете о шевыревском разборе отрывка из «Фауста» было опубликовано в «Московском вестнике», 1828, № 11» [3, 522]. Ф. В. Булгарина же и Б. М. Федорова за несогласие их с мнением Гете А. С. Пушкин порицает: «...я здесь на досуге поддразниваю их за несогласие их с мнением Гете» [3, 167].

В создании и развитии научной литературной критики в России роль А. С. Пушкина невозможно переоценить. Его критика была мощным фактором, реально воздействовавшим на развитие литературно-эстетической мысли того времени.

Борясь за объективную, правдивую критику, А. С. Пушкин решительно выступал против несведущих литераторов, которые, едва заметив в начинающем писателе «...навык в стихосложении, знание языка и средств оного» [3, 160], спешат наградить его «...титолом гения, за гладкие его стишки...» [3, 160], благодарят «...его в журналах *от имени человечества*, неверный перевод, бледное подражание...» [3, 160], сравнивают «...без церемонии, с бессмертными произведениями Гете и Байрона» [3, 160].

Видя непрекаемый авторитет подлинно великого поэта в Гете и Вольтере, А. С. Пушкин решительно разошелся во мнении с В. А. Жуковским, который ценил французского поэта Казимира Делавиня: «Ты, кажется, любишь Казимира, а я так нет. Конечно, он поэт, но все не Вольтер, не Гете... далеко кулику до орла!» [3, 90].

Как ценитель творчества Байрона, А. С. Пушкин отмечал сильное влияние на него Гете. «Гете имел большое влияние на Байрона» [3, 447].

Русский критик неоднократно указывал на заимствования «Манфреда» Байрона от «Фауста» Гете. «Фауст тревожил воображение творца *Чайльд-Гарольда*» [3, 447]. «Байрон, — писал А. С. Пушкин в статье «О драмах Байрона» (1827), — столь оригинальный в *Чайльд-Гарольде*, в *Гяуре* и в *Дон-Жуане*, делается подражателем, коль скоро выступает на поприще драматическое — в *Manfred'e* он подражал *Фаусту*, заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению, благороднейшими...» [3, 147].

Замечание А. С. Пушкина подтверждается и самим Байроном, который в письмах к Меррею не отрицал сильного впечатления от прочитанных им

в английском переводе отрывков «Фауста», не прошедших бесследно при создании «Манфреда».

В статье «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833) А. С. Пушкин еще раз подчеркнул зависимость «Манфреда» от «Фауста». «Она («Ленора» Бюргера — А. Р.) была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем *Манфреде* сделал из *Фауста*: ослабил дух и формы своего образца» [3, 330].

Почувствовав свою ошибку в «Манфреде», писал А. С. Пушкин, Байрон «...в последствии времени принялся вновь за *Фауста*, подражая ему в своем *Превращенном уроде* (думая тем исправить le chefd'œuvre)» [3, 147].

В заметках «Из «Table-Talk» (1836) А. С. Пушкин пришел к выводу, что Гете, с которым Байрон безуспешно боролся, выше него. Свою мысль, как это часто случалось, он выразил в образно-экспрессивной манере, позволяющей отчетливо видеть в Пушкине-критике Пушкина-художника: «Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков» [3, 447].

Воодушевленный успехом журнала «Московский вестник», в письме к М. П. Погодину от 1 июля 1828 г. А. С. Пушкин призывал к упорной работе, чтобы сделать его лучшим печатным органом в России и снискать уважение Гете: «Должно терпением, добросовестностью, благородством и особенно настойчивостью оправдать ожидания истинных друзей словесности и ободрение великого Гете» [3, 166—167].

В своем творчестве А. С. Пушкин неоднократно обращался к поразившим его воображение произведениям Гете: брал эпитафии из «Вильгельма Мейстера», из «Пролога в театре» («Фауст») и пытался использовать мотивы и образы Гете и в своей «Сцене из «Фауста».

В свою очередь Гете активно интересовался русской литературой, знал Ломоносова, Державина, Карамзина, «Древнероссийские стихотворения Кирши Данилова» и особенно А. С. Пушкина, которого он читал на английском языке и в некоторых немецких переводах.

В 1827 г. В. А. Жуковский, вернувшись из Германии, передал А. С. Пушкину в подарок перо Гете, для которого тот сделал футляр из красного сафьяна, надписав над ним: «Перо Гете», и очень им дорожил.

Как глубокий знаток и критик Гете А. С. Пушкин способствовал углублению интереса русского читателя к творчеству великого поэта Германии, давал продуктивные импульсы развитию отечественной гетеаны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Записки И. Д. Якушкина. СПб.: Общественная польза, 1905.
2. Пушкин о литературе. М.-Л.: Academia, 1934.
3. Пушкин о литературе. М.: ГИХЛ, 1962.
4. Пушкинский календарь. М.: ОГИЗ-СОЦЭГГИЗ, 1937.

**«ЖИВАЯ СВЯЗЬ ЖИВЫХ ЛЮДЕЙ»
(Пушкинская традиция семейных
отношений в романах Л. Н. Толстого
и Салтыкова-Щедрина 70-х годов)**

А. С. Пушкин обучался в Царскосельском лицее, был лишен тепла родного гнезда и, может быть, потому особенно остро переживал проблему семейных отношений, которая приводит его к теоретическим размышлениям о том, что только человек, имеющий свой Дом, «крепок родной земле», истории и народу, «что бытие отдельного человека — лишь звено в цепи между предками и потомками — цепи, оба конца которой уходят в бесконечность... Войти в эту цепь — значит вести подлинное историческое существование» [1, 175]. История проходит через частную жизнь человека, через его дом. «Для Пушкина верховными святынями и основой всего мироздания становятся домашние божества (Пенаты, Лары). Эти божества родного дома совершают важнейшее предназначение: внушают человеку уважение к самому себе:

И нас они науке первой учат

Чтить самого себя [2, 192–193].

В 30-е годы, став семейным человеком, Пушкин глубоко задумался о роли личности в истории, о смене поколений и исторической памяти. В этом аспекте он осмыслил роль семьи, родного гнезда в судьбе человека, в формировании его «самостоянья». Он считал историей «живую связь живых людей, нить от деда к отцу, а затем к сыну и его потомкам — связь людей, живущих в одних и тех же родных местах, вырастающих и умирающих в одном доме и находящихся последнее успокоение на одном и том же кладбище» [1, 176].

Пушкин мечтал со своей семьей жить в деревне, в своем доме, спокойно предаваясь ритму жизни, исходящему от природы и в соответствии с природой. «Семейным счастьем для поэта была не только любовь, но и Дом, очаг, достойное существование... окончание кочевой жизни» [1, 192].

Толстой разделял пушкинское мнение о роли дома и семьи в становлении человеческой личности. Частная жизнь для Толстого, как и для Пушкина, была серьезным и ответственным делом. Он также считал, что семья может быть счастливой, только поселившись в деревне, и поэтому везет свою молоденькую жену Софью Андреевну в Ясную Поляну — родовое гнездо Толстых. Сразу же после женитьбы в дневнике Толстого появилась запись от 24/IX 1862 года: «...ночь, тяжелый сон. Не она» [3, 48–49, 116]. Однако Толстой был чутким и любящим отцом. Во взглядах на семью он не принимал никаких новшеств, строил свои взаимоотношения так же, как, должно быть, жили его предки.

Замечательно, что к роману «Анна Каренина», в котором Толстой любил «мысль семейную», писатель обратился после неудавшегося исторического романа о Петре I, связывая тем самым семью и историю воедино.

Литературоведы обратили внимание на то, что Толстой следовал пушкинской традиции в «Анне Карениной» как в самом импульсе к началу романа («Гости съезжались на дачу»), так и в развитии сюжета. Уже тот факт, что внешность Анны списана со старшей дочери Пушкина Марии Александровны, говорит о соприкосновении с творчеством предшественника.

В романе «Анна Каренина» Толстой развивает пушкинскую тему о женщине, которая, находясь на месте Татьяны, переступила бы грань дозволенного и поддалась чувственным порывам. Однако идеалом Толстого была не Анна, хотя он создает ее образ с большой любовью, а Долли, которая, как и Татьяна, способна страдать и жертвовать собой ради сохранения престижа дома и мира в семье. Реальное и художественное у Пушкина и Толстого часто взаимно сопряжены, а идеи нравственности и этики взаимопроникают и замыкаются на идее семьи, которая является главной в иерархии ценностей у обоих писателей.

Любовный треугольник — Татьяна, Онегин, генерал, отмечала Марина Цветаева, легко накладывается на семейную драму Анна, Вронский, Каренин.

Этой точки зрения придерживается и Е. А. Маймин, считая, то, «что Пушкиным только намечено, то Толстой развивает с присущей ему глубиной и ярким своеобразием» [4, 113] в романе «Анна Каренина». Все трое — Анна, Каренин, Вронский — становятся жертвами одного лишь неверного шага Анны навстречу Вронскому.

Толстой в любовный треугольник Анна, Вронский, Каренин вносит христианскую мораль: Каренин прощает Анне, сочувствует ей, видя ее страдания на ложе смерти, и от этого своего прощения возвышается над Анной и Вронским уже потому, что он стремится сохранить «гнездо» и достоинство сына Сережи. Но в это же время Каренин «чувствовал, что кроме благой духовной силы, руководившей его душой, была другая, грубая, столь же или еще более властная сила, которая руководила его жизнью, и что эта сила не даст ему того смиренного спокойствия, которого он желал» [3, 18, 454]. Происходит встреча с Бетси, ставшей для Каренина олицетворением той грубой силы, руководившей его жизнью в глазах света.

Грубая сила и для Пушкина была олицетворена в действиях царя и правительства, позволявшим вмешиваться в его семейную жизнь, распечатывать и читать его письма к жене и после этого давать ход интригам.

Другая линия в романе — Левин, Кити, Вронский не менее драматична, чем первая, однако она заканчивается мирно.

Еще до женитьбы, мечтая о семейной жизни, Пушкин пришел к выводу, что идеальные семейные отношения зависят от хозяйки дома. Идеал Хо-

зайки выростал у него из работницы, помощницы, а также светской дамы, умеющей представлять себя на балах.

Как для Пушкина, так и для Толстого, идеал Семьи и Дома был воплощением простонародного духа. Однако Левин в «Анне Карениной» отказывается от мечты «жениться на крестьянке», считая, что представительница дворянского круга ему ближе и понятней.

Салтыков-Щедрин в одно время с Толстым создает роман о семейном гнезде — «Господа Головлевы». Сатирик подходит к этой проблеме с диаметрально-противоположной стороны: показывает, что «дворянское гнездо» разрушается, семейные отношения утратили свою святость, люди, родные по крови, превращаются в кровных врагов, а причиной всего этого становится жажда стяжательства, слепое стремление к обогащению. Несмотря на то, что «Господа Головлевы» — семейный роман, в нем отсутствует любовная интрига. Высокому чувству любви не находится места в этом доме. Взаимоотношения между мужем и женой Головлевыми в период молодости остаются за кадром, период зрелости, старения супругов показывает, что муж ненавидит и боится жену, а жена не считается с ним.

Последний владелец дома — Иудушка, вдовец, но у него в городе живут два сына. Старческое тяготенье к Евпраксеюшке, отличительной чертой которой была «широкая спина», — это лицемерно-чувственное увлечение.

Если Пушкин ставил проблему смены поколений как признак самостоянья человека, а Толстой заставлял своих героев задумываться о смысле жизни в минуты крайнего напряжения, то у Салтыкова-Щедрина череда смертей проходит через весь роман: в каждой главе кто-нибудь из рода головлевых умирает, его хоронят, соблюдая все условия обряда погребения, а впоследствии не очень-то предаются горю и унынию. От дома Головлевых ведет одна дорога — дорога на кладбище.

Для природы русского человека стремление урвать побольше кусок, жажда наживы — явление несвойственное. Прозрение у людей, потерявших совесть, рано или поздно должно наступить. И это мы видим в конце романа: разрушитель гнезда, семьи Иудушка в конце жизни задается вопросом: «Где... все?»

В щедриноведении бытуют различные мысли об этом финале. В работе З. Т. Прокопенко мы находим, что даже такой писатель, как Гончаров, считал, что Иудушка неисправим, только смерть может его изменить [5, 169].

Однако Щедрин в темную предпасхальную ночь пробуждает у Иудушки совесть. И эта разбуженная совесть гонит его на кладбище, на могилу матери, откуда он уже не возвращается назад в свое родовое «семейное гнездо». Это дает нам основание полагать, что и Щедрин, подобно Пушкину, считает, что человеку должно быть свойственно уважение к своему роду, «любовь к родительским гробам». Самостоянье человека писатель понимает и как высокое гражданское чувство. Салтыков-Щедрин считает, что воспитание достойного человека в дворянском гнезде невозможно,

а нужен иной путь — общедемократический, но незамкнутый рамками семейного гнезда.

Пушкинская традиции семейного гнезда и «самостоянья» человека нашла свое продолжение в романах Толстого «Анна Каренина» и «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина как живая связь живых людей в истории существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Пушкин А. С. Биография. — М., 1983.
2. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. // Изд. АН СССР, 1937—1949 г. — Большое академическое издание. — Т. 3.
3. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1992. — Т. 48—49.
4. Маймин Е. А. Лев Толстой. — М., 1976.
5. Прокопенко З. Т. Салтыков-Щедрин и Гончаров в литературном процессе XIX в. — Воронеж, 1989.

ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

В. А. ГУСЕВ

**«Я БЫ С ВОСТОРГОМ ПРОЧЕЛ ЧТО-НИБУДЬ
НОВОЕ О ПУШКИНЕ ИЛИ ТОЛСТОМ...»
(А. П. Чехов). ДИАЛОГ С ПУШКИНЫМ
НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВВ.**

А. С. Пушкин во многом определил направление развития русской литературы на протяжении всего XIX века. Как живая и плодотворная пушкинская традиция воспринималась в конце прошлого века. Именно тогда утверждается представление о национальном значении Пушкина; влияние его духовного и художественного опыта на творчество русских писателей ощущалось ясно. Проблема восприятия Пушкина писателями конца XIX—начала XX вв. сложна и многоаспектна. Она может включать анализ трансформации пушкинских образов в литературе конца прошлого столетия, изучение способов цитирования Пушкина и пр. Мы рассмотрим отношение русских писателей к Пушкину, отразившееся в их переписке, воспоминаниях и статьях, не посвященных специально пушкинскому творчеству, т. е. нас будет интересовать, как входил поэт не только в литературное сознание, но и культурный обиход, повседневность конца прошлого века.

Пушкин включается в повседневную жизнь, в сферу духовного общения. Скажем, чтение биографии Пушкина натолкнуло Софью Андреевну Толстую на мысль о том, что вести обычный дневник мало, и возникают «Мои записки разные для справок», тема которых — духовно-художественное бытие Л. Н. Толстого, его жизнь умственная» [6, 1, 495]. И имя Пушкина возникает на страницах «Моих записок...» В первой записи, от 14 февраля, говорится о том, что Толстой читает Мольера, Шекспира и пушкинского «Бориса Годунова», «которого не хвалит и не любит» [6, 1, 496], но тем не менее «все свои силы направил на драматический род» [6, 1, 496]. Немного позже, 24 февраля, Софья Андреевна приводит высказывание Льва Николаевича: «...Л. говорит, что не хочет читать никакой критики. «Пушкина смущали критики, — лучше их не читать» [6, 1, 497]. 19 марта того же (1873)

года она отметила, как восхищался Л. Н. Толстой «Повестями Белкина» и говорил, что у Пушкина «надо учиться» [6, 1, 500]. Как известно, Пушкин помогает не только Софье Андреевне начать свои записки, но и Л. Н. Толстому — новый роман: «...вечером он читал разные отрывки и под влиянием Пушкина стал писать» [6, 1, 501]. Сам Л. Н. Толстой писал 25 марта 1873 года Н. Н. Страхову (письмо отправлено не было), что толчком к работе над романом «Анна Каренина» послужило чтение одного из томов сочинений Пушкина: «...он как будто разрешил все мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем, кажется, никогда я так не восхищался. «Выстрел», «Египетские ночи», «Капитанская дочка»!!! И там есть отрывок «Гости съезжались на дачу». Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вывел роман, который я нынче кончил начерно...» [5, 17—18, 728]. Это письмо содержит не только чрезвычайно высокую оценку пушкинской прозы, но и свидетельствует об определенной творческой зависимости Толстого от своего великого предшественника, и выходит, что Пушкин не только подарил Н. В. Гоголю сюжет «Мертвых душ», но и Л. Н. Толстому — сюжет нового романа.

Оглядка на Пушкина присуща каждому крупному представителю русской духовной культуры конца прошлого века. Скажем, Вл. Соловьеву принадлежат работы «Судьба Пушкина» (1897), «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899); вместе с тем, имя поэта встречается во многих его философских статьях. Упоминает его Дама в «Трех разговорах о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899), о нем идет речь и в начале статьи «Первый шаг к положительной эстетике» (1894). Здесь Вл. Соловьев, используя свою излюбленную форму разговора-спора, возражает и тем, кто полагает, что Пушкин — поэт легкомысленный и потому никакой пользы читателю принести не может, и тем, кто утверждает, что поэзия выше пользы, он находит иной ответ: «Нет, поэзия Пушкина, взятая в целом (ибо нужно мерить «доброю мерою»), приносила и приносит большую пользу, потому что совершенная красота ее формы усиливает действие того духа, который в ней воплотился, а дух этот — живой, благой и возвышенный...» [4, 2, 548]. Без присутствия такого живого духа, добрых чувств, полагает Вл. Соловьев, невозможна никакая созидательная деятельность. Первые шаги к «положительной эстетике» философ делает с именем Пушкина. О Пушкине нередко вспоминают тогда, когда речь идет о назначении искусства, о его содержании и форме, «утилитарном» направлении в эстетике и «чистой» поэзии. Так, В. И. Бибиков вспоминал о своем споре с В. М. Гаршиным о предназначении искусства: «Он отрицал отстаиваемую мной формулу «искусство для искусства», и когда я в свою защиту приводил между прочими доводами слова Пушкина, что «цель поэзии — поэзия», Гаршин возражал, утверждая, что говорить так мог только один Пушкин, цельная художественная натура которого ни в одном из стремлений своих не могла сделать ошибки...» [1, 153]. Здесь и Пушкин участвует в споре, и ряд такого рода примеров

может быть продолжен. Так, 3 сентября 1903 г. Л. Н. Толстой записал в дневнике: «Толки о Чехове: разговаривая о Чехове с Лазаревским, уяснил себе то, что он, как Пушкин, двинул вперед форму. Содержания же, как у Пушкина, нет» [5, 22, 159]. Высказывание известно, однако последняя фраза о «содержании» обычно современными исследователями не приводится. Не цитируется она, вероятно, потому, что может как-то снизить оценку классиков, авторитет которых непререкаем. Пушкин теперь стал своего рода всеобщим эталоном, всеобщим и незыблемым. Точно все споры в течение двадцатого века улеглись, спрессовались под давлением времени. А для Л. Толстого в самом начале века он не непререкаемый авторитет, не памятник (кстати говоря, Толстой был против того, чтобы писателям ставили памятники) — он свой брат-писатель, такой же, как Чехов, как Горький, который упомянут тут же. Л. Толстой исходит из своего убеждения, что в основе искусства должна лежать религиозно-нравственная мысль, и не находит ее ни у Пушкина, ни у Чехова и отмечает это, ставя, по сути дела, знак равенства между ними.

