

**К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ  
ОБРАЗА ПЕТРА I В ТВОРЧЕСТВЕ  
А. С. ПУШКИНА И А. БЕЛОГО**

---

Петровская тема была основной в русской литературе XVIII века, начиная от непосредственного соратника Петра I Феофана Прокоповича, автора торжественного «Епиникиона» на полтавскую победу, от зачинателя новой русской литературы А. Кантемира, автора незаконченной героической поэмы «Петриада», до Ломоносова и Державина, в творчестве которых петровская тема и образ царя-просветителя обрели наибольшую идейную значимость. Не было ни одного поэта XVIII века, который бы так или иначе не касался этой темы в своих стихах. Для поэтов-современников петровских реформ вполне закономерной была тенденция к героизации образа Петра, ибо на их глазах совершались события всемирно-исторического значения, всколыхнувшие дремавшую Россию и выведшие ее на арену европейского развития. Петр I у русских классицистов изображен апогетически, представлен неким идеальным, обожествленным существом, являющимся с точки зрения нравственной, да и исторической тоже безусловной положительной ценностью, которую все поверяется, к которой все устремлено. «Петриады» русских поэтов XVIII века — это односторонние, однополюсные произведения, в центре своем имеющие образ Петра, нарисованный одическими красками и приподнятый над всеми остальными в качестве идеального положительного героя.

Понятно, что современники Петра были лишены способности объективно оценивать его деятельность по преобразованию России, ибо не имели возможности проследить процесс переустройства страны в диахронии, то есть увидеть, какие плоды он принесет и что даст для становления русской нации. Такой способностью (панорамного видения исторических событий) обладают потомки, отстоящие от эпохи Петра на несколько веков и могущие более трезво оценить характер петровской деятельности и даже назвать пороки того пути, на который поставил великий реформатор Россию. Естественно, образ Петра трансформировался представителями последующих литературных направлений.

Впервые отход от классицистической традиции в изображении Петра, отказ от безусловной идеализации личности и деятельности царя-преобразователя и стремление к объективной их оценке наметился в творчестве Пушкина. Тема Петра для Пушкина, как отмечает А. Н. Архангельский, вообще была «болезненно-мучительной» [3, 21] и претерпела значительную эволюцию. У автора «Стансов» и «Полтавы» еще наблюдается преемственность по отношению к ломоносовско-державинской традиции в изображении Петра. Царь-преобразователь в этих произведениях, особенно

в «Полтаве», явлен во всем своем великолепии и могуществе, представлен автором как бы неким эталоном, мерою всех вещей и повернут к читателю «одним ликом» — ликом великого исторического деятеля, победителя, который угадывал потенциальные силы русской нации и направлял их на решение громадных задач, что и вывело Россию на новый путь, открыло в жизни русской нации новый этап. Однако для Пушкина было очевидным и то, что петровская деятельность имела и оборотную сторону — кроваво-разрушительную. Классической является характеристика, данная им Петру в «Истории Петра»: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, написаны кнутом. Первые были для вечности, или, по крайней мере, для будущего, вторые вырвались из нетерпеливого самовластного помещика» [8, 287]. В «Медном всаднике» Пушкин впервые показал читателю черты «второго лика» Петра, «страшного, государственно-внечеловеческого» [3, 21]. Петр в поэме подобен двуликому Янусу: с одной стороны, Пушкин восхищается его гением, «величьем дум» Петра (ведь поэма начинается с того, чем заканчивается «Полтава»: с высокой оды Петру и его делу), а с другой стороны, представляет его «медным кумиром», символом русского самодержавия и его хранителем, властелином, готовым жестоко подавить всякий протест. Е. А. Маймин отмечает, что в «Медном всаднике» Пушкина проявился «полифонический» философский тип авторского сознания. В поэме «не один голос и не один смысловой центр, а несколько голосов, самостоятельных и равноправных, за которыми своя особая точка зрения, не сводимая к другой» [9, 184]. В «Медном всаднике» нет единой системы отсчета и нет категоричных решений. Пушкин не стремится к тому, чтобы создать однозначно «положительный» или однозначно «отрицательный» образ, он беспристрастен в своей оценке личности и деятельности Петра I.

Спустя почти век после Пушкина символист А. Белый в своем итоговом романе «Петербург» пролонгировал сюжет, характеры и саму ситуацию «Медного всадника», в результате чего показал, какие плоды может принести сохранение неизменным того строя, который установил Петр I. Интересно отметить, что появление образа Петра в творчестве А. Белого и переакцентировка в осмыслении его личности произошли на очередном витке истории, когда Россия оказалась на исходе исторического поворота, совершенного в эпоху Петра в сторону Запада. И если у Пушкина в традицию изображения Петра были внесены первые коррективы (он показал читателю «второй лик» Петра, оборотную сторону его деятельности, к которой не обращались поэты-классицисты), то А. Белый радикально трансформировал эту традицию, представив Петра в своих произведениях роковым («грозовым») царем, вдвинувшим Россию «в общеевропейское русло мирового исторического процесса, благодаря чему она и оказалась в тупике между «западом» и «востоком» [7, 351]. Петр впер-

вые появился у Белого во второй «Драматической» «симфонии». Образ Петра здесь двоятся, как и сама структура мироздания, в которой «бытовой» и «бытийный» планы существования человека проникают друг в друга. Петр в этой «симфонии» выступает то в образе обитателя сумасшедшего дома Петруши, то в образе «грозового» Петра. Во втором случае подтекст имени раскрывается отчетливо: «...Петр нахмурил свои нависшие брови и зеленые молнии с ужасающей яростью заблестали в диких очах» [2, 185]. Параллель с Петром Великим непосредственно восходит здесь к Пушкину («Полтава»). Л. К. Долгополов отмечает, что «и в дальнейшем, обращаясь к образу Петра, Белый будет называть зеленый цвет — это и цвет петровского мундира, и цвет Медного всадника, и цвет «кишащей бациллами» невской воды, и цвет плесени — затхлости, застоя» [7, 351]. К тому же Белый заставил своего героя отвечать на символический вопрос: «Может ли быть соединение между Западом и Востоком?», на который «Петр-Гроза» ответил следующее: «...Какое тут соединение: ведь Запад смердит разложением, а Восток не смердит только потому, что уже давным-давно разложился» [2, 185]. Этот ответ «грозового Петра» Белый развернет в «Серебряном голубе», а потом в «Петербурге». Во второй «симфонии» образ Петра эпизодичен, здесь он только начинает формироваться, однако основная тенденция в изображении Петра у Белого намечена уже здесь. И в последующих произведениях Белого с образом Петра будет связана мысль о губительной роли Запада для России. По мнению Белого, двухсотлетний союз России с Западом не дал ничего, кроме механической цивилизации. Белый считал, что Европа, живущая по сухой рационалистической схеме, вырождается. Устами героя 2-й «симфонии» «золотобородого мистика» Сергея Мусатова Белый изложил свои мысли о «дряхлающей Европе». Мусатов видел на Западе «величественные обломки» цивилизации, Европа представлялась ему мертвой, страшной, зияющей пустыми глазницами, населенной «скелетами». С Запада на него веяло холодом могильной ямы, оттуда, с той стороны, грозило чумой, вырождением. По мнению Белого, контакт России с Западом, который установил Петр I, принес в Россию заразу, от которой погибает Европа. Гибель Европы для Белого таится в сохранении неизменным существующего миропорядка, который вырождается во всеобщую регламентированность и предначертанность. Поэтому Петр, который связал Россию с Западом, и в «симфониях», и в «Петербурге» представлен роковым царем, предопределившим России трагическую судьбу страны, оказавшейся через 200 лет следования по «западному» пути развития в тунике. В повести «Серебряный голубь» образ Петра Дарьяльского ассоциируется с Петром Великим, ощутившим туниковость того пути, на который он когда-то поставил Россию. Белый подчеркивает сходство Дарьяльского с Петром, однако Дарьяльский — «это уже Петр Великий, перед глазами которого прошли и ушли, не дав ничего, 200 лет связи России с Западом: сон Запада прошел и отошел, а Россия, как стояла, так и стоит ныне в нетронутой деревенской

красе своей» [6, 544]. В «Серебряном голубе» Белый как бы моделирует ситуацию исторического поворота, который Петр I 200 лет назад совершил в сторону Запада. А «вариант» Петра у Белого, Дарьяльский, окажется во власти губительных тенденций «востока». Таким образом, Белый приходит к выводу о том, что ни «западную», ни «восточную» модели развития нельзя экстраполировать на такую уникальную страну, как Россия, без учета ее национальной специфики. Более того, Запад и Восток тождественны по их губительной роли для России — такую идею Белый утверждает в своем романе «Петербург». «Ко времени написания «Петербурга» Белый окончательно утверждает в мысли, что «петербургский период» русской истории близок к завершению. Поэтому он избирает в качестве смысловой опоры поэму Пушкина «Медный всадник»: ... в «Медном всаднике» Пушкин изобразил этот период во всем его внешнем блеске, но здесь же показал и скрытое до времени противоречие между монархом и человеком из низов... — противоречие, грозившее, согласно Белому, взрывом и потрясением всех основ» [6, 588].

«Медный всадник» Пушкина становится для Белого произведением мирового значения. Погоня «кумира на бронзовом» коне за несчастным Евгением интерпретируется как извечный акт исторического круговращения, рокового повторения в истории одних и тех же событий. В «Петербурге» ситуация пушкинской поэмы повторяется на очередном витке истории, только теперь антагонизм между Медным всадником и террористом Дудкиным снимается. Белый доказывает, что оба они — деятели одного, губительного для России плана, когда изображает сцену визита Медного всадника к Дудкину: «Металлический Гость, раскалившийся под лунной тысячеградусным жаром, теперь сидел перед ним, опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепеляющим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многостопудовом объятии. Медный Всадник металлами пролился в его жилы» [1, 307]. Таким образом, поэма Пушкина прочитана сквозь призму Апокалипсиса. Летит по проспектам и линиям Васильевского острова всадник, чтобы сообщить террористу Дудкину, что история человечества зашла в тупик. Не даст террор и разрушение выхода из этого тупика, как не даст его и следование сухой рационалистической жизненной схеме буржуазного запада.

Следует отметить, что Медный всадник в романе Белого напрямую не соотносится с Петром. Интерпретируя поэму Пушкина в своей статье «Ритм как диалектика и «Медный всадник», Белый отмечал, что Петр, как живой, думающий человек изображен только во «Вступлении». Образ же Медного всадника, который фигурирует в основной части поэмы, Белый квалифицировал как персонификацию идеи зла в ее мегасущности, как олицетворение зла «не только античеловечного, антисоциального, но и вселенского, безбожного, или, вернее, антибожественного» [8, 184]. Таким образом, Медный всадник у Белого персонифицирует собою то зло, которое принесло

России следование по выбранному великим преобразователем пути. Дело Петра по переустройству России на «западный» манер представлено Белым застывшим, окаменевшим, не имеющим перспективы. Более того, европейское просветительство оборачивается деспотизмом. Новый виток по спирали оказывается не выше, а ниже предыдущего. «История, — делает вывод Л. К. Долгополов, — превращается в «дурную бесконечность» повторяющих друг друга явлений. Преодолеть ее можно только вырвавшись за пределы реального эмпиризма в область «сверхчувственного» и «надысторического», то есть в область «вневременных» духовных сущностей» [6, 604].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Петербург. — М., 1981.
2. Белый А. Симфонии. — Л., 1991.
3. *Архангельский А. Н.* Стихотворная повесть Пушкина «Медный всадник». — М., 1990.
4. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М., 1967.
5. *Долгополов Л. К.* А. Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988.
6. *Долгополов Л. К.* Роман А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. — М., 1981.
7. *Долгополов Л. К.* Символика личных имен в произведениях А. Белого // Культурное наследие Др. Руси: Истоки, становление, традиции: Сборник статей. — М., 1976.
8. *Лебеденко Н. П.* Пушкин и русский символизм // НАН Украины, Ин-т лит. им. Т. Г. Шевченко. — Одесса, 1998.
9. *Маймин Е. А.* Пушкин: Жизнь и творчество. — М., 1981.
10. *Макогоненко Г. П.* Творчество Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). — Л., 1982.

Г. М. ПЛЕТНЬОВА

## ДВА ОБРАЗИ ГЕТЬМАНА МАЗЕПИ: О. ПУШКІН І Б. ЛЕПКІЙ

---

Протягом 1828—1829 років О. Пушкіним створювалася поема «Полтава». Через сто років (у 1928—1929 рр.) виходить з друку однойменна повість Б. Лепкого. Її «Полтава» стала частиною великого історичного полотна «Мазепа». Століття відділяє створені в цих творах образи гетьмана Мазепи. Можливість порівнянь, аналогій окреслює деякі предмети дослідження. Тільки вивчення історіографічних джерел та історіософських концепцій творів О. Пушкіна та Б. Лепкого може скласти окреме дослідження.

Безпосереднім поштовхом до виникнення задуму «Полтави» стала для О. Пушкіна його поїздка до Бендер у 1824 р., зустріч з живою старовиною, списаний з могильної плити Кочубея та Іскри напис, відтворений пізніше у примітках до поеми. «Літературним» поштовхом стала поема М. Рилеєва «Войнаровский» (1823—1824), вірніше два її рядки. «Прочитав в первый раз в «Войнаровском» сии стихи:

Жену страдальца Кочубея  
И обольщенную их дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства... Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, вот что увлекло меня...» [7, 134].

Шлях Б. Лепкого до власної «Полтави» був прокладений через поетичне осягнення народної трагедії. Поет створює ряд поезій, присвячених трагічним подіям: «Полтава» (1906), «Ой гіркі тоті бенкети» (1906), «Мазепа» (1908).

Схожими були умови створення творів: загальна історизація свідомості. Події Вітчизняної війни 1812 р. та суспільно-політичні зрушення початку ХХ ст. актуалізували проблему історії, історичної долі держав. Подібними були й загальні культурологічні тенденції. Сплеск мемуарної літератури після 1812 р., «История государства Российского» М. Карамзіна (1818), як і історичні розвідки початку ХХ ст. дихали історією: «коли сама дійсність формує «читача-історика», тоді з'являється «історик-письменник» [10, 24].

Тема Мазеви виявилася продуктивною для творчості О. Пушкіна та Б. Лепкого. «Полтава» російського поета створювалася у період найбільшої творчої активності. Писалася легко, з натхненням. Один із сучасників згадував про цільність образу Мазеви ще в період написання твору: «Картини все несравненно полнее всех прежних; он истощает как бы свой предмет» [4, 120]. Поет також засвідчував всепоглинаючий характер роботи над поемою: «Полтаву» написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все» [7, 134].

Прозова панорама Б. Лепкого створювалася надзвичайно швидко. За період 1926—1929 рр. частини історичної мозаїки складаються в цілісне полотно: «Мотря» (1926), «Не вбивай» (1926), «Батурин» (1927), «Полтава» (1928—1929).

Загальновідома полеміка, що розпочалася довкола «Полтави» О. Пушкіна одразу після її публікації. На всі закиди Ф. Булгаріна та М. Надеждіна в необ'єктивному відтворенні постаті гетьмана, порушенні історичної правди поет відповідав: «...Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер» [7, 132]. Історичні документи, на яких базується поема, представляли О. Пушкіну саме такий портрет гетьмана: авантюрист, оголошений зрадником український гетьман [6, 10—15]. Використовуючи доступний фактичний матеріал, поет створює художньо цілісний образ нещасного геть-

мана: «скрътый, жестокий, постоянный» [7, 133]. Реакція критики на публікацію «Мазепи» Б. Лепкого була категоричнішою: твір не перевидавався до початку 90-х років.

Образ Мазепи в поемі О. Пушкіна розгортається за принципом градації характеристик:

Он стар. Он удручен годами,  
Войной, заботами, трудами;  
Но чувства в нем кипят и вновь  
Мазепа ведает любовь [8, 182].

Б. Лепкий в історіософському осмисленні подій української історії спирався на більш широкий історичний матеріал. Його інтерпретація образу Мазепи також відзначається цілісністю та сталістю головних рис. Грунтовність образу гетьмана визначає композицію перших частин «Мазепи» Б. Лепкого («Мотря», «Не вбивай», «Батурин»): дія розгортається неквапливо, політичні наміри Мазепи автор намагається вмотивувати, психологію — дослідити. Автор розгортає образ Мазепи по всій тканині роману, наповнює твір цим образом. Про Мазепу Б. Лепкого можна сказати словами О. Пушкіна:

Не столь мгновенными страстями  
Пылает сердце старика,  
Окаменелое годами.  
Упорно, медленно оно  
В огне страстей раскалено:  
Но поздний жар уж не остынет  
И с жизнью лишь его покинет [8, 182].

Популярність образу гетьмана Мазепи в світовій літературі неодноразово розглядалася дослідниками [3, 92—99]. З середини XIX ст. літературна історія образу продовжується в українській літературі [1, 143—180]. О. Пушкін та Б. Лепкий — митці, літературні долі яких перетнулися через століття в одній площині: «Україна, Мазепа!» [2, 196].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Пушкін і Україна // Білецький О. Вибрані праці: В 2-х т. — К.: Держлітвидав, 1960. — Т. 2.
2. Борщак І., Мартель Р. Іван Мазепа // Історичні постаті України: Іст. нарис. — Одеса: Маяк, 1993.
3. Гноєва Н. Гетьман Мазепа в українській і світовій літературах // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К.: АТ «Обереги», 1996.
4. Жизнь Пушкина: Переписка; Воспоминания; Дневники: В 2-х т. — М.: Правда, 1988. — Т. 2.
5. Заславский И. Пушкин и Украина. — К.: Вища школа, 1982.
6. Измайлов Н. Пушкин в работе над «Полтавой» // Измайлов Н. Очерки творчества Пушкина. — Ленинград: Наука, 1976.

7. *Пушкин А.* Опровержение на критики // Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — Ленинград: Наука, 1978. — Т. 7.

8. *Пушкин А.* Полтава // Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — Ленинград: Наука, 1978. — Т. 4.

9. *Тойбин И.* Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820 и 1830 годов. — Воронеж: Изд. Ворон. ун-та, 1980.

10. *Эйдельман Н.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. — М.: Сов. писатель, 1984.

*І. В. БУРЛАКОВА*

## **РЕАЛІСТИЧНІ ТРАДИЦІЇ У ПРОЗІ О. ПУШКІНА ТА У. САМЧУКА (жанрово-стильові особливості)**

---

Останнім часом значно зросла увага дослідників літератури до зв'язків між різними культурами та духовними світами різних народів. Встановлення взаємозв'язків, спільних рис та співзвуччя в творчості письменників — представників різних національних літератур допомагає окреслити загальні тенденції розвитку світової мистецької думки. Парадоксальним, на перший погляд, здається те, що, розділені часовою відстанню та виплекані на ґрунті багатой палітри національних культур, з'являються майже однакові або вражаюче схожі естетичні явища.

Втім, пояснити це інколи можна, простеживши причину появи, джерела витоків та історію розвитку цього явища.

Думаємо, що це стосується декількох схожих в українській та російській літературах художніх феноменів. Так, скажімо, в XIX та XX століттях в російській та українській літературі відповідно зростає аналітичне начало. Підтвердження цієї думки знаходимо у роботі А. Слюсаря «Проза О. С. Пушкіна і М. В. Гоголя», де зазначено: «В 30-ті роки XIX сторіччя головна роль в російській прозі належала аналітичним жанрам» [6, 7]. Потребу аналітизму та синтезного бачення дійсності в літературі гостро відчував Пушкін-прозаїк.

Відомо, що наприкінці 20-х — початку 30-х років Пушкін працює над цілим рядом прозових творів, в яких тяжіє до реалізму, трансформуючи в своїй художній уяві романтичні традиції. Так, зокрема, Пушкін зберігає особливий і незвичайний тип виняткового героя (що є ознакою романтизму) та наділяє його цілком реалістичними рисами. Разом з цим героєм Пушкін філософствує над життям, аналізує його.

«Своєрідну особливість Пушкіна складає те, що у нього не можна побачити, де закінчується натхнення і починається аналіз, де замовк поет і говорить філософ» [4, 171] — таким повстав О. Пушкін перед філосо-

фом В. Розановим, який звернувся до особистості митця в 30-ті роки ХХ століття. В цей же період в українській літературі виростає і міцніє талант яскравого національного «аналітика доби» У. Самчука, чия філософія життя будувалася на визнанні перетворюючої сили людської особистості. Перед ним, представником того покоління українського народу, яке намагалося визначити свою національну ідентичність та передбачити подальші шляхи розвитку українського суспільства, як і перед О. Пушкіним свого часу, постає потреба подати в рамках літературної творчості яскраві національні характери, побут та духовний світ свого народу, з'ясувати ті думки і настрої, якими проймається і селянин, і інтелігент.

Трагізм постаті У. Самчука полягає саме в тому, що, намагаючись побачити перспективи розвитку української нації, письменник подає якісно новий тип молододі людини, здатної мислити, яка хоче змінити дійсність, оскільки за таким героєм і бачив У. Самчук майбутнє. Тодішньому поколінню читачів, а часто й критиків, через це була нерозумілою проза У. Самчука. Неповноцінність діалогу з критиком та читачем не послаблювала, однак, прагнення У. Самчука іти накресленим шляхом.