Пушкин — огромная часть русской действительности, прошедшее время ему не подходит. И Л. Толстой, случается, называет Пушкина в ряду своих современников-писателей. В письме Н. Н. Страхову от 26 сентября 1880 г. он делится впечатлениями от «Записок из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского: «Я много забыл, перечитал и не знаю лучшей книги изо всей новой литературы, включая Пушкина» [5, 17 — 18, 876]. Заметим: не начиная с Пушкина, а *включая* Пушкина. Тут же Л. Толстой просит: «Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю» [5, 17 — 18, 876]. Кажется, что Пушкину Толстой не просит ничего передать только потому, что виделся с ним недавно. Н. Н. Страхов встретился с Достоевским, передал ему толстовскую «похвалу и любовь» и даже, по его просьбе, показал письмо. В письме от 2 ноября Н. Н. Страхов описал радость Достоевского и его удивление от того, что вместе с Пушкиным в новую, современную литературу включен, рядом с ним поставлен: «Немножко его задело ваше непочтение к Пушкину, которое тут же выражено («лучше всей нашей литературы, включая Пушкина»). Как *включая?*» — спросил он» [5, 17 — 18, 876]. Но для Л. Толстого, как мы уже отмечали, такое включение вполне естественно. Да и не только для него.

10 мая 1891 г. А. П. Чехов пишет А. С. Суворину: «Я тоскую по серьезном чтении, и вся критика российская последнего времени не питает меня, а только раздражает. Я бы с восторгом прочел что-нибудь новое о Пушкине или Толстом...» [7, 4, 226]. Здесь Толстой и Пушкин оказываются в одном ряду, как современники. Оперативной, сиюминутной критике Чехов предпочел бы «что-нибудь новое о Пушкине...». Это кажется ему интереснее и важнее: «...это было бы бальзамом для праздного ума моего» [7, 4, 226]. В этом же письме мы найдем и такую шутливую запись: «...Болонья же стерлась в моей памяти и потускнела, что же касается Ниццы и Парижа, то, вспоминая о них, «я с отвращением читаю жизнь мою»

[7, 4, 226]. Это перефразированная строка из стихотворения Пушкина «Воспоминание»: «И с отвращением читая жизнь мою...». Пушкинское стихотворение Чехову запомнилось, и отрывок из него взят эпиграфом к главе XVII «Дуэли».

Таким образом, Пушкин — значимая величина в культуре конца XIX века, он не только в прошлом, но и в настоящем. На его мнение можно сослаться в споре, с ним можно соглашаться или не соглашаться. Он органично входит в мир русской культуры того времени, оказывая влияние на творчество писателей, которые пришли в литературу в конце 70-х и 80-е годы XIX в.

Показательно в этом смысле отношение к Пушкину В. В. Розанова, который полагал, что Пушкин заставляет полюбить все земное и самое небесное обогащая земными предметами, земным содержанием. Поэт объединил в своем творчестве важнейшие стороны человеческого бытия и «может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был — до самого ее конца — Гомер» [3, 354]. В. В. Розанов замечал, что вопросы, поставленные Пушкиным, не исчерпаны «ни обществом нашим, ни литературой, и в себе самих даже не исчерпаны». Поэтому Пушкин «способен пропитать Россию» [3, 354]. Тут, на наш взгляд, важно признание того, что в конце XIX в. творчество Пушкина воспринималось как современное, способное наполнить, «пропитать» культуру глубоким смыслом.

У Розанова здесь важно и то, что пушкинская традиция выступает отнюдь не только как чисто литературное явление. Она исходит из самой жизни, продолжает развивать те ее черты, которые с непревзойденной глубиной и полнотой отражены в творчестве Пушкина и, по мнению Розанова, не исчерпаны «ни обществом нашим, ни литературой» [3, 354]. Статья «О Пушкинской академии» была написана в канун пушкинского юбилея, и в ней речь идет о необходимости открытия Пушкинской Академии — Академии Изыщных Искусств, — поскольку «нет имени, нет памяти, нет гения, к которому она так приурочивалась бы, как к Пушкину» [3, 357]. Академия создана не была, но имя Пушкина было упомянуто вскоре в связи с другой, Императорской, Академией, и сделал это В. Г. Короленко. 4 августа 1902 г. он отправляет письмо А. П. Чехову, в которое вкладывает свое заявление с отказом от звания почетного академика, где между прочим отмечается, что целый ряд русских писателей, от А. И. Новикова до Аксаковых, подвергались административному воздействию разных видов, «а надзор над А. С. Пушкиным, мировой славой русской литературы, как это видно из последних биографических изысканий, — не только проводил его в могилу, но длился еще тридцать лет после смерти поэта. Таким образом, начало, провозглашенное в объявлении от имени Академии, проведенное последовательно, должно было бы закрыть доступ в Академию первому поэту России» [2, 10, 345]. Короленко полагает, что решение Академии об исключении М. Горького затронуло вопрос, «очень существенный для русской литературы и жизни» [2, 10, 346]. И знаменательно, что

в этой связи возникает имя Пушкина, который органично входит в мир русской культуры конца XIX века и продолжает оказывать влияние на творчество писателей, которые пришли в литературу в 70–80-е годы.

Тут можно возразить, что Розанову ближе Лермонтов и Достоевский с их «странными мечтаниями», чем Пушкин, что Гаршин, Короленко и Чехов лишь упоминают имя Пушкина в письмах... Это, конечно, так, но ведь в том, что говорится о Пушкине, несомненно чувствуется его включенность в живую культуру рубежа XIX–XX веков. Ощущение это возникает оттого, что творчество Пушкина для писателей той поры не является только предметом специальных академических штудий, его имя появляется на страницах эссеистических и публицистических статей, частной переписки, при том, разумеется, что отношение к Пушкину не могло быть простым и однозначным.

Важнейшая особенность отношения к великому предшественнику писателей в конце XIX века, простирающаяся поверх их творческих индивидуальностей, состоит в том, что пушкинское наследие воспринимается ими как необходимое, живое, актуальное, а Пушкин — как старший современник, с которым можно и совещаться, и спорить. Столь ясно ощутимое присутствие Пушкина в русской культуре конца века проявляет органическую преемственность ее развития, что являлось одним из условий расцвета всех областей духовного творчества, новых художественных достижений на рубеже столетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бибииков В. И. Всеволод Гаршин // Современники о В. М. Гаршине. — Саратов, 1977.
2. Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1955–1956.
3. Розанов В. В. О Пушкинской академии // Сочинения. — М., 1990.
4. Соловьев В. А. Сочинения: В 2-х т. — М., 1988.
5. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22-х т. — М., 1982–1984.
6. Толстая С. А. Дневники: В 2-х т. — М., 1978.
7. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем. Письма. — М., 1974–1983.

Л. Н. СИНЕЛЬНИКОВА

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ КАК ФАКТ КОНТИНУАЛЬНОГО ВИДЕНИЯ МИРА (от Пушкина до наших дней)

Ad finem seculorum (лат. — до скончания веков)

В культурном пространстве XX века сложилось достаточно объемное представление о феномене реминисценции, неизмеримо превышающее хре-

стоматийное, этимологически ориентированное, ограниченное толкование (многие словари, отсылающие к латинскому *припоминание, воспоминание*, связывают этот процесс лишь с воспроизведением временно забытых впечатлений, с преодолением интерференции хранящейся в памяти информации). Между тем, именно реминисценция дает возможность говорить о глубинных основах поэтического мышления, вбирающего предыдущий опыт как «точку роста», о том, что востребованное прошлое становится актуальным настоящим, старое, сохраняя прежние свойства, преобразуется в новое. Реминисценция — свидетельство нескончаемой пульсации совместного поэтического бытия, его непрерывности. Она снимает оппозицию *я/не-я, свое/чужое*, так как отражает особое состояние единства, движение в глубь себя через мысли и слова другого. И это движение не имеет заранее заданной меры.

Вводя в поэтический текст коды разных культур, литературных направлений, поэтических школ и идиостилей, реминисценция оказывается поликультурологической единицей. Но и этого не достаточно для ее характеристики. Понять значимость реминисценции в поэтической культуре можно, только связав ее с континуальным сознанием творящей текст личности, с континуальным видением, в основе которого лежит сущностно значимая всеобщая связь.

Наиболее обстоятельно культура континуального видения описана философами, считающими, что сущее есть единство, и поэтому вначале существует связь, а потом отдельная вещь, отдельное ее проявление. При этом в процессе освоения мира идет своеобразное считывание со сложного текста вселенского семантического поля, и размытые представления континуального сознания постепенно и в разных формах вводятся в пространство культуры, в том числе художественной. В размытости как потенциальной множественности кроется сила нашего сознания и возможность свободы воли в языке [7].

Итак, континуальность проявляется в безграничности и непрерывности перехода единого во многое, что позволяет говорить об эволюции текстов как результате разных моделей объединения культурного опыта. Реминисценция в такого рода моделях занимает особое место, так как, говоря словами авторов книги «Реальность нереального», вбирает в себя «сейчасность прошлого и будущего», то есть является моделью психологического времени. Момент континуального сознания запечатлен в знаменитых строчках А. Ахматовой: «Но, может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата».

Память в континуальном пространстве мировидения выходит за пределы личного опыта, так как проявляет способность вмещать автобиографическое и вселенское, сокровенное и всеобщее, событийное и вечное. Поэт укоренен в такого рода памяти, на основе которой рождается и разрастается **лирическое знание**. Это знание особого рода, оно не приходит извне, а всплывает из глубин сознания, недр души (ср. с Цветаевским «Я все

знала отродясь» или с мыслью О. Мандельштама «...не смей описывать ничего, в чем так или иначе не отобразилось бы внутреннее состояние твоего духа»). С позиции континуального мышления лирическое знание реминисцентно.

Размышления о природе континуального видения находим у многих поэтов. Вот лишь некоторые примеры поэтического литературоведения: «То, что верно об одном поэте, верно обо всех» [6, 41]; «Какой наивностью надо обладать, чтобы представлять поэтов и их поэтические миры обособленными, изолированными! Поэзия — не квартира с изолированными комнатами, это — лермонтовский космос, где «звезда с звездой говорит» [4, 85]; «Мир нигде так не целен, как в строфической форме» [9, 317]. О том же в стихах: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты создатель. / Вечно носились они над землею, незримые оку» (А. К. Толстой); «Все стихи однажды уже были. Слоем пепла занесло их, слоем пыли / замело, / и постепенно их забыли — / нам восстановить их предстоит» (Ю. Левитанский); «Как будто время корчится петлей в самом себе и путает события» (И. Жданов); «Скорей свяжи сравнений цепью / Весь этот мир, / Не то растает, унесется / В глухой эфир» (Е. Шварц).

В континуальном пространстве поэтической культуры реминисценция может получать следующие характеристики: 1) вид диалектического эйдоса, то есть субстанция, вбирающая покой и движение, предел и беспредельность [5], 2) редуцированный дискурс [3], так как сохраняет способность нести заложенную в тексте-источнике информацию, 3) способ рекурсии [1], обеспечивающий возвращение к прошлому, повторение когнитивного и вербального опыта в новых текстовых условиях.

В культурологическом аспекте реминисценция: 1) знак подвижности и неизменности духовных ценностей человечества, 2) доминирующая категория культурной памяти, 3) обнаруживает способность к культурной референции, так как связывает читателя с кодом определенной культуры.

В познавательном плане реминисценция представляет собой специфическую когницию — линейный (последовательно изменяемый) способ приобретения и накопления знаний о мире.

Реминисценция оказывает влияние на организацию лирического текста, так как: 1) ее присутствие исключает «точечное» Я лирического субъекта — происходит своеобразное вхождение в силовое поле другой личности, что обеспечивает множественность референции этого Я, 2) благодаря разным «фильтрам пропускания» через новый текст реминисценция может приобретать неограниченное множество новых признаков, оказывая влияние на смысл стихотворения, 3) обладает повышенной способностью иррадиировать на все составляющее стихотворного текста, определять характер лексики, тропов, ритма, синтаксиса и др.

Стихотворения Пушкина — мощное силовое поле для реминисцентных «выборок», осуществляемых поэтами XX века. Само количество реминисценций из стихотворений Пушкина дает основание говорить об уровне

повсеместного присутствия этого поэта, о его нескончаемом и продуктивном участии в текстотворении.

Представим некоторые типы реминисцентных стихотворений (стихотворений с присутствием реминисценций) XX века.

1) Реминисценция включается в сенсорно-эмпирический сегмент текста [10], в «здесь-сейчас» наблюдаемое. Это некое свидетельство идиоматичности, расхожести пушкинских фраз, их приложимости к разным житейским ситуациям:

Декабрьским утром черно-синим
Тепло домашнее покинем
И выйдем молча на мороз.
Киоск фанерный льдом зарос,
Уходит в небо пар отвесный,
Деревья бьет сырая дрожь,
И ты не дремлешь, друг прелестный,
И щеки варежкой трешь
(А. Кушнер, Декабрьским утром черно-синим...)

Какой пример,
Какой пример для подражанья
Мы выберем, какой размер?
Я помню чудное желанье
И пыль гостиничных портьер
(А. Кушнер, Прощай, любовь!)

Магнитофон рыдает в роще,
Аргон скользит, как акробат
...Встает купец, идет разносчик.
...Ревет фагот, гудит набат
(А. Аронов, Аскет в городе)

2) В реминисцентные отношения могут вступать сюжеты стихотворений, что определяет характер лирической интерпретации рекурсивной темы, ее лексическое и образное представление через продление парадигмы — притяжение к первичному тексту и (или) отталкивание от него:

Калмычка ты, татарка ты, монголка!
О, как блестит твоя прямая челка!
Что может быть прекрасней и нелепей?
Горячая и красная, как степи.
Кого обманет легкая накидка,
И зонт, и туфли? Где твоя кибитка
Из войлока? Где кожаная куртка?
Башкирка ты, бурятка ты, удмуртка,
Красавица! Зимой какие вьюги
В Баймаке, Белебее, Бузулуке!
Красавица! Весной какие маки

В Сарапуле, Уфе, Стерлитамаке!
Ты пудришься? К лицу ли эта бледность?
Красавица! Далась тебе оседлость!
Где лошади? Мохнатая где шапка?
Зачем ты не гарцуешь, как прабабка?

(А. Кушнер)

Прямой диалог со стихотворением Пушкина «Калмычке» означен обращением к женщине (у Кушнера через продление национальных номинаций), включением слов из пушкинского текста, фраз и образов, «навеянных» текстом-первоисточником. Реминисцентный диалог укрепляется обилием вопросительных и восклицательных предложений во вторичном тексте, призванных обратить внимание на изменившееся положение вещей и их иное эмоциональное восприятие.

В стихотворении И. Снеговой диалог с Пушкиным приобретает характер полемики, а лирический сюжет становится набором личных жизненных аргументов и поэтических сентенций*:

Чем меньше женщину мы любим...

Пушкин

Опровергаю. Любим за любовь.
В ней пагуба. В любви. А не в притворстве.
Любовь идет к любви. На трубный зов.
Любовь разит любовь. В единоборстве.
А равнодушие — что игра его! —
Для девочек опасно, не для женщин...
Сквозь бедность равнодушия твоего
Косит любовь зрачком своим зловещим.

3) Повышено реминисцентны пушкинские вопросительные фразы, имеющие семантику экзистенциального вопрошания (вопрос — событийно локален, вопрошание — континуально):

Пльть? Но куда? На огней вереницу.
В Геную, Падую, Специю, Ниццу.
Что там, не видно ль земли?
Странно: в глаза не глядят мне матросы.
Крепко натянуты мощные тросы.
Нет, не Везувий вдали.

(А. Кушнер, Путешествие)

* Реминисцентный полемический диалог — очевидный знак континуальности поэтического мышления. Приведем в качестве дополнительного примера стихотворение Д. Самойлова: «Ах, наверное, Анна Андреевна, / Вы вовсе не правы. / Не из сора родятся стихи, / А из горькой отравы, / А из горькой и жгучей, / Которая корчит и травит. / И погубит. / И только травинку / Для строчки оставит».

Смерть — Госпожа! чего ты не коснешься,
все обретает странную надежду —
жить наконец, иначе и вполне.
То дух, не приготовленный к ответу,
с последним светом повернувшись к свету,
вполне один по траурной волне
плывет. **Куда ж нам плыть...**

(С. Седакова, Но сердце странно. Ничего другого...)

4) Слово как реминисценция [8] имеет признаки амбивалентности, определяемые преднамеренной или непреднамеренной связью с поэтическим миром (текстом) Пушкина, и органично, без явных отсылок или с минимальным отсылочным контекстом включается в новый стихотворный текст:

Поэт, **печалью** промышляя,
твердит прекрасному: прости.

Зоил (пройдоха величавый,
корыстью занятый одной)
и литератор площадной
(тревожный арендатор славы)
меня страшатся потому,
что зол я, холоден и весел,
что не служу я никому,
что жизнь и честь мою я взвесил
на пушкинских весах, и честь
осмеливаюсь предпочесть

(В. Набоков, Неоконченный черновик)

К сизым кольцам взоры вскинем!
Мир **печалью светлой** болен...
Стынет в небе, ярко-синем,
Строй прозрачных колоколен.

(В. Ходасевич, Зимой)

Еще **печаль** легка, легка.
Еще к руке прикосновение
Случайно празднует рука,
Таясь с перчаткой в отдаленье.

(А. Кушнер, Еще печаль легка, легка...)

Подтверждение о реминисцентных свойствах **печали** находим в удивительно тонких рассуждениях О. Седаковой: «Печальный», с его звучанием и смысловой жизнью, так связано с именем Пушкина (как некоторые мелодические повороты с именем Шопена или некоторые колористические пристрастия с именем Рембрандта), что, говоря о «творческой печали» или: «печаль моя жирна», поздний поэт бросает на свою строку отсвет пушкинианства... Назвать то, что составляет предмет жесточайшего раска-

яния «печальным» — значит поглядеть на него из «прекрасного далека» или из «прекрасного приближения», но только не из потребности своего момента» [9, 334].