Якщо Ю. Шерех вбачає деяку схожість доль Самчукових творів з долею творів Л. Толстого, то про подібну долю творів О. Пушкіна розмірковує М. Новікова: «Пушкін все більше пише для себе, може бути, для нащадків...» [3, 255].

Намагаючись подати реалістичну картину дійсності, У. Самчук прагне не відходити від принципів реалізму в змалюванні образів-персонажів, наділяючи їх типовими рисами, а також притаманними тільки окремим героям індивідуальними якостями.

Так, наприклад, у романі «Юність Василя Шеремети» ми бачимо такий образ юнака, який по праву вважається типовим. На підтвердження цього ми знайдемо висловлювання декількох дослідників творчості У. Самчука. Характерною є думка Ю. Шереха, що «тема становлення українського позитивного героя, людини не романтики слів і одчайдушних жестів і поривів, а тверезої людини розважного і спокійно продуманого діла...» [7, 221].

Водночас, як ми вже зазначали, Самчук-письменник наділяє свого героя такими рисами вдачі та особливостями натури, які були б притаманні тільки йому одному. Головний герой роману «Юність Василя Шеремети» відрізняється від решти своїх однолітків постійним прагненням осмислити її проаналізувати побачене.

Індивідуалізація особистості в творах У. Самчука лише підсилює ефект реалістичності, допомагає уникнути схематизму, робить постаті людей рельєфнішими, чіткішими.

Справжня людина для У. Самчука — це людина мисляча, яка силою свого інтелекту намагається змінити себе і оточуючий світ, бо вважає мудрість шляхом до духовного зростання, а підвищення інтелектуального рівня нації способом її самоутвердження в світі.

Таким чином, в реалістичній прозі У. Самчука обидві теми — людина і суспільство — розвинуті рівною мірою і є невіддільними одна від одної.

Романістика Пушкіна так само відображає життя в двох його вимірах — особистому і суспільному, або ж, як пише Вяч. Иванов, «в його подвійному плані: суспільства з його стійкими типами і звичаями, та особистості з її завжди новими задумами та прагненнями» [1, 244—245].

Такий тип героя, про який ми вже сказали, складає стрижень концепції людини у творчості У. Самчука. Свої пошуки нового героя У. Самчук розпочинає у трилогії «Волинь», наскрізь просякнутій ідеєю пошуку сенсу людського життя. Той новий герой, якого ми знаходимо в романі «Волинь», шукає істину, вимірюючи її національними інтересами, власним життєвим досвідом, напружено думаючи. Матвій Довбенко, чия постать наділена яскравими індивідуальними рисами, безумовно, та людина, для якої мислення, постійне обдумування чогось, є невід'ємною часткою її ества. Про свого героя У. Самчук пише: «Зросту Матвій великого... Постать його потужна, міцно збудована, «яких сьогодні вже немає». Робота в його руках горить. Ступить — земля гнеться. Ударить кулаком — довбні не треба. Дуб дубом мужик» [5, 18].

Напружена робота інтелекту є характерною рисою фавстівського типу героя. Проводячи аналіз типів героїв літератури різних часів, можна помітити, що в першу третину того чи іншого століття в художній творчості зростає зацікавлення фавстівським типом людини — одвічного шукача істини. Це помітно і з аналізу героїв творів О. Пушкіна. Недаремно М. Новікова зазначає, що «істина... підноситься над усіма пушкінськими героями, над усіма їх митарствами й кризами, підноситься і над самим автором — і надає всім частинам, всім окремим голосам їх справжнє місце, сенс і міру» [3, 10—11].

Інакше кажучи, істина, її пошук, необхідність її віднайдення як домінантна ідея твору обумовлює спосіб подачі та організації художнього матеріалу, відбивається на всіх тих елементах, які є невід'ємними складовими стилю.

Стиль Пушкіна-прозаїка довгий час залишатиметься предметом зацікавлення літературознавства, хоча воно вже неодноразово підходило до наукової розробки цієї проблеми. Вона знайшла своє відображення в роботах Б. Томашевського, В. Виноградова, О. Білецького, С. Бочарова, Л. Гроссмана, Г. Гуковського, Ю. Лотмана та інших.

Серед стилістичних особливостей прозових творів О. Пушкіна виділимо такі, що дозволяють говорити нам про реалістичний спосіб розкриття дійсності. Це зображення буття в усіх його проявах, тяжіння до реалістичних образів героїв, постаті яких подано в суспільному оточенні на фоні конкретних подій, прагнення простежити процес етнічної ідентифікації на рівні духовному і побутовому, а звідси — увага до художньої деталі.

Реалістичність пушкінської прози увиразнюється дотриманням автором часових координат. Ця особливість реалістичної концепції письма

в Уласа Самчука є сильною, оскільки письменник подає події за хронологічним принципом, вдаючись до літописання, фіксує навіть конкретні дати. Час в Уласа Самчука як ніколи набуває ознак динамічності. Динамізм, рухливість часу моделює сюжет і, підсилюючи сюжетно-композиційну єдність, позначається на розвитку характерів Самчукових героїв, оскільки людина як особистість показана в становленні. Образ еволюціонує з розгортанням сюжету і в той же час сприяє його рухові. Недаремно Л. Левітан та Л. Цилевич пропонують розглядати сюжет як історію характеру: «Персонаж і народжується, формується сюжетом, і одночасно — народжує, формує сюжет. Знайомлячись з вчинками персонажів, ми довідуємось про причини цих вчинків: думки, почуття, поривання, в свою чергу, народжені обставинами, в яких ці люди перебувають» [2, 270].

В процесі розвитку сюжету проявляється не тільки характер, а й взаємозалежність стилю і жанру.

Встановлюючи взаємозв'язок між жанром і стилем, відзначимо, що жанр реалізується в стилі, а «твір являє собою жанрову-стильову єдність» [5, 16].

Реалістичний стиль письма У. Самчука жанрово розгортається до меж епопеї як панорамного зображення дійсності. Розгорнутість часопростору трилогії «Волинь» дає підстави характеризувати твір як роман-епопею. Серед ознак роману-епопеї, які названі в дослідженнях М. Бахтіна, Г. Белої, В. Кожина, В. Соболенка, О. Чичерина та інших, виділяємо такі, що чітко проявляються в трилогії «Волинь», а саме:

- акцентування авторської уваги на окремій особистості, або ж окремій родині;
- розповідь про цю особистість з урахуванням моменту становлення та еволюції;
- зображення долі людини на тлі історії народу, з включенням тих моментів, що ми їх називаємо драматичними або переломними;
- розкриття автором філософських основ дійсності, характеру співіснування людини і світу;
- осмислення перспектив подальшого життя народу.

Широка панорама суспільного та духовного життя українського народу показана через долю родини Довбенків, яка згуртована навколо постаті Матвія Довбенка, голови родини. У. Самчук свідомо обирає такий жанр, оскільки в рамках саме роману-епопеї можна було розкрити той комплекс проблем, який постав перед українським суспільством на початку століття, розвинути цілий ряд ідей, подати безліч неповторних людських характерів в їх розвитку на тлі суспільних зрушень. Тобто зобразити життя в усій його складності і багатовимірності. Як автор роману-епопеї «Волинь», У. Самчук розвиває реалістичні традиції українського письменства, збагачуючи його новими мотивами та образами, завдяки чому посідає значне місце в історії української літератури.

Думаємо, що постать О. Пушкіна як творця епопеї національного життя, яка не вилілася в конкретний роман-епопею, а постає через сюжетно розрізнену, проте співзвучну на рівні ідей та пафосу його прозову спадщину, буде об'єктивно оцінена.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Іванов Вяч.* Роман в стихах // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.
2. *Левитан Л., Цилевич М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990.
3. *Новикова М.* Пушкин в XX веке. — М., 1995.
4. *Розанов В. А. С.* Пушкин // Пушкин в русской философской критике: Конец XX — первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.
5. *Самчук У.* Волинь: Роман у трьох частинах. Том перший. — К.: Дніпро, 1993.
6. *Слюсарь А.* Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя: Опыт жанрово-типологического сопоставления. — Киев-Одесса: Лыбидь, 1990.
7. *Шерех Ю.* Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи. // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1.

О. В. КОЛЕСНИКОВА

## А. С. ПУШКИН В ТВОРЧЕСТВЕ В. ШАЛАМОВА

А. С. Пушкин занимает особое место в творчестве поэта и писателя «лагерника» В. Т. Шаламова (1907—1982), еще недавно мало кому известного. Сегодня читателю доступно практически полное литературное наследие художника — «значительное и разнообразное» (Д. С. Лихачев) [2], включающее как поэзию и малую художественную прозу, так и критические статьи, заметки, эссе. В теоретических работах В. Шаламов представляет еще один ракурс в рассмотрении такого феноменального явления в русской национальной культуре, истории и литературе, как гений А. С. Пушкина.

Много размышляющий об отечественной истории, искусстве и литературе писатель — автор нескольких обстоятельных статей о прозе и поэзии, критических заметок и эссе о выдающихся художниках (в частности, Каменском, Маяковском, Ахматовой и др.), не оставил работы, посвященной собственно Пушкину. Возникает вопрос — почему?.. Ведь Пушкин, пожалуй, едва ли ни единственный поэт, к которому он испытывал чувство безмерного уважения и преклонения; неоднократно подчеркивал уникальность его как явления в истории отечественной и мировой культуры, отме-

чая при этом рельефный и всеобъемлющий характер его творчества... Вопрос снимается, как только глубже окунаешься в мир творческих изысканий и исследований В. Шаламова, «всегда страстно стремящегося к истине» [2].

По свидетельству самого писателя, к Пушкину он шел долго, теряя время «на лишнее чтение, на поверженных кумиров», и «вернулся к нему позднее — после Есенина, Северянина, Блока, Хлебникова и Маяковского» [1, 4, 340]. Такой способ имел как свои недостатки, так и преимущества: Пушкин — крайне сложен и, по мысли Шаламова, с него ни в коем случае нельзя начинать знакомство с поэзией. Он «шире, богаче, ярче» [1, 4, 335] любого иного художника...

«Я поздно понял, — пишет Шаламов, — что имеется Пушкин — величайший русский поэт. Что пока человек, живущий стихами, этого не поймет, — он сам еще не стал взрослым» («Кое-что о моих стихах», 1969) [1, 4, 340].

Бесспорно, признание знаменательное. Это не просто преклонение или объяснение в любви. Здесь — большее: открытие «своего» Пушкина, через него — обретение самого себя как художника и доверие к себе как к поэту. Пушкин для Шаламова — олицетворение подлинного искусства. Он — сама Поэзия, величайшее из искусств.

Вслед за Достоевским Шаламов ставит вопрос о «тайне Пушкина», которая, по его мнению, была неверно истолкована предшественником: «Пушкинскую тайну Достоевский разгадывал <...> с позиций Белинского» и, при всей своей гениальности в критических исследованиях, «не хотел заметить их *звуковую* (курсив наш — О. К.) организацию». «<...> Звуковая тайна Пушкина Достоевским не была разгадана» [12, 67]. По Шаламову, она — в удивительном звуке и неповторимом ритме, уникальной мелодии, которая в непрерывной борьбе со смыслом и рождает гениальное поэтическое слово. Эта пушкинская тайна, утверждает писатель, собственно никогда не будет разгадана до конца, ибо истинная поэзия не переводима.

Какой бы то ни был анализ (кроме чисто технического) или интерпретация поэтического творения А. С. Пушкина, считает наш автор, лишь сужают его восприятие, утрируют и даже извращают, что нередко приводит «наших доморощенных теоретиков (Войтоловский) к <...> позорному столбу». «Разве это Пушкину нужно?», «Пушкин очень внимательно следил за своим добрым именем <...>» [12, 63].

Подобное «приобщение» к творческому наследию великого поэта, по мысли Шаламова, недопустимо, да и всяким анализом «Пушкин был бы унижен <...>» [1, 4, 385].

Относительно последнего, конечно же, возникают сомнения. И здесь есть что противопоставить автору. Но не станем оспаривать. Лишь заметим: часто резкий, В. Т. Шаламов всегда искренний в своих высказываниях. Категоричная же самоустановка, по-видимому, не позволила ему

самому взяться за отдельное исследование, посвященное Пушкину. Также можно допустить, что, крайне требовательный к себе и самокритичный, Шаламов-стиховед понимал: он не владеет достаточной литературоведческой подготовкой для такой сложной и кропотливой работы. По этой причине относительно Пушкина он ограничивается лишь отдельными тезисами, короткими замечаниями или риторическими вопросами, которые нередко носят характер апелляций для подтверждения той или иной собственной мысли. Из этих высказываний, имеющих место в каждой его работе, пунктиром, но вырисовывается образ шаламовского Пушкина — идеального Поэта, связанного с миром тончайшими нитями души, через глубинную свою сущность.

Пушкинскими мотивами, реминисценциями — невольным или сознательным воспроизведением поэтических образов, лексем, интонационно-синтаксических фигур гениального предшественника, насыщена вся колымская поэзия В. Шаламова, представляющая собой парадоксальное сращение следов романтического мировосприятия XIX столетия и абсурдизма XX века [4, 130—149]. Важно: пушкинские мотивы здесь не травести, а некая часть биполярного мышления, без которого духовный мир поэзии Шаламова был бы не полным или (если учесть проблематику и тематику) ущербным. Отметим лишь то, что лежит как бы на поверхности: «Жилье почуяв, конь храпит» [1, 3, 23]; «Здесь смертный дух, здесь смертью пахнет, / И задыхается земля» [1, 3, 35]; «И бедный Всадник Медный, / Когда покинул пьедестал...» [1, 3, 60]; «Камнем мне на сердце ляжет / Гул тяжелей хоровой. / Песни русская протяжность. / Всхлишь, аханье и вой...» [1, 3, 94]; «Не мог остола от хороя, / Как ни старался, отличить» [1, 3, 211]; «Из тьмы лесов, из топи блат / Встают каркасы рая» [1, 3, 204]; «Пусть не душой в заветной лире — / Я телом тленья убогу» [1, 3, 239].

Что же касается прозы В. Шаламова, то здесь, как заметили исследователи творчества писателя — Ю. Шрейдер [10, 61—70], Е. Волкова [3, 3—34], В. Есипов [7, 41—50] и др., в более значительной мере, чем в поэзии, дает о себе знать пушкинская школа. О. Дарк отмечает, что именно Шаламов в современной литературе — один из немногих действительно преемников пушкинской традиции, продолжатель «линии» Пушкина — Достоевского — Гаршина (по утверждению самого писателя, — Пушкина «Пиковой дамы» и «Маленьких трагедий») [6, 223—235]. Писатель в наше время продемонстрировал немалые изобразительные возможности малой прозы, которые, к слову, не увидел в ней даже А. Солженицын, следуя «моделям» Л. Толстого...

Шаламов — наследник Пушкина, нередко берет мотивы, сюжетно-пластические ходы, повороты и даже целые сюжеты, уже «использованные» в искусстве, и осваивает их «изнутри» на новом материале — Колыма. При этом «работает» не методом открытого «взрыва», а, как и Пушкин, методом «сдвига» сложившегося «стилевого канона». Его проза сориентирована на короткую пушкинскую фразу и на собственную фразу-пощечи-

ну, как говорил он. И эта установка, хотя и не единственная, но является ведущей, о чем автор заявляет с первых страниц колымской эпопеи: сознательно вводит мифологему — пушкинский парафраз в начале новеллы «На представку» [1, 1, 8—13], которая, по сути, выполняет функцию зачина ко всему корпусу его новелл.

Немаловажную роль играет «проверка на звук» и ритмическая организация текста. Шаламов, как и Пушкин, глубинный ритм своих прозаических текстов часто создает сочетанием смысловых и интонационных отрезков речи, которые нередко совпадают с синтагмой — синтаксически и интонационно объединенной группой слов. Эти группы обособлены друг от друга разделительной интонацией, которая определяется в трех основных видах: восходящая, напоминающая вопросительную; нисходящая; утвердительная, близкая к повествовательной. А также интонацией «приступа» — повышения голоса около первого ударения новой фразеологической группы, чаще всего предложения [9]. Такой прием прогнозирует трагико-парадоксальное напряжение игры «у бездны мрачной на краю»; каденция понижения средних тонов и сменяющая ее интонация приступа придает словам-понятиям особый символично-обобщающий смысл, выходящий за рамки конкретной ситуации...

В каждой шаламовской фразе, первичной детали, в лексике, неизменно выражается стилевое, духовное *целое* — новеллизм (динамика, сжатость), высокая внешняя информативность, «мысли и мысли», как в ранней прозе А. С. Пушкина [5, 40—72].

После М. Зощенко [8] В. Шаламов, пожалуй, единственный, кто четко ссылается на гениального предшественника: не на общие его принципы и традиции (на это ссылаются все), а на конкретные заветы его прозаического письма, — лаконизм, повествовательность, новеллизм [2, 12], и последовательно воплощает их в «новой прозе».

В самом типе творчества В. Т. Шаламова обнаруживается духовная и художественная соприродность пушкинскому письму.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шаламов В. Собр. соч.: В 4-х т. — М., 1998. — Т. 1
2. Шаламов В. Стихи. «Крест» / Предисл. Д. Лихачева // Аврора. — 1987. — № 9.
3. Волкова Е. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопросы литературы. — 1997. — № 11—12.
4. Волкова Е. «Лиловый мед» Варлама Шаламова (поэтический дневник «Колымских тетрадей») // Человек. — 1997. — № 1.
5. Гусев В. Пушкин: уроки стиля // Гусев В. Память и стиль. — М., 1984.
6. Дарк О. Мир может быть любой: Размышления о «новой прозе» // Дружба народов. — 1990. — № 6.

7. *Есипов В.* Норма литературы и норма бытия: Заметки о писательской судьбе Варлаама Шаламова // *Свободная мысль*. — 1994. — № 4.
8. *Зоценко М.* Рассказы и повести — Л., 1959.
8. *Томашевский Б.* Ритм прозы («Пиковая дама») // *Томашевский Б.* О стихе: Статьи — Л., 1929.
10. *Шрейдер Ю.* Ему удалось не сломаться // *Советская библиография*. — 1988. — № 3.

*Р. Г. КУЗЬМЕНКО*

## **РАССКАЗЫ В. РАСПУТИНА 90-Х ГОДОВ В СИСТЕМЕ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ**

---

Затруднительно привести факты прямого влияния прозы А. Пушкина на творчество В. Распутина. Скорее всего оно носит опосредованный характер и происходит не на уровне поэтики, а в области «надлитературной». Не выводя художественный мир В. Распутина из творческой системы А. Пушкина, отметим в нем некоторые идейные мотивы, являющиеся свидетельством преемственности художественных традиций.

Верное отражение русской действительности, угадывание в ней самых болезненных точек, сострадание «маленькому» человеку, показанному во всей сложности его внутренней жизни, та особая система гуманизма, завещанная А. Пушкиным, — все это оказалось усвоенным лучшими писателями не только XIX, но и XX века. Среди преемников и продолжателей великой традиции В. Распутин, чье творчество неизменно привлекает внимание читателей на протяжении уже нескольких десятилетий.

Проза В. Распутина 90-х годов вызывает разноречивые суждения. Спорным оказывается не только понимание героя, но и самой сути, смысла творчества писателя. Критики, стоящие на разных позициях, осознают единство художественного мира В. Распутина, поэтому в их оценке современных произведений писателя присутствует весь пласт его прозы.

Остановимся на анализе двух лучших рассказов В. Распутина 90-х годов «В ту же землю» (1995) и «Нежданно-негаданно» (1997), которые позволят уяснить своеобразие его современной прозы и расставить акценты в спорах о ней.

В. Распутин — писатель, предощушавший и предвосхитивший неизбежный духовный кризис в обществе при условии забвения в нем нравственных ценностей. Его повести 70—80-х годов были восприняты как предупреждение современному миру и человеку, в нем живущему. В. Распутин 90-х уже не предупреждает. Слом в жизни произошел, и сегодняшняя реальность предстает в новых рассказах писателя как совершившийся в конце XX века апокалипсис, а герой его тот же, узнаваемый, из самой толщи народной жизни

человек. Один из них — Сеня Поздняков из рассказа «Нежданно-негаданно», который из города, где живут его дети, возвращается домой в деревню, и «нежданно-негаданно» на его руках оказывается девочка пяти-шести лет, подброшенная ему женщиной «со следами прокатившейся жизни на лице». Принцип контраста в организации материала является определяющим в художественном мире В. Распутина. И в названном рассказе полярность пространства, в котором два мира — городской и деревенский. Системой деталей, штрихов, подробностей уже в начале рассказа явлен образ современного города: скверик, «убитый и захламленный», мост через Ангару, на котором «уродливые сочленения из машин», сбрасывающих «едкий злой дух», коробчатые многоэтажки, «нахальные и одномерно сиротски-печальные», «гора из огромных полосатых баулов, известных всей России», лежащих у дебаркадера, солнце «безрадостное от чадающего города». Картина дополняется изображением вещевого рынка в Иркутске: «кругом все кричало, визжало, пицало, совало под нос какую-то раскрашенную дрянь и все колыхалось, двигалось, полосатые баулы били Сеню по голове и по ногам, дюжие квадратные девки кричали на него и яро матерились... но Сеню «чудом вынесло на отбой», он «спасся». «Светопредставление» рынка — это символизированный образ современного города и шире — мира, который чужд герою, живущему, по его словам, «как в пятнадцатом веке». Контраст деревенского и городского мира выражен в рассказе разнообразно. Например, через восприятие деревенского жителя «тетей Люсей». По ее оценке, эти люди «не из воронья», и ее же: «нет теперь ни умных, ни дураков, есть сильные и слабые, волки и овцы». Эти оценки, вложенные в уста человека, который стал жертвой «настоящей жизни», усиливают ощущение разорванности мира, его полярности. В рассказе постоянно звучит мысль о необратимости происходящих перемен. Это и в авторском комментарии к размышлению, кто теперь муж и жена Темниковы. «По старой сдаче» он — инженер, она — врач, но «теперешняя жизнь сдала карты заново и козыри поменяла. И кто из них сейчас кто, они и сами не знали» [4, 14]. Возникает ощущение перевернутости мира, в котором добро теряет всякий смысл и ценность. Но и сегодня для В. Распутина воплощением гармонии, оплотом нравственности остается мир деревенский. В изображении этого мира и другая стилистика, и другой образ природы: «Стоял уже сентябрь, доспели последние урожаи в огороде и тайге. Дни стояли сияющие, перекапленные от утренников с инеем до летнего зноя, небо распахивалось все шире и, казалось, все глубже оседала земля» [4, 23]. От безличных глаголов: кричало, визжало, пицало... при изображении рынка, передающих дурную бесконечность движения в бездну, — образ сияющего дня, в котором земля и небо, красота и полнота бытия. В рассказе Катя служит «чистым свидетельством» о современном мире. Жестокость этого мира (не зря его символом стал рынок) проявлена в судьбе ребенка, красота которого оказывается товаром. И через Катю показана естественность, полноценность природной жизни, в которой она начинает «оттаивать», возвращаясь в детство. Неприя-

тие города, деление мира «на своих и чужих», характерные для деревенской прозы, проявлено и в новых рассказах В. Распутина.

Контрастом городскому миру является и образ главного героя рассказа — Сени Позднякова, «дурака», от которого «за версту простотой несет», как читаем о нем в тексте. Через его «невинный» взгляд предстает картина современной жизни. Герой не борец (значительная деталь: в семье последнее слово всегда остается за Галей), но он остро реагирует на совершаемое вокруг него. Чувство боли и сострадания вызывает у Сени ангельской красоты ребенок, просящий милостыню на базаре. Автор постоянно фиксирует внимание на внешности Кати, которая поражает всех. Портретная деталь, многожды повторенная, «ангельское»: «ангельское личико девочки лет пяти-шести», «лицо ребенка являло ангельский лик, лицо выдувалось небесным дыханием» [4, 14]. И мысли Сени: «Может это Он, Бог, послал от себя это ангельское создание, чтобы иметь чистое свидетельство?» [4, 14]. Медленный процесс возвращения Кати к жизни показан через изменения ее лица. Сене с женой удается отогреть ребенка, но за девочкой приходят и он сам провожает ее к «Метеору». А затем «слепотычется из угла в угол... и одна только мысль также слепо тыкалась в нем: как бы провалиться в тартарары» [4, 28]. Это «слепоты», дважды повторенное, много говорит о герое, совестливом и добром человеке, не умеющем защитить то, что стало для него самой жизнью — Катю.

Поэтика контраста, проявленная в рассказе, характерна и для финала. «Дядя», пришедший за Катей, был «из горлохватов, из тех, кто любит идти напролом» [4, 26]. Растерянность и чувство боли при виде пришельцев у Сени, и наглость, напористость, уверенность в своей силе городских. Этот жестокий мир представлен в сжатых, не развернутых, но значимых и емких деталях. Например, в начале рассказа, когда не удается продать или отдать девочку Сене, женщина говорит: «Пойдем в свою камеру, побег не состоялся. Там Олега уже добивают, что выпустил нас» [4, 16]. В осторожных расспросах у девочки Сеня узнает об Ахмете, стрелявшем в тетю Люсю. И догадка Кати в конце: «Они били ее, разыскали, пытали», пока не сказала, где оставила девочку.

В повестях 70–80-х годов В. Распутин ставил точные диагнозы происходящему в России. Ему удается на малом пространстве художественного текста создать емкую картину мира. «Микромир» в его произведениях всегда становится «аналогом макромира», «аналогом бытия» (Л. Арутюнов). В рассказе «Нежданно-негаданно» за частной историей о Сене Позднякове также возникают размышления о России конца века. В чем причина страшного распада, что с нами произошло?

Д. Быков, анализируя позднюю прозу В. Распутина, отмечает: «Распутин не задается вопросом о причинах русской болезни: он не философ и не социолог, он один из немногих чистых художников в русской литературе последнего времени... умом художника В. Распутин понимает, что не с социальной и не с политической силой столкнулся, не конкретному вре-

мени возражает, а сам ход вещей размывает и развеивает почву, на которой мы все живем» [1, 10]. Думается, что причина болезни общества для В. Распутина очевидна. Он из тех «деревенщиков», который наиболее последовательно и постоянно утверждает непреложность нравственных основ бытия человека в мире. Его кредо: «писатель... обязан знать и указывать на ценности, которые ни при каких условиях не должны быть пересматриваемы как неперемное и выверенное условие правильного общественного развития» [3, 2] остается неизменным. Рассказом «Нежданно-негаданно» В. Распутин говорит, что совестливый, природный человек чужд миру, в котором попораны все нравственные нормы. Изобразительная сила В. Распутина-художника проявлена в создании образа главного героя, который, «оттягивая на себя весь глубинно-психологический, философский заряд произведения» (С. Семенова), всегда является носителем света. То есть «тихие» герои В. Распутина, представленные всегда «в лучах нравственного идеала» писателя, не только воплощают его представления о должном, но и являются художественным ответом писателя о причинах болезни общества. Прямое же исследование этих причин не является художественной задачей писателя, хотя все в рассказе протестует против зла. Этическая позиция В. Распутина всегда четко проявлена, он активен в оценке и возражает все же «конкретному времени», но возражает как художник. Иронически-сниженное, обобщенное повествование при изображении городского мира и конкретно-живописное, пластическое, согретое авторским участием и симпатией — при изображении мира деревенского и Сени, как его выразителя, проявляет авторскую позицию. Л. Теракопян отмечает: «Любая беда в его книгах предстает как духовная проверка» [6, 102]. И эту «проверку» распутинский герой, даже «слабый», всегда выдерживает. Поэтому утверждение Д. Быкова: «Самое дорогое в распутинской интонации — кротость... покорное, терпеливое приятие неизбежного» [1, 10] — представляется несостоятельным, искажающим суть и дух прозы писателя.

Еще большим возражением концепции Д. Быкова является, на наш взгляд, рассказ В. Распутина «В ту же землю». Образ «обманутого мира», в котором жизнь оказывается «сплошной раной», предстает и в рассказе «В ту же землю». Здесь автор еще более непримирим в изображении современности, жестче выявлен контраст жизни прежней и нынешней. Главное событие в рассказе — тайные похороны в лесу Аксиньи Егоровны, «труженицы и страдалницы» ее уже пожилой дочерью Пашутой. Не имела права старуха быть похороненной в городе, не прописана, нет паспорта, и главное — нет у Пашуты денег на похороны. Безумию города, где естественный обряд погребения недоступен маленькому человеку, противопоставлена деревня. Вот мысли отчаявшейся Пашуты, которой не хватало сил, «чтобы подступить к страшной тяжести приближающегося дня: «Господи, но как же просто было бы сейчас в деревне! Как близко там почившему от дома до дома! Снесли бы Аксинью Егоровну на руках, положили простор-

но среди своих, деревенских, и весь обряд был бы дорогой к родителям, а не хождением по мукам...» [2, 7]. В «Прощании с Матерой» измываются над уже погребенными, умершими, уничтожая кладбище. Здесь — страшнее: уже и похоронить нельзя. Перекличка с повестями «Последний поклон», «Прощание с Матерой» здесь налицо: смерть — дорога к родителям, близким, уже умершим. Именно так воспринимает смерть Дарья и об Анне читаем: «Ей было от кого уходить и к кому уходить» (к родителям, к мужу, умершим детям). И дальше в рассказе так сказано о деревенском кладбище: «Там бы и небо приспустилось над Аксиной Егоровной... и лес бы на прощанье помахал ветками, и дых ветра, пронесшись струнно, заставил бы склониться в прощальном поклоне всякую травку» [2, 7]. В отличие от рассказа «Нежданно-негаданно», где достаточно уделено места изображению деревенского мира, здесь это единственный эпизод, так как конфликт сосредоточен не столько на противостоянии мира деревенского и городского, сколько на том, какая жизнь была в городе строящемся и какая она сегодня. «Строили город будущего, а выстроили медленно действующую газовую камеру под открытым небом» [2, 8]. Зло в рассказе воплощают «они» — новые хозяева, всемогущие и недостижимые, что творят беззаконие. «Они» не персонифицированы. Если в «Нежданно-негаданно» это были эпизодические персонажи, здесь — это обобщенный образ зла, «образованного уродства». И Пашута, которую последние годы «только уродовали и унижали», выступает, как сама понимает, «против чего-то слишком серьезного и святого». Это покушение на человеческие устои, на веками освященные традиции обряда похорон. Покушение совершается тайком, «как у татей», хотя Пашута и понимает, что настолько разорваны связи между людьми, так трагически одинок сегодня человек и так весь мир безразличен к его судьбе, что можно было хоронить в лесу и среди дня, так как сейчас «никто ничего не видит».

Пашута — из активных распутиных героев, сродни Дарье, о ней говорится как о «женщине сильной, ко всему привыкшей». Пашута решает вопреки всему похоронить мать без «них», «хищников-разбойников, наживающихся на смерти». Дарья свято хранит традиции, уничтожение кладбища для нее страшный грех. Пашута же покушается на святое, но таким образом выражает протест против времени, когда все кругом стали никому не нужными. В уста Пашуты вложены самые сокровенные мысли рассказа: «Время настало такое провальное, все сквозь землю провалилось, чем жили. Ничего не стало... Все отдали добровольно, пальцем не шевельнули... и себя сдали» [2, 12]. Отсюда боль и стыд автора и его героини. И еще: «Господи, что это за мир такой, если решил он обойтись без добрых людей, если все, что рождает и питает добро, пошло на свалку?!» [2, 12]. Такого горького и строгого вопроса к себе, к людям, пожалуй, после «Прощания с Матерой» у В. Распутина не было. Там Дарья, протестуя против затопления родных могил, Матеры, остается на уходящем под воду острове. В рассказе «В ту же землю», в знак протеста против «них», против

кошмара «провального времени» Пашута покушается на христианский обычай, но таким образом возвращается к его первоначальной сути, когда уход в землю после смерти был возвращением в природу, в дом. И красота места, где хоронят Аксицию Егоровну, очень значима. Значительным оказывается и появление двух новых могил на опушке леса. Парадоксально, но они символизируют некий прорыв из плена «подлости, бесстыдства, каинства», которым отмечены «они». Пашута уверена, что всех «провальное время» не может взять. Прав Л. Теракопан, отмечающий, что «Распутин пишет не безответную, безропотную мученицу. Другая натура — не кроткая, а неукротимая... ее бесстрашие взрывает оцепенение, чувство безысходности оборачивается не безрассудством, а нравственным примером и уроком» [6, 104].

У В. Распутина обычно зло предстает в обобщенном виде: «пожогщики» («Прощание с Матерой»), «архаровцы» («Пожар»). В рассказе «В ту же землю» — это «хищники-разбойники», но все же здесь зло еще более обезличено («они»). Драматизм всегда у В. Распутина является важнейшим качеством сюжета. Но еще более трагичным предстает мир в рассказах 90-х годов, и особенно — «В ту же землю». В нем трагизм всех судеб: унижена нищетой, одиночеством, сознанием зря прожитой жизни Пашута, спивается Стас Николаевич, убивают Серегу, Аксиция Егоровна, приемная дочь Пашуты в бедности выживающая с сыном, заброшенная, бесприютная внучка. Философский нерв рассказа в таких словах: «человек не может быть нужен только самому себе, он — часть общего дела, общего организма, и когда этот живой организм объявляется бесполезным, обмирают и все его органы» [2, 7]. Об этом «обмирании» людей, именно потому, что сломан «общий организм», «опрокинулся мир, разрушился» и сказал В. Распутин в рассказе «В ту же землю».

Рассказ вносит уточнение в понимание типа героя, который не может быть определен как человек кроткий, слабый (Д. Быков: «герой вечно болен и расслаблен»). Дарья, Анна, Иван Петрович, Сеня Поздняков, Пашута не могут противостоять насилию объективных обстоятельств, перемнить «ход вещей», но все они, люди с нравственным стержнем, «праведники, живущие по совести, не идущие на компромиссы». Почти всегда у В. Распутина это пожилые люди, они «немощны» физически, но не нравственно. Сегодняшний мир предстает в рассказах В. Распутина в красках сниженных, однозначно обличительных. Свет же в его новых рассказах возникает благодаря образам главных героев (Сеня, Пашута). Для В. Распутина «мир сходится в человеке». Именно сегодня, когда в литературе отсутствие мысли, пренебрежение психологической правдой, равнодушие к вопросам добра и зла стало утверждаться как норма, осознается значимость произведений В. Распутина, отмеченных высоким нравственным потенциалом.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Быков Д.* Слезный дар // Литературная газета. — 1998. — № 38. — 23 сентября.
2. *Распутин В.* В ту же землю / Наш современник. — 1995. — № 8.
3. *Распутин В.* Мир сходится в человеке // В мире книг. — 1987. — № 1.
4. *Распутин В.* Нежданно-негаданно // Наш современник. — 1997. — № 5.
5. *Семенова С.* Талант нравственного учительства // Знамя. — 1987. — № 2.
6. *Теракопян Л.* Провальное время // Литературное обозрение. — 1996. — № 2.

## ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВОСТИЛИСТИКИ

Л. А. БЫКОВА

### ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИЛА ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ (на материале А. С. Пушкина)

---

Для определения воспроизводимых текстов используются два не имеющих достаточной лингвистической определенности термина — *афоризмы* и *крылатые слова*.

К *афоризмам* относят как *высказывания*, извлеченные из авторских текстов («Что пройдет, то будет мило» — Пушкин), так и произведения афористического жанра, имеющие независимый и самодостаточный характер (например, «Максимы и размышления» Ларошфуко, сборники «Мудрых мыслей» и т. д.). Афоризмами называют как высказывания, имеющие *генерализованный, метафорический* смысл («Ох, тяжела ты, шапка Мономаха» — Пушкин), так и лишенные его («Любви все возрасты покорны» — Пушкин). Признаками афористичности считаются также интеллектуальная значимость, парадоксальность, лаконичная и своеобразная форма выражения мысли.

*Крылатые слова* — *устойчивые* изречения, вошедшие в язык (речь) из любого рода книжных (письменных) и устных источников, в том числе и высказывания реальных исторических лиц, которые получили широкое распространение. Сюда относят названия мифологических и исторических событий и реалий, получивших *переносное* значение, личные имена исторических и литературных персонажей, названия текстов, *образные* выражения авторов.

Такое широкое понимание *воспроизводимого* (включая и собственно афоризмы) более продуктивно, потому что направлено на *знаковый, семиотический* характер использования языковых единиц, хотя признаки *известность, воспроизводимость* работают более на интуитивном уровне лингвиста и зависят от уровня развития воспроизводящей языковой личности (условно: на полюсах массовые хрестоматийные и элитарные профессиональные). Поэтому термин *прецедентные тексты* (ПТ), принадле-

жащий, по-видимому, Ю. Караулову (см. [2]), подчеркивает и раскрывает *включенность* воспроизводящего оригинальные тексты в широкое понимание этого слова в фонд культурно-исторических знаний. По сути, о прецедентности, воспроизводимости, о характере воспроизведения можно судить *не по оригинальным текстам (какой бы богатый материал они ни давали), а по количеству и «качеству» вторичных текстов, т. е. через призму языковой личности (ЯЛ) реципиента.* Именно она была в центре внимания Ю. Н. Караулова. Заслуживает внимание определение трех уровней развития ЯЛ в связи с ее тезаурусом и мотивационными сферами: *лексикон* (словарь), *семантикон* (когнитивный уровень, определяемый системой знаний и образом мира) и *прагматикон* (интенциональный, прагматический, мотивационно-деятельностный аспект ЯЛ, ее «способность к актуализации знаний в интеллектуально-эмоциональном поле коммуникации») [2, 88]. ПТ принадлежат к *семантикону*, к *когнитивно-му* и *прагматическому* уровням ЯЛ. Это «мысли о мыслях», когда ранее кем-то уже сформулированное становится феноменом ее мыслительной сферы, когда фактологический контекст переключается в ментальный. Применительно к художественным текстам (ХТ) как к первоисточнику, типологически в ПТ входят: заглавие, имя персонажа, другие собственные имена, цитация в разных ее видах.

Собственные имена героев пушкинских текстов не нашли отражения в сборниках «крылатых слов» в качестве прецедентных. Однако заряженные содержанием ХТ, являясь семиотическими знаками персонажа, они, несомненно, воспроизводятся (непосредственно или путем сравнения), и чем менее хрестоматийны герои, тем выше когнитивный уровень «мысли о мыслях» ЯЛ. Ср. «Ты прямо Татьяна Ларина: печальна и молчалива, что-то пишешь» (В. Розов) и «Наш загадочный Сильвио...» (А. Приставкин). Такая своеобразная вторичная номинация акцентирует типичные, наиболее известные, запомнившиеся черты героя (правда, иногда и понаслышке), обычно гипертрофированные, подчас иронично («Подумаешь, Онегин нашелся!» — А. Алексин). Такие номинации являются коннотированными текстовыми, индивидуальными метафорами, и присвоенное имя, вошедшее в духовный мир ЯЛ, может быть свидетельством ее собственной интерпретации, сопричастности к авторству. *Узуальных* вторичных значений имен героев пушкинских текстов словари, кажется, не отмечают. Среди номинаций *исторических лиц* в пушкинских текстах есть широко известные в русской и европейской культуре (Петр I, Борис Годунов, Моцарт, Сальери и др.). Исследование использования их в качестве прецедентных — очень тонкая материя, и таким фактическим материалом мы не располагаем. Ясно, что художественный образ, несущий эстетическую нагрузку, «навязывает» определенное осмысление исторического лица, приближает его к говорящему, создает иллюзию подлинности, знакомства с ним, однако здесь естественным образом должно включиться и знание, мнение, представление об этом лице, почерпнутое из разных источников — *вне* ХТ.

Представляется, что не так много пушкинских заглавий вошло в *мас-совое* сознание в качестве «готовых» к прецедентному употреблению. Чисто внешне, фактически в отрыве от ХТ, используются заглавия «Капитанская дочка» (в разговорной речи шутливо «дочь капитана»), «Братья-разбойники» (буквально: «...раскравши миллионы...», братья-разбойники <Рябушинские>... бросили завод...» Д. Заславский). Специального исследования требуют, например, возможные употребления названий «Пиковая дама» и интерназвание «Кавказский пленник» как прецедентных. Заголовок как ПТ расширяет сферу мнений и ассоциаций говорящего до содержательно-эстетического уровня всего ХТ. Во вторичном дискурсе подспудно устанавливается связь заглавия и содержания (говорящий «сжимает» информацию до своего уровня понимания). Отношения «текст/заглавие» могут приобретать дальнейшее развитие, а ПТ — индивидуальное толкование. Так, в *каменном госте* выделяются признаки неотвратимости возмездия («...мещане-банкиры кутят, наживают миллионы... ожидая Каменного гостя ликвидации революции» — А. Герцен); молчаливости («Помнишь наш спор втроем, при четвертом — каменном госте?» — В. Белинский); существенны также признаки «устрашающий вид», «грозная поступь», «мерт-вящий холод страшного рукопожатия». В прецедентном использовании заглавия «Пир во время чумы» в материалах словаря Ашукиных [1] подчеркнуты признаки «дикий», «отчаянный», «иступленный», «необузданный»; в «Скупом рыцаре» — не только значение «иметь ради того, чтобы иметь, и не пользоваться», но и «нелепость, абсурдность поведения» — возможно множество и других ассоциаций.

Наиболее «зримым» ПТ является *полное цитирование* (включая и афоризмы). Цитата может сближаться со стереотипом, когда высказывание аккумулируется в виде правил, формул, сентенций, выражения универсальных идей, общечеловеческих тем, мыслей об устройстве мира, выступающих как коллективное мнение о системе духовных ценностей. Они не нуждаются в подтверждении их прецедентного использования. Это могут быть высказывания, не имеющие образности, не генерализующие заключенное в них содержание. Такие единицы могут отрываться от автора, от своих корней (истоки могут быть в других источниках). Здесь уже можно начать большой список пушкинских текстов — ограничимся некоторыми: «чтение — вот лучшее учение»; «наука сокращает нам опыт быстротекущей жизни»; «обычай — деспот меж людей»; «привычка свыше нам дана», «тмы низких истин...»; «нет правды на земле»...