5) Намеренное использование реминисценций с максимальной степенью отрыва от исходного денотата — пушкинского текста. Такой способ характерен для «гуманитарных штудий» современных поэтов-авангардистов. Мультипликативная модель реминисцентных авангардных стихотворений (мозаичная раздробленность фразы, многочисленные перебивы и неожиданные добавки) — существенный показатель этого типа художественного мышления:

Все сущее на вымысел помножив,
что промысел тебе, тем паче божий? —
над промыслом слезами обольешься.

(С. Соловьев, Выселки света)

Кто это?

Кто это там,

Кто это там в малиновом берете,

не в малиновом, а желтом?

Кто это там в желтом билете в «Литературной
газете»

в треске и мазуте

в КЗОТе на пятой странице внизу.

(Н. Искренко, Колыбельная речь)

Кто там в малиновом берете

да с яблоневым черенком?

Я узнаю: здорово, Питер!

Куда ты подевал ревком?

(Ю. Арабов, Автостоп)

На холмах Грузии — грузины в неглиже.

(Ю. Арабов, Школа)

Авангардный прием включения реминисценций использует И. Бродский:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.

Все разлетелось к черту на куски.

(«Двадцать сонетов к Марии Стюарт»)

Заключая эскиз о вхождении Пушкина в современную поэзию через реминисценции, подчеркнем роль великого поэта в сохранении духовности. Пушкин остается мерой нравственности, его стихи дарованы поэтам иных времен для поиска своего места в континуальном пространстве творчества. «Мы, человечество, сызмальства закинувшие голову под звездопад шедевров; мы, русские, уже почти двести лет как с Пушкиным и со всем

пушкинским; мы, трагические баловни двадцатого века, получившие от него такой опыт, который, может быть, и понукает нас к изумительному искусству...» — так Б. Ахмадулина говорит о гене Пушкина в русской и мировой культуре [2, 55]. С Пушкина началась эпоха поэтической генетики, значимой частью которой является реминисценция. И так *ad infinitum* — до бесконечности, «пока в подлунном мире...»

ЛИТЕРАТУРА

1. См.: *Анисимов А. В.* Информатика. Творчество. Рекурсия — К., 1988.
2. *Ахмадулина Б. А.* Миг бытия. — М., 1997.
3. См.: *Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д.* Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество. — М., 1996.
4. *Кушнер А. С.* Переключка // Кушнер А. С. Аполлон в снегу. — Л., 1991.
5. О диалектике эйдоса см.: *Лосев А. Ф.* Диалектика числа у Плотина. — М., 1928.
6. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. — М., 1987.
7. *Налимов В. В., Дрогалина Ж. А.* Реальность нереального. — М., 1995.
8. Об отличии реминисценции (преобразованной цитаты) от аллюзии см.: *Преображенский С. Ю.* К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цитата (по материалам поэзии Л. Губанова) // Русская альтернативная поэзия XX века. — М., 1989.
9. *Седакова О.* Похвала поэзии // Седакова О. Стихи. — М., 1994.
10. О принципах композиционных сегментов лирического стихотворения см.: *Синельникова Л. Н.* Лирический сюжет в языковых характеристиках. — Луганск, 1993.

О. В. СЛИВИЦКАЯ

ВИТАЛИЗМ ПУШКИНА И БУНИНА

Одна из важнейших граней того, что мы называем «пушкинством», была освоена русской литературой не вполне. Мы имеем в виду пушкинскую витальность. Ее унаследовали немногие. Думается, безусловно можно говорить лишь о Льве Толстом и Бунине.

Понятие «витальность» из тех, что плохо поддаются определению, но смысл которых для всех ясен. Сюда входит и замороженность самим феноменом жизни (по известной формуле Пушкина «Ты понял жизни цель: счастливый человек / Для жизни ты живешь» [4, 3, 168] или Достоевского — «Жизнь полюбить больше, чем смысл ее» [3, 14, 210]); и абсолютное доверие естественному потоку бытия и его творящей силе; и чувственное очарование жизни; и ликующий биологизм; и самоценность каждой частицы и каждого мгновения; и ощущение счастья как онтологически первич-

ного, а страдания как помехи счастью, и многое другое. Иными словами, само понятие витализм многосоставно, и потому, какие грани доминируют, можно судить о специфике того или иного художника.

В центре нашего внимания — Бунин. Его мир проецируется на мир Пушкина. Сквозь творчество Бунина, как явления не только более поздней эпохи, но и несоизмеримого с Пушкиным масштаба (что нисколько не умаляет Бунина, как и любого другого художника, а лишь указывает на очевидную истину), рассматривается в Пушкине то, что в Буinine находит те или иные соответствия. Если провести мысленный вектор от Бунина к Пушкину, то на одном конце окажется почти весь Бунин, а на другом — кое-что из Пушкина. Но это «кое-что» сквозь призму Бунина, возможно, выступит более крупно и рельефно.

Пушкин для Бунина — явление совершенно особое. Когда он говорит: «вся моя жизнь прошла в его Божественном сопровождении», то эпитет «божественный» — не просто наивысшая степень восхищения, а имеет прямой, буквальный смысл. Пушкин тот, кто осуществил Богом данную художническую миссию — высвободить скрытую в обыденном облике жизни священную энергию бытия. Среди бесконечного множества высоких слов, которые произносятся о Пушкине — и которые, тем не менее, бессильны выразить его суть, но, к счастью, и бессильны его опознать, — слова Бунина занимают достойное место. Особое внимание привлекают некоторые из них. Одни — совершенством выражения. Из «Речи о Пушкине» (1949): «Полтора века тому назад Бог даровал России великое счастье. Но не дано было ей сохранить это счастье. В некий страшный срок пресекалась при ее попустительстве драгоценная жизнь Того, кто воплотил в себе ее высшее совершенство» [2, 457].

Другое высказывание привлекает особой актуальностью для нашего времени. Из статьи «Думая о Пушкине» (1926): «Просьба ответить: 1) Каково ваше отношение к Пушкину... я мог бы ответить: Никак я не смею относиться к нему...» [2, 204]. Это о бесчисленных вариациях на тему «мой Пушкин»...

То, что Бунин унаследовал пушкинскую витальность, ощущается непосредственно. Но столь же непосредственно ощущается, что по сравнению с Пушкиным в его витальности есть что-то напряженное, а подчас и мучительное. Попытаемся определить источник этого чувства. Если выразить сущность бунинского мира предельно кратко, то это: 1) неиерархичность и 2) биполярность.

Мир Бунина переполнен россыпью деталей — подробностей, поставленных свободно и равноправно и независимых от дифференцирующей их авторской позиции. Здесь выражен важнейший эстетический принцип: если абсолют присущ природе, то он присутствует и в каждой вещи, составляя ее внутреннюю суть. Поэтому каждая вещь суверенна и является уменьшенным образом мира. Она самодостаточна, целостна и завершена. Каждая деталь у Бунина — драгоценная в своей конкретности и един-

ственности — не только присутствует, но и свидетельствует. Свидетельствует о безграничной, мучительной, сладостной и непостижимой жизни. Как в мироздании каждая точка — центр Вселенной, и поэтому между ними невозможна иерархия, так и в художественной вселенной все равноценно. Примеров тому — бесчисленное множество. Приведем один — мельчайший, стилистический: «В дурмане голубом дымящего навоза. / В серебряной пыли туманно-ярких звезд» [1, 1, 356]. Это не контраст между прозаичным на грани безобразного и красивым на грани банального. Эти строчки объединены единым образом «яркого тумана». Навоз привлечен к серебряной пыли звезд, благодаря эпитету «дымящийся». Он вовлечен в картину прекрасного мира не для того, чтобы контрастировать со звездами, а чтобы спокойно с ними соседствовать.

Второй пример крупнее. Во всех новеллах любовного цикла «Темные аллеи» содержится подробное изображение еды. Смысл такого гастрономического сопровождения любовных ситуаций не в том, чтобы низвести любовь до плотского уровня. Но и не в том, чтобы чрезвычайно опоэтизировать еду. Эрос и еда уравниваются вместе с другими многочисленными проявлениями жизни как таковой, потому что в совокупности своей они создают атмосферу чувственной прелести жизни.

Источник этому — Пушкин. В «воздушной громаде «Онегина» красота и счастье бытия запечатлены в таких разнородных фрагментах, как «Сиянье розовых снегов И мгла крещенских вечеров», и «Морозной пылью серебрится Его брововый воротник», и «еще бокалов жажда просит Залить горячий жир котлет», и даже «Боюсь: брусничная вода Мне наделала б вреда» [4, 5, 100, 15, 17]. Если вырвать эти фрагменты из целого, то станет очевидной иерархия: от несомненно прекрасного — через прозаичное — к тому, что на грани эстетически дозволенного. Но в целостности пушкинского романа они все уравниваются, а их равенство в свою очередь способствует этой целостности. Возникает тот эффект, которому в западной эстетике нет определения и который в Японии называется «моно-но аварэ». Приблизительно переводится как «очарование вещей.» Если вспомнить, что в русской лирике может быть названо «моно-но аварэ», то в первую очередь на память приходит пушкинское «Мороз и солнце» и бунинское «Просыпаюсь в полумраке».

Что касается биполярности, то есть острого чувства сосуществования в бытии счастья и страдания, выраженных, если воспользоваться термином Сухова-Кобылина из его учения о Всемире, как «экстремы», то она всегда привлекала к себе внимание искусства. В пушкинскую эпоху это называлось «меланхолией». Карамзин определил меланхолию (в стихотворении под тем же названием) как «нежнейший перелив от скорби и тоски к утехам наслаждения». А Жуковский писал: «Меланхолия не есть ни горесть, ни радость; я назвал бы ее оттенком веселия на сердце печального, оттенком уныния на лице счастливого».

Однако то, что присуще как и Бунину, так и Пушкину, противоположно «меланхолии». У них полярности сосуществуют, не только не теряя своей определенности (счастье — это счастье, страдание — это страдание), но взаимно усиливая их яркость. Нет переливов и оттенков, нет блеклости, смягчения, примирения. Есть двуединая сущность универсума и мельчайших его проявлений. Есть непреложность онтологических законов.

У Бунина взаимодействие противоположностей конструирует все содержание вечно пульсирующей вселенной. Мир Бунина — это бытие, а не обновление. Бунину чужда идея борьбы и порождаемого ею векторного движения. Не борьба, а схождение и расхождение полюсов определяет бунинскую вибрацию. Эти полюса то отстоят друг от друга бесконечно далеко, то сближаются. Иногда они выносятся на просторы Вселенной и закрепляются в разных рассказах (написанные в 1916 г. «Петлистые уши» и «Третьи петухи»). Иногда они декларируются как «две правды», и их взаимодействие выступает как обнаженно конструктивный принцип, объясняющий все происходящее («Сны Чанга»). Чаще же они сближаются настолько, что становятся почти неразличимы, но только универсальные онтологические законы их взаимодействия могут прояснить те таинства души и судьбы человека, пред которыми бессильна психология («Легкое дыхание», «Чистый понедельник»). Эти полюса часто сопрягаются композиционно и постоянно переплетаются в пределах фразы или коротких фрагментов текста: «И во всем была смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью». «Я тотчас же опять встретил тот ужасный, ни на что в мире не похожий запах, который все утро сводил меня с ума у гроба. Но запах этот как-то особенно возбуждающе мешался с сыростью еще темных от воды полов и с весенней свежестью, отовсюду веявшей в дом» [1, 6, 113]. И, наконец, схождение полюсов в одной точке. Этими точками — оксюморонами — усеян весь бунинский текст.

Единством двух резко противоположных аспектов мировосприятия, выраженным чрезвычайно напряженно, определяется основной колорит бунинского творчества: «И в радости моей — всегда тоска. / В тоске всегда — таинственная сладость» [1, 1, 270].

Заметим: Буниним очерчен круг. Можно вначале сказать о радости, можно о тоске. Можно сказать, что это трагический мажор, а можно — мажорный трагизм. Все двуедино и, как в восточной модели «инь — ян», лишь поворачивается той или иной гранью.

Обратимся к Пушкину. У него нет круга, а есть однонаправленное движение чувств — от страдания к радости. Последняя нота — всегда жизнеутверждающая.

О жизни час! Лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье —
Пусть умру, но пусть *умру любя!*

«Желание» [4, 1, 223]

Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

«Друзьям» [4, 1, 224]

Нет! И в слезах сокрыто наслажденье,
И в жизни сей мне будет в утешенье
Мой скромный дар и счастье друзей.

«Князю Горчакову» [4, 1, 261]

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

«Воспоминание» [4, 3, 60]

В мире Пушкина два полюса — счастья и страданья — могут и далеко отстоять друг от друга. Между ними нет тесной взаимообусловленности. Его мир свободнее, воздушней, чем у Бунина. У него нет черно-белого контраста экстремов — между ними мерцающая гамма самых разнообразных чувств и состояний. Мир Бунина усеян оксюморонами, что означает: двуединство экстремов — это доминанта бытия, она проявляет себя всегда и всюду. В мире Пушкина вообще нет доминанты, и оксюмороны в нем не преобладают. Они встречаются, но иного характера. Это значит — биполярность не пронизывает собой всю ткань бытия. Хотя счастье/страданье — это и для Пушкина истина, она не стоит перед ним столь же неотступно, как перед Буниным. Она тонет в богатстве бытия, которое все поглощает в себе и лишает резкости и эту оппозицию, как и многие другие. Обратим внимание: у Бунина между экстремами редко стоит союз «и», так как он не нужен. Экстремы не сочетаются, как близкие, но все-таки разные явления, а сливаются вплоть до полного единства. У Пушкина тоже нет «и», потому что у него преобладает или подразумевается «но». О чем это свидетельствует?

По Пушкину, счастье и страданье равно укоренены в бытии. Но они не равноценны. Если для Бунина они одно и то же, то для Пушкина не одно и то же. У Бунина они неподвижно противостоят, просвечивая друг сквозь друга. Для Пушкина — противодействуют. В их противодействии — в конечном счете побеждает радость. **Главное: побеждает, преодолевая страданье, но преодолевает, не уничтожая его.** Жизнь принимается — и страданье тоже принимается как ее неотъемлемый элемент. Все это отливается в знаменитую формулу: «**Но** не хочу, о други, умирать; Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» [4, 3, 178].

Корень проблемы в том, что между художниками существует глубочайшее различие в понимании фундаментальных основ бытия. У Бунина преобладает бытие, а не становление. Любая частность, любой миг — это частица настоящего, разросшегося в вечность. Тем-то они так ценны —

и бесценны! Движение, становление, время Бунин не может игнорировать, но оно его ужасает, и он всячески стремится его преодолеть.

У Пушкина же — и все бытие, и все становление — бытие. Это значит: любая частность и любое мгновение настоящего — это абсолют. «Мгновенью жизни будь послушен»; «Не откладывай до ужина того, что можешь съесть за обедом» [4, 7, 516]. Становление: это значит время — не застывшее настоящее, а процесс. Начиная с юношеских «Стансов Толстому» («Зевес... Всем возрастам дает игрушки: // Над сединами не гремят // Безумства резвые гремушки...» [4, 1, 376]) — к «Если жизнь тебя обманет...» и онегинским строкам «Блажен, кто смолоду был молод, блажен, кто вовремя созрел...» Пушкин всем своим творчеством утверждает: «Все благо: бдения и сна // Приходит час определенный; Благословен и день забот, Благословен и тьмы приход» [4, 5, 128].

У Бунина всюду острый драматизм несогласованности истины, равно несомненных. Один из источников того ужаса, который внушает Бунину время, является **конечность** всего — любого мига, любой жизни, а, в первую очередь, *моей* жизни. Смерть для Бунина — это всегда *моя* смерть: кто бы ни умирал, это *для меня* прозвучало: *memento mori*. Драма человека в том, что самым глубоким, внелогическим знанием (тем знанием, которым каждый сущий просто *знает*, что он есть), человек *знает*, что он смертен, и точно так же *знает*, что он бессмертен... «Радостно и трепетно» причастный ко Всему, он вечен, ибо «невзирая на смерть, у каждого из нас есть где-то в груди душа и эта душа бессмертна» [1, 6, 26], ибо «даже в смерть быка отказывается верить сердце» [1, 5, 330]. Но с рожденья человек несет в себе чувство смерти. Как же согласовать это: «Я всю жизнь живу под знаком смерти и все-таки всю жизнь чувствую, будто никогда не умру» [1, 5, 301].

Драматично и то, что нет гармонии между моей конечностью и конечностью всего сущего. С одной стороны, непредставимо и ужасно, что смерть прервет существование *меня*, того *меня*, который *для меня* существует всегда и всегда в глубине своей неизменен. Бунин остро ощущает свою неподвижную экзистенциальную сущность в непрерывно меняющемся мире: время меняет все вокруг *меня*, время уносит все *мое*, а я, все тот же, я стою среди руин бесконечных утрат. Но с другой стороны — непредставимо и ужасно: *меня* не будет, а неизменный мир будет существовать и без *меня*.

Мудрость Пушкина в том, что я и мир находятся в гармонии, я из мира не выделен: «Бегут, меняясь, наши лета, // Меняя все, меняя нас...» [4, 3, 186]; «...и много // Переменилось в жизни для меня, // И сам, покорный общему закону, // Переменился я...» [4, 3, 345].

«Общий закон» движения, перемен, конечности одного, рождения другого — «все благо». «Я» ничем не выделяюсь из мироздания, «я» покорен общему закону движения и перемен, своей конечности в бесконечном мире. Поэтому так спокойно звучит: «Не я // Увижу твой могучий поздний возраст» [4, 3, 346]. Это «не я» для Бунина непостижимо. Для

Пушкина мир благоден и не для меня, и без меня: «И пусть у гробового входа // Младая будет жизнь играть, // И равнодушная природа // Красою вечно сиять» [4, 3, 136]. Это «*пусть*» для Бунина принципиально невозможно.

Для Пушкина равно естественно и то, что «каждый миг уносит частицу бытия», и то, что будущее готовит «сколько нам открытий чудных». «Все благо» в мире, в котором все бытие и все становление.

Для Бунина, как и для Пушкина, нет ценности более высокой, чем жизнь. Но Пушкин жизни доверяет, а Бунин не может ей позволить вполне быть тем, что она есть, — с ее вечной текучестью и изменчивостью, с бессмертием того, чему дано пребывать вечно, и смертностью того, чему суждено навек уйти, с благословенностью памяти и благоденностью забвения.

Бунин жизнью заморожен, но и борется с ней. Борется с конечностью мгновения — слишком резко его фиксируя, не допуская ничего смутного, текучего, неоформленного. Борется с забвением, страстно уповая на Память. Борется со смертью, как с таинством, в которое сердце отказывается верить. Пушкин же с жизнью не борется. И в этом его — недостижимая ни для кого — мудрость.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9-ти — М.: Худ. лит., 1965—1967.
2. *Бунин И. А.* Публицистика 1918—1953 годов. — М.: Наследие, 1998.
3. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30-ти. — Л.: Наука, 1976. — Т. 14.
4. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти — М.: Изд-во АН СССР, 1962—1966.

О. Н. КАЛЕНИЧЕНКО

ПУШКИНСКИЕ АССОЦИАЦИИ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «В НЕКОТОРОМ ЦАРСТВЕ»

В литературоведении уже достаточно полно разработаны темы «Толстой и Бунин», «Чехов и Бунин», «Бунин и Горький», а вот тема «Пушкин и Бунин» еще только ждет своих исследователей, хотя для этого есть все основания.

По бунинским автобиографическим заметкам, дневникам, записным книжкам и статьям рассыпаны многочисленные упоминания имени великого предшественника и отзывы о его творчестве. Причем высказывания эти не однозначны по своему характеру. Так, для писателя Пушкин «...воплощение простоты, благородства, свободы, здоровья, ума, такта, меры, вкуса» [3, 619], но в то же время «...Пушкин молодым писателям нравствен-

но вреден. Его легкое отношение к жизни безбожно. Один Толстой должен быть учителем во всем» [3, 359].

Неоднократно Бунин писал и о пушкинском воздействии на него самого и на его творчество. Например, в 1911 году — «Начал стихами — писал под влиянием Пушкина, Веневитинова» [1, 526]; в 1926 году — «Подражал ли я ему? Но кто же из нас не подражал? Конечно, подражал и я, — в самой ранней молодости подражал даже в почерке. Потом явно, сознательно согрешил, кажется, только раз. <...>

Затем что еще? Вспоминаю уже не подражания, а просто желание, которое страстно испытывал много, много раз в жизни, желание написать что-нибудь по-пушкински, что-нибудь прекрасное, свободное, стройное, желание, простилавшее от любви, от чувства родства к нему, от тех светлых (пушкинских каких-то) настроений, что Бог порою давал в жизни» [3, 619—620].

Примечательно, что Бунин, действительно, создал ряд стихотворений, так или иначе пронизанных «веянием» и «соприсутствием» «своего, нашего» автора «Евгения Онегина»: «Подражание Пушкину» (1890), «Псковский бор» (1912), «В Сицилии» (1912), «У гробницы Вергилия» (1916), «Дедушка в молодости» (1916), «Игроки» (1916) и ряд других.

В прозе же «...желание... написать что-нибудь старинное, пушкинских времен...» [3, 620], по-видимому, реализовалось в миниатюре «В некотором царстве» (1923). Однако нельзя забывать замечание писателя о том, что он «никогда не писал под воздействием приходящего чего-нибудь извне, но всегда писал «из самого себя»: «Нужно, чтобы что-то родилось во мне самом, а если этого нет, я писать не могу. Я никогда не умел и не могу стилизовать. Писать «в духе» чего-либо я не мог и не буду. Я вообще никогда не ставил себе в своем писании внешних заданий... <...>

Во мне никогда не рождалось желания писать под воздействием чужого писания. Но, конечно, чужое хорошее всегда возбуждает желание писать» [1, 375].

Действительно, «В некотором царстве» — это не стилизация в точном смысле слова, а художественно тонкое отражение ощущений, чувств, творческого полета мысли писателя-эмигранта, вызванных, очевидно, созвучием июльских дней в Приморских Альпах воспоминаниям о летних месяцах, которые Бунин очень часто до революции проводил в селе Васильевское Псковской губернии. В Псковской губернии, как известно, находилось и село Михайловское, тесно связанное с именем Пушкина. И эта близость к местам, где с 1824 по 1826 годы прожил опальный поэт, обостренно ощущалась писателем. Так, в июле 1916 года, находясь в Васильевском, Бунин записывает: «Все последние дни — неотступная жажда написать пушкинский рассказ» [1, 370]. В августе того же года, уже в орловской усадьбе, писатель отмечает в дневнике: «Засыпая вчера, обдумывал рассказ. Конец 20-х годов. Псковская губерния, приезжает из-за границы молодой помещик, ездит к соседу, влюбляется в дочь. Она небольшая, странная...» [3, 373].

С некоторой долей осторожности можно предположить, что под наплывом внешних ассоциаций и былых замыслов и возник рассматриваемый нами рассказ.

Примечательно его начало: «Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна станционной комнаты — и буква за буквой читает Ивлев полные чудесного смысла слова:

— Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...

Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина, но Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой.

Он видит, что вечереет, что к вечеру морозит, говорит себе, что такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее» [2, 257].

Прежде всего обращает на себя внимание странная фраза телеграфиста («это служебная тайна, ...это псковская повесть Пушкина»). Что подразумевает служащий, говоря о псковской повести Пушкина? Какое пушкинское произведение ассоциируется у него с событиями из современности? Известно, что в Михайловском Пушкин не создал ни одной законченной прозаической вещи, да и повести, написанные в Болдино, не имеют прямых переключек с рассказом Бунина. Однако также известно, что Пушкин в годы михайловской ссылки напряженно работал над четвертой — шестой главами «Евгения Онегина». И, несомненно, современники Бунина помнили этот факт. Предположив, что у телеграфиста свое мировидение творчества великого писателя, попытаемся реконструировать ход его мысли: если о Евгении Онегине Пушкин написал роман в стихах, то историю о Владимире Ленском по аналогии можно назвать повестью в стихах. И именно в этой повести герой собирается жениться после Святков —

Он весел был. Чрез две недели
Назначен был счастливым срок.
И тайна брака была постели
И сладостная любви венки
Его восторгов ожидали.

(Евгений Онегин, гл. 4, строф. L).

В то же время общий колорит рассказа, выразительное и лаконичное описание «зимнего русского вечера, снежных полей и лесов» «глухой России» невольно вызывают из памяти давно знакомые строки —

И вот уже трещат морозы
И серебрятся среди полей...
В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Невольно докучает взору...

(Евгений Онегин, гл. 4, строф. XLII — XLIII).

Примечательно, что в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю» (1929) Пушкин отчасти полемично развернет и значительно дополнит поэтическую зарисовку славного времяпрепровождения зимы в деревне, набросанную в XLIII строфе романа в стихах.

Совсем не случайно в экспозиции рассказа возникает и имя Бориса Годунова. Известно, что лучшим из написанного в годы михайловской ссылки Пушкин считал трагедию «Борис Годунов». Так, например, в письме к П. А. Вяземскому поэт писал: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин» [4, 188]. Вместе с тем оценочная характеристика Годунова и времени его правления — «...Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее» — высвечивает специфику бунинского понимания истории и ощущения себя в историческом времени. Для писателя русская история представлялась «тысячелетним... огромным домом» [3, 417], где все взаимосвязано и нераздельно, а каждое историческое событие находится в своей временной точке и в то же время неуловимыми нитями связано с днем сегодняшним. Себя же Бунин ощущает «последним, чувствующим... прошлое, время наших отцов и дедов...» [3, 425], «всех их далеких дней» [3, 620]: «Старинный, простой быт, с которым я связан, умиротворяет меня, дает отдых среди моих постоянных скитаний. А потом я часто думаю о всех тех людях, что были здесь когда-то, — рождались, росли, любили, женились, старились и умирали, словом, жили, радовались и печалились, а затем навсегда исчезали, чтобы стать для нас только мечтою, какими-то как будто особыми людьми старины, прошлого. Они, — совсем неизвестные мне, — только смутные образы, только мое воображение, но всегда со мною, близки и дороги, всегда волнуют меня очарованием прошлого» [3, 367].

Очевидно, что царствование Бориса Годунова представлялось Бунину, вслед за Пушкиным, драматическим, насыщенным мрачными, смутными событиями. Причем такое восприятие этого периода истории у писателя довольно устойчиво. Так, еще в дневниковой записи от 3 октября 1917 года читаем: «В Осиновых Дворах два мужика: один рыжий, нос картошкой, ласково-лучистый, профессор, другой — поразил: ...Борис Годунов, крупность носа, губ, толстых ноздрей, профиль почти грозно-грубый, черные грубые волосы, под шапкой смешаны с серебром. Должно быть, древние люди...» [3, 383].

Примечательно, что ассоциативная цепочка от псковской повести Пушкина к Годунову создает в рассказе размыкание времени и включение героя, а вместе с ним и персонажей, в широкий временной пласт, постоянно прорывающийся в современность и органично связывающий сумрачное, древнее, годуновское с днем сегодняшним: «Сани ковровые, богатые. Кучер, в шапке под бобер, в свите, подпоясанной ремнем с серебряным набором, стоит в козлах. В задке же сидят две неподвижные и толстые от шуб и шалей женщины: крепкая старуха и ее черноглазая, румяная племян-

ница. Обе, как и все в санях, засыпаны снежной пылью. Обе пристально смотрят вперед, на спину кучера, на скачущие крупы пристяжных, на мелькающие в комьях снега подковы». «...В санях, среди прочих московских покупок к свадьбе и к празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и шибко» [2, 257].

Безусловно, картинка, набросанная в пушкинском духе и ассоциативно связанная с важнейшими произведениями михайловского периода, переливающаяся в современный мир его реалиями (шведские лыжи, городские серые ботинки), сразу становится святочной фантазией, для создания которой понадобились и острое восприятие, и ощущение окружающего мира, и родной истории, и мощный творческий порыв-вдохновение, и безудержная фантазия, и яркое воображение писателя — художника-творца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1965—1967. — Т. 9.
2. *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. — М., 1988. — Т. 4.
3. *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6-ти т. — М., 1988. — Т. 6.
4. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1956—1958. — Т. 10.

Т. А. ШЕХОВЦОВА

ПУШКИНСКИЙ ГОД В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

1899 год вошел в историю русской культуры как год Пушкина. Большинство русских литераторов были так или иначе приобщены к юбилейным торжествам. А. П. Чехов от участия в торжествах уклоняется, но по своему отдает дань Пушкину. В юбилейном году Чехов печатает четыре новых произведения: «По делам службы», «Душечка», «Новая дача» (написаны в ноябре-декабре 1898 года), «Дама с собачкой» (октябрь 1899 года). В отличие от рассказов предшествующих лет, эти тексты не содержат явных переключек друг с другом, не тяготеют к циклизации. Но все они так или иначе восходят к Пушкину, это в полном смысле слова произведения пушкинского года.

Рассказ «По делам службы» вызывает, пожалуй, больше всего пушкинских ассоциаций. Центральное место в структуре рассказа занимает мотив метели, метельного кружения. Этот мотив проходит через все произведение и вызывает в памяти читателя «Бесов», «Метель», «Капитанскую дочку».

Метель задерживает путников, сбивает их с дороги, заставляет кружить в снежном мареве, блуждать в темноте; метель нагоняет тоску и страх, заполняет все видимое пространство, становится символом духовного без-

дорожья, запутанной, бесцельной жизни. Формой существования мира становится бессмысленное хаотическое движение, в которое вовлечен человек. Центральной символической фигурой чеховского рассказа становится сотский Лошадин — своего рода *perpetum mobile*, всю свою жизнь ходивший от человека к человеку. Мотивы тоски, отчужденности от мира, одиночества среди враждебных стихий позволяют сблизить «По делам службы» и с повестью «Гробовщик». Переключек здесь множество: профессиональное отношение героев к смерти, включение покойника в бытовой ряд, мотив живого мертвеца, сонные видения, в которых парадоксальным образом сближаются живые и мертвые. Как и в «Гробовщике», сон становится отражением реальности и потому подводит Лыжина к осознанию скрытых связей и закономерностей бытия и к нравственному прозрению. Мысль о жизни за счет смерти в какой-то степени развивает профессиональный парадокс «Гробовщика», герой которого в буквальном смысле живет смертью своих клиентов. Следовательно Лыжин не может относиться к смерти с профессиональным равнодушием, и это возвышает его в глазах автора.

Служба, внешность, судьба Лошадина напоминают о станционном смотрителе. Это «сущие мученики», беззащитные и унижаемые, чье благополучие погублено их детьми. Однако, по сюжетной логике рассказа сотский — своего рода вожатый, который постоянно возникает из метели и бездорожья, как пушкинский Пугачев. Встреча с ним играет важную роль в духовно-нравственном возмужании героя, помогает выстроить систему ценностей.

Философская проблематика и тип лирической ситуации — одинокий самоанализ, поиск смысла, оправдания и утешения для самого себя и жизни в целом — сближает чеховский рассказ со «Стихами, сочиненными ночью во время бессонницы». Порожденные аналогичной ситуацией «Размышления» Марка Аврелия послужили источником не только для Чехова (на что обратил внимание А. С. Собенников [10, 213]), но и для Пушкина. Пушкинская «жизни мышья беготня» — по всей вероятности, слегка измененная цитата из Марка Аврелия, сравнившего житейскую суету с «беготней напуганных мышей» [2, 36]. Связующим звеном для всех трех авторов становится мотив вины (у Пушкина «укоризны»). Вместе с тем пушкинский фон чеховского рассказа разрушает итоговость истины, открывшейся герою. Лыжину кажется, что он постиг истину, проник в тайну бытия, на самом же деле важным оказывается поиск смысла, а не его обретение («Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу»). Жизнь по-прежнему хаотична и непредсказуема: «Метель и больше ничего» [12, 100].

Неабсолютность прозрения Лыжина подтверждается и «оперным» мотивом: старик Лошадин напоминает ему колдуна в опере, а свой обличительный монолог герои сна, идущие сквозь метель, поют, точно в театре. По всей вероятности, Чехов имел в виду известную оперу Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват», представляющую народную жизнь в театрализованном, водевильном варианте. «Оперный» мотив в своем развитии соотносится с пушкинской темой: дочери фон Тауница поют

дует из «Пиковой дамы». Приезд доктора и следователя в дом фон Таунца напоминает приезд Онегина на бал: быстро несется тройка по темной аллее, и из темноты возникает яркий свет подъезда и окон, великолепные светлые комнаты, музыка, танцы, красивые девушки. Сравнение подготовлено цитатой: в дороге герой вспоминает строки из пушкинского романа («Бразды пушистые взрывая...»). Литературные и театральные мотивы становятся знаками культуры и контрастируют с мрачной, тяжелой, нищей действительностью. Однако приметы культуры оказываются внешними, поверхностными, как плохое пение барышень фон Таунц. Литературность и театральность восприятия жизни заставляют скептически воспринимать философские выводы Лыжина. Постигание истины возможно лишь в аксиологическом, а не в онтологическом плане.

Поиск вечных ценностей продолжается в следующем рассказе пушкинского года — «Душечке». Писатель делает центром изображения женский характер, женскую сущность и вновь опирается на опыт Пушкина. «Душечка» представляет собой развернутый образ-реминисценцию из пушкинского романа в стихах. На сходство Оленьки Племянниковой с младшей из сестер Лариных давно обратили внимание исследователи [5, 96]. Совпадают имена, сближаются своей домашней, семейной семантикой фамилии, повторяются портретные детали, черты характера, перипетии судьбы. Даже восторженный возглас Ленского, совсем по-чеховски переходящего от телесного к душевному («Как похорошели у Ольги плечи, что за грудь! Что за душа!» [7, 96]), предваряет и прозвище чеховской героини, и недоступную героям авторскую иронию.

Мотив отражения, сопровождающий образ Душечки, присутствует и в характеристике Ольги Лариной. Героини становятся двойниками своих возлюбленных, разоблачая в них шаблонное, банальное начало. Недаром В. Непомнящий назвал Ольгу «слепком банальных черт музы Ленского» [4, 19].

Метафора пустоты также характеризует обеих героинь. Пустота Ольги обозначена через лунарный мотив: «глупая луна на этом глупом небосклоне» — «луна в пустынях неба безмятежных» (первая цитата относится к Ольге, вторая — к вдохновленной ею поэзии Ленского). У чеховской Оленьки «на душе пусто и нудно», «опять пустота и неизвестно, зачем живешь» [12, 110]. Пустота требует наполнения и принимает любое содержание — будь то Онегин, улан, ветеринар или лесопромышленник.

Любопытно, что в философских исканиях серебряного века феномен «женского» тоже связывается с понятием пустоты [1, 57]. В работах В. В. Розанова топологией «женского» становится «пустое место»: «не имея своего «я», она входит цементирующей связью между всеми человеческими «я», осуществляя «с глубокою преданностью чужой идеал, с самоотвержением становится тем, чего от нее ожидают» [9, 133–138]. В таком контексте чеховская героиня могла бы считаться идеальным воплощением женского начала, если бы не отчетливая авторская ирония. Однако эта

ирония заметно смягчается в финале, где Оленька предстает уже не женой, а матерью. Сходство с возлюбленной Ленского оказывается не абсолютным. Хотя комплекс материнства, составляющий подлинное предназначение Душечки и просматривающийся во всех ее супружеских коллизиях, Ольге Лариной не противопоставлен, но еще не актуален и уже потенциально снижен (хотя бы семейной перспективой Ленского: «скончался б посреди детей, плаксивых баб и лекарей» [7, 136]). Зато для Татьяны даже в романтических мечтах семейная жизнь основана на незыблемых нравственных устоях: «верная супруга и добродетельная мать». Возможность сближения с главной героиней пушкинского романа предопределена и драматическим оттенком образа Душечки, ее обреченностью на одиночество. В Душечке нет легкомыслия, ветрености, кокетства, свойственных Ольге Лариной. Как и Татьяна, она остается неизменной и естественной в изменяющихся обстоятельствах, способна любить самозабвенно и видеть тревожные пророческие сны: война бревен сулит недоброе, и на том самом складе, что снился героине, отпуская лес ее сна, простудится и умрет ее второй муж. Душечка по сути своей — буквальное воплощение романтической мечты Ленского («Он верил, что душа родная соединиться с ним должна...»). Не ее вина, что эта мечта по иронии судьбы пущена в тираж. В конце концов, и Татьяна в выборе избранника в значительной мере зависела от случая: «Душа ждала... кого-нибудь, И дождалась» [7, 58].

Таким образом, чеховская Душечка вполне может считаться «родственницей» обеих сестер Лариных, успешно примиряя в себе столь явные противоположности. Заметим, что в послечеховской литературе таких объединяющих характеров мы уже не найдем. Бунин, предлагая в «Легком дыхании» свое понимание женской сущности, избирает вариант «легкой, ветреной души» («Разговор книгопродавца с поэтом» [6, 194]) — души Ольги, а не Татьяны. В. Набоков в комментарии к «Евгению Онегину» пишет о дальнейшей литературной судьбе пушкинских героинь: «В советской литературе образ Татьяны был вытеснен образом ее младшей сестры <...>. Ольга — это правильная девушка советской беллетристики, она помогает наладить работу завода, разоблачает саботаж, произносит речи и излучает абсолютное здоровье» [3, 258]. Так что чеховская трактовка женского характера может, пожалуй, считаться уникальной.