Неисчислимы блестящие, самобытные пушкинские высказывания, почти пословицы, которые, как сказал В. Набоков, «так же неизбежно составляют часть нашей интеллектуальной жизни, как таблица умножения или что-то другое, привычное нашему уму» [3, 417]. Подобно образным фразеологизмам, они заключают в себе генерализующий семантический корень, извлеченный на основе квазистереотипа: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!» (обо всем, что является нелегким в определенном статусе

лица), «Еще одно последнее сказанье...» (об окончании чего-либо важного в оценке и самооценке), «жизни мышья беготня»; «лакей сиди в передней, а будет с барином расчет»; «а счастье было так возможно...»; «народ безмолвствует» (фраза, заряженная глубоким смыслом и коннотацией) и т. д. Огромное количество высказываний в пушкинских текстах, не заключающих сентенций, «готовы» к непосредственному, натуральному использованию как цитаты «по случаю», в *сходных ситуациях*. Цитата как исток может начинать дискурс или являться естественным его продолжением, представляя собою путь, по которому мысли говорящего (его ситуации) вливаются в ментальный контекст: «я был рожден для жизни мирной»; «откуда ты, прекрасное дитя?»; «мы все учились понемногу...»; «охота к перемене мест»; «о чем шумите вы, народные витии?» (список принципиально открыт).

В пушкинских текстах ценно каждое слово, а стремление говорящего следовать впечатляющему образцу так сильна, что, кроме условно «полного», натурального цитирования, используется и «скрытое». Это реминисценции, разного рода *отсылки* к оригиналу, разного объема части высказывания, отдельные формы словесного выражения, трансформации, использование всего лишь *модели* первоисточника (выявление скрытого цитирования и восстановление первоисточника в этом случае — особенно сложная работа для исследователя). Скрытое цитирование может быть оценено собеседником (и в этом может быть заложен расчет говорящего) лишь в том случае, если в ситуации общения участвуют люди, которые говорят на одном языке, связаны общей образованностью, пристрастиями, типом общения (говорящий полагает, что текст узнаваем): «темно и вяло», «не мудрствуя лукаво»; «от Ромула до наших дней»; «с веком наравне»; «ни жалости, ни гнева»; «магический кристалл», «немец аккуратный», из текста Р. Киреева: «Ай да Иванцов, ай да сукин сын!».

Введение ПТ во вторичный текст, неизменно интенциональное, выполняет функцию *компрессии*: вместо собственного диктального формулирования или пересказа — *готовая*, часто образная форма выражения мысли, самобытной или парадоксальной. ПТ «впитывает» интеллектуальную и ассоциативно-образную энергию первоисточника: место фактологического контекста занимает контекст ментальный (мысли, выраженные другими). Эти «другие» — авторитетные или предпочитаемые предшественники или современники, принадлежащие той или иной культурно-исторической эпохе, «...ни на одно мгновение не поблекла истина Пушкина, нерушимая, как сознание», — сказал В. Набоков [3, 417].

ПТ формируют образ мыслей и нравственные позиции говорящих; являясь своеобразными стереотипами, они играют роль в ценностной ориентации тех, кто выбрал их как мысль и средство ее выражения. В устах творческой личности они могут «открывать» в тексте первоисточника новые признаки, обновляя в своей рефлексии всю его содержательно-образную систему, обогащая выразительные возможности языка.

Прагматическая роль ПТ состоит в том, что они являются средством *усиления аргументации* собственных мотивировок, интенций, оценок путем привлечения авторитетного мнения/текста.

Реализуя особый вид коммуникации, ПТ дает возможность изменить код — выйти за рамки обыденности, обиходности, ординарности речеупотребления, «которое у среднего носителя языка составляет большую часть его языковой практики» [2, 236]. Причиной неотторжимости пушкинских текстов от русского сознания является «преlestь мысли», русскость изящной и легкой поэтической фразы, текста, слова, оставляющая *сильное языковое впечатление*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. — М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — М.: Наука, 1987.
3. Набоков Н. Н. Лекции по русской литературе. — М.: Независимая газета, 1996.

Н. И. СУКАЛЕНКО

## МОЩЬ ИНФОРМАЦИОННОГО ПРОСТРАНСТВА

Вопрос, который неизменно встает при анализе творчества Пушкина и который самым непосредственным образом связан с его глубинной сущностью, — это вопрос о неполной адекватности перевода его стихов и о плохом знании, а временами каком-то даже чудовищно нелепом представлении о нем на современном Западе. Так, режиссер театра на Таганке Юрий Петрович Любимов в интервью «Литературной газете» отмечает: «На Западе, кстати, меня раньше всегда поражало: когда им говоришь о нем с восторгом, они спокойно уточняют: «Это какой Пушкин? Либреттист?» Видимо, перевод все-таки стихи убивает» [2, 9]. Между тем, как справедливо подчеркивает композитор Игорь Федорович Стравинский, у русского народа отношение к Пушкину интимное. Пушкин был воспринят как чудо и своими современниками-писателями, и теперешними исследователями. Главную причину такого отношения, на наш взгляд, удалось сформулировать Б. И. Бурсову: «Пушкин обнаружил в искусстве мощь, равнозначную той, которой располагает само бытие» [1, 269]; добавим от себя, что при всемирном отклике Пушкина, это было преимущественно русское бытие с его культурным пространством, преломленное через русский национальный характер.

Бездна такого культурного пространства, превращенного благодаря совершенству формы в «воздушную громаду», по выражению А. А. Ахматов-

вой, была проанализирована Ю. М. Лотманом в «Комментарии» к «Евгению Онегину» [3, 472–762]. В этом «Комментарии» как бы сконцентрирован аромат всей пушкинской эпохи. Здесь и вещные, предметные реалии того времени: «стволы Лепажка», «коляски выписные», т. е. выписанные из-за границы, и такой важный факт массовой культуры, как альбом. Эмпирические реалии перемешиваются с символическими, античными и христианскими: ср. «на лире голубок» (голубь — птица богини любви Венеры. Аллегорический рисунок означает: «Поэзия служит любви»), «румян как вербный херувим» (вербный херувим — фигурка ангела из воска, продававшаяся на «вербных базарах»). Щедро представлены поведенческие стереотипы светской молодежи того времени с обязательными обмороками, посещением кулис, поездками на воды.

Достоверность моментов бытия дополняется присутствием реальных людей, чье имя «у всех на устах». С «веселым лукавством ума» он превращает в «младых граций Москвы» далеко не красивых, но чрезвычайно гордых из-за того, что в 1818 г. были пожалованы фрейлинами, Елизавету Нарышкину, Марию Волкову и Александру Пашкову. И даже князь Вяземский подсаживается к Татьяне; тем самым стирается последняя грань между реальностью и литературой: и ближайший друг вихрем врывается в ткань романа, и в живой, не романной действительности Пушкин как бы его поддразнивает с чертиками в глазах, на что Вяземский живо отреагировал словами: «Вот бес, и меня туда всунул». Таким же отчаянно лихим может быть и обращение с историческими фактами (разумеется, в том случае, если они не существенны для точности в передаче мгновенного сиюминутного впечатления): неважно, что в 1824 г., когда происходит встреча Онегина и Татьяны в Петербурге, Россия не поддерживала дипломатических отношений с Испанией, прерванных во время испанской революции. Значим образ испанского посла и для выражения той полной личностной свободы, проявленной Татьяной при общении с элитарным кругом великосветского общества, а может быть, еще в большей степени — для создания живописной картины (а Пушкин, как известно, считал «живописный способ выражаться» одной из главных особенностей русского ума).

Подобно вещной, бытийной информации, организовано и вторичное, символическое пространство — языковое и литературное. С одной стороны, «Евгений Онегин» насыщен словами и выражениями, имеющими, по формулировке Ю. М. Лотмана, «почти терминологическое значение». Так, *московская кузина* — устойчивая сатирическая маска, соединение провинциального щегольства и манерности. Пушкин писал брату 24 января 1822 г.: «...как тебе не стыдно, мой милый, писать полурусское, полуфранцузское письмо, ты не московская кузина», а также в письме А. А. Бестужеву о «Горе от ума»: «Софья начертана не ясно: не то <...>, не то московская кузина». «Кокетки записные», «красотки записные» во времена Пушкина употреблялось в значении «завязтый, отъявленный, общепризнанный». Ср. параллельный фразеологизм «франты записные», видимо образовавшийся

под влиянием первого. Слово *повеса* в 1810-е гг. применялось к кругу разгульной молодежи, в поведении которой сочетались бесшабашная веселость, презрение к светским приличиям и некоторый привкус политической оппозиционности. *Магнетизм* сделался в 1820—1830-е гг. модным словом для обозначения нематериальных влияний: интуиции, предчувствия, страха. В водоворот пушкинского бытийного мира вовлекаются и такие официальные формулы бюрократического языка, как «служив отлично-благородно», имевшие, вероятно, во времена Пушкина такое же частое хождение при аттестации чиновников, как в наше время концовка любой характеристики — «морально устойчив, идеологически выдержан». Широко распространенной формулой отказа почти на все случаи жизни: предложом, чтобы прервать затянувшийся разговор, оправданием нежелания продолжить визит или участвовать в каком-либо деле — была формула «имея много дел». Ср. у Пушкина: «Зарецкий встал без объяснений. Остаться доле не хотел, имея дома много дел». Ср. также из письма Бенкендорфа к Н. А. Полевому в 1832 г.: «Сожалея чрезвычайно, что многосложные занятия отнимают у меня возможность беспрерывно вникать в журнал, вами издаваемый...». Эта же формула встречается в «Деле» А. Сухово-Кобылина: «Варравин (кланяясь резко): Имея по должности моей многосложные занятия, прошу извинить. (Уходит в кабинет)».

Литературный фон «Евгения Онегина» щедро представлен вкраплением цитат, реминисценциями из произведений его современников, его лицейских товарищей и друзей более позднего времени. С одними он солидаризируется, как с А. С. Грибоедовым. Ср.: «И вот общественное мнение». Меткие выражения других он использует для характеристики действующих лиц: «Архивны юноши толпою на Таню чопорно глядят и про нее между собою неблагоклонно говорят» («Архивны юноши» — выражение С. А. Соболевского для обозначения кружка московских литераторов, составивших общество Любомудров). Включая в элегию Ленского стих из ранней элегии Кюхельбекера, Пушкин с ним полемизирует. Наконец, с веселой дерзостью (авторитетов в процессе творчества для Пушкина не существовало) перекраивает стих Жуковского «Императору Александру»: у Жуковского «последний бедный лепт» отдается за царский портрет, у Пушкина — за пленявшее его благоденственное вино вдовы Кликко или Мозта.

Пушкин гениально воплотил в искусстве огромную мощь бытия. В его духовном опыте переплавляется и присваивается решительно все: его интересовал всякий человек; в 15-летнем возрасте он пишет «Старика», как бы ломая преграду собственного возраста, чужие народы он изображает, по словам Достоевского, с такой же глубиной постижения и исторической достоверностью, как и свой собственный народ, потому что духовный опыт европейских учителей постигается им на каком-то почти генетическом уровне. Б. Бурсов справедливо называет его «самым беспредпосылочным гением»: невозможно представить себе, что «Пророк», в котором слышится

«торжественность медных литавр», и «Подъезжая под Ижоры», написанное «как будто подбоченья», по выражению А. А. Ахматовой, принадлежат одному и тому же человеку. Об одном и том же объекте в различные моменты бытия у него могут быть диаметрально противоположные мнения. Ср. светлый гимн лицейской дружбе, с одной стороны, и, с другой стороны, вероятно, самые горькие по пронзительности и беспощадности во всей русской литературе строки о друзьях в «Евгении Онегине»: «Врагов имеет в мире всяк, но от друзей спаси нас боже...». Для Пушкина все предмет поэзии, даже факт смерти и радость по этому поводу, как это ни покажется чудовищно, например, смерть любимого прежде Байрона: по словам Пушкина, «гений Байрона бледнел с его молодостью», а раз так, то пусть его героическая смерть станет объектом высокой поэзии.

Огромная мощь ощущения бытия, естественно, немислима без какого-то звериного чувства времени. Как рентгеновскими лучами, просвечиваются особенности национального характера, в том числе и в их временной перспективе. И в пушкинские времена «дороги наши плохи, мосты забытые гниют, на станциях клопы да блохи заснуть минуты не дают». И перспективы на их изменения не то чтобы блестящие: «лет через пятьсот... дороги, верно, у нас изменятся безмерно». И все это сумасшедше насыщенное информационное пространство представляет такую органику сплава языка и мысли, такую гармонию, такую легкость, что самого Пушкина как будто нет: его произведения почти неуловимы для театра и кинематографа. С языком отношения настолько интимные, что и через 200 лет не всегда можно понять, где всерьез, а где улыбка. Почему в вариантах Онегин «москаль в Гарольдовом плаще»? По каким причинам изменено на «москвич»? «Ярмонка невест», на которую везут Татьяну, это взгляд провинциальных советчиков, использующих просторечную форму выражения, или во времена Пушкина — полный синоним ярмарки? Онегин и Ленский — фамилии скорее типичные для актерских псевдонимов. Татьяна — скорее имя крестьянское, чем дворянское. Что скрывается за этим противопоставлением? Антитеза народной органичности и светской театральности? Перебивы высокого и прозаизмов творят ту иронию, ту насмешку, без которой немислимо пушкинское пространство.

Итак, на наш взгляд, причина плохой переводимости Пушкина на другие языки — в редкостной органичности сплава мощи информационного пространства, все-таки преимущественно русского, с изумительной, почти эфемерной для человеческого восприятия формой, неотъемлемой от национальных черт русского ума — насмешливой иронии, веселой дерзости и «живописного способа выразаться». Из современных поэтов, может быть, несколько замечательных граней наследовал Булат Шалвович Окуджава. Недаром, Ю. М. Лотман в письме к Б. Ф. Егорову писал о том, что в его стихотворении «Александру Сергеевичу хорошо, ему прекрасно...» больше понимания личности Пушкина, чем во многих академических трудах. Речь идет о пафосе последних строк: «Ему было за что умирать

у Черной речки». Как свидетельствуют недавно обнаруженные письма Дантеса, причины дуэли Пушкина раскрылись в совсем ином преломлении, чем в традиционном литературоведении: на карту были поставлены любовь и человеческое достоинство, без которых оказалась совершенно невозможной его дальнейшая жизнь. Не зная о существовании этих писем, Булат Шалвович силой своей нутряной любви к Пушкину лучше литературоведов осознал немыслимость в таких обстоятельствах дальнейшего существования. Он и сам умер, по воспоминаниям жены, не столько от болезни, сколько от разочарования в последних надеждах на сохранение человеческого достоинства: «Пальба... Мне кажется, что русских больше нету...». Он тоже, как Пушкин, выдумал музу Иронии «для этой суровой земли», тоже «дал ей владенья огромные: пари, усмехайся, шали». Также, как Пушкин, знал толк очарования в простых вещах. Сколько душевной тонкости в «Чаепитии на Арбате»: «Пейте чай, мой друг старинный, забывая бег минут, желтой свечкой стеариновой я украшу ваш уют, не грустите о поленях, о камине и огне, плед шотландский на коленях, занавеска на стене». В пушкинском смешении поэтического и прозаического: «В банке темного стекла из-под импортного пива роза красная цвела гордо и неторопливо». И сколько неизбывной нежности и народно-интимного признания в любви в строчках: «А все-таки жаль, что в дверях не появится Пушкин», «а все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем позавтракать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа».

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Курсов Б.* Судьба Пушкина. — Л.: Советский писатель, Ленингр. отделение, 1989.
2. По нарисованным следам // Литературная газета. — 1999. — № 17 — 18.
3. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство-СПБ, 1997.

**М. В. ЛИХИНИН**

### **ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ-ЧУЖОЙ» В КАРТИНЕ МИРА РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (на материале языка Пушкина)**

---

Процесс познания действительности находит отражение в различных гносеологических структурах, в том числе и в так называемой картине мира. В настоящее время вопрос о ее структуре не до конца изучен, однако многие исследователи выделяют несколько основных форм ее существо-

вания, в том числе концептуальную и языковую картины мира. Концептуальная картина мира (ККМ) может быть определена как сумма знаний и представлений о мире, упорядоченная в сознании и подсознании человека по объективным и субъективным основаниям и объединенная в интегральную схему [2, 141]. Под концептами, составляющими ККМ, понимаются такие равноуровневые единицы оперативного сознания, как представления, образы, понятия, известные схемы действия, поведения и тому подобные стереотипы. ККМ можно обоснованно считать довербальной разновидностью картины мира, поскольку не все концепты и стереотипы подвержены процессу вербализации. Ее переход в языковую картину мира (ЯКМ) не происходит автоматически. Часть концептов остается существовать в виде схем, стереотипов и представлений, воплощенных в поведенческих моделях. Однако число таких концептов незначительно по сравнению с количеством концептов двух других типов. К первому типу принадлежат так называемые вещественные концепты, которые имеют более или менее вещественный референт — состояние, событие или предмет. Ко второму типу относятся концепты «невещественные», то есть реалии, опосредованные в человеческом сознании определенными абстракциями, вербализуемыми в виде категорий. К числу таких категорий принадлежат и концепты «свой» и «чужой». «Свой» соответствует миру «я», субъекта сознания, «чужой» — миру «других» субъектов, отличных от «я» и не являющихся на том или ином основании частью мира воспринимающего субъекта. При этом не подлежит сомнению, что противопоставленность «своего» «чужому» является одной из универсальных семантических оппозиций, играющих центральную коммуникативную роль и носящих классификационно-оценочный характер.

По мнению психологов, человек не может описать себя без указания каких-то групп, к которым он принадлежит и с которыми соотносятся его индивидуальные свойства [1, 177], поскольку «партиципация» и «членство» являются главным типом логико-семантических отношений, пронизывающих всю антропонилическую систему [9, 115]. К таким группам относятся пол, возраст, род занятий и т. д., однако изначально, первичной группировкой, безусловно, является принадлежность к определенной, «своей» нации, народу, культуре. Диалектика предметного мира и человеческого мышления не допускает полной абстракции [там же, 95] и выбор представлений в обыденном сознании чаще всего осуществляется через поиск «эталона» [7, 118]. Поэтому и для таких группировок, как нация или народ, в обыденном сознании также существуют образно-наглядные прототипы, или эталоны «своего» и «чужого», совмещающие отражение невидимого, внутреннего, мира «типичных» представителей той или иной культуры с чертами их внешности, манерой поведения, другими особенностями. Национальные стереотипы или эталоны являются одним из факторов, объединяющих восприятие, мышление и язык индивидуумов, принадлежащих к определенной культуре. Они представляют собой своего рода константу

их ЯКМ, поскольку через них в ККМ вплетается обиходно-бытовое представление о мире, которое зафиксировано данным языком [8, 46]. В то же время, национальные стереотипы, по сравнению со многими другими концептами и категориями, являются гораздо более «текучими, неопределенными и трудноуловимыми» [7, 118]. Поэтому их изучение, равно как и изучение других стереотипов и коннотаций, основывающихся на ассоциативных связях человеческого сознания, становится эффективным только при обращении к широкому языковому и речевому материалу конкретного языка, рассматриваемому в связи с историей и характером соответствующего народа.

Для России «священною сагою», «местом, где она собрана вся, куда она вся внимает», всегда было «русское слово». Общеизвестно, что великая русская литература сумела стать «духовным средоточием русского общества» [5, 161]. В центре ее внимания всегда находился именно русский человек. В то же время в ней, словно во множестве зеркал, отразились и многие из тех народов и культур, с которыми на том или ином промежуток времени соприкасались русские. Но именно Пушкин, которого ныне, вместе со всем культурным миром, поминает русский народ, явился вершиною, наиболее ярким воплощением «русскости» нашей литературы. По словам С. Булгакова, «в нем самооткровение русского народа и русского гения. Он есть в нас мы сами, себе открывающиеся. В нем говорит нам русская душа, русская природа, русская история, русское творчество, сама наша русская стихия. Пушкин... есть для нас в каком-то смысле родина, с ее неисследимой глубиной и неразгаданной тайной» [5, 270]. Пушкин, его язык, его мировоззрение и личность, отраженные в его наследии, являются чрезвычайно благоприятным материалом для изучения роли и места оппозиции «свой-чужой» в КМ русского человека того времени, в частности, ее варианта «черты своей-чужой нации». Именно Пушкин обратил особое внимание на «несхожесть» многих черт у разных народов, постоянно подчеркивая в своих произведениях национальную специфичность представителей различных этносов, попытался определить причину таких культурных отличий, а также указал на один из возможных путей их изучения: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии» [4, 11, 40].