Новый угол зрения на действительность и новый ряд пушкинских ассоциаций порождает рассказ «Новая дача». Как и в «Борисе Годунове» и в «Истории села Горюхина», предметом исследования становятся национальный характер и народная психология. И Пушкин, и Чехов подмечают универсальные, коренные черты народного быта и характера: «добро нравны, трудолюбивы, воинственны, все вообще склонны к чувственному наслаждению пьянства» [8, 190]. В день храмового праздника пушкинские и чеховские мужики отправляются в кабаки, новых людей встречают смехом и грубыми насмешками, власть, не подкрепленную силой, потчуют «лукавыми отговорками и смиренными жалобами» и относятся к ней свысока.

Комедийно-фарсовые сцены выявляют опасный потенциал бездуховности, бесчувственности, таящийся в народе (баба, бросающая ребенка оземь, чтоб заплакал, в «Борисе Годунове», отец и сын, механически колотящие один другого палками по головам в «Новой даче», жены и мужья, по очереди бьющие друг друга, дабы «равновесие было соблюдено», в «Истории села Горюхина»). Поэтому «мнение народное» далеко не всегда безупречно и «глас народный» становится понятием неоднозначным: он может быть злым, несправедливым, демагогическим, наивным, а может стать выразителем нравственных истин. При разработке народной тематики у обоих художников возникает идиллический мотив золотого века, возможного счастья и гармонии, отошедших в прошлое. Пушкин: «Темные предания гласят, что некогда Горюхино было село богатое и обширное. Приказчиков не существовало, старосты никого не обижали, обитатели работали мало, а жили припеваючи... Мысль о золотом веке сродна всем народам...» [8, 191]. Чехов: «Вот они после работы идут домой... Широкие пилы гнут-ся на плечах, отсвечивает в них солнце. В кустах по берегу поют соловьи, в небе заливаются жаворонки. На новой даче тихо, нет ни души, и только золотые голуби, золотые оттого, что их освещает солнце, летают над домом. Всем... вспоминаются белые лошади, маленькие пони, фейерверки, лодка с фонарями, вспоминается, как жена инженера, красивая, нарядная, приходила в деревню и так ласково говорила. И всего этого точно не было. Все, как сон или сказка» [12, 127].

Мотив золотого века у Пушкина связан с мифологемой потерянного рая, а у Чехова отнесен к сфере возможного, но несбывшегося, идеального. Мечта о лучшей жизни определяет лирический пафос последнего произведения пушкинского года — «Дамы с собачкой», только акцент сделан уже не на несбывшемся, а на возможном. Центральная тема повести — тема любви — интерпретируется скорее в пушкинском, чем в чеховском ключе. Мысль о всепобеждающей и возрождающей силе любви выражена здесь без оговорок и снижений, в «чистом» виде. Переход от бессмысленного существования к жизни, озаренной любовью, показан как пушкинское «пробуждение души», открывшей для себя высшие ценности бытия.

Мотивы взаимной любви, духовной общности, мгновенно возникающей симпатии друг к другу; преодоление прозаического быта и надежда на счастливое разрешение всех противоречий; повышенная литературность и разрушение канона; стандартное, ролевое поведение персонажей, которое корректируется самой жизнью, — все эти особенности сближают «Даму с собачкой» с циклом «Повестей Белкина». И в пушкинском цикле, и в повести Чехова авторы разоблачают стереотипы мышления, разрушают шаблонные схемы. Вместе с тем оба художника используют традиционные ситуации и коллизии как факт сознания героя и как составляющие реальной жизни. Стереотипные сюжетные схемы (та же романтическая любовь или разлука) оказываются продуктивными, когда они обретают плоть в реальной действительности, приспосабливаются к ней и трансфор-

мируются. Сама жизнь оборачивается к героям своей чудесной стороной, дарит им открытия и счастливые случаи.

Повести Пушкина и Чехова родственны и в жанровом отношении. В структуре повестей Белкина ученые обнаруживали компоненты различных жанров (новеллы, анекдота, романа, притчи, нравоописательного эпоса, эпиграммы) [11, 67]. «Дама с собачкой» также включает в себя разножанровые элементы. Ей присущ новеллистический тип моделирования художественного мира, проблемность, психологическая глубина и смысловая многослойность романа, мелодраматизм в сюжете и выборе героинь амплуа. В основу фабулы положена анекдотическая ситуация, в описании героини проступает абрис притчи о раскаявшейся грешнице, а знаменитая сцена в Ореанде представляет собой лирическую миниатюру, своего рода элегию в прозе. В результате возникает та содержательная глубина при внешней краткости и простоте формы, которая до Чехова в русской литературе была присуща только Пушкину.

«Дама с собачкой» написана после затянувшейся творческой паузы, когда отзвучало эхо пушкинских торжеств. Эта повесть подводит своеобразный итог юбилейного года и как бы концентрирует в себе пушкинские начала чеховской прозы. На первый взгляд почти не связанные между собой, чеховские публикации 1899 года объединены именно пушкинскими началами, которые прослеживаются не только в использовании определенных образов, мотивов и ситуаций, но прежде всего в многоплановости и многоаспектности изображения, в способах и результатах реализации различных подходов к осмыслению действительности. Ориентация на столь всеобъемлющий источник помогает реализовать и стремление Чехова к максимальным обобщениям: смысловое ядро каждого рассказа составляет проблемы общечеловеческого масштаба (Человек и Мир, Женщина, Народ, Любовь). Пушкинский контекст включает прозу, лирику и драматургию, что подтверждает универсальный характер обращения Чехова к творчеству его великого предшественника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жеребкина И. А. Текстуальные стратегии в философии В. В. Розанова: «женское» как текст // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. — М., 1996.
2. Марк Аврелий Антонин. Размышления. — Л., 1985.
3. Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб., 1998.
4. Непомнящий В. С. «...На перепутье...» // Московский пушкинист. — М., 1995.
5. Поэтический мир Чехова. — Волгоград, 1985.
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1957. — Т. 2.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1957. — Т. 5.
8. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1957. — Т. 6.

9. Розанов В. В. Собр. соч.: В 2-х т. — М., 1990. — Т. 1.

10. Собенников А. С. «Между «есть Бог» и «нет Бога»...». — Иркутск, 1997.

11. Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». — М., 1989.

12. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т.: Сочинения. — М., 1986. — Т. 10.

И. И. МОСКОВКИНА

МОТИВЫ И ОБРАЗЫ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» В ПРОЗЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Сегодня уже очевидно, что творческой энергии Пушкина хватило на оплодотворение и одухотворение не только реализма «золотого века», но и литературы «серебряного века», в том числе и модернизма. Пытаясь понять природу и пути столь универсального воздействия творческого наследия Пушкина, посмотрим, как функционировали в прозе «серебряного века» мотивы и образы его повести «Пиковая дама».

Исследователи давно обнаружили чрезвычайно высокую степень полисемантической образной ткани пушкинской повести. Ю. М. Лотман, в частности, пришел к выводу, что тема карт существовала в литературе и до «Пиковой дамы» (как сатирическая, бытовая или философско-фантастическая). Однако только у Пушкина она приобрела такую многозначность, которая обусловила возможность противоположных толкований этой темы в различных литературных традициях XIX века, в равной мере восходящих к Пушкину [3, 389—415]. На наш взгляд, этот вывод может быть распространен на более широкую сферу пушкинской поэтики и позволяет понять некоторые особенности влияния Пушкина на развитие литературы XX века.

К 1880-м годам мотив карточной игры, добавив к пушкинской полисемантике новые нюансы значений, накопил огромный образный и нравственно-философский потенциал в истолковании мира, переводящий его в разряд неомифологических. В то же время именно этот потенциал приходил в противоречие со все более выхолащенной, «футлярной», «неживой» жизнью России конца XIX века. Поэтому в 1884 году в творчестве Антоши Чехонте не случайно возникает пародия на жанр «фантастической повести» в духе «Пиковой дамы», где мотив карточной игры доводится до абсурда.

Фабула чеховской миниатюры «Винт» анекдотична: вице-губернатор Пересолин, возвращаясь из театра, видит свет в окнах правления и заходит посмотреть, в чем дело. Его глазам открывается удивительная картина;

подчиненные играют в винт картами, на которых наклеены фотографии городских чиновников разных рангов и их жен. Удивленный начальник садится играть в карты, увлекается и играет до утра. Развитие фабулы представлено как пародия на «фантастическую повесть», атрибуты которой (ночь, атмосфера ожидания таинственных, ужасных событий и т. п.) преподносится в откровенно ироническом ракурсе. Чехов-абсурдист, вызывая необходимые ассоциации с пушкинской «фантастической повестью» и соответствующим контекстом литературы XIX века, показывал, как далеко зашел процесс автоматизации и обесмысливания жизни. Этот процесс опошлил, лишил роковой силы и карты, и тайну, и даже призраков. Кажется, он раз и навсегда исключил из жизни Случай и кардинальные перемены в судьбах «игроков», поэтому мотив карточной игры и вернулся к своему истоку — анекдоту.

Но пятнадцать лет спустя, в 1899 году, Л. Андреев напишет новеллу «Большой шлем», где наряду с анекдотическим осмыслением мотива карточной игры, вновь трагически зазвучат сопряженные с ним мотивы Рока и Смерти. В фабуле «Большого шлема» тоже присутствует анекдотическое начало. У Андреева регулярная игра в винт четырех приятелей предстает не как захватывающая страсть, а как некий имитирующий и пародирующий ее ритуал, так как «в денежном отношении игра была ничтожная» [1, 148]. В таком пародийно-ироническом контексте смерть одного из игроков (Масленникова), не пережившего радостное предчувствие «крупного» выигрыша, тоже выглядит анекдотичной, обнажающей бессмысленность жизни обывателей. Однако этим смысл новеллы Андреева, в отличие от чеховской, не исчерпывается. Парадоксальность фабулы позволяла Андрееву (не без помощи Пушкина) вскрыть ее глубинный, трагический, смысл. Этот ракурс изображения мотива карточной игры возникал благодаря образам-символам, переводящим ситуацию на нравственно-философский и неомифологический уровень обобщения. Новелла интересна тем, что в ней предельно обнажен механизм превращения карты в фетиш, в символический знак иной жизни. Одушевленные, наделенные мистическим смыслом карты становятся символично-неомифологическими персонажами, обладающими собственным бытием и активно воздействующими на партнеров. Герои Андреева играют не в карты, а с картами. Именно карты, выполняя волю Рока (Судьбы), «переиграли» Масленникова, убив его. Так, не утрачивая анекдотического звучания, мотив карточной игры на очередном витке в определенной степени возвратился к пушкинской многозначности, обретя при этом и некоторые новые нюансы значений, актуализирующие один из центральных конфликтов литературы «серебряного века» — Человек и Рок (Судьба).

В том же направлении, но в еще большей степени он трансформировался в «Мелком бесе» Сологуба. Это роман-миф о современном «страшном мире», обрекающем человека на ужас и безумие. Непонятный и потому страшный мир, в котором Передонов отвоевывает свое «место под солн-

цем», сводит на нет все его усилия. Надежда на протекцию старой петербургской графини, которая может подарить ему это место, если он женится на Варваре, сменяется в душе героя предчувствием обмана и приводит его к сумасшествию, а затем к преступлению — убийству «соперника» (Володина). По сравнению с пушкинской повестью, у Сологуба акцентируется и более обстоятельно воссоздается процесс перерастания тревоги в сумасшествие, которое затем и приводит к убийству. Процесс разрушения сознания героя под влиянием враждебной действительности в романе Сологуба представлен различными способами, в том числе и в форме восприятия карт. Потрясенное сознание Передонова тоже оживляет карты и придает им символично-мистический смысл. Подобно героям Андреева, Передонов принимает вызов карт и вступает с ними в мнимую борьбу присущими его натуре способами. И все же мир оборотней, в котором царит Недотыкомка, побеждает, и Передонов сходит с ума. Выхода из хаотичного, страшного мира Сологуб (символист-декадент 1890-х годов) не нашел. Поэтому, несмотря на то, что в символично-многозначной структуре романа мифа (учитывающего опыт и пушкинской полисемантики) актуализировались и мотивы карт, сумасшествия, преступления, и образы Графини, Германа, Лизы и др., в авторской концепции мира и человека Сологуб ушел от Пушкина дальше всех. Возврат к Пушкину произойдет в творчестве Б. Зайцева, в том числе и в его «Петербургской даме».

Название этого рассказа, написанного в 1915 году, было откровенно россчитано на возникновение ассоциаций с пушкинской «Пиковой дамой», образы и мотивы которой, как уже говорилось, благодаря почти вековому функционированию в «Петербургском тексте» русской литературы, приобрели емкую неомифологическую семантику. Пушкинские образы становятся «ключом» к выявлению глубинного, нравственно-психологического и религиозно-философского смысла тривиальных персонажей и фабулы зайцевского рассказа. При этом центральный в «Пиковой даме» мотив карточной игры у Зайцева демонстративно сведен на нет. На реплику Лизы: «Я только не люблю, когда в провинции в карты дуются», герой отвечает: «Этого я сам не люблю. И не играю» [2, 199]. Показательно и название рассказа, в котором мотив карт ушел в подтекст. Все это, вроде бы, ослабляло мотивы Судьбы, Рока и Смерти.

На первый взгляд, в рассказе вообще отсутствует коллизия. В нем повествуется о прибытии на поезде в Петербург по служебным делам начальника провинциального агрономического института Павла Ивановича, который побывал в оперном театре (где слушал «Пиковую даму»), нанеся визит тетке и племяннице и уехав с того же вокзала домой. В рамках этой кольцевой композиции в жизни персонажей вроде бы ничего не происходит и не изменяется. Смысл коллизии следует искать в глубинных пластах художественной структуры. Ключ к ним — образный мир «Пиковой дамы», причем не только пушкинской повести, но и ее преломления в опере Чайковского. Ключевыми образами и мотивами «Петербургской дамы»

являются ПЕТЕРБУРГ, ПИКОВАЯ ДАМА, ЛИЗА, GERMANH, РОК, СМЕРТЬ.

Павел Иванович представлен как нечто инородное столичному Петербургу. Он — провинциален, спокоен, здоров; они (остальные персонажи) — изысканно новомодны, нервны, больны (у племянницы чахотка, тетка хромает и нюхает эфир). В контексте рассказа эти признаки приобретают важный обобщающий смысл: он — представитель исконно русской, глубинной, «почвенной» России (недаром, он специалист по изучению почв), одним словом ТАМБОВ; они — порождение европеизированных столиц (племянница — урожденная москвичка), жители ПЕТЕРБУРГА. В связи с последним показателем урбанистический пейзаж, предельно лаконичный, но вызывающий широкий круг ассоциаций с «Петербургским текстом» русской литературы XIX и XX веков, вплоть до «Петербурга» А. Белого: «Зрелище фантастическое! Пока катил автобус, в бледном серебре стекла трепетали, как-то неестественно убегая назад, улицы, площади, дома. Петербург пронеслся точно в обратном кинематографе» [2, 188].

В этом «зазеркалье» легко запутаться и не найти верного пути и места в жизни, а тем более понимания ее смысла. Именно эти темы и становятся предметом разговоров героя с теткой и племянницей. Тетка, парадоксально оказывающаяся ровесницей Павла Ивановича, тем не менее чувствует себя уже отжившей старухой. Глядя через призму произведений Пушкина и Чайковского, она называет себя Пиковой дамой. При этом героиня верно уловила акцентирование в опере Чайковского (по сравнению с пушкинской повестью) темы смерти. Особенно сильно это выражено в арии Пиковой дамы и в финальных аккордах: «Сегодня ты, а завтра я». Опера дается и в восприятии героя, которого трогает музыка, задевая за что-то, чего он не понимает, но что есть и у него в глубине его здоровой природы. Так Зайцев в духе «серебряного века», стремившегося к синтезу искусств, сумел в литературном произведении с помощью музыкальных тем выразить тончайшие нюансы и подсознательных, и уже осознанных психологических импульсов героев.

Зайцев пишет не зеркальные отражения пушкинских героев, а их парадоксальные вариации, преломленные через призму восприятия позднего Чайковского и человека начала XX века. Как и у Графини Пушкина и Чайковского, у героини Зайцева — вся жизнь в прошлом, но иначе, чем у них. Ее существование не только безжизненно ритуализовано, но и мучительно, т. к. после смерти мужа, который ей изменял, она утратила смысл своего существования и думает о самоубийстве. Павел Иванович, чутко уловивший за внешним лоском и иронией тетки глубинную тоску, видимо, первый за многие годы вызывает ее на откровенность, давая ей возможность высказать мучительную для нее правду о тоскливости и ненужности ее жизни. Но помочь ей герой не может ничем.

Точно так же он не может помочь племяннице по имени ЛИЗА. Она тоже плод современной болезненной жизни и культуры: занималась «бо-

соножеством» в школе танцев Дункан, читает Гофмансталя и т. п. Если пушкинская Лиза, пережив обман Германна, выходит замуж и становится пресектабельной петербургской дамой, а Лиза Чайковского кончает жизнь самоубийством, то героиня Зайцева «на распутье. Что-то не удалось, чем-то отчасти надломлена, а взять эту жизнь хочется» [2, 196]. В образе Лизы, суггестивно включающем черты ее тезок, запечатлились свойства личности эпохи декадентства, парадоксально совмещающей ощущение бессмысленности и обесцененности жизни и страстной жажды обретения почвы под ногами.

Но такое контрастное противопоставление героя героиням постепенно сглаживается. Становится ясно, что между ним и этими петербургскими дамами нет непроходимой пропасти; он понимает их так же, как Германна, и так же сочувствует им. Петербургский мир после того, как герой принял «нужный для Петербурга облик» [2, 188], втягивает его в поле своего влияния. Не случайно в роскошном новомодном отеле ночью у него начинает болеть сердце, и он переживает мгновения ужаса от возможной смерти вдали от родного дома. Это ощущение, как и ощущение все нарастающей тоски от встреч и разговоров с петербургскими дамами, а также от дискомфорта пребывания в мире «обратного кинематографа», постепенно нарастает и у читателя, который, ориентируясь на пушкинско-чайковскую «Пиковую даму», ожидает трагический финал. Однако и здесь Зайцев варьирует «первоисточники». Избегнув смерти в «фантастическом» городе, Павел Иванович благополучно покидает его на поезде, который вместе с многочисленными пассажирами ехал «далеко, более или менее в Россию» [2, 208].