Несомненно, наиболее ярко отразились в творчестве Пушкина автостереотипы восприятия русскими себя и России в целом. Считается, что для русских характерна удаль во всем: в работе, в «русской удалой игре» и, конечно же, в «удалой русской езде». Русский робок перед недоброжелательством, что зачастую выражается в насмешливости или же, напротив, в невнимании и холодности. Превыше всего он ценит преданность и верность. Русский человек более привычен к неблагоприятным условиям и неудачно складывающимся обстоятельствам. Он зачастую комфортнее чувствует себя именно тогда, когда ему плохо («девиз всякого русского есть чем хуже, тем лучше»). Он не вникает глубоко ни во что, но может справиться

ся со многим и готов взяться решительно за все, руководствуясь мыслью: «Да разве я не русской человек? Я на все гожусь». Отличительные черты русского нрава — «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». Русскому народу свойственны «смышленность и свобода», «опрятность по привычке и по правилу». Однако привычке к опрятности русский следует далеко не всегда: в дороге он «не переодевается и, доехав до места свинья свиноею, идет в баню», которая его «вторая мать». В семейной жизни русский человек, как правило, несчастлив, обыкновенное содержание русских песен — «или жалобы красавицы, выданной замуж насильно; или упреки молодого мужа постылой жене». В его песнях чаще всего находят выход уныние и тоска — «грустный вой есть песнь русская». Русский народ консервативен и с «упорным постоянством» хранит свои обычаи, в частности, «удержав бороду и русский кафтан». Русских почитают суеверными, однако, по мнению Пушкина, им скорее свойственно «презрение к попам и равнодушие к отечественной религии» — «нигде более, как между нашим простым народом не слышно насмешек насчет всего церковного». Русские мужчины «добронравны, трудолюбивы (особенно на своей пашне), храбры и воинственны». Неотъемлемой чертой национального характера считается «к гостям усердие большое», а неотъемлемой частью повседневной жизни — «вечный разговор про лен, про дождь, про скотный двор». Русский человек славится крепким здоровьем, ему полезен «укрепительный мороз». Его надежда на «русской авось» вошла в пословицу, также как и страсть к «русским выражениям». Русские, как народ, всегда задумывались над своей отдельностью, отличностью от других, справедливо полагая, что «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих» придало им «особенный национальный характер», вследствие чего и история России «требует другой мысли, другой формулы». Задумывались они и о своем месте между Европой и Азией, которое Россия занимает как географически, так и культурно.

В течение долгого времени Россия «оставалась чуждою Европе». До тех пор пока в XVIII—XIX вв. «ветхая Европа» со своими «просвещенными народами» не стала для русских идеалом, образцом цивилизованности и культуры. Отсюда правильно, справедливо поступить стало означать «поступить по-европейски», порядочный и учтивый человек вел себя «как образованный европеец», хороший вкус и прогрессивные взгляды стали «вкусом и взором европейца», получивший достойное образование человек — «европейски образованным», а хороший журнал — «европейским журналом». За новой модой, пришедшей из Европы на смену «русскому кафтану», закрепилось наименование «европейского наряда», а зачатки демократии, в то время зарождавшейся в западных странах, легли в основу стереотипа «вольный европейский воздух». Однако в Европе многое вызвало и отрицательное отношение: ее «сухая политика», «развратная суэта», «благоразумие, холодность европейцев», «европейское жеманство» и «лукавость».

В этот же период шло формирование стереотипов немца и француза, занявших затем в русской КМ настолько важное место, что эти слова часто употребляются в качестве синонима к «иностранец». В обыденном сознании «добрый немец» представлялся «немчурою, с колпаком на волосах, с кружкой, пивом налитой, и с цигаркою в зубах» («немец-табачник»). Среди стереотипных черт, приписываемых (и не безосновательно) русскими немцам, — аккуратность («немецкая добродетель»), расчетливость, «строгая немецкая экономия», «стремление к отвлеченности, к уединению», «чрезвычайная терпеливость», «чистая любовь к науке, трудолюбие и умеренность». Пушкин живо изображает сложность и противоречивость отношения русских к немцам: «Русские, когда им везет, и слушать не хотят о немцах; но коль скоро по своей неопытности попадутся они в беду, то уже ищут помощи и советов у одних немцев, а русская партия прячется со страхом и унынием». Хотя для многих русских они остаются «крыжаками проклятыми».

Франция для русского человека XIX в. была средоточием цивилизации и культуры, а «благородные, просвещенные французы», «прославленные своею учтивостию», — образцом для подражания. Как замечает Пушкин, «подражание французскому тону было в моде», истинно французскими качествами считались хороший вкус, «французская утонченность» и «французское остроумие», с его «вечными шутками и тонкими намеками». За французами закрепилась репутация отъявленных ловеласов, а «кипящий Париж» зачастую сравнивался с ветхозаветным Содомом. Русские завидовали «вольному легкомыслию, безумству и роскоши этого народа», однако находили, что «с жаждою наслаждений и рассеянности» у них «соединилась алчность к деньгам». «Именья исчезали, нравственность гибла», а французы — все «смеялись и рассчитывали». В целом, по мнению русских, французы — «остроумный и положительный», но также и «самый anti-поэтический» народ, чьим «врожденным свойством» является «простодушье (*paiveté, bonhomie*)». Пушкин выделяет и такие качества «галлов», как «малодушная неблагодарность», «манерность», «надменность», «уверенность в своем превосходстве над всем человечеством», «хищность». Он отмечает, что «щепетильные французики» стали для русских самым «модным народом Европы», «любимцами легкокрылой моды». Не меньшее признание получили и «изобретения французской кухни».

Однако в русской КМ того времени, в том виде, как она отразилась у Пушкина, мы находим примеры стереотипных представлений и о других европейских народах. Так, греческий народ во многом воспринимается в свете представлений о Древней Греции, ее культуре и мифологии, в качестве «законнорожденного потомка Фемистокла и Перикла и наследника их школьной славы», «нынешних Леонидов, Ахиллесов и Мильтиадов». Это отражают и пушкинские высказывания о «божественной эллинской речи», «греческом» благородстве духа и великодушии, «Греции, где все дышит мифологией и героизмом», «цветущей стране Эллады». Сформиро-

вался также и стереотип внешности типичного представителя этого народа: «смуглая кожа, «греческий нос», «греческое лицо, черные брови». Также образ финна (чухонца) у Пушкина включает такие неперенные характеристики, как крайняя бедность, убогость жилья и быта, безрадостность и неэмоциональность, навеваемые унылой северной природой. Наименование «чухонец» получило также вторичное значение: «невежественный, малокультурный человек». В то же время, финн «добродетелен», а также, по-видимому, вследствие уже упомянутой его близости к природе, ему приписываются и некие магические свойства («вещий Финн, духов могучий властелин»). Для Пушкина «полуафриканская Испания» — это «страна, где небо вечно ясно, где жизнь ленивая проходит сладострастно». Мужья там ревнивы, а «благородные испанки» — «смуглы, черноглазы, исполнены живости и полуденной неги» и «умеют с любовью набожность умильно сочетать». В то же время поляки в представлении русских — это прежде всего «вольные шляхтичи», «гордые магнаты». Основные черты их характера — независимость, кичливость, излишняя самоуверенность. Польские женщины горды и красивы, однако «кокетка польская» значит «очень неблагопристойная». «Свободных англичан», по мнению Пушкина, отличают, с одной стороны, «смелая предприимчивость, всему свету известное великодушие, благородство чувств», «народное честолюбие», с другой — «необузданные страсти, причуды и дерзкое презрение к общему мнению», «любовь к странностям».

У Пушкина уже в самых ранних письмах, как замечает С. Франк, «есть излюбленное противопоставление... «азиатского» начала — «европейскому», как низшего высшему» [5, 453 — 454]. Такое восприятие Азии и «азиатского» было характерно не только для Пушкина, но и для всего образованного русского общества. В дальнейшем, во многом благодаря самому Пушкину, стереотип закрепился, став частью обыденной КМ, а затем и получил отражение в языке (в т. ч. в словарях). Таким образом, понятие «азиатский», «азиат», «Азия» стало символом культурной отсталости и невежества: «...живу по-азиатски, не читая ваших журналов», «азиатское невежество обитало при дворе», «в азиатской Москве» и т. п. К стереотипным представлениям об Азии примыкают и стереотипы восприятия отдельных народов, ее населяющих. Так, у Пушкина можно найти такие характеристики туток, как «жестокие чалмоносцы», «туток молчаливый», «важный туток», «нехристи» и т. д. В то же время, Пушкин свидетельствует о присущем этому народу «турецком гостеприимстве». Распространенным стереотипом является мнение о том, что любой туток — непременно «владелец серала» и что любую женщину, которая выйдет за тутока замуж, они обязательно «забереют и запрут». Другим народом, о котором часто упоминает Пушкин, являются татары. При этом их доминантные признаки, по Пушкину, — дикость, невежество, культурная отсталость («...кочующее племя варваров, не имевших ни словесности, ни торговли, ни законодательства»; или — о плохом переводе — «переложение изрядное для

татарина»), а также характеристики, связанные со следом, оставленным ими в русской истории («бич народов, татарин буйный», «грозные власти-тели», о татарской надписи — «надпись, оставленная хищным внукам в память хищного предка» и т. п.). В целом можно говорить и о существовании определенного стереотипа внешнего облика татарина: «татарин бритый», с «татарскими глазами», в «татарских шароварах» и «татарском халате». Интересно, что восприятие народов арабского Востока весьма отличается от описанных нами стереотипов, связанных с Азией и ее обитателями. У Пушкина мы встречаем упоминания о цветистом, вычурном «восточном пестром слог», «упоении восточной роскоши», «исступлении и нежности любви... и роскошном красноречии Востока», приверженности и «жадности ко всему чудесному, общей всему Востоку», «восточной неге», «таинственных, восточных обрядах», «цветах фантазии восточной», «живописном, восточном наряде» и т. д. Пушкин говорит о «правде Древнего Востока», которую «лукавый Запад омрачил». В то же время он противопоставляет «арабской сказочке» «русскую правду».

Таким образом, на основе анализа представленного материала можно сделать следующие выводы:

1) Пушкинские образы, будучи «чисто национальными, неподдельно русскими» [10, 97], вобрали в себя не только бытовую, народную культуру, со всем богатством присущих ей экспрессии и семантики, мифологем, стереотипов обыденного сознания, но и культурные стереотипы, свойственные «образованному обществу», к которому, собственно, принадлежал и сам поэт.

2) При гениальной восприимчивости к чужим культурам, замечательным образцом которой был Пушкин, его вненациональное восприятие становится национальным. Его герои, по имени, по облику или месту действия «чужестранные», — прежде всего отражение русской, национальной КМ, ее гениально-творческое видение, преломившееся в гранях общечеловеческой тематики. И за «чужими» именами, костюмами и всяческими сходствами стоит прежде всего национальный дух русского народа.

3) В национальных стереотипах, как правило, нет главного стержня, устойчивости, необходимой для их более прочного закрепления. Несомненно, существует целый ряд причин, мотивирующих такое отсутствие доминантного признака, трудность выделения «универсальной семьи», соответствующей «основному» качеству или свойству, характерному исключительно для одного какого-либо народа. Среди них — «бесконечное богатство национального» и то, что «каждый воспринимает это национальное по-своему» [3, 419], очевидная антиномичность национальных характеров, с массой промежуточных, переходных свойств и оттенков, сложность выделения эталонов для образования стереотипов из эмпирической практики.

4) Извлечение национальных стереотипов, являющихся частью КМ какой-либо нации, возможно не только методом компрессии, связанном с обработкой больших массивов текстов, но также путем изучения языка

отдельного автора, являющегося гениальным воплощением национально-го духа, культуры и мировоззрения своего народа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Кон И.* Открытие «Я». — М.: Политиздат, 1978.
2. *Кубрякова Е. С.* Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. — М.: Наука, 1988.
3. *Лихачев Д. С.* Заметки о русском // Избр. работы: В 3-х т. — Л.: Худ. лит., 1987. — Т. 2.
4. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1937—1949.
5. Пушкин в русской философской критике: Конец XIX—первая половина XX в. — М.: Книга, 1990.
6. Словарь языка Пушкина: В 4-х т. — М.: Гос. изд-во иностранных и научных словарей, 1956—1961.
7. *Сукаленко Н. И.* Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. — К.: Наукова думка, 1992.
8. *Телия В. Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. — М.: Наука, 1986.
9. *Уфимцева А. А.* Лексическое значение. — М.: Наука, 1986.
10. *Шкляревский Г. И.* История русского литературного языка (вторая половина XVIII в.—XIX в.) — Харьков: Изд-во ХГУ, 1967.

### Г. И. ШКЛЯРЕВСКИЙ

## **ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА В ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ («простонародная» лексика и фразеология)**

Эпистолярный стиль Пушкина, прежде всего, в его письмах к родным и близким адресатам отличается достаточно широким употреблением разговорно-простонародной лексики и фразеологии — важнейшей частью того «простонародного наречия», о сближении которого с русской литературой думал писатель всю свою сознательную жизнь. И эпистолярная проза, своим слогом органически связанная не только с «письменным» языком, но и живой бытовой речью, была творческой лабораторией писателя.

Что же такое то «простонародное наречие», которое было одним из важных ориентиров для Пушкина в его реформе русской прозаической, да и не только прозаической, речи? Г. О. Винокур так очертил границы этой лингвостилистической категории: «...так называемое простонародное наречие хотя и мыслилось как некий речевой уклад, близкий к языку деревни

и с ней связанный генетически, на деле было языком не только деревни. На нем говорили и образованные классы, поскольку вообще говорили порусски. Существенно же здесь подчеркнуть, что это был язык, во-первых, исключительно разговорный, во-вторых, — предназначенный для низших культурных функций» [2, 182].

Значение слога писем Пушкина в развитии русского языка было понятно для его современников, как было ясно и для него самого, видевшего в письмах «стилистический полигон», подступ к языку и стилю художественной и публицистической прозы, да и к возможному варианту бытового обиходного языка «хорошего общества».

У писателя было обостренное чувство эпистолярного стиля, он работал над письмами, правил и перерабатывал их, видя в этом процессе своеобразное творческое задание, не менее важное, чем редактирование художественных произведений. В них он сверял свою речь камертоном современного ему литературного языка и, что особенно важно, своей живой непринужденной речи и «языка «простонародного». Однако исследователи языка Пушкина должны помнить не только советы писателя прислушиваться к языку московских просвирен, но учитывать замечание П. В. Аненкова о «таком «биографическом предрассудке» пушкинианы, как роли Арины Родионовны, будто бы открывавшей поэту область народного творчества и народного языка, приводя при этом слова П. А. Вяземского: «Дмитриев говорил, что новые писатели учатся русскому языку у лабазников. В этом отношении виноват немного и Пушкин. Он советовал прислушиваться к речи просвирней и старых няней. Конечно, от них можно позаимствовать некоторые народные обороты и выражения, выведенные из употребления в письменном языке к ущербу языка; но притом наслушаешься и много безграмотности. Нужно иметь тонкое и разборчивое ухо Пушкина, чтоб удерживать то, что следует, и пропустить мимо то, что не годится. Но не каждый одарен, как он, подобным слухом» [3, 361]. Нужное слово, словосочетание, выражение Пушкин искал и находил всюду: в среде крестьян, в рассказах няни и в своих поездках с Далем по пугачевским местам и, конечно, в разговорах со своими друзьями и собеседниками из «хорошего общества», зная, «что откровенные оригинальные выражения простолюдинов повторяются и в высшем обществе, не оскорбляя слуха...» [2, 171]. Что и как отбирал и шлифовал Пушкин из этого многоструйного источника для своей прозы (эпистолярной и художественной) можно выяснить, вчитываясь в тексты писателя и анализируя статьи «Словаря языка Пушкина» (СП).

Частотность употребления отдельных слов и выражений зафиксирована в СП и может объективно свидетельствовать о месте и доли разговорно-просторечной лексики и фразеологии в языке писателя вообще и его письмах в частности.

По мнению Р. М. Фрумкиной, «богатство словника писателя заключено по преимуществу в «редких словах» [5, 79]. Пушкин же систематически

обогащал свой язык в письмах (следовательно, часто открывая тем путь и в язык прозы вообще) «редкими», еще не получившим права «литературного гражданства» словами и выражениями «простонародного наречия».

Они из эпистолярной прозы часто мигрировали и в его художественную прозу, но частотность «редких» словоупотреблений была чаще всего более высокой именно в письмах, а иногда эти формы оставались только в эпистолярных текстах, являясь как бы «сигналами» возможного их употребления и в других прозаических жанрах. Например: авось — 47/22\*, ась — 2/1, бабенка — 5/3, женка — 67/62, надуть (обмануть) — 3/2, околеть — 7/4, свинство — 6/5, скот — 4/3, тиснуть — 18/13, умора — 5/4 и т. п.

Только в письмах Пушкин употребил: безалаберный — 5, житье-бытье — 4, квит (конец) — 3, подличать — 3, удрать — 9 и др. В эпистолярных текстах один раз встречаются — бестолочь, болтанье, взбелениться, взасос, вонять, выключка, жрать, канальская, матерщина, огадить, прощальга, пулядура, сивуха и др. Среди слов этой группы — окказионализмы писателя и разговорные дериваты: забрюхатить, зачуфыриться (окказ.), поповесничать, приудничать (окказ.), расподличаться, стишить (окказ.), улбудить (окказ.), хандрлив (окказ.). СП фиксирует и аналогичный материал, позволяющий проследить отбор писателем «простонародных» фразеологизмов различных типов.

Меткость, простота и непринужденность слога писем поэта связаны со свободным включением в текст словесных единиц и словосочетаний, которые, по словам Л. А. Булаховского, можно классифицировать как специфические речевые средства интимизации [2, 456], зачастую переходящие в дружескую фамильярность, шутовство, «языковую игру».

Так, писатель часто обращается к живой разговорной, иногда грубоватой лексике и фразеологии, непринужденно, как и в обиходной устной речи, создает деривантные окказионализмы. Например, в письме к П. С. Алексееву: «А за новости кишиневские стану тебя потчевать новостями московскими. Буду тебе сводничать старых твоих любовниц — а чай дьявольски состарились. Я готов идти по твоим следам, утешаясь мыслью, что орогачу друга, что в разные времена съездили мы на казенный счет и не соткнулись где-нибудь» [4, 290]. П. А. Плетнева писатель шутовски просит: «...ради Бога, найди мне фатерку» [4, 9]. В письме к Дельвигу Пушкин сообщает, что он «...замаранный по службе выключкой» [4, 225]. Адресатам при чтении важно было почувствовать в тексте письма отношение автора к действительности, к содержанию того или иного понятия, действия, вообще объекта сообщения. Поэтому столь важна аффективно-фамильярная лексика, употребленная в письме, передающая читателю экспрессивно-эмоциональный заряд адресанта: голубчик, проказник, братцы, хват-баба, бой-баба, прощальга, стишистый, вымарать, рехнулся, преть, расподличать и многие

\* Здесь и далее в числителе указано количество употреблений вообще в языке Пушкина, а в знаменателе — в тексте писем.

другие. Широко представлена в письмах и разговорно-просторечная лексика ласковости и любезности. В ее употреблении Пушкин особенно вариативен и изобретателен в своих обращениях к адресатам: от довольно распространенной в бытовой устной речи — душа моя, милый мой, моя прелесть (радость), моя душка, батюшка, — до более редких — уменьшительно-ласкательных — Левинька (брат) и своеобразных «стилистических оксюморонов», связывающих в одном тексте такие обращения и выражения, адресованные Н. Н. Пушкиной, как «ангел» и «женка», «пай-дитя» и «хват-баба», «дура» и «ангел мой».

Органическая связь писем Пушкина к родным и близким с «простонародной» речью оказала серьезное влияние на формирование нового эпистолярного стиля «хорошего общества» и его разговорного языка. Глубоко прав был О. Сеньковский, писавший поэту, что «...нужно изобрести этот язык, нужно создать его, ...и эта-та слава, я ясно вижу, предназначена вам, вам одному, вашему вкусу, восхитительному таланту» [2, 183].

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. В 2-х т. — К., 1948. — Т. 2.
2. *Винокур Г. О.* Пушкин-прозаик // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. — М., 1991.
3. *Вяземский П. А.* Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. (1827—1851). — СПб.
4. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в десяти томах. Письма. — М., 1962. — Т. 9.
5. *Фрумкина Р. М.* Статистическая структура лексики Пушкина // Вопросы языкознания. — 1960. — № 3.

*В. М. КАЛИНКИН*

### ПОЭТИКА ОНИМОВ РОМАНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В КОНТЕКСТАХ ТИПА «КРУГ ЧТЕНИЯ»

В романе «Евгений Онегин» собственными именами обозначены главные и эпизодические персонажи, внесюжетные и упоминаемые лица, географические и топографические объекты, художественные произведения и литературные герои, мифологические существа и условно-литературные образы. Значительную часть онимов романа составляют «литературные» имена: различные формы личных имен авторов литературных творений; антропонимы, называющие персонажей романов, драматических произведений, поэм; названия художественных произведений и т. д. К этой группе поэтонимов романа примыкают различные ономастические перифразы,

построенные с использованием или с опорой на «литературные» онимы. В тексте романа упоминаются 65 имен литераторов, 31 имя литературных персонажей и театральные роли, 17 названий литературных произведений. Некоторые имена настолько существенны для поэтики романа, что им посвящены отдельные публикации автора. Таковы онимы, связанные с именем Байрона, античные литературные имена и т. д. Употребление в литературном произведении широко известных собственных имен вызывает к жизни те их потенциальные возможности, которые способствуют усилению образности художественной речи, т. е. актуализируют аллюзивные свойства имени.

Особого рассмотрения заслуживает использование перечней собственных имен как средства поэтики в творчестве Пушкина, в том числе и в контекстах типа «круг чтения». «Всякий перечень гипнотизирует / И уносит воображение в необъятное» [3, 213], — написал Михаил Кузьмин — один из блестящих русских поэтов XX века. Но в начале предшествующего XIX века, когда перечисление собственных имен в поэтических произведениях получило довольно широкое распространение, отношение к этому стилистическому приему иногда бывало весьма раздражительным. Вспомним язвительное замечание В. К. Кюхельбекера о XXXV строфе «осьмой» главы романа, в равной мере направленное и против А. С. Пушкина и против его дяди: «Из худших строф 35-я, свидетельствующая, что Александр Сергеевич родной племянник Василия Львовича Пушкина, великого любителя имен собственных; особенно мил Фонтенель с своими творениями в этой шутовской шутке»\*.

Впервые Пушкин воспользовался списком собственных имен в лицейском «Городке» (1815). В центральной части стихотворения, посвященной характеристике писателей, книги которых находились в библиотеке автора, Пушкин перечислял: «На полке за **Вольтером / Virgiliy, Тасс** с **Гомером / Все вместе предстоят**; «**Воспитаны Амуром, / Вержье, Парни с Грекуром / Укрылись в уголок**; «**Здесь Озеров с Расином, Руссо и Карамзин, / С Мольером-исполином / Фонвизин и Княжнин**».

В романе «Евгений Онегин» Пушкин довольно часто прибегал к способу характеристики персонажей через описание круга их чтения. Далеко не все перечни вошли в окончательный текст романа. Черновики же свидетельствуют о настойчивой работе над выразительностью ономастичес-

\* Высказывание Кюхельбекера цит. по: [4, 363]. Там же приводятся: 1) ряд перечислений в стихотворениях В. Л. Пушкина: «*Вергилий и Омер, Софокл и Эврипид, / Гораций, Ювенал, Саломостий, Фукидид <...>*» «*Не улицы одне, не площади и дома / Сен-Пьер, Делиль, Фонтан мне были там знакомы*», — и 2) пародия И. И. Дмитриева: «*Какой прекрасный выбор книг! / Читайте - я скажу вам вмиг: / Бюффон, Руссо, Мабли, / Корнилий, / Весь Шакеспир, Весь Поп и Гюм, / Журналы Аддисона, Стиля... / И все Дидота, Баскервиля!*»

ких рядов: *«Юм, Робертсон, Руссо, Мабли, / Бар<он> д'Ольбах, Вольтер, Гельвеций, / Лок, Фонтенель, ..... Дидрот, / ..... Ламот, / Горацій, Кикерон, Лукреций»*. Этот вариант философской и исторической библиотеки Онегина из седьмой главы романа «подчеркивал широту его интересов и резко противоречил характеристике интеллектуального кругозора героя в первой главе» [4, 317]. Продолжая работу, Пушкин создает другой список, в котором упоминаются: *«Весь Вальтер Скотт, «Адольф» Констана, / «Коринна» Сталь, два-три романа»*. В другом варианте: *«Мельмот, Рене, «Адольф» Констана»* [5, 600]. В дальнейшем Пушкин отказался и от этого списка, отметив лишь, что Евгений *«Издавна чтение разлюбил, / Однако ж несколько творений / Он из опалы исключил: / Певца Гяура и Жуана / Да с ним еще два-три романа...»* Но сам характер перемен знаменателен. Если через первый список Онегин характеризуется как «любитель скептической и атеистической философии, погруженный в XVIII в.» [4, 319], то с помощью второго он предстает как знаток вершинных явлений европейского романтизма. В восьмой главе (XXXV) Пушкин реализует замысел, от которого он отказался в седьмой. И здесь он снова прибегает к перечню имен, однако этот «круг чтения» совершенно по-новому характеризует Онегина: *«Стал вновь читать он без разбора. / Прочел он Гиббона, Руссо, / Манзони, Гердера, Шамфора, / Madame de Staël, Биша, Туссо, / Прочел скептического Беля, / Прочел творенья Фонтенеля, / Прочел из наших кой-кого...»* Относительно этого списка существовали разные мнения, которые можно свести к двум основным точкам зрения. Первую представлял Г. А. Гуковский, который полагал, что список показывает, как Онегин «от верхоглядства, светского полуневежества, скрашенного уменьем говорить обо всем, серьезно погружается в мир знания, стремится «в просвещении стать с веком наравне» [2, 260]. Более современная и новая принадлежит Ю. М. Лотману: «Если пытаться найти в перечне онегинских книг какую-то систему, то самым поразительным будет их несовременность. <...> Список поражал современников именно бессистемностью и странностью» [4, 363]. Ближе всего к истине поэтому слова самого Пушкина о том, что Онегин «стал вновь читать» все «без разбора».

Ю. Тынянов писал: «Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь, мать — также» [6, 66]. Добавим, кстати, что в речи Прасковьи Лариной и княжны Алины юношеская любовь матери Татьяны вообще фигурирует только под псевдонимом *Грандисон*, представляющим собой имя литературного героя. Поэтика некоторых строф романа «Евгений Онегин» целиком строится на развернутой *ономастической метафоре*, а то и *метаморфозе*, в основе которой лежат тексты с собственными именами типа «круг чтения», представляющие собой перечисления имен

писателей, имен литературных героев или названий произведений. После знакомства Онегин вначале предстает в воображении Татьяны как некая романтическая совокупность романских героев (Онегин = любовник *Юлии Вольмар* (Сен-Прё)\* + *Малек-Адель* + *де Линар* + *Вертер* + *Грандисон*): *Счастливой силою мечтанья / Одушевленные создания, / Любовник Юлии Вольмар, / Малек-Адель и де Линар, / И Вертер, мученик мятежный, / И бесподобный Грандисон, / Который нам наводит сон, — / Все для мечтательницы нежной / В единый образ облеклись, / В одном Онегине слились* (ЕО.3.IX). Самой себе Татьяна представляется такой же романтической героиней (Татьяна = *Кларисса* + / [или] *Юлия* + / [или] *Дельфина*): *Воображаясь героиней / Своих возлюбленных творцов, / Клариссой, Юлией, Дельфиной, / Татьяна в тишине лесов / Одна с опасной книгой бродит* (ЕО.3.X). Авторский охладительный и иронический взгляд представлен «вычитанием»: *Но наш герой, кто б ни был он, / Уж верно был не Грандисон* (ЕО.3.X). Все литературные герои, облекшиеся «в единый образ» Онегина, влюблены и романтичны. Бедный учитель Сен-Прё влюблен в дочь аристократа Юлию д'Этанж (в замужестве — Вольмар), Малек-Адель влюблен в Матильду, в замужнюю женщину из светского круга Валерию влюблен де Динар, юный Вертер застрелился из-за любви к Лотте, влюблен и «бесподобный Грандисон». Каждое из этих имен литературных героев было знаком и символом влюбленности. Перечисляя их, Пушкин одними лишь поэтонимами говорит о томимой первой любовью Татьяне: она не может видеть своего избранника иначе как влюбленным в нее, отвечающим ей взаимностью. Какое представление о Татьяне мог получить читатель, хорошо знакомый с названными героинями литературных произведений? Кларисса Гарлоу влюблена в повесу Ловласа (и погибает!), Дельфина несчастна в любви к Леонсу де Мондевиллю (и принимает яд!). Юлия, в конечном итоге, тоже несчастна в любви. Татьяна как будто предчувствует любовную неудачу. И еще один важный момент будущего развития сюжета просматривается в этих списках литературных имен. Две героини из трех, с которыми отождествляет себя Татьяна, поступают «как должно». Эпиграф романа Сталь: *«Мужчина должен уметь бороться с общественным мнением, а женщина должна уметь ему подчиняться»* — уже содержит зародыш сюжетного хода с замужеством Татьяны. «Опасная книга» Руссо (роман «Новая Элоиза») тоже сыграет свою роль: *«Но я другому отдана и буду век ему верна»*. Так и хочется сказать, что поэтонимы были своего рода узлами того «магического кристалла», сквозь который все-таки увидел развязку своего романа Пушкин.

Точность пушкинских характеристик вызывала удивление даже у современников поэта. Завершая комментарий XVIII строфы первой главы романа, Н. Л. Бродский писал: «Эпитеты к <...> именам писателей именно таковы: одним-двумя словами характеризуется Фонвизин, Княжнин, Ша-

\* Перифразой «любовник Юлии Вольмар» назван герой романа Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» Сен-Прё.

ховской, Корнель. Присоединим сюда Гомера, Руссо, Гримма, Бейля, Байрона, Парни; героев из романов Ричардсона, Руссо, Нодье; Жуковского, Дмитриева, Баратынского, Языкова <...> — перед нами в эпитетах своеобразная история мировой литературы» [1, 76]. Множество лаконичных и запоминающихся характеристик стали основой коннотаций, вкладываемых Пушкиным в собственные имена стихотворных и прозаических произведений, критических статей и писем.

Для исследователя поэтики собственных имен огромное значение имеют те детали процесса работы над произведением, которые касаются выбора автором того или иного имени. Какие мотивы побуждают поэта использовать собственное имя, выбрать именно это, а не другое имя? В ответах на эти вопросы скрывается огромный потенциал дальнейшего развития знаний о поэтонимах художественных произведений. Что же касается поэтики собственных имен в контекстах типа «круг чтения», то здесь следует отметить, что Пушкин уделял им очень много внимания и в работе над перечнями имен стремился добиться того, чтобы они были не просто точны и выразительны, а всегда «работали» на художественное целое произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бродский Н. Л.* Евгений Онегин. Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы — М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин. просв. РСФСР, 1950.
2. *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.
3. *Кузьмин М. А.* Мы на лодочке катались // Кузьмин М. А. Стихотворения. Поэмы. — Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1989.
4. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. — Л.: Просвещение, 1980.
5. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1964. — Т. 5.
6. *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977.

Т. Ф. ЭШНАЗАРОВА

## ФУНКЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКОГО И ТЕМАТИЧЕСКОГО ПОВТОРА В РЕАЛИЗАЦИИ РЕТРОСПЕКЦИИ В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

---

Данная статья находится в русле исследований, посвященных категориальному анализу текста.

Из известных нам работ по лингвистике текста нет специальных исследований, посвященных анализу отдельных категорий текста как в структурном плане, так и в плане их функционирования.

Нам не известны также работы, в которых та или иная категория текста анализировалась бы на материале художественного произведения. Все это и определило выбор темы статьи.

Существует несколько подходов к изучению текста. Одним из них является категориальный, представленный в работе И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования».

Исследователь выделяет несколько грамматических категорий текста, к числу которых принадлежит ретроспекция.

«Ретроспекция — грамматическая категория текста, объединяющая формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации. Ретроспекция проявляется двояко: а) когда предшествующая информация уже была изложена в тексте; б) когда предшествующая информация, необходимая для связи событий, сообщается, прерывая поступательное движение текста, т. е. происходит перестановка временных планов повествования [6, 106].

В большинстве текстов ретроспекция проявляется имплицитно, «она основана на способности нашей памяти удерживать ранее сообщенное и сцеплять его с сообщаемым в данном отрезке повествования» [6, 105], порождается содержательно-фактуальной информацией и бывает трех видов, в зависимости от того, какая прагматическая установка лежит в ее основании: «а) восстановить в памяти читателя ранее данные сведения или сообщить ему новые, относящиеся к прошлому и необходимые для понимания путей дальнейшего развертывания повествования; б) дать возможность переосмыслить эти сведения в новых условиях, в другом контексте, с учетом того, что было сказано до ретроспективной части; в) актуализировать отдельные части текста, опосредованно относящиеся к содержательно-концептуальной информации» [6, 106]

Ретроспекция может быть субъективно-читательской и объективно-авторской, т. е. она может явиться результатом индивидуального творческого восприятия континуума повествования или результатом авторских ссылок на предшествующие части текста.

Ретроспекция тесно связана с другими категориями текста, прежде всего с информацией, и реализуется в тексте различными средствами, среди которых особое место занимает повтор.

Анализ дефиниций повтора, которые даны в справочной [3; 9; 10; 11] и специальной литературе [4; 8; 16; 17; 22], позволяет сделать вывод, что повтор (удвоение, редупликация, повторение) — это одно из средств выразительности, присущее поэтической и прозаической речи, это «регулярное воспроизведение идентичных языковых элементов» [10, 821].

Повторы бывают разных видов, средства их выражения также разнообразны. Языковеды исследуют каждый вид и средства выражения по-

втора, его функции, анализируют роль повтора в упорядоченности текста, в парадигматическом и синтагматическом аспектах.

Исследователи выделяют такие основные виды повтора, как звуковые, лексические, морфологические, синтаксические, семантические, тематические, внутренние (или образно-смысловые), которые, в свою очередь, можно классифицировать по степени выраженности (явные и скрытые), по форме отображения (буквальные и описательные), по полноте повторения (частичные и полные), по расположению (контактные, дистантные и изолированные), по количеству входящих в повтор слов (простые, осложненные и расширенные).

В этой статье мы рассмотрим, как лексические и тематические повторы реализуют категорию ретроспекции в конкретном художественном произведении.

Под лексическим повтором нами понимается «прием словоупотребления, состоящий в неоднократном использовании одной и той же лексической единицы в слитном, контактном или раздельном синтаксическом контексте с определенной структурно-художественной функцией» [23, 58].

Средствами лексического повтора являются простое повторение слова, повторение корня с вариацией формы и без вариации, полное или соответствующим образом видоизмененное повторение целого ряда слов, словосочетаний, нескольких стихов, строфы; а также анафора, эпифора, полисиндетон, стык, нарастание, кольцевой повтор, повтор аффиксальных компонентов слов, синонимия; кроме того, повторы, построенные по принципу метафоры и метонимии, повторение-замена слова с нейтральным значением его поэтическим образом, местоименные повторы, подхват.

В художественных текстах часто встречается тематический повтор. Такой повтор на протяжении всего произведения реализует определенные темы, повторяя через разные отрезки текста ключевые слова, которые актуализируют данные темы, заставляют читателя удерживать их в памяти. Тематический повтор чаще всего является либо простым повторением слова, либо синонимом, либо повторением-заменой слова нейтрального значения его поэтическим образом, либо местоимением. Лексические и тематические повторы тесно связаны между собой, имеют одинаковые средства выражения и выполняют одни и те же функции.

Лексический и тематический повторы — одно из средств структурно-семантической организации текста.

Повтор имеет несколько основных функций (усилительно-выделительная, композиционная, текстообразующая, гармонизирующая, интонационно-ритмическая), а также несколько факультативных — экспрессивно-грамматическая, характерологическая, собственно-изобразительная (живописующая).

Повторяющаяся единица, как считает Т. Сильман [17], несет в речи информацию; в большинстве случаев эта информация не смысловая или семантическая, а эмоционально-экспрессивная, служащая для передачи эмоций отправителя в целом — это в одном случае, в другом же — повтор

углубляется новым содержанием, а не является механическим воспроизведением первой ситуации в произведении.

Итак, посмотрим, как лексический и тематический повторы реализуют ретроспекцию в поэме А. С. Пушкина «Медный Всадник».

В поэме А. С. Пушкина «Медный Всадник» исследователи (В. Брюсов, Г. Макогоненко, М. Еремин, И. Альми, А. Архангельский и многие другие) выделяют четыре основные темы: тему Петра, тему Евгения, тему Петербурга и тему, которую можно условно назвать «стихия». Это макротемы.

В каждой макротеме есть две микротемы: в макротеме «Петр» — микротемы «Петр — живой человек» и «Петр — Медный Всадник»; в макротеме «Евгений» — микротемы «Евгений — бедный чиновник, покорный судьбе» и «Евгений — безумный, взбунтовавшийся человек»; в макротеме «Петербург» — микротемы «Петербург — город прекрасных дворцов и башен» и «Петербург — бездушная столица»; в макротеме «стихия» — микротемы «Нева — взбунтовавшаяся стихия» и «Нева — укрошенная стихия».

Повторы, реализующие только одну макротему поэмы, встречаются очень редко: обычно один и тот же повтор характеризует разные макротемы. Это свидетельствует о том, что все четыре макротемы и восемь микротем тесно связаны друг с другом, проникают одна в другую, влияют друг на друга. Нужно сказать, что в поэме лексический повтор — это слово-тема, чаще всего варьируемая местоимениями, синонимами, повторением-заменой слова нейтрального значения его поэтическим образом и иногда переходящая в семантический и тематический повторы, обеспечивающая движение сюжета и выполняющая композиционную функцию.

Остановимся отдельно на анализе повторов, реализующих макротему «Петр».

Макротема «Петр» представлена 18 лексико-тематическими повторами. Выстраивается такая цепочка: «он» — «Петр» — «кумир» — «тот» — «властелин судьбы» — «ты» — «державец полумира» — «истукан» — «строитель чудотворный» — «царь» — «Всадник Медный».

Словом-темой в ней является слово «Петр» и его лексический эквивалент — личное местоимение «он», а также слова и словосочетания «кумир», «того», «властелин судьбы», «ты», «державец полумира», «истукан», «строитель чудотворный», «царь», «Всадник Медный».

Во вступлении поэмы слово-тема «он» встречается три раза, а слово-тема «Петр» — один раз:

1. На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн...
2. ...Пред ним широко Река неслася...
3. ...И думал он...
4. И тщетной злобою не будут  
Тревожить вечный сон Петра!

Цепочка повторов слов-тем начинается с местоимения «он», которое обозначает определенное лицо, являющееся предметом мыслей (но автор

не называет его), а заканчивается эта цепочка именем собственным — «Петр».

Анализ цепочки повторов показывает, что во вступлении поэмы дан образ Петра-личности, человека.

Во вступлении именно повтор слов «он», «Петр» реализует ретроспекцию, так как, употребив в конце вступления слово «Петр», поэт возвращает нас к предшествующей информации; мы узнаем, о ком он рассказывал и кто скрывался под местоимением «он».

Далее цитироваться будут не все повторения слов «Петр» и «он», а лишь те, которые еще не упоминались.

В I части поэмы цепочка повторов «он» — «Петр» пополняется словом-темой «кумир»:

5. И, обращен к нему спиною,  
В неколебимой вышине,  
Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
**Кумир** на бронзовом коне.

В этом контексте слово «кумир» имеет значение — «языческое божество в виде статуи, идол, статуя, изваяние, монумент (изображающий богов, властителей, героев). О памятнике Петру I в Петербурге» [21, 2, 434].

В пятом контексте употреблением слова «кумир» задается тема «Медного Всадника».

Во второй части поэмы слово «кумир» повторяется два раза:

6. И прямо в темной вышине  
Над огражденною скалою  
**Кумир** с простертою рукою  
Сидел на бронзовом коне.

7. Кругом подножия **кумира**  
Безумец бедный обошел.

В этих двух отрывках слово «кумир» имеет то же значение, что и в первом контексте.

В пятом и шестом контекстах лексический повтор пронизывает оба эти текста: «в вышине» (5, 6), «с простертою рукою» (5, 6), «на бронзовом коне» (5, 6). Эти повторы в тексте важны потому, что являются фоном для тематического контраста (неуправляемая стихия — и неколебимая вышина; возмущенная Нева — и бронзовая неподвижность всадника, стоящего спиной к Евгению, к его беде), который участвует в реализации содержательно-концептуальной информации. Тематический контраст создают неповторяющиеся лексемы («неколебимая вышина» (5) — «темная вышина» (6), «над возмущенною Невою» (5) — «над огражденною скалою» (6), «сидел» (5) — «стоит» (6)).

В цитируемых отрывках, повторяя слово «кумир», автор возвращает читателя к уже данной характеристике Петра — Медного Всадника, имен-

но этой характеристике поэт придает огромное значение, поэтому она должна удержаться в памяти и появиться вновь в нужный момент.

Таким образом, слово-тема «кумир», встречающееся в I и во II частях (три раза), выполняет композиционную функцию и, кроме того, характеристическую, поскольку участвует в создании образа Медного Всадника, поэтому можно утверждать, что это слово-тема реализует ретроспекцию в поэме.

Кроме слова «кумир», во второй части поэмы появляются такие слова-темы: «властелин судьбы», «ты», «державец», «строитель чудотворный», «царь», «Всадник Медный».

7. О мощный **властелин судьбы!**

Не так ли **ты** над самой бездной  
На высоте, уздой железной  
Россию поднял на дыбы.

8. И взоры дикие навел  
На лик **державца полумира.**

9. ...Он мрачен стал  
Пред горделивым **истуканом.**

10. «Добро, **строитель чудотворный!** —  
Шепнул он, злобно задрожав, —  
Ужо **тебе!**...»

11. Показалось  
Ему, что грозного **царя,**  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось...

12. И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется **Всадник Медный**  
На звонко-скачущем коне.

Слова «кумир» (во всех контекстах), «истукан» и словосочетание «Медный Всадник» относятся к статуе Петра как символу государства.

Слова-темы «того», «он», «властелин судьбы», «ты», «державец полумира», «истукан», «строитель чудотворный», «тебе», «царь», «Всадник Медный» продолжают тему, начатую словом «кумир» — «Петр — Медный Всадник».