Последние картины Петербурга из окна вагона — «пути, вагоны, кладбища, нефтяные баки» [2, 208]. В этом контексте кладбище уравнивается с «неживой жизнью» современной цивилизации европейского типа. Именно здесь на болотистой равнине, где лежит Петербург, герою новеллистически неожиданно открывается то, что до сих пор оставалось на уровне подсознательных смутных ощущений — неизбежность приближения Смерти: «сердце, стонущее по ночам, дает ведь сигнал? Ведь это сигнал» [2, 208]. Однако болото сменяется густыми лесами. Акварельно-импрессионистический пейзаж весеннего вечера меняет настроение героя. Ощущение органической сопричастности к красоте и «пиру природы» [2, 209] помогает герою преодолеть безысходность только что сделанного открытия: «Как прекрасно, как прекрасно! — повторял он про себя. — Это все проходит, и пройдет, как сон, и все-таки не станет от того менее прекрасным. Да, кажется, здесь самая большая правда... Показались звезды. Прощел кондуктор и сообщил, что скоро Любань» [2, 209]. Последняя фраза, с одной стороны, снимает излишнюю патетику предыдущего фрагмента, а с другой, в силу своей полисемантичности, создает впечатление, что поезд улетает в небеса, к звездам, где всех пассажиров, включая героя, ждет любовная встреча с вечной жизнью. Последние аккорды рассказа выявляют его отличие от концепции Чайковского и некую соприродность мироощуще-

ния Зайцева и Пушкина. Но не «Пиковой дамы», а Пушкина во всей целокупности его художественного мира и микрокосма его личности, сложная гармония которых была понятна и близка художникам типа Зайцева и их читателям начала XX века.

Таким образом, Пушкин помогал понять и выразить себя и свое время совершенно разным по типу творческой личности писателям «серебряного века». Каждый из них, опираясь на художественную и нравственно-философскую полисемантику пушкинских произведений, акцентировал и развивал пушкинские образы и мотивы в своем направлении: абсурдистско-анекдотическом; трагико-ироническом, пессимистически-декадентском, лирико-импрессионистическом и т. д. Этим, видимо, в значительной степени объясняется столь универсальное и мощное воздействие пушкинского творческого наследия на русскую литературу не только ее «золотого» (по преимуществу реалистического), но и «серебряного» (в значительной мере модернистского) века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6-ти т. — М., 1990. — Т. 1.
2. Зайцев Б. К. Люди божии. — М., 1991.
3. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. — Таллинн, 1992. — Т. 2.

И. П. ПОБОРЧАЯ

РУССКИЙ ФАУСТ: ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПОВЕСТИ А. КУПРИНА «ЗВЕЗДА СОЛОМОНА»

В повести «Звезда Соломона» А. Куприн обратился к проблеме, волновавшей русскую мысль со времен Пушкина. Фаустианский миф обретал на русской почве свои специфические черты. Он был связан прежде всего с образом этически ориентированного мыслителя. Даже пушкинский герой «Сцены из Фауста», находящийся, по справедливому утверждению В. Жирмунского, «под знаком Мефистофеля» [1, 139], осмысливается в системе нравственных координат.

Гносеологический аспект образа Фауста (от героев Одоевского до Ивана Карамазова) всегда лежал в основе его русского варианта. Разочарование в одних идеалах, но неустанный поиск других составляли важнейшую черту образа русского Фауста. В этом смысле герой повести Куприна «Звезда Соломона» занимает особое место в ряду искателей идеала. Он не принадлежит к числу интеллектуальных героев. Это подчеркнуто «маленький» человек, канцелярский служащий, явственно соотношенный с пуш-

кинским Выриным и гоголевским Башмачкиным. Отсутствие выдающихся умственных способностей компенсируется «золотым сердцем». Не случайно один из приятелей Ивана Цвета называет его «ангелоподобным».

Повесть «Звезда Соломона» принадлежала к числу самых любимых Куприным произведений. Размышления о природе власти, о мистической роли случая в человеческой судьбе, интерес к тайнам подсознания нашли отражение в целом ряде рассказов писателя. «Звезда Соломона» обобщила духовные искания Куприна 1910-х годов и выразила их с помощью фаустианско-мефистофельской мифологемы.

Обращаясь к образам трагедии Гете, Куприн опирался и на отечественную традицию их осмысления, в первую очередь — на пушкинскую разработку фаустовской темы. Восхищение пушкинским гением Куприн выражал на протяжении всей своей жизни, о чем свидетельствуют и ранние его статьи, и поздняя публицистика. Пушкинский художественный опыт был образцом для литературного творчества Куприна, в котором он остался, тем не менее, совершенно оригинальным.

В отличие от героев Пушкина — Фауста, Бергольда Шварца («Сцены из рыцарских времен»), папессы Иоанны из набросков плана к одноименной драме, герою повести Куприна не знакома жажда познания. Это человек, целиком принадлежащий обыденной жизни, что подчеркивается знаковым значением его имени: Иван — средний русский человек. Согласно замыслу Куприна, «молодой человек, ничем не замечательный, кроме своей скромности, доброты и полнейшей неизвестности миру» [2, 14], попадает в ситуацию роковой встречи с темными силами зла, в ситуацию испытания его нравственных качеств. Подобный сюжет характерен для русских сказок, глубокий интерес к которым, как известно, проявлял Пушкин. Многие аспекты фаустианской мифологемы в творчестве Пушкина обусловлены именно этим интересом. Образ Мефистофеля корреспондирует не только к «Фаусту» Гете, но и граничит с образом черта, беса. «Мне скучно, бес» — так начинается «Сцена из Фауста». Само словоупотребление обращает нас к стихотворению «Бесы», воспроизводящему народное представление о природе стихий, Фауст, сидящий на хвосте у Мефистофеля в «Набросках к замыслу о Фаусте», напоминает фольклорные образы и перебрасывает мост к «Сказке о попе и о работнике его Балде», демонстрирующей смекалку народного героя и посрамление им дьявольских сил.

Куприн воспринял у Пушкина прежде всего это сказочно-бытовое начало в осмыслении фаустианского сюжета. Его герой напоминает персонаж многочисленных русских сказок. В отличие от Фауста Иван Цвет обращается к могущественному покровительству темных сил. Не пытается он и проникнуть в тайны мироздания. Но в нем, как и в пушкинском Фаусте, живет стремление к Абсолюту, к идеалу единения человеческих душ. Описывая друзьям свое представление об идеальной жизни, он, по сути, рисует рай. Этот сказочный мир вполне соответствует типу сознания героя, который пребывает в мечтательном состоянии. Как сказочный Еме-

ля, он ожидает, что все произойдет само собой. Не случайно первое название повести Куприна — «Каждое желание» — словно заимствовано из фольклорного мира. «По щучьему веленью, по моему хотенью» — эта сказочная формула была бы вполне уместна в повести Куприна. К канону сказки отсылает читателя и название железнодорожной станции Горынищи, на которой исполняется одно из первых желаний Ивана.

В образе Ивана Цвета предстает скорее анти-Фауст, человек, лишенный познавательного интереса и жизненной активности. Именно такого героя помещает автор в ирреальную обстановку, ставит перед проблемой выбора и необходимостью поступка.

Действие повести развивается в двух пространственно-временных плоскостях — реальной и фантастической. Реальная действительность обрамляет события, происходящие в архетипическом сонорном пространстве. Игра яви и сна становится конструктивным фактором сюжетного развития. Границей между двумя мирами является переход от бодрствования ко сну, когда сознание Цвета окунулось «в бездонную темноту и молчание» [2, 23]. Сонорная среда становится проводником в ирреальную жизнь. Проснувшись и обнаружив у своей постели незнакомца, Иван пытается вспомнить какой-то полустершийся в памяти образ: «странно знакомым» кажется ему лицо неизвестного. Портретная характеристика незнакомца представляет картинный, даже скорее театральный образ дьявола, вполне соответствующий сознанию Ивана. Окончательно сомнения читателя развеивает имя незнакомца — Мефодий Исаевич Тоффель, — начальные слоги которого вместе с фамилией образуют известное всем слово.

С появлением Тоффеля начинают происходить странные происшествия. Впрочем, почти все они как будто мотивированы реальными обстоятельствами. Поражает во всех этих событиях только неоднократно подчеркиваемая скорость. По сути — скорость мысли. Действия совершаются даже быстрее, чем в сказке: там — «сказано — сделано», в повести Куприна — «подумано — сделано». Сама мысль материализуется в событиях, которые управляются кем-то сторонним. Куприн проводит параллель с кинематографом, где оператор с произвольной скоростью крутит ручку проекционного аппарата, и действие убыстряется, сливаясь в единый поток. Изменение темпоральной структуры повести связано с переходом от эпически-спокойного описания жизни героя до встречи со слугами дьявола к ускорению событий, изображенных в фантастической реальности сна. «Драгоценное время бежит, бежит, и никогда ни одна промелькнувшая минута не вернется назад», — роняет Тоффель сентенцию, странную для существа, ощущающего за спиной вечность [2, 28]. Как ни вспомнить пушкинские «Наброски к замыслу о Фаусте», где Смерть, играющая в карты, заявляет: «Ведь мы играем не из денег, / А только б вечность проводить!» [3, 307]. Не таков персонаж купринской повести. «Я и сам не имею ни секунды свободной», — уточняет Тоффель [2, 28–29]. Нетерпение, с которым Тоффель стремится препроводить

Цвета в наследуемое им дядюшкино имение, обусловлено той функцией, которую возлагает темный мир на этого простоватого маленького человека: он должен разгадать таинственное слово, знание которого дает неограниченную власть над миром.

Проблема чужой воли всегда интересовала Куприна. Лишенный собственной воли Иван действует, как сомнамбула. Поездка в наследуемое имение, ночное посещение старого дома, разгадывание каббалистической формулы — все это является частью плана Тоффеля.

Описывая лихорадочное стремление Ивана угадать роковое слово, Куприн словно пародирует пушкинского Бертольда Шварца, неустанно стремящегося к созданию вечного двигателя и решению квадратуры круга. Но в купринском произведении интеллектуальному типу героя противопоставляется сознание простого, не мудрствующего человека. Сопоставляя себя с теми, кто до него уже пытался разгадать загадку власти над миром, Иван Цвет удивляется: «Неужели мне суждено открыть то, что не давалось трем умным и образованным людям на протяжении целого века?» [2, 40].

Куприн не просто помещает своего героя в центр фантастических событий. Он подчеркивает, что только такой почти идеальный в своей естественной простоте человек способен совершить то, что не дано было мудрым умам его предшественников со времен царя Соломона.

Хронотоп двойного сна усложняет сюжетно-композиционную структуру повести. Фантастические события оказываются в конце произведения сном. Но сонорная дьяволиада включает в себя и другой сон — о разгадывании магического слова. По отношению к этому последнему, сну второго порядка, первый является реальным миром, где происходят встречи с людьми, исполняются желания, где Иван Цвет противостоит inferнальным силам и побеждает их. Ключевое же событие обретения власти мерцает в его сознании сновидными отблесками. И только в конце своих испытаний Иван вспоминает магическое слово, понимая, что ночь в дядюшкином кабинете была наяву.

Проникновение мира ирреального в мир действительный и наоборот создает ощущение зеркальной симметрии пространств и рождает мысль о непрочности земного бытия, о зыбкости мира. Однако повесть Куприна отнюдь не пессимистична. Писатель сознательно избирает в качестве устойчивого противовеса неподвластному человеческой воле, неуправляемому миру простого русского человека, моральные устои которого остаются неизменными и в обстоятельствах самых необыкновенных. Получив неограниченную власть, Иван Цвет тяготеет к мгновенному исполнению своих желаний. Если пушкинский Фауст, познавший жизнь и разочарованный в ней, способен отдать распоряжение утопить корабль с ни в чем неповинными людьми, то Иван Цвет тяжело переживает ситуации, когда подсознательное желание наносит вред какому-либо человеку. Обладание нечеловеческой способностью командовать людьми и событиями удручает его. Не случайно существование Ивана в фантастическом мире, где он стано-

вится известным, богатым и удачливым человеком, ощущается им как «скорбное», несчастливое. То, во имя чего многие продали бы душу дьяволу, для Ивана не имеет никакой цены.

В характере Ивана Тоффель очень точно отмечает отсутствие властолюбия и житейского любопытства. Но он вынужден признать в Цвете достойного противника, истинная доброта и чистота которого ограждает его от власти дьявола. Хотя Иван Цвет осознанно и не заключает договор с Мефистофелем, но он проходит тот же путь борьбы с дьявольскими соблазнами, что и Фауст, и так же, как он, выходит победителем.

Характер главного героя повести Куприна «Звезда Соломона» полигенетичен. Он восходит и к русскому фольклору, и к трагедии Гете, и к пушкинской традиции осмысления образа Фауста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. — Л.: Худ. лит., 1937.
2. *Куприн А. И.* Собр. соч.: В 6-ти т. — М.: Худ. лит., 1995. — Т. 5.
3. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 2.

А. С. СИЛАЕВ

«ЭФФЕКТ ОТСУТСТВИЯ» В ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ ПЬЕСЫ М. БУЛГАКОВА «АЛЕКСАНДР ПУШКИН» («Последние дни»)

В истории русской литературы XIX—XX вв. Пушкин и Булгаков представляются двумя чрезвычайно яркими личностно-творческими явлениями, отстоящими друг от друга ровно на одно столетие. И хотя Булгаков по вполне понятным причинам никогда прямо не называл Пушкина своим учителем, как, скажем, Салтыкова-Щедрина, однако, думается, что вслед за И. А. Буниным он имел все основания сказать о себе: «Вся моя жизнь прошла в его божественном окружении». Именно так он и относился к Пушкину — как к божеству, с чувством трепетного поклонения и столь же трепетного равнения на него как в творческом, так и в личном отношении. И уже одно это дает нам право говорить о глубококом внутреннем родстве этих двух личностно-творческих миров, что, кстати, весьма убедительно показал на конкретном материале исследователь И. Ф. Бэлза [3].

Пьеса «Александр Пушкин» была задумана Булгаковым в октябре 1934 года в связи с приближавшейся скорбной датой — столетней годовщиной со дня смерти Пушкина, а завершена 9 сентября 1935 года. О творческой и сценической судьбе пьесы написано немало. Глубоко

и всесторонне проанализирована и ее идейно-содержательная наполненность. Что же касается проблем драматической поэтики данного сочинения, то здесь все-таки остается элемент недосказанности и даже некой подспудной загадки, сопутствовавшей пьесе от момента ее рождения.

В самом деле, пьеса о Пушкине — но без Пушкина, Почему? Казалось бы, на этот вопрос вполне исчерпывающе ответила Е. С. Булгакова: «Ему (Булгакову — А. С.) казалось невозможным, что актер, даже самый талантливый, выйдет на сцену в кудрявом парике, с бакенбардами и засмеется пушкинским смехом, а потом будет говорить обыкновенным, обыденным языком» [2, 151]. При всей авторитетности данного пояснения оно, как нам представляется, снимает проблему лишь отчасти. Неужели Булгаковым руководила в данном случае лишь вполне понятная «робость художника» (В. Каверин)? Но ведь хватило же у него смелости в пьесе «Батум» вывести на сцену в качестве главного действующего лица не кого-нибудь, а живого-здравствующего и всемогущего Сталина!.. Несомненно, что у такого нетрадиционного сценического приема, к которому прибег Булгаков в пьесе о Пушкине, были и значительно более важные — собственно драматургические, внутрисценические причины. Какие же?

«Отсутствие Пушкина в драме, — считает О. Д. Есипова, — это иной уровень его духовной жизни. Это безмерность его одиночества» [4, 76]. Действительно, отсутствие Пушкина на сцене резко и последовательно прочерчивает содержательный лейтмотив пьесы: одиночество, отторженность и обреченность поэта, его зависимо-страдательное положение в создавшихся вокруг него обстоятельствах, зловещий сценарий которых писался, согласно булгаковской концепции, не столько в салонах «великосветской черни», сколько в покоях и кабинетах самых высокопоставленных особ авторитарно-деспотического режима. Булгаковский Пушкин затравлен, как зверь во время облавы, со всех сторон обложен роковыми флажками, его участь предрешена уже до дуэли, он обречен, — вот какую важную содержательно-драматургическую нагрузку выполняет эта «пустота»:

Но ведь нечто подобное пережил и сам Булгаков! Вспомним, *что* и *как* писал он в письме к Сталину в мае 1931 года: «На широком поле словесности российской в СССР я был один-единственный литературный волк. Мне советовали выкрасить шкуру. Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не похож на пуделя. Со мной и поступали, как с волком. И несколько лет гнали меня по правилам литературной садки в огороженном дворе» [1, 5, 455]; вспомним об этом — и автобиографическое, глубоко личностное основание пьесы «Александр Пушкин» станет вполне очевидным. Однако очевидно и то, что это личностное, автобиографическое следует рассматривать, конечно же, в более широком общественно-историческом контексте современной Булгакову действительности середины 30-х годов, той действительности, которую другой великий современник Булгакова Б. Пастернак очень точно назвал «порой жестоко-

ти». 1937 год уже стоял на пороге, и его кровавое, обжигающее дыхание вполне ощущал Булгаков, образно ассоциировав это предощущение близящейся общественной катастрофы со знаменитой пушкинской строкой «*Буря мглою небо кроет*», становящейся не просто сквозным мотивом, но ведущим тематическим рефреном, несущим на себе важнейший символический смысл пьесы.

Следует вспомнить в этой связи, что буря и ее синонимы — метель, вьюга, пурга, где бы и когда ни возникали у Булгакова, всегда связаны с Пушкиным, его произведениями и образами. Из Пушкина и все «метельные» эпиграфы Булгакова — к «Белой гвардии», к одной из новелл «Записок юного врача». Метель начинает и завершает действие «Александра Пушкина», как бы подчеркивая, что именно бушующая стихия метели — стихия божественного поэтического дара! — единственно адекватный и органичный Пушкину мир. Этот мотив бури, метели, бушующей стихии как важнейший, несущий на себе повышенную идейную нагрузку в пьесе, — отмечают многие исследователи. Целиком соглашаясь в этом с ними, мы вместе с тем хотели бы подчеркнуть не меньшую значимость и мотива «мглы» в булгаковской пьесе, ибо именно она, общественная мгла, и явилась в конечном итоге главной причиной гибели поэта.

Само обращение Булгакова к образу Пушкина в период наступления общественной «мглы», в годы стремительного погружения общества во мрак тоталитаризма являлось ярким свидетельством оппозиционности писателя по отношению к темным силам, ибо, как справедливо отметил И. Ф. Бэлза, образ Пушкина, все творческие замыслы великого поэта «рождены единым, цельным и возвышенным мировоззрением, порождавшим стремление к обличению социальной несправедливости и нарушения этических законов жизни человеческой» [3, 221].