Местоимения «того», «он», «ты», словосочетания «властелин судьбы», «державец полумира», «строитель чудотворный» в поэтической форме характеризуют Петра как государственного деятеля.

В словосочетании-теме «властелин судьбы» компоненты обозначают: властелин — «повелитель, господин (кого, чего, над кем, чем) [21, 1, 298], судьба — «высшая сила или воля божества, предопределяющая все, что происходит в жизни» [21, 4,423].

Слово «державец» имеет значение — «повелитель, властелин» [21, 1, 630].

В словосочетании «строитель чудотворный» компоненты обозначают: строитель — «тот, по чьему почину, под чьим руководством создается, строится что-нибудь» [21, 4, 407], чудотворный — «совершающий что-н. не-обычное, вызывающее удивление, восхищение» [21, 4, 952].

Слово «державец», словосочетания «властелин судьбы», «строитель чудотворный» употребляются в прямом значении.

Все эти повторения подчеркивают высшее предназначение Петра — Медного Всадника, его неизбежность; он сверхчеловек, он воплощение государства.

Существительное «царь» в контексте

Показалось

Ему, что грозного **царя**,

Мгновенно гневом возгоря,

Лицо тихонько обращалось...

имеет значение — «бытовое наименование русского императора» [21, 4, 852] и употребляется с определением «грозный», которое обозначает — «внушающий страх, ужас» [21, 1, 554].

В этом отрывке первое предложение («показалось ему») устанавливает сам факт внезапного бегства Евгения от памятника Петра, а второе предложение («грозного царя... лицо тихонько обращалось») раскрывает основной мотив этого внезапного бегства. Евгений смотрит на «лик державца полумира», говорит с «горделивым истуканом», но, «мгновенно гневом возгоря», «лицо» «грозного царя» оборачивается к нему. Это уже не монумент, а человек, безудержность его гнева недалеко от неистовства бунтующей Невы. Евгений видит, как считает И. Альми [1], краску гнева на лице грозного царя не при утреннем свете, а ночью, при «бледной луне», когда это лицо еще не повернуто к нему полностью. Пользуясь общей фантастичностью ситуации, автор нарушает правдоподобие ради детали, которая являет в его глазах точный признак нахлынувшего чувства. Словосочетание «грозный царь» входит в микротему «Петр — Медный всадник». В этом отрывке Медный Всадник предстает как живое существо.

Словосочетание «Медный Всадник» повторяется во II части поэмы два раза:

И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется **Всадник Медный**  
На звонко-скачущем коне.

И всю ночь безумец бедный  
Куда стопы не обращал,  
За ним повсюду **Всадник Медный**  
С тяжелым топотом скакал.

В этих отрывках слово «всадник» определяется прилагательным «медный». В данных контекстах слово «медный» обозначает — «сделанный из

меди» [20, 6, 768], а существительное «всадник» — «тот, кто едет верхом на лошади» [19, 1, 228]. Вследствие того, что слова «медный» и «всадник» повторяются, эти лексемы сливаются в единый художественный образ — образ Медного Всадника. Это подчеркивает и сам автор: указанное словосочетание становится именем собственным и пишется с большой буквы — Медный Всадник.

Так, во вступлении слова-темы «он» и «Петр» живописуют Петра как личность, а в I и во II частях поэмы повторы «кумир», «того», «властелин судьбы», «державец полумира», «истукан», «строитель чудотворный», «ты», «царь», «Всадник Медный» развивают макротему «Петр — Медный Всадник».

Итак, анализируемый лексико-тематический повтор («он» — «Петр» — «кумир» — «тот» — «властелин судьбы» — «ты» — «державец полумира» — «истукан» — «строитель чудотворный» — «царь» — «Всадник Медный») участвует в реализации ретроспекции в поэме «Медный Всадник» прежде всего потому, что эти повторы дистантные, и слова-темы про- нозывают всю поэму, выполняя одновременно и композиционную функцию. Реализации ретроспекции способствует и усилительно-выделительная функция этих повторов, поскольку эти повторы описательные и выполняют, кроме того, собственно-изобразительную и характерологическую функции.

К макротеме «Петр» относятся также слова «скаканье», «скакать», «звонко-скачущий», «тяжелый» («скаканье», «топот»). Эти слова не связаны с другими макротемами и образуют еще одну цепочку повторов.

Слова «скаканье», «скакать», «звонко-скачущий» встречаются в поэме 4 раза во II части и входят в макротему «Петр — Медный Всадник»:

1. Куда ты **скачешь**, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?
2. И он по площади пустой  
Бежит и слышит за собой —  
Как будто грома грохотанье —  
Тяжело-звонкое **скаканье**...
3. И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется Всадник Медный  
На звонко-**скачущем** коне.
4. И во всю ночь безумец бедный  
Куда стопы не обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом **скакал**.

Первый отрывок состоит из двух вопросительно-восклицательных предложений, имеющих характер риторического вопроса, которые объединяются экспрессивностью восклицательных предложений.

В этом контексте слово «скакать» («передвигаться прыжками» [21, 4, 135]) связано с местоимением «ты» и со словом «конь». Эти слова употребляются в прямом значении.

Использование обращения («гордый конь»), связанного с глаголом «скакать», свидетельствует о том, что автор обращается к бронзовому коню как к живому существу и тем самым готовит читателя к восприятию фантастической картины: скачущий Медный Всадник, объятый гневом.

Во втором отрывке слово «скаканье» («действие по глаголу скакать» [21, 4, 135]) определяется сложным прилагательным «тяжело-звонкий» («тяжелый» — «о том, что своим видом, движениями, звучанием и т. п. производит впечатление имеющего большую тяжесть или совершаемого кем-, чем-н., имеющим большую тяжесть» [21, 4, 611], и «звонкий» — громко звучащий, звучный» [21, 2, 122]).

Словосочетание «тяжело-звонкое скаканье» употреблено в прямом значении. Это выражение подчеркивает, что Всадник Медный не фантастический призрак, не видение разыгравшегося воображения больного человека, а реальность, имеющая вес, издающая звуки, преследующая Евгения.

В третьем отрывке сложное причастие «звонко-скачущий» употребляется в прямом значении и определяет существительное «конь». Словосочетание «звонко-скачущий конь» также подчеркивает реальность «оживших» коня и Медного Всадника.

В четвертом отрывке слово «скакать» употребляется в прямом значении и связано со словом «Медный Всадник».

В третьем и четвертом контекстах последние предложения частично повторяются («за ним несется Всадник Медный на звонко-скачущем коне» и «за ним повсюду Всадник Медный с тяжелым топотом скакал»): в них одна и та же синтаксическая структура, но немного изменяется лексическое наполнение. Повторение предложений усиливает впечатление реальности происходящего — преследование истуканом «маленького» человека.

В I и в начале II части поэмы подчеркивалось статичное положение истукана, его неподвижность, равнодушие ко всему: к буйству стихии, к страданиям «бедного Евгения» — он выше всего этого.

В анализируемых же отрывках истукан предстает в движении. Образ Медного Всадника снижается, он подвластен человеческим чувствам.

Повтор слов «скаканье», «скакать», «звонко-скачущий» — это простое повторение слова и корня слова. Эти слова образуют полный, явный, буквальный, дистантный повтор, который, в силу своей дистантности, выполняет в поэме композиционную, а, будучи полным, явным и буквальным — усилительно-выделительную функции.

Слово «тяжелый» относится к микротеме «Петр — Медный Всадник» и повторяется в поэме 2 раза:

1. ...Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.

## 2. За ним повсюду Всадник Медный

С **тяжелым** топотом скакал.

В первом контексте слово «тяжелый» является компонентом сложного прилагательного, которое определяет или, вернее, уточняет существительное «скаканье». Слово «тяжелый» имеет значение — «о том, что своим видом, движениями, звучанием и т. п. производит впечатление имеющего большую тяжесть или совершаемого кем-, чем-нибудь, имеющем большую тяжесть» [21, 4, 611], прилагательное «звонкий» обозначает — «громко звучащий, звучный» [21, 2, 122], а существительное «скаканье» имеет значение — «передвигаться прыжками» [21, 4, 135].

При повторении слово «тяжелый» в словосочетании «тяжелый топот» употребляется в том же значении, что и в первом контексте, и определяет существительное «топот», которое обозначает — «стучать, ударять ногами по твердой поверхности при ходьбе, беге» [21, 4, 545]. Словосочетания «тяжело-звонкое скаканье» и «тяжелый топот» подчеркивают реальность фантастической ситуации, когда кажется, что Медный Всадник внезапно приобретает чувства живого существа, которое движется, преследует дерзкого обидчика. И это преследование сопровождается тяжелым и звонким топотом скачущего коня.

Повторение слова «тяжелый» — буквальное, полное, явное, дистантное, выполняющее в поэме композиционную, усилительно-выделительную и характерологическую функции.

Итак, анализ повторов показывает, что в них реализуется ретроспекция, поскольку повторы удерживают в нашей памяти содержательно-фактуальную информацию, относят читателя к предшествующему тексту. Они заставляют сравнивать две ипостаси образа Петра: Петра-личности и Петра-Медного Всадника — и тем самым позволяют проследить развитие образа Петра, а это уже — реализация содержательно-концептуальной информации. Данные повторы выполняют в поэме чаще всего композиционную и усилительно-выделительную функцию, реже — характерологическую и собственно-изобразительную. Такие функции повтора также способствуют реализации ретроспекции в тексте и в то же время наиболее полно раскрывают как содержательно-фактуальную, так и содержательно-концептуальную информацию, потому что именно с этими видами информации связана такая текстовая категория, как ретроспекция.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альми И. Л. Образ стихии в поэме «Медный всадник»: Тема Невы и наводнения // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1979.
2. Архангельский А. Н. Стихотворная повесть А. С. Пушкина «Медный Всадник». — М.: Высшая школа, 1990.
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. — М.: Сов. энциклопедия, 1966.

4. *Боголюбова В. П.* Интенсивность как стилистическая функция повтора в смысловой структуре // *Функции языковых единиц в тексте.* — Куйбышев: КГУ, 1986.
5. *Брюсов В. Я.* Медный Всадник // *Брюсов В. Я. Собрание сочинений.* — М.: МГУ, 1957.
6. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981.
7. *Еремин М. П.* В гражданстве северной державы: Из наблюдений над текстом «Медного Всадника» // *В мире Пушкина: Сб. ст.* — М.: Сов. писатель, 1974.
8. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977.
9. *Квятковский А.* Поэтический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966.
10. *Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т.* — М.: Сов. энциклопедия, 1971—1978. — Т. 5—6.
11. *Литературная энциклопедия.* — М.: ОГИЗ РСФСР, 1935. — Т. 9.
12. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. — Л.: Просвещение, 1972.
13. *Маймин Е. А.* Пушкин: Жизнь и творчество. — М.: Наука, 1982.
14. *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1830—1833. — Л.: Худ. лит., 1974.
15. *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы: 1833—1836. — Л.: Худ. лит., 1982.
16. *Реферовская Е. А.* Лингвистические исследования структуры текста. — Л.: Наука, 1983.
17. *Сильман Т. И.* Проблемы синтаксической стилистики. — Л.: Просвещение, 1967.
18. *Сквородников А. П.* Позиционно-лексический повтор как стилистическое явление // *Филологические науки.* — 1984. — № 5.
19. *Словарь русского языка: В 4-х т.* — М.: Русский язык, 1981—1984.
20. *Словарь современного русского литературного языка: В 17-ти т.* — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950—1965.
21. *Словарь языка Пушкина: В 4-х т.* — М.: ГИС, 1956—1961.
22. *Тынянов Ю. Н.* Проблемы стихотворного языка. — М.: Сов. писатель, 1965.
23. *Фонякова И. О.* Стилистическая роль повторов в автобиографических повестях М. Горького // *Вопросы стилистики.* — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1973. — Вып. 6.
24. *Цветкова Н. Е.* Лексический повтор в стихотворной речи // *Русский язык в школе.* — 1986. — № 1.
25. *Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р. О. Работы по поэтике.* — М.: Прогресс, 1987.
26. *Пушкин А. С.* Медный Всадник // *Полн. собр. соч.* — М.-Л., 1948. — Т. 5.

## **ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ПРОТЯЖЕННОСТЬ КОНСТРУКЦИЙ С РАЗНОСКРЕПНЫМ ПОДЧИНЕНИЕМ (на материале прозы А. С. Пушкина)**

---

А. С. Пушкин оказал огромное влияние на формирование и развитие современного русского литературного языка. Творчество писателя не раз становилось объектом изучения лингвистов и литературоведов, однако синтаксис его произведений изучен еще недостаточно.

В прозаических произведениях А. С. Пушкина довольно часто употребляются полипредикативные сложные предложения (ПСП) с разноскрепным соподчинением придаточных, например:

1) *«Марья Кирилловна с удовольствием слушала льстивые и веселые приветствия светского человека, как вдруг Верейский, обратясь к Кириллу Петровичу, спросил у него, что значит это погорелое строение и ему ли оно принадлежит?»* («Дубровский»).

2) *«Она рассказала мне, каким образом Швабрин принудил их выдать ему Марью Ивановну; как Марья Ивановна плакала и не хотела с ними расстаться; как Марья Ивановна имела с нею всегдашнее сношение через Палашку (девку бойкую, которая и урядника заставляет плясать по своей дудке); как она присоветовала Марье Ивановне написать ко мне письмо и прочее»* («Капитанская дочка»).

Подобные конструкции, несмотря на достаточно большую протяженность, являются удобным средством для компактной передачи объемного содержания. Интересно проследить, какие факторы определяют длину конструкции, чтобы она сохраняла лаконичность и удобство восприятия.

Проблема протяженности полипредикативных конструкций привлекала внимание многих исследователей (Л. Н. Прудников, В. А. Шитов и др.). Была установлена средняя протяженность и границы предикативного усложнения различных моделей полипредикативных конструкций; определены факторы, влияющие на длину конструкции, а также были проанализированы средства создания компактности ПСП [1].

Интерес к изучению размера сложного предложения во многом объясняется тем, что «протяженность является одной из существенных характеристик структуры предложения», а также желанием исследователей выяснить зависимость протяженности конструкции от стилистической принадлежности текста.

Протяженность конструкций с разноскрепностью не была предметом самостоятельного и всестороннего анализа. Между тем, выяснение факторов, влияющих на размер сложных предложений с разноскрепностью, очень актуально, так как помогает вскрыть внутренний механизм этих синтак-

сических конструкций (их структуры, семантики, особенностей сочетаемости разноскрепных компонентов).

Что касается конструкций с разноскрепностью, то, на наш взгляд, в качестве лингвистических факторов, определяющих протяженность разноскрепного ряда, можно назвать: характер опорного компонента; тип придаточного; средства связи; возможности сочетаемости разных скреп; количество актантов пропозиций; соотношение протяженности разноскрепного ряда и всей конструкции. К экстралингвистическим факторам, влияющим на длину конструкции с разноскрепностью и длину разноскрепного ряда, относятся: речевое намерение говорящего; запас его знаний; объем оперативной памяти человека.

Лингвистические факторы, определяющие протяженность разноскрепного ряда, неравнозначны: одни из них действуют в пределах определенного типа придаточного; другие носят универсальный характер (т. е. оказывают влияние на длину всех разновидностей придаточных). Так, например, к универсальным лингвистическим факторам, определяющим протяженность разноскрепного ряда, можно отнести тип придаточного, средства связи, а также количество актантов пропозиций.

Говоря о внеязыковых факторах, влияющих на длину разноскрепного ряда, следует отметить, что универсальным среди них несомненно является объем оперативной памяти человека.

Психологами было доказано, что объем оперативной памяти человека равен семь плюс или минус два символов сообщения [2]. Это максимальное соотношение имеет место и на уровне полипредикативных сложных предложений. Исследователи установили, что в полипредикативных сложных предложениях среднее количество предикативных единиц составляет 4,8, то есть «предикативное усложнение в среднем не превышает объема оперативной памяти человека» [1]. Это подтверждается и данным материалом: конструкции с разноскрепностью, как правило, включают не более восьми-девяти предикативных единиц, например: «С получением сего приказываю тебе немедленно отписать ко мне, каково теперь его здоровье, о котором пишут мне, что поправилось; да в какое именно место он ранен и хорошо ли его лечили» («Капитанская дочка»).

Три разноскрепных компонента в составе данной конструкции не делают ее громоздкой, несмотря на достаточно большую протяженность. Однако попытка увеличить длину разноскрепного ряда за счет дополнительных РК может сделать предложение трудным для восприятия.

Итак, протяженность разноскрепного ряда регулируется множеством факторов (лингвистических и экстралингвистических). Среди них особенно важны такие факторы, как тип связи между опорным и разноскрепными компонентами; средства связи и особенности их сочетаемости; характер опорного слова; количество актантов пропозиций. Протяженность разноскрепного ряда, в свою очередь, регулируется длиной конструкции, но часто и ограничивает ее протяженность. Это явление связано с психофи-

зиологіческими особенностями человека, а именно — с границами объема оперативной памяти (семь плюс или минус два символов сообщения). Таким образом, объем оперативной памяти человека оказывается одним из определяющих факторов, влияющих на длину разноскрепного ряда, так как, в конечном счете, ограничивает чрезмерное усложнение сложных предложений с разноскрепным подчинением.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Калашникова Г. Ф.* Многокомпонентные сложные предложения в современном русском языке. — Харьков: Вища школа, 1979.
2. *Миллер Дж.* Магическое число семь плюс или минус два символов сообщения // Инженерная психология. — М., 1964.

**В. С. КАЛАШНИК**

## **ПУШКІНСЬКІ СОНЕТИ В ПЕРЕКЛАДІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА**

---

До антології «Світовий сонет», що побачила світ у видавництві «Дніпро» ще 1983 року, її упорядником Дмитром Павличком було вміщено переклади двох сонетів Олександра Пушкіна — «Поэту» і «Мадонна». Слід зауважити, що упорядкування має тут свої особливості, оскільки цього разу в одній особі поєдналися також перекладач і науковець, якому належать передмова, довідки про авторів, примітки. Українському читачеві було подаровано цікавий авторський перекладний сонетарій, надано можливість відчувати «гармонію любові», як назвав змістову й художню довершеність сонета Іван Франко. «Власне, у цій книжці, — зазначалось у передмові про своєрідність відібраних сонетів, — всі вони заряджені могутньою хвилею світла, з якої виринає божественний лик людини-творця» [5, 8]. Як Франкову оцінку сонетного жанру, так і наведені слова автора передмови повністю можна віднести до обох згаданих вище сонетів О. Пушкіна.

У сонеті «Поэту», написаному в 1830 році, Пушкін, що вже сягнув на той час вершин слави, застерігає володарів поетичного слова від самовтіхи та однозначно заспокійливого сприйняття народного захоплення чи осуду. Поетична творчість, на його переконання, є жертвовою працею на самоті й водночас справжнім царством свободи. Тільки за цих умов можливі такі вічні творіння, як Мадонна, якій присвячено однойменний пушкінський сонет, теж датований 1830 роком. Сонети «Поэту» і «Мадонна» мають внутрішній змістовий зв'язок, що знаходить вияв і в системі образних засобів мовної форми цих творів — канонічної в своїй основі, але попушкінськи природної, сповненої неповторної музики вислову. Постає закономірне питання, наскільки вдалося перекладачеві зберегти високі ху-

дожні якості оригіналу, чи можна вважати українські переклади адекватними довершеним першотворам.

Канонічна форма сонетного вірша зумовила таку загальну ознаку аналізованих перекладів, як еквілінеарність, однак у першому чотиривірші перекладного сонета «Поетові» розташування рим змінено: маємо римування *абба* — замість *абаб* оригіналу. Та ця відмінність ритмічної організації початкової строфи відповідного перекладу є майже непомітною, оскільки загальну структуру вірша — шестистопний ямб та співвідношення жіночих і чоловічих рим — у перекладі обох сонетів збережено.

Звернімо увагу й на характер складу в кінці тих слів, що є носіями рим і мають суттєвий вплив на звучання вірша, його мелодику. При відтворенні першого сонета Дмитро Павличко використовує в цьому разі слова з кінцевим відкритим складом, хоч у першотворі римовані слова послідовно закінчуються закритим складом. Порівняймо: *народной* — *холодной* — *свободной* (у Пушкіна) і *народу* — *в догоду* — *свободу* (у Павличковому перекладі). До цього слід додати особливості вимови сонорних приголосних [в] та [j] в абсолютному кінці українського слова, їх перехід у нескладові голосні. Сказане стосується використаних у перекладному сонеті «Поетові» римованих слів *правдивий* — *пустотливий*, а в перекладі другого сонета — словесного ряду: *майстрів* — *млів* — *хотів* — *трудів* (відповідно до авторських: *мастеров* — *знатоков* — *трудов* — *облаков*; у першому випадку там ужито слова без кінцевих сонорних: *художник* — *треножник*). Отже, є підстави говорити про більшу порівняно з оригіналами насиченість голосом обох перекладних текстів, що, проте, не порушує природності звучання першотворів, оскільки цілком узгоджується з особливостями української орфоєпії.

У перекладознавчому дослідженні важлива роль належить аналізу лексико-фразеологічних засобів зіставлюваних текстів, а при вивченні художнього перекладу — і системи тропів як одного з головних показників своєрідності авторського стилю. Щодо аналізованих нами перекладів, то опорні слова-образи пушкінських сонетів у них переважно зберігаються і в цілому відповідають заданій художній системі.