Прозрачная двусмысленность пламенной тирады безымянного «офицера в армейской форме» в финале драмы вполне очевидна: «Офицер. Гибель великого гражданина совершилась потому, что в стране неограниченная власть вручена недостойным лицам, кои обращаются с народом, как с невольниками!» [1, 3, 507]. «Нестойкие лица»?.. Да это скорее о сталинской высокопоставленной верхушке, чем о «помазаннике божием» Николае I и его верноподданном окружении! Стоит ли удивляться тому, что 17 марта 1936 года в газете «Советское искусство» появилась статья «Покушение на Пушкина», в которой, в частности, утверждалось, что «памяти Пушкина угрожают халтурщики, пошляки, драмоделы, спекулирующие на его имени». Трудно поверить сегодня в то, что эти «чудовищные по тону» (Е. С. Булгакова) слова могли быть произнесены в адрес Булгакова и Вересаева! Но зададимся вопросом: могла ли ожидать пьесе иная участь, ведь речь в ней шла не только о причинах и обстоятельствах трагической гибели великого русского поэта; за фактами биографии Пушкина весьма и весьма прозрачно просматривалась одна из наиболее острых и взрывоопасных проблем современности — Судьба Художника, Художник и Власть,

Свобода творчества и Общественная несвобода, — проблема, которая с конца 20-х годов становится ведущей в творчестве писателя и драматурга.

Отсутствие на сцене заглавного героя, принципиальная «безгеройность» пьесы и должна была подчеркнута средствами самой драматической поэтики значимость этой проблематики, выступить неким трагическим обобщением, неким мрачным символом, спроецированным на судьбу русского поэта. Таким образом, «эффект отсутствия» выступает концептуально-органическим элементом драматической поэтики пьесы, роль которого полифункциональна: во-первых, он подчеркивает, обнажает в восприятии читателя и зрителя значимость социально-философской проблематики пьесы, ее непосредственную нацеленность на сталинскую действительность 30-х годов; во-вторых, решает конкретно-образную (пушкинскую) проблематику, ибо благодаря «пустоте» и «безгеройности» сценического пространства на всем протяжении спектакля нарастает и вдруг сжимает зрителям сердце *тоска по Пушкину*; наконец, именно «эффект отсутствия» помогает Булгакову решить и его художественную сверхзадачу: в конце концов он моделирует в пьесе не образ-характер, а образ-идею, образ-символ, образ-метафору, образ-судьбу. Судьбу поэта и поэзии, истинного поэта и истинной поэзии. Судьбу быть одиноким, непонятым, отторгнутым и уничтоженным (в прямом смысле в пушкинском и в переносном — в булгаковском случае)*.

Для того чтобы всячески выделить, подчеркнуть значимость структурообразующего принципа «пустоты» и «безгеройности» пьесы, Булгаков, как нам представляется, пошел даже на такие сокращения текста, которые несколько снизили степень драматической напряженности «кульминационных сцен «Александра Пушкина». Мы имеем в виду прежде всего сцену дуэли, которая в первоначальной редакции была значительно шире по объему, богаче по количеству действующих лиц и напряженнее по своей содержательной наполненности. Трагизм совершившегося на Черной речке подчеркивался в первоначальной машинописной редакции фигурами вольных (прячущийся Геккерен) и невольных (супружеская чета Воронцовых, подвыпивший сторож) свидетелей дуэли. Видимо, решив, что эти, удачные сами по себе, сцены все же несколько приглушают, затемняют сквозной нерв пьесы, Булгаков отказался от них, в результате чего степень

* Надо полагать, сценическая реализация этой сверхактивной «пустоты» действия и представляет собой наибольшую трудность для постановщика пьесы. Крепким орешком оказалась пьеса даже для МХАТа. Подключившийся к репетициям «Последних дней» уже на этапе выпуска спектакля 12 марта 1943 г. В. И. Немирович-Данченко нашел состояние дел малоудовлетворительным, ибо в постановке режиссеров В. Станицына и В. Топоркова он не нашел главного — внутреннего содержания, того, что он называл «грузом» или «душой» роли. «Ему не хватало, — пишет в своей монографии А. Смелянский, — общего смысла в этой работе, той «трагической динамики», которой, говорил он, переполнена булгаковская пьеса» [7, 339].

драматической напряженности кульминационной сцены ощутимо снизилась, но вместе с тем рельефнее проступил и обнажился мотив одиночества и обреченности поэта.

Видимо, не поняв этого, предполагавший соавтор Булгакова В. Вересаев в одном из своих писем указывал Михаилу Афанасьевичу: «Сцена дуэли и смерти Пушкина всех... жестоко разочаровывает. Говорят: «Над простой сводкой материала в вашей книге (имеется в виду книга Вересаева «Пушкин в жизни» — А. С.) мы не можем удержаться от слез, а тут — остаемся совершенно равнодушными» [2, 163]. В такой ситуации, мы полагаем, правильное решение принял В. И. Лосев, составитель тома избранных произведений М. Булгакова (Киев, 1990), поместив в примечаниях полный текст первоначального варианта данной сцены, благодаря чему читатель получает дополнительную возможность проникнуть в творческую лабораторию драматурга, глубже постичь авторский замысел и особенности драматической поэтики пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5-ти т. — М., 1990.
2. *Булгаков М. А., Вересаев В. В.* Переписка по поводу пьесы «Пушкин» («Последние дни») // Вопросы литературы. — 1956. — № 3.
3. *Бэлза И. Ф.* К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова) // Контекст — 1980. Литературно-теоретические исследования. — М., 1981.
4. *Есипова О. Д.* Пьеса «Александр Пушкин» и драматическая поэтика М. А. Булгакова // Содержательность художественных форм. Межвузовский сборник. — Куйбышев, 1987.
5. *Каверин В. А.* Заметки о драматургии М. А. Булгакова // Театр. — 1956. — № 10.
6. Очерки истории русской советской драматургии, т. II (1934 — 1945). — Л.-М., 1966.
7. *Смелянский А. М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. — М., 1989.

Н. П. ЕВСТАФЬЕВА

СОЛНЦЕ, ЗАЖЖЕННОЕ СМЕРТЬЮ: ПУШКИН И СКРЯБИН В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

«Пушкин и Скрябин — два превращения одного солнца, два перебоя одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце» [6, 70]. Так начинается статья О. Мандель-

штама, итожащая его религиозно-философское осмысление человека и истории как «христианской динамики» свободного самоутверждения художника в стихии искупления. В смерти Пушкина и Скрябина О. Манделштам увидел высший акт творчества, его источник и телеологическую причину. Творческая жизнь истинно свободного художника истолкована поэтом вытекающей из своей причины — смерти, что, по его мысли, отвечает подлинно христианскому духу искусства.

Начальный этап работы над статьей «Скрябин и христианство» датируется 1915—1916 годами. В первом варианте она была названа автором «Пушкин и Скрябин». Непосредственным толчком к ее написанию послужила смерть композитора, личность которого, вероятно, точнее всех охарактеризовал Н. Бердяев: «Скрябин в иступленном творческом порыве искал не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и нового неба. У него было чувство конца всего старого мира и он хотел сотворить новый космос» [2].

Скрябин признан ключевой фигурой художественной культуры русского символизма, центрировавшейся, как и весь Серебряный век, на пушкинизме. Обращение к опыту творческого самовыражения Пушкина и Скрябина было тесно связано с поисками Манделштамом своего места в русской христианской культуре. Дэвид М. Бетеа, характеризуя первую половину творческого пути поэта как период его одержимости пафосом перехода от иудаизма к христианству, показывает, что «Пушкин и Скрябин» и «Шум времени» — важнейшие тексты в этом процессе перехода. «Манделштам, — пишет американский исследователь, — приходит к видению смерти как творческого акта, нашедшего свое предельное выражение в Страстях Христовых, и отождествляет Рим с иудаизмом, а Элладу с христианством» [3, 370]. В эллинизме поэт был склонен видеть экуменическую культуру, что объясняет манделштамовское обоснование эллинистической природы духа русской культуры как культуры мировой цивилизации и одновременно подлинно христианской культуры.

О. Манделштам мыслил христианское искусство как действие, «основанное на великой идее искупления», как «бесконечно разнообразное в своих проявлениях «подражание Христу», вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова «искусство ради искусства». Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу — вот краеугольный камень христианской эстетики» [6, 71]. Стержневая мысль манделштамовской статьи глубоко концептуальна, поскольку она нацелена на религиозно-философское обоснование свободы творчества. «Вся наша двухтысячелетняя культура, — писал О. Манделштам, — благодаря чудесной милости

христианства есть отпущение мира на свободу — для игры, для духовного веселья, для свободного подражания Христу» [6, 71].

Среди художников, воплотивших истинно христианский дух свободы, О. Мандельштам выделяет Пушкина как наиболее развитую и выразившую себя личность. В опыте Скрябина он видит следующий этап эволюции творчества-богообщения, соединяющего стихийное начало мира с христианским идеалом. В этой связи возникает вопрос об общности и разности форм свободного самовыражения обоих художников. Б. Вышеславцев в статье «Вольность Пушкина» приводит убедительное разъяснение соотношенной с онтологической осью — одинаково безмерной в глубине и высоте — свободы поэта. Религиозный мыслитель решительно отрицает «трезвость и гармоничность» Пушкина, видя в его судьбе и творчестве много «божественного умоиступления» (Платон). Под «низшей», иррациональной свободой Пушкина он подразумевает выплеск бессознательной, стихийной мощи души. Она одновременно животна и космична, природна, непокорна человеческому закону, опасна, губительна и все же прекрасна своей таинственной силой» [5, 398—402]. Таким образом, глубоко воспринятая Пушкиным вакхическая песнь безумствования, божественного умоиступления есть первородная стихия, исторгающая свободную энергию творчества. «Однако на одном безумии, — замечает философ, — нельзя построить поэзии и вообще искусства: нужен еще и ум. Искусство не есть хаос, но есть космос, то есть красота, и она создается из хаоса, из стихийной игры сил. Искусство имеет в себе два элемента: сознание и бессознательное, Аполлон и Дионис, гармония и диссонанс, священное безумие и святая мудрость, и только такая гармония ценна, которая разрывает диссонанс» [5, 399]. Глубина свободы творчества Пушкина измеряется Б. Вышеславцевым беспредельностью стихийного произвола, высота же ее приближена к «Духу Господнему»: «В душе человека эта высшая свобода есть ответ на Божественный зов, призывающий его к творческому служению, к «священной жертве». Но эта жертва, это служение — не есть рабство, не есть даже «иго закона», но, напротив, добровольное призвание, которое есть свобода духа, та самая, о которой сказано: «к свободе призваны вы, братья!» Вольный гений воспринимает свое призвание, как служение красоте и правде, как служение поэтическое и пророческое» [5, 401]. Проследившая в творчестве Пушкина процесс преодоления хаоса, гармонизацию противоборствующих природных сил, Б. Вышеславцев обосновывает универсальный принцип всякого искусства, выражающийся в переходе от свободы произвола к свободе самовладения. Пушкину было дано овладеть всеми душевными и телесными энергиями, что сделало возможным абсолютную свободу его художественного и морального творчества.

Тип художественного сознания Скрябина охарактеризован О. Мандельштамом как послехристианский. Разрыв Скрябина с голосом, его «великое увлечение сиреной пианизма» знаменует, по мысли О. Мандельшта-

ма, утрату христианского ощущения личности, музыкального «я есмь». Он пишет: «Насколько мелос в чистом виде соответствует девственному чувству личности таким, как его знала Эллада, настолько гармония характерна для сложного послехристианского ощущения «я» [6, 72]. О. Мандельштам эстетически чутко воспринял архитектонику звучащего мгновения у Скрябина, видя центр тяжести его музыки в гармонии.

Современные исследователи представляют эволюцию формотворчества Скрябина как движение к гармонии, в которой господствует диссонансная неразрешенность. «Скрябин использует особые (целотонные) лады, редко употребляемые аккорды (доминантовый нонаккорд); отказавшись от минора, пользуется лишь мажором, затем отказывается и от мажорных тоналностей, а начиная с опуса 58 строит музыку на своеобразно организованной атональной системе, связанной с так называемым «синтетическим квартовым аккордом» [7, 449]. За этим аккордом утвердилось также название «Прометеевский аккорд», так как он составляет основу мелодических и гармонических построений поэмы «Прометей» («Поэма огня», 1910). Это произведение мыслилось автором как музыкально трактуемый космический акт, в коем явлена «активная воля вселенной, воплощенная в Прометее», он же — «творческий принцип, огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль». Эстетика Скрябина вытекает из усилий творящего духа, подверженного действию неконтролируемых разумом стихийных сил, спонтанных импульсов и захватывающих страстей. Силы эти — внеэтические, из чего следует ограничение свободы морального творчества художника. А эстетика «Прометейя» — это эстетика диссонанса.

Парадоксальность концепции О. Мандельштама, усматривающего в опыте Скрябина воплощение христиански понятой свободы творчества во всей ее полноте, снимается тем, что поэт осмыслил — художественно и философски — искусство композитора в свете его кончины. «Победить забвение — хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства! — пишет О. Мандельштам. Его видение личности Скрябина, художественный язык и идеи которого столь отличны от пушкинских, всецело подчинено ослепительному свету смерти, интерпретированной в обоих случаях как высший акт творчества, его последнее, заключительное звено.

Впервые о Скрябине как втором после Пушкина русском художнике, заставившем поверить в то, что «дух человеческий в своей творческой деятельности, независимой ни от каких потребностей, обусловленный только тлеющим в душе человеческой творческим огнем, в деятельности, именуемой искусством, не нуждается ни в каких оправданиях, ни в каких патентах на право существования, ни в каких доказательствах полезности», заговорил Б. Асафьев [1]. В музыке наиболее яркого выразителя культуры символизма критик увидел истинно свободное раскрытие духа, ничему не подчиненного в своей жажде наслаждения творчеством. «После мучительных самоубийств Гоголя, — замечает Б. Асафьев, — после борьбы с искусством

(вернее, с самим собой, со своими художественными потребностями) Толстого, после односторонней писаревщины, после передвижничества, после запутавшегося в противоречиях между истинной сущностью своего творче-

с и узостью своей народнической идеологии Мусоргского, после всевозможных попыток, сделанных русскими мыслителями, оправдать искусство или отказаться от него, если нельзя его вовсе уничтожить, — в недавнее сравнительно время и русская литература, и живопись, и музыка устремились к свободе творчества. И Скрябин своей музыкой, своими достижениями ярче всех и могущественней всех, с твердым убеждением в своей правоте, с полным сознанием своих прав утвердил желанную свободу творческого духа...» [1].

О. Мандельштам услышал в Пушкине и Скрябине «два перебоя одного сердца» прежде всего в том смысле, что для обоих творчество есть интуитивно-безотчетный порыв, игра и наслаждение. Это отклик, горячий и святой, на призыв Отца-создателя. Пушкин обладал даром слышать голос Бога, побуждающий его к свободному и радостному подражанию Христу. В глубине, смелости и стройности собственных рифм он прозревал божественное происхождение своего дара. Скрябин дерзновенно пошел по намеченному Пушкиным пути. В переживании божественности творческого духа человека он утверждал: «я знаю, что я — бог, мне доступны вершины творческого подъема, я переживу творческий экстаз — высшую радость слияния со Вселенной».

Эта высшая радость свободного творчества вылилась для обоих художников в акт, символизирующий не жертву гения, а победу его над смертью.

С. Булгакову принадлежит суждение: «Моцарт есть то высшее художественное Я Сальери, в свете которого он судит и ценит самого себя» [4, 297–298]. Высшее художественное Я каждого русского художника возведено О. Мандельштамом к феномену Пушкина. Пушкиноподобие осмыслено им как богоподобие, как выражение духа общечеловеческой культуры — культуры мировой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Великая жертва // Музыка. — 1915. — № 220.
2. Бердяев Н. А. Очарования отраженных культур // Биржевые ведомости. — 1916. — 30 сент.
3. Бетеа Дэвид М. Мандельштам, Пастернак, Бродский: Иудаизм, Христианство и создание модернистской поэтики // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. — СПб, 1993.
4. Булгаков С. Н. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике. — М.: Книга, 1990.
5. Вышеславцев Б. П. Вольность Пушкина // О России и русской философской культуре. — М.: Наука, 1990.

6. *Мандельштам О. Э.* Скрябин и христианство // Русская литература. — 1991. — № 1.

7. *Розинер Ф.* Русская музыка Серебряного века // История русской литературы XX века: «Серебряный век». — М.: Прогресс — Литера, 1995.

С. Н. БУНИНА

ПОВЕСТЬ «МОЙ ПУШКИН» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА М. ЦВЕТАЕВОЙ 1930-Х ГОДОВ

Повесть «Мой Пушкин» является во многих отношениях итоговым произведением М. И. Цветаевой. Само обращение к Пушкину было для нее, как и для большинства русских поэтов послепушкинской эпохи, обращением к эталону, соотносением себя с традицией, а следовательно — определением своего места в отечественной литературе. Образ гениального предшественника занимал художественное воображение Цветаевой с юных лет. С ним связаны стихотворения «Встреча с Пушкиным» (1913), «Счастье или грусть» (1916), «Псих я» (1920). Регулярность, с которой они создавались, свидетельствует о том, что Цветаева постоянно вела диалог с Пушкиным, самоопределялась на фоне его личной и творческой судьбы.

Кульминация этого диалога пришлась на 1930-е годы, когда размышления уже зрелого художника вылились в настоящую «Пушкиниану» — значительный массив текстов, сгруппированных вокруг образа Пушкина. Сама Цветаева выделяла в нем три русла. «У меня 3 Пушкина, — писала она, — «Стихи к Пушкину» (имеется в виду поэтический цикл 1931 года — С. Б.) ...Проза... И, наконец, французские переводы вещей: Песня из «Пира во время чумы», «Пророк», «К няне», «Для берегов отчизны дальней...» [1, 6, 451]. Фигура Пушкина, осмысленная во всей ее символической значимости (как идеальное воплощение поэта, поэт как таковой) стала идейным центром цветаевского творчества 1930-х годов.

Повесть «Мой Пушкин» и эссе «Пушкин и Пугачев», написанные в канун 100-летней годовщины со дня гибели поэта, занимают в творчестве Цветаевой особое место: фактически они завершают ее прозу. Единственное прозаическое произведение, созданное после них — «Повесть о Сонечке» (1937) было вызвано к жизни чрезвычайными обстоятельствами: гибелью в СССР подруги Цветаевой С. Е. Голлидэй. С этим же событием связано и возникновение единственного (!) в 1937 году стихотворения поэта. Ничто иное не могло заставить Цветаеву взяться за перо. В 1937 году она переживала глубокий внутренний кризис и подводила итоги своей жизни. Повесть «Мой Пушкин» и эссе «Пушкин и Пугачев» отразили этот этап ее творчества и судьбы.