У першому з них це передусім звертання до поета з подальшою образною характеристикою його духовної величі: *ти цар* (*ты царь*), *свобідний ум* (*свободный ум*), *плоти своїх улюблених задум* (*плоды любимых дум*), *вівтар* (*алтарь*), *твій вогонь горить* (*твой огонь горит*), а також елементи контрастного образного ряду: *хвилинний шум* (*минутный шум*), *дурня суд* (*суд глупца*), *юрба ганьбить* (*толпа его бранит*), *на вівтар плює* (*плюет на алтарь*). І хоча в окремих випадках маємо тут формальні відмінності (порядок слів, певні кількісні лексичні розбіжності), зміст і стилістична якість вислову не зазнали якихось помітних утрат. Не розходяться з художньою системою оригіналу й трансформовані перекладачем опорні образи: *художнику правдивий* (*взыскательный художник* — у звертанні), *юрби пекельний глум* (*смех толпы холодной*), *на самоті*

живи (живи один), За подвиг не чекай на людську нагороду (Не треба наград за подвиг благородний). Дещо інший семантико-стилістичний образ мають двічі повторені питання «гордишся?» — при відтворенні авторського «доволен?»», але певне посилення в цьому разі можна сприймати як компенсацію окремих неминучих послаблень і втрат. Творчою знахідкою перекладача вважаємо образну трансформацію останнього рядка сонета «Поетові»: [хай юрба] *Хитає твій триніг, як хлопчик пустотливий*, що досить точно передає авторський образ [пускай толпа] *И в детской резвости колеблет твой треножник*, забезпечуючи разом з іншими мікрообразами адекватність перекладу твору в цілому.

Відтворений Д. Павличком сонет «Мадонна» містить як ті слова-образи, які є спільними для української та російської мов (*творець, спаситель* і под.), так і власне переклади та образні відповідники з частковими структурно-семантичними трансформаціями. До останніх відносять такі, зокрема, образні знаки: *славлених майстрів (старинних мастеров)*, *на плин моїх трудів (среди медленных трудов)*, *в божественних світлах (во славе и в лучах)*. Певні семантико-сміслові розбіжності між оригіналом і перекладом маємо у визначенні кількості заперечуваних ліричним героєм картин: *не множністю — не множеством* (у перекладному образі кількісне значення опосередковане семантикою дієслова *множити*, чого немає у першотворі). Адекватним є — при зовнішній відмінності складників та неоднаковій послідовності їх — відтворення образу, яким передається загальне сприйняття глядачем творів живопису: *Чтоб суеверно им дивился посетитель, Внимая важному суждению знатоков — Щоб повагом про них вів бесіду цінитель І забобонно гість од здивування млів*. Протиставлення багатьом талановитим картинам великих майстрів минулого Мадонни в оригіналі передано повторенням означення *одной*, що йому відповідає в перекладі складна означальна форма *один-єдиний* [твір]. Важливим для розуміння художньої ідеї сонета є його кінцевий рядок: *Чистейшей прелести чистейший образец*. Стилістична несумірність відповідних форм найвищого ступеня в українській та російській мовах, а також вимоги ритму змусили перекладача шукати якомога ближчої за образно-смісловим наповненням заміни. У знайденому Д. Павличком образі *Правдивої краси правдивий ідеал* безумовна втрата в передаванні повторюваного епітета певною мірою компенсується опорним словом *ідеал*, ужитому на місці авторського *образец*, що не має помітної підвищеності семантики на відміну від мікрообразу, використаного перекладачем.

У художньому перекладі, особливо при відтворенні поезії, важлива роль належить і граматико-конотаційним реаліям [див.: 1], увага до яких необхідна для належної передачі наявних у першотворі маркованих конотацій граматичних форм. Щодо взятих нами для перекладознавчого аналізу сонетів, то таким конотативним значенням наділені, зокрема, короткі форми прикметників (*тверд, спокоен и угрюм*) у сонеті «Поэту», проблема перекладу яких пов'язана з їх орієнтуванням на замкненість і відчут-

ною карбованістю. У цьому випадку можна говорити про так званий нульовий переклад, оскільки задана оригіналом конотація тут не збережена (пор.: *Но ты останься тверд, спокоен и угрюм — До них байдужим будь, їм не твори в догуду*), хоча часткову компенсацію маємо внаслідок повторення форми наказового способу дієслова. Слід відзначити належну увагу перекладача до змістового плану: використання опорного прикметника *байдужим* видається доцільним і чи не єдино можливим.

Спостереження над мовними особливостями відтворених Дмитром Павличком пушкінських сонетів, зіставлення їх з оригіналами дають підстави для твердження про те, що українському поетові в цілому вдалося знайти відповідний тон, ключ, регістр, на що націлював свого часу Максим Рильський перекладачів поезії Пушкіна [4, 136]. Творча домінанта автора, що виявлялась у цьому разі як звеличення «святини краси», втіленої у творах мистецтва [2, 152], відчутна і в українських перекладах. Павличкові переклади сонетів Пушкіна повноцінно вплили у світовий сонетарій, який, за творчим задумом упорядника й перекладача, покликаний гармонізувати почуттям любові суперечливу природу людини та складність і непередбачуваність безконечного всесвіту.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Зорівчак Р. П. Граматико-конотаційна реалія як перекладознавча категорія // Теорія і практика перекладу. — К.: Вища школа, 1987. — Вип. 14.
2. Поддубная Р. Н. О творчестве Пушкина 1830-х годов. — Харьков: Основа, 1999.
3. Пушкин А. С. Сочинения: В 3-х т. — М.: Худ. лит., 1985. — Т. 1.
4. Рильський М. Ф. Пушкін українською мовою // Мистецтво перекладу. — К.: Рад. письменник, 1975.
5. Світовий сонет: Антологія // Переклад, передмова, довідки про авторів та примітки Дмитра Павличка. — К.: Дніпро, 1983.

Г. П. СОКОЛОВА

## ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА» И СЕМАНТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В «ПЕТЕРБУРГЕ» А. БЕЛОГО

Как известно, смысловое пространство текста организуется посредством взаимодействия двух разнонаправленных тенденций: тенденции к усилению эксплицитности, избыточности средств выражения того или иного смысла и тенденции к имплицитности, сокращению компрессии информа-

ции. Способность художественного текста порождать дополнительные смыслы традиционно описывается при помощи категории подтекста, «способы выражения которого выводятся из сочетания и комбинаторики языковых средств» [1, 44]. Однако этот сугубо лингвистический подход упрощает проблему интерпретации художественного текста. Раскрытие имплицитного содержания художественного текста (как и толкование смысла в целом) требует обращения к ширококонтекстному анализу, внетекстовой сфере, или «сфере интертекстуальности» (идея интертекстуальности наиболее полно сформулирована в концепции Р. Барта и представляет собой относительно новую, спорную и обсуждаемую проблему; см. работы М. М. Бахтина, Ю. Лотмана, Ю. Б. Борева, В. Я. Мыркина, З. Я. Тураевой, И. Н. Софроновой и др.).

Включение сведений культурного характера в содержательную структуру позволяет делимитировать границы смыслового пространства художественного текста и раскрыть механизм порождения имплицитного смысла. Художественный текст можно рассматривать как «устройство, на вход которого подаются прежде циркулировавшие в культуре тексты, которые, пересекая его внутренние границы, трансформируются в новые сообщения» [2, 105]. С этой точки зрения носителем единого художественного языка, играющего важную роль интерпретирующего кода в символистских произведениях, становится «Петербургский текст» XIX в. Отмечая разные фазы становления «петербургского текста» — XVIII в., творчество Пушкина, «петербургский текст» послепушкинской поры, «петербургский текст» у символистов и постсимволистов, в современной литературе, — можно сказать, что петербургская классика фактически становится темой для «нового искусства». Так, например, возникли произведения о Медном всаднике Фальконе (памятник Петру как тема лирики Блока, Брюсова и Вяч. Иванова, романа А. Белого «Петербург»), «кодируемые» предшествующими произведениями о Медном всаднике, прежде всего — поэмой Пушкина, которая является «ядром ядра» (З. Г. Минц) «петербургского текста». (Ср., например, у Блока: «Все мы находимся в вибрациях его (Медного всадника) меди»). И в обеих этих функциях (кода и темы) «цитируемое произведение оказывается, однако, в иной плоскости, чем цитирующее (код — сообщение, реальность — отражение)...» [3, 81]. При этом вербальные сигналы вертикального контекста (который обеспечивает многомерность и гетерогенность содержательного пространства и может быть декодирован на основе имеющихся в тексте сигналов вербального и невербального характера) могут семантически компрессировать целые тексты или мифологемы, что характерно для цитат, аллюзий, эпитафий, символов, ключевых слов (Ср.: мифологемы воды и камня как новый сюжет русской истории в «Медном всаднике» А. Пушкина и «Петербурге» А. Белого, символика имени: Петр — от Petra, что по-гречески значит «камень»).

В связи с тем, что художественный текст проявляет себя как одновременно закрытая и открытая система, можно считать, что текст «подлежит

наблюдению не как законченный замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключенное» к другим текстам, другим кодам... связанное тем самым с обществом, с историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [4, 424]. В этом смысле показателен «Петербург» Белого, в котором один из главных героев — сенатор Аблеухов — постоянно цитирует про себя Пушкина (стихи большей частью медитативно-философского свойства). Ему подыгрывает и сам автор, вынося пушкинские строки эпиграфами ко всем главам романа («*Не дай мне бог сойти с ума*», — говорит Пушкин, а Белый ставит эту строку эпиграфом к центральной главе романа, в котором Петербург выступает, как и у Достоевского, и в виде материализовавшейся грезы, чьей-то «мозговой игры» и в виде подлинной столицы империи).

В соответствии с тем, что сигналы вертикального контекста могут составлять многоступенчатые ассоциативно-смысловые цепочки, образующие потенциальный, неявный текст как «некоторую связную совокупность внутренних тем и предикатов» [5, 46], в «петербургском тексте» нового периода (в частности, «Петербурге» Белого) можно выделить несколько уровней: реальный план — место, время, имена; перифрастический — увод не к действительности, а от действительности; ассоциативный — уход еще дальше, к концепции — и связочный — уровень строения, расположения образов и мотивов в синтаксической последовательности. Ассоциации и игра, невольные переключки с гейдеровскими опытами выработки языка экзистенциального сознания и соответствующей метафизики не раз уводят Белого в сферу метафизического. Одновременно стремление к синтетической целостности объекта (а объектом изображения А. Белый сделал «пограничное положение человека, но не между добром и злом, как думал Достоевский, а между *бытом* и *бытием*...» [6, 110]; Ср. у Кржижановского: «*Бытие*, в которое, как слог, как ингредиент, включен *быт* — вот второй выход из «обители теней»: он известен, пожалуй, лишь одному Андрею Белому» [7, 555]) связывает Белого с пантеистическими направлениями в философии Нового времени, например, с учением Г. Сковороды о «трех мирах». Согласно этому учению, первый мир — макрокосм; физическая реальность противостоит второму миру — микрокосму, миру человека, а объединяющей их основой выступает «символический» мир Библии и мифологии.

Все вышесказанное можно применить и к лингвистической интерпретации языковых явлений текста, в соответствии с чем «первичный уровень семантики — предметный — в ходе филогенетического развития процируется на личностно или социально интерпретированную реальность — событийный уровень семантики, а над всем этим по законам языкового развития надстраивается сфера абстрактно-понятийных смыслов — концептуальный уровень семантики» [8, 5]. И здесь — в применении к нашей статье — представляет интерес тема памятника, статуи и тема города-пространства. Разговор о памятнике вновь обращает к пушкинскому кон-

тексту. Говоря о внутренней структуре образа памятника у Пушкина, Р. Яacobсон пишет о том, что «статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*... Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина, и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (антиномиями), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира» [9, 166]. В «Петербурге» Белого это уже не слово о статуе («образ образа», — по Яacobсону), как у Пушкина, а слово о статуе, запечатленной в слове Пушкина. А. Белого интересовал, в первую очередь, не сам «Медный всадник» и его образ, а образ пушкинского образа этого памятника, т. е. не собственно скульптура, а то, что она была запечатлена в стихотворении Пушкина.

При сравнении этих двух образов видны как сходные черты, так и различия в изображении памятника и в развитии темы города, выводящей наружу те скрытые мотивы, которые осознавались первыми творцами города как модели космоса (Ср. соотнесения типа *дом-вселенная, поселение-вселенная*, как отношений микрокосма-макркосма). Необходимо учитывать также ряд важных моментов:

1) У Пушкина Петр действует **во времени**, т. е. в истории; пространство — и географическое, и философское — несущественно для него: «*Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно*». Проблема пространства в поэме Пушкина вторична. У Белого Петр действует **в пространстве**. Он воздвигает столицу на границе Востока и Запада; времени же как самостоятельной категории в «Петербурге» нет: «*С той чреватой поры, как примчался к Невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как бросил коня на финляндский серый гранит — на-двое разделилась Россия*». Границы изображаемого в романе Белого зыбки и неотчетливы, глубинные смыслы размыты, но он не отрекается от содействия и соучастия пространства в России — стране пространств, «необъятного простора» (по Гоголю), где «русский народ пришиблен ширью» (по словам Н. Бердяева); у Пушкина, «у которого природа входила в диапазон мироучета, бытие всестороннее, но зато и расслабленное» [10, 225]. В широком смысле здесь можно говорить об оппозиции «природа-культура». Среди природы в человеке — естественность и непринужденность; в городе (культура) — свобода и необходимость, природа — женское, мать, город — мужское, отец. Эта же оппозиция имплицитно представлена и в романе Белого при описании центра (город, культура) и периферии (природа).

2) Важно также и то, что и Пушкин, и Бельй — не коренные петербуржцы, а носители взгляда «со стороны» (они — москвичи по своему происхождению). В основании решения проблемы — Петербург во всем объеме истории со своим собственным «языком». Он разговаривает своими ули-

цами, площадями, водами, островами, памятниками, садами, идеями... и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается общий смысл. Петербург имеет и свои мифы (например, с мифом об основании города своими корнями связан миф о Медном всаднике; интересно, что «креативный» (об основании города) и эсхатологический (о гибели) мифы возникли в одно и то же время).

3) Необходимо отметить, что и у Пушкина, и у Белого Медный всадник является воплощением Петербурга, а сам город выступает как город-символ, символ двуликости России. Но если у Пушкина отношение к Петербургу колеблется, то у Белого оно явно отрицательное.

4) Органичность Петербурга (выявившая себя во времени и в истории) и неорганичность его (основание города по воле одного человека на выбранном им месте) сливаются и в «Медном всаднике» и в «Петербурге», но оставляют просвет, который позволяет проникнуть в скрытую символику обоих произведений и обнаружить их скрытую затекстовую семантику. Оппозиция «органичность-неорганичность» связана в свою очередь с двумя типами освоения «дикого пространства» — органичным, постепенным (центром иррадиации здесь является точка, основной единицей города — дом, а также тупики и переулки, и, следовательно, их «кривизна» как следствие того, что дома образованы раньше улиц, кривая — линия женская, линия природы, город имеет душу, он согревающе-живой, он растет, а не строится, в его росте присутствуют непрерывность и хаотичность) и неорганичным (быстрый захват большого пространства приводит к необходимости намечать линии, основная единица города тут — площадь, и, конечно, проспекты и улицы, которые образовались раньше домов, следовательно, их «прямолинейность», прямая — это мужская линия, город бездушный, леденяще-мертвый, он строится из камня, здесь присутствуют дискретность и организованность). Эти характеристики, взятые нами из различных текстов петербургского периода, вполне соответствуют одной из коренных оппозиций русской культуры Нового времени — оппозиции «Москва-Петербург». За целым рядом противопоставлений, несхожестью их истории, архитектурного облика, культурных традиций и ориентаций («азиатский» колорит Москвы — тема деревни и известный европеизм Петербурга — тема города, а шире — тема Востока и тема Запада) узревается главное и глубинное: Москва — органична и в этой органичности подлинна, бытийственна; Петербург — «искусствен», вымышлен и «умышлен», ирреален, фантомен. И особенно ярко это проявилось в «Петербурге» Белого.

Говоря о структуре пространства в его романе, напомним, что индивидуальные образы пространства имеют дело не с профаническим, а с сакрализованным пространством; кроме того, «пространственность» — вещество или стихия пространства — наиболее полно раскрывает себя именно в романе, который является (по мнению В. Н. Топорова) «наиболее совершенной моделью пространственных отношений в художественном тексте» [11, 283]. Пространственность выступает как то начало, которое пронизы-

вает и время, и сознание, и язык, все бытие и связывает все между собой, отсылая это все к своему субстрату — к пространству. Известно, что пространство, как данная в ощущениях реальность бытия, эмпирически выявляемая сфера всего сущего, делится человеком на две части: область реального физического опыта и область чувственного, главным образом зрительного и слухового, опыта. Пространственную характеристику можно рассматривать под двумя углами зрения, т. к. существуют два понимания пространства: по Ньютону и по Лейбницу, противопоставление ньютоновского геометрического пространства (объективированного), когда система пространственных отношений предстает как не зависящая от восприятия и оценки этих отношений субъектом — пространству, определяемому «порядком существования вещей» [11, 228], относительному пространству. Другими словами, ньютоновское пространство принадлежит физике и геометрии, лейбницевское же относится, скорее, к области человеческих представлений о мире, так сказать, «наивной философии мира» [12, 18–19]. В интерпретации пространства мы, конечно же, ссылаемся на работы В. Н. Топорова, Е. С. Яковлевой, А. В. Кравченко, Е. С. Кубряковой.

Итак, если сама структура пространства общезначима, то оценка его отдельных частей сугубо индивидуальна. Понимание относительности в оценочном истолковании разных частей геометрического пространства Петербурга лежит и в основе романа Белого. «Пространственный» словарь писателя хорошо проработан и весьма богат, количество употреблений элементов этого словаря в ряде фрагментов текста очень велико, что даже производит впечатление некоторой пространственной «логомании» (В. Н. Топоров). Слова, из которых складывается описание пространства, условно можно разделить на две группы, обеспечивающие понимание проблематики двух пространств, выделяемых в соответствии с признаком «центр-периферия», «теснота (геометризованная, переведенная на язык дискретных геометрических элементов) — просторность» (хаотическая); геометрические элементы располагаются в «успокаивающем» пространстве по простым и понятным законам планиметрии и симметрии, а основное противопоставление геометрических фигур выражается в оппозиции «квадрат-круг» или «куб-кольцо»: «Более всего он любил *прямоугольный проспект... дома сливались кубами в планомерный ряд... сеть параллельных проспектов* в мировые ширилась бы бездны *плоскостями квадратов* и кубов: по *квадрату* на обывателя... После *линии* более всех *симметричностей* успокаивала его фигура — *квадрат... он наслаждался подолгу четырехугольными стенками*, пребывая в центре *черного куба...». В словаре «центра» присутствуют слова-индексы: центр, середина, точка, пересечение, посередине («Посередине дверного порога... Встал Медный Петр»), куб, квадрат, плоскость, проспект, линия, стрела, перспектива, перекресток, угол (Ср.: у Достоевского угол — основная геометрическая фигура). Через глаголы *пересекать, пронизать, циркулировать, шириться, вырастать, раздвигаться* обозначаются осуществляемые движения в этом пространстве центра. С одной стороны,*

центр можно назвать гарантией если не свободы, то хотя бы мнимой безопасности (в силу своей замкнутости, отгороженности и размерности), а с другой стороны, в квартирном пространстве дома — середине середины, определяемом перспективами комнат, умноженными в зеркалах, человек чувствует себя незащищенным в этом разомкнутом до бесконечности пространстве: «Посреди своих *четырёх* взаимно *перпендикулярных стен* он себе самому показался в *пространствах* пойманым *узником*... если только всему *мировому пространству* по объёму не равен этот *тесный промежуток* из *стен*...». Стены уже не являются защитой, не только российские просторы берут в плен человека, не только улица или даже город, а мировые пространства. Любое жилище и любое воспроизведение может быть продолжено до бесконечности, поэтому главные атрибуты художественного пространства «Петербурга» — *зеркала* и *комнаты*, *водная гладь*, сознание человека, *улицы* и *проспекты* — знаки воспроизведения как продолжения.

Возвращаясь к оппозиции «центр-периферия», которая может быть представлена и как оппозиция «гармония-хаос», отметим весьма существенную деталь: если центр Петербурга квадратен (а центр центра — дом, комната, карета — кубичен), то стихия, окружающая этот центр — второе пространство — представляется как кольцо, круг; образ угрозы — шара — также присутствует в романе: «Петербург *окружает кольцо* многотрубных заводов...; волненье, *кольцом охватившее* Петербург, проникало в самые петербургские центры; *круг замкнулся*...; в груди родилось ощущение багрового *шара*». Учитывая то, что язык пространственных отношений (которые «в общем виде есть соположение в пространстве какого-либо предмета, действия и т. п. и некоторого пространственного ориентира — локуса» [13, 5]) оказывается одним из основных средств осмысления действительности, понятия «высокий-низкий