В повести «Мой Пушкин» мы сталкиваемся с необычным для автобиографической прозы Цветаевой явлением: традиционный цветаевский рассказчик соотносит себя не только с Мусей (то есть собой в детстве), но и с Пушкиным. При этом события биографии великого поэта осмысляются как нечто чрезвычайно личное, свойственное жизни самого рассказчика. Собственные детские поступки расшифровываются им сквозь призму как собственной зрелости, так и пушкинской судьбы. В качестве примера приведем эпизод мусиной игры с куклой. Ее глаза девочка называет «страстными», а взрослый рассказчик комментирует: «Но глаза — страстное, а я чувство страсти, вызываемое во мне этими глазами... приписала — глазам. Не я одна. **Все** поэты. (А потом стреляются — что кукла не страстная!) Все поэты, и Пушкин первый» [1, 5, 69].

Своеобразное «первенство» Пушкина проявляется и в том, что все, о чем теперь повествует рассказчик, поэтом уже названо и воплощено в слово. Маленькая героиня живет в мире собственных ощущений и постепенно, благодаря чтению пушкинских книг, узнает, какое из них — любовь, какое — судьба, какое — «свободная стихия». А сложившийся писатель Марина Цветаева развивает в своем творчестве темы, которые впервые были заявлены Пушкиным. В этом контексте обильное цитирование рассказчиком любимого поэта выполняет важную функцию отсылки к первоисточнику и за счет оживления смыслов, заложенных в пушкинских текстах, углубляет содержание рассказываемого.

В повести «Мой Пушкин» представлено как бы два плана воспоминаний рассказчика: история (жизнь Муси) и доистория, миф (жизнь Пушкина). С этой многоплановостью связана сложность художественного времени произведения. В его структуре отчетливо выделяются два прошлых, одно из которых («прошлое Пушкина») не только проливает свет на другое («прошлое Муси»), но и предопределяет настоящее и даже будущее рассказчика. Более того, поскольку такая же роль Пушкина выявляется в жизни всех истинных поэтов, в повести Цветаевой возникает своего рода застывшее мифологическое время. Неудивительно, что многие эпизоды произведения, попадающие в сферу его действия, характеризуются особенной продолжительностью: «Татьяна на той скамейке сидит вечно» [1, 5, 71], «С тех пор... как Пушкина на моих глазах на картине Наумова — убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали все младенчество, детство, юность, — я поделила мир на поэта и всех и выбрала — поэта...» [1, 5, 58].

Время обнаруживает свою цикличность (ведь каждый поэт обречен погибнуть от руки черни, как Пушкин) и размыкается лишь при помощи художественных текстов, упоминаемых в повести. Там, в пространстве искусства, противостоящем пространству жизни, помыслы и чаяния поэтов существуют вечно. Для повести «Мой Пушкин», как и для многих других произведений Цветаевой, оказывается значимым мотив круга. Жизнь поэта подобна в ней замкнутому пространству, что символически отражено в образе пушкинского памятника, стоящего среди цепей. Выход из кольца

непонимания возможен лишь в творчестве, где, через головы недалеких современников, поэт протягивает руку своим будущим читателям, будущим последователям, а главное, предстает перед вечностью.

Произведения Пушкина, о которых заходит речь в повести, действительно обладают собственным пространством. Оно открывается не сразу, а лишь по преодолении определенного пути, на котором проводником выступает их автор. Так, чтобы добраться до заветной книги Пушкина, Муся должна войти в тайную комнату и открыть заветный книжный шкаф (соотнесимый с Древом познания добра и зла). Взятая в руки книга становится окном, сквозь которое ребенок осуществляет выход из замкнутого, скудного пространства комнаты в бескрайние просторы искусства. Их символизируют в повести степь из пушкинских «Цыган» и особенно «свободная стихия» моря*.

Роль разного рода «окон» выполняют в повести и другие предметы цветаевского дома, в частности, три картины, на которых стоит остановиться подробнее. Все картины — «Явление Христа народу», «Убийство Цезаря» и «Дуэль» — в восприятии героини повести связаны со смертью. Причем смерть эта особого рода: каждый раз низкие, заурядные люди убивают своего выдающегося современника — Пушкина, Цезаря, Христа (неважно, что в последнем случае убийства как такового на картине не происходит, ведь результат пришествия Христа «к народу» Мусе известен). Все три картины определенно предвещали что-то страшное, и, как пишет сама Цветаева, «отлично готовили ребенка к предназначенному ему страшному веку» [1, 5, 58].

Наиболее значимой оказывается картина Наумова «Дуэль». Она становится как бы моделью всего произведения, символическим выражением представлений Цветаевой о судьбе поэта. По мысли Цветаевой, жизнь поэта протекает в борьбе с разного рода чернью, посредственностью, как бы она «ни одевалась и ни называлась» [1, 5, 58]. Очевидно, что именно идея борьбы, поединка, несмотря на заранее преддрешенный трагический конец поэта, привлекает рассказчика в картине Наумова и отличает эту картину от двух остальных. Показательно, что в самом поведении Пушкина во время дуэли мать героини, а за ней и саму Мусю восхищает, что поэт «Смертельно раненный, в снегу, а не отказался от выстрела! Прицелился, попал и еще сам себе сказал: браво!» [1, 5, 57].

Что стоит за этим противостоянием поэта толпе? Мужество? Открытость? Желание сохранить свою честь? Не только. Для Цветаевой в сопротивлении поэта, его бунтарстве содержится зародыш искусства. По ее убеждению, поэзия всегда возникает вопреки обстоятельствам, времени, судьбе. Любые жизненные условия не благоприятствуют ее существованию.

* Об образе моря у М. Цветаевой см.: Бунина С. Н. «Свободная стихия: Лирика глазами Д. Н. Овсяннико-Куликовского и М. Цветаевой» // Вісник ХДУ / Спадщина Д. М. Овсяннико-Куликовського та сучасна філологія. — 1998. Вип. 411. — С. 94–98.

Поэтому именно неуспокоенность, способность быть бойцом «за всех против всех» является важнейшим качеством поэта, обуславливающим бытие искусства. Ни для святого, ни для полководца (царя) это свойство не является определяющим. Исходя из такого понимания природы искусства, Цветаева приходит к выводу, что у поэта не может быть иной судьбы, чем судьба Пушкина. Ибо выбирая поэзию, он выбирает жизненную неустроенность, непонимание современников, а часто и трагическую кончину.

Основным приемом становится в цветаевской повести прием контраста. Он особенно осязателен в цветовой гамме произведения. В доме Мусы преобладают 3 цвета: красный (символизирующий «пожар чувств» в душе героини) и противопоставленные белый и черный. Черный, цвет Пушкина, является в повести атрибутом обожаемого существа (аналогичную функцию он выполняет в рассказе «Черт»), белый же выступает как цвет пустоты, безликой толпы, враждебной поэту. Цветаева не упускает из виду и традиционные значения, приписываемые черному и белому цветам. В черно-белых тонах выполнена картина Наумова «Дуэль»: на белом снегу совершается черное дело. В черно-белых тонах оформлена спальня матери — она тоже готовит ребенка к страшному веку, к безжалостному поединку добра со злом. Однако именно сцена дуэли Пушкина (убийство «негра» блестящим красавцем-кавалергардом) указывает на способность черни рядиться в любые одежды. Поэтому Цветаева определяет ее не по внешним атрибутам, а по отсутствию внутреннего содержания. Не случайно один из уроков, вынесенных Мусей из игр с памятником Пушкина, заключается в следующем: из множества вполне привлекательных на вид белых фарфоровых фигурок нельзя составить не только Пушкина, но даже его памятник.

Если рассматривать события, положенные в основу повести «Мой Пушкин», с точки зрения их значительности, вряд ли можно найти в них нечто особенное. Героиня читает книги, смотрит спектакль, отдыхает у моря... С каким ребенком не случалось подобного? Если однако видеть в маленькой Мусе портрет «еще спящей поэтической души», лирический сюжет повести предстает и своеобразным, и многоуровневым.

С одной стороны, он содержит историю души героини. С другой — включает истолкование рассказчиком судеб Пушкина и его героев. История Пушкина и Гончаровой, Татьяны и Онегина вплетается в ткань жизни будущего поэта, по словам Цветаевой, «входит в состав» его личности [1, 5, 80]. «Сюжет Пушкина» является для героини повести мифологическим протосюжетом, который непременно должен реализоваться в ее жизни. Однако примеряет его на себя сама Муса: она сознательно выбирает Пушкина и вместе с ним свое право жить и умереть как поэт. Только этот путь, при всей его сложности, представляется героине истинным. Поэтому, увидев на театральной сцене пушкинскую Татьяну, она «с той самой минуты *не захотела* (курсив мой — С. Б.) быть счастливой и этим себя на нелюбовь — обречла» [1, 5, 71].

История души цветаевской героини начинается еще до ее рождения. Согласно авторскому мифу Цветаевой, пушкинская Татьяна предопределила сам факт ее появления на свет, ибо повлияла на жизненно важное решение, принятое ее матерью. «Когда мой дед, А. Д. Мейн, поставил ее между любимым и собой, она выбрала отца, а не любимого, и замуж потом вышла лучше, чем по-татьянински, ибо «для бедной все были жребии равны» — а моя мать выбрала самый тяжелый жребий — вдвое старшего вдовца с двумя детьми», — повествует рассказчик [1, 5, 72]. Таким образом, рождение героини повести происходит благодаря... Пушкину. Перед нами оригинальный пример подражания жизни искусству. Пример, каких у писателя-модерниста Марины Цветаевой в запасе множество.

Духовная эволюция самой Муси тоже проходит под знаком Пушкина. Мы видим ее трехлетней, шестилетней, десятилетней, открывающей для себя все новые вечные вопросы. Главным событием в биографии души героини становится ее символическая встреча с Пушкиным. Мотив встречи важен не только для структуры повести «Мой Пушкин», но и для творчества Цветаевой в целом. В понимании поэта встреча (в отличие от «невстречи») — такое обретение, которое может выдержать испытание временем. В жизни оно осуществляется редко и всегда является событием исключительной важности. В связи с этим представляется знаменательным уже название раннего стихотворения Цветаевой — «Встреча с Пушкиным».

Встреча двух поэтов в стихотворении происходит на крутой горной дороге. Пушкин берет на себя роль проводника и следует вместе с Мариной по пути, который ему хорошо известен. В повести «Мой Пушкин» героиня тоже движется по выбранному пути, а Пушкин становится ее «вожатым». Он входит в число излюбленных персонажей Цветаевой, тех героев-дарителей, чье присутствие в жизни человека совершенно необходимо.

Система персонажей повести «Мой Пушкин» замкнута на двух образах: Муси и Пушкина. Их отношения символичны и могут быть поняты неоднозначно. Это отношения учителя и ученика, брата и сестры, спутников-единомышленников и наконец двойников. Последнее особенно существенно, т. к. на всем протяжении повести Цветаева сознательно отождествляет себя с Пушкиным, неуклонно движется по пути сближения с ним. Символически значимым представляется один из эпизодов повести: юная Марина смотрит сквозь стекло книжного шкафа, где, по ее представлениям, живет Пушкин. Но вместо горящих глаз поэта она встречает собственный горящий взгляд, отраженный стеклом. Девочка видит Пушкина своего воображения, живущего не вне, а внутри нее. Поэтому идти к нему значит для нее то же самое, что идти к самой себе, находить себя в мире.

Каким же оказался сам Пушкин («Мой Пушкин») в восприятии Марины Цветаевой? Как известно, многие современники Цветаевой не приняли ее трактовку образа Пушкина и были возмущены даже названием ее произведения [3, 105]. Обращает на себя внимание то, что в 1930-е годы среди русской эмиграции создавался канонический миф о Пушкине. Он

детально изучен в работе В. М. Пискунова [3, 98–140]. Мы же укажем лишь на один существенный момент: разуверившиеся и уставшие от невзгод русские эмигранты самых разных убеждений видели Пушкина весьма своеобразно и... на удивление однообразно. Поэт предстал как «дух меры и явности» у Струве, «вечный источник житейской явности и гармонии» у Адамовича, носитель «мирового лада» у Степуна, «органического чувства меры и соответствия» у Вяч. Иванова, «соответствия и гармонии» у Адамовича, «равновесия» у Мочульского [3, 133]. Сегодня однобокость этих трактовок вызывает удивление.

В то же время в Советской России создавался еще один официальный миф о Пушкине. Как ни парадоксально, в некоторых чертах он сближался с эмигрантским. Пушкин беспощадно купировался, приспособлялся под массового читателя. По сути, и на родине и вне ее образ поэта усреднялся. Не потому ли в моду вошли слова о его «чувстве меры»?

В отличие от многих современников, М. Цветаева настоящий поэт, познавший тайны творчества, полагаю, что само по себе чувство меры, ощущение «золотой середины» не порождает искусства. Если бы наряду со светлым, гармоничным Пушкиным не было Пушкина бунта и хаоса, у него не возникла бы необходимость в создании стихов — особого мира, отличного от реального. В одном из «Стихов к Пушкину» Цветаева сказала об этом так:

Критик — ноя, нытик — вторя;
«Где же пушкинское (взрыд)
Чувство меры?» Чувство — моря
Позабыли — о гранит
Бьющегося? Тот, соленый
Пушкин — в роли эксикона?...
«Пушкин — тога, Пушкин — схи́ма,
Пушкин — мера, Пушкин — грань...
Пушкин, Пушкин, Пушкин — имя
Благородное — как брань
Площадную — попугай.
— Пушкин? Очень испугали [1, 2, 283].

Совершенно очевидно, что для Цветаевой Пушкин является союзником в ее собственных творческих поисках. Их характер был неясен среднему читателю, критику и даже средней руки поэту, а потому творчество Цветаевой неоднократно подвергалось резкой критике с лже-пушкинских позиций. Не нашел широкой поддержки и неканонический образ поэта, созданный ею.

Конечно, цветаевский Пушкин мифологичен. Однако этот миф принципиально иной природы, по сравнению с обоими видами канонического (советским и зарубежным). Главное его отличие заключается в том, что это индивидуальный, авторский миф, а не миф массовый, призванный служить той или иной идеологии. «Неправдоподобность» в образе цветаевского Пушкина намеренно заострена («Пушкин был негр», «у Пушкина были

волосы вверх и губы наружу, и черные, с синими белками, как у щенка, глаза» [1, 5, 58] и т. д.), потому что ее миф одновременно является антимифом, построением, призванным разрушить устоявшиеся стереотипы. Цветаева пытается бороться за Пушкина против памятника Пушкина:

Бич жандармов, бог студентов,
Желчь мужей, услада жен,
Пушкин — в роли монумента?
Гостя каменного? — он,
Скалозубый, нагловзорый
Пушкин — в роли Командора? [1, 2, 281].

Чернь, возводящая ныне Пушкина в ранг памятника, по мысли Цветаевой, заново убивает его. Она по-прежнему не может понять и по-настоящему оценить его талант, пытается нивелировать его индивидуальность, непохожесть ни на кого. Положение поэта в мире ничуть не изменилось, разве что жестче стали условия дуэли. Проблема судьбы поэта, цены искусства становится содержательным стержнем повести «Мой Пушкин».

Искусство движется противоречиями, оно остроконфликтно по своей природе. Цветаевский поэт находится в противостоянии с чернью, со временем, со своей судьбой. Символ его жизни в повести «Мой Пушкин» — картина «Дуэль». Конфликт поэта с земными условиями его существования организует пространство цветаевского произведения. Он признается автором неизбежным, ведь «если бы Пушкина тогда не убили на дуэли, он вообще бы не умер, жил бы вечно» [1, 6, 187].

Повести «Мой Пушкин» было суждено сыграть особую роль в жизни и творчестве поэта. Она оказалась повестью-предсказанием, реквиемом автора по самому себе. Уже в 1936 году Цветаева отчетливо предчувствовала скорую гибель, резкий перелом судьбы, который неминуемо должен привести к ней. Она писала А. Тесковой: «Живу под тучей — отъезда. Еще ничего реального, но мне — для чувств — реального и не надо. Чувствую, что моя жизнь перелаивается пополам и что это ее — последний конец. Завтра или через год — я все равно уже не здесь... и все равно уже не живу» [1, 6, 436].

Личный и творческий кризис Цветаевой углублялся, отношения с литературным зарубежьем непрерывно ухудшались. В начале 1937 года она закончила свою «пушкинскую прозу», в которой откровенный вызов современникам соседствовал со страстной мольбой о помощи. Время Цветаевой оказалось цикличным, как и время в ее повести «Мой Пушкин». Именно в год смерти Пушкина над семьей поэта разразилась катастрофа, ставшая причиной ее гибели. В октябре 1937 года после громкого политического скандала бежал в СССР муж М. Цветаевой С. Эфрон (ее дочь Ариадна возвратилась в Россию еще в марте того же года). Сама Цветаева, пока остававшаяся во Франции с сыном, переживала огромные духовные и нравственные страдания. Наконец в июне 1939 года она приехала на родину, от которой не ждала ничего, кроме собственного конца.

Цветаевой всегда было свойственно бесстрашие перед лицом смерти. В зрелом же творчестве (особенно показательны в этом отношении поэмы «Новогоднее» и «Поэма воздуха») ей неоднократно удавалось заглянуть за опасную грань, отделявшую бытие от небытия. Рассматривая цветаевское «Новогоднее» в его соотношении с традицией жанра элегии на смерть поэта, И. Бродский высказал удивительное предположение: «Не есть ли искусство вообще замена этой несуществующей эмоции (адекватной реакции на смерть — С. Б.)? И поэтическое искусство в особенности? И если это так, не является ли жанр стихов «на смерть поэта» как бы логическим апофеозом и целью поэзии?» [2, 105].

«Логическим апофеозом» творчества прирожденного художника Марины Цветаевой стала повесть «Мой Пушкин», написанная в канун 100-летней годовщины со дня гибели ее великого предшественника. В этом произведении конец земной жизни поэта и поэта вообще был осмыслен как его выход в свободные просторы творчества, начало иной, истинной жизни. Именно в искусстве художнику удастся разомкнуть замкнутый круг судьбы, остановить слепое колесо фортуны. Главным подтверждением этой возможности служил для Цветаевой неумирающий Пушкин:

Преодоленье
Косности русской —
Пушкинский гений?
Пушкинский мускул
На кашалотьеи
Туше судьбы —
Мускул полета,
Бега,
Борьбы [1, 2, 287]

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7-ми т. — М.: Эллис лак, 1994—95.
2. Бродский И. А. Об одном стихотворении // Бродский о Цветаевой; интервью, эссе. — М.: Независимая газета, 1997.
3. Пискунов В. М. Пушкин и русское зарубежье // Вопр. лит. — 1999. — № 1—2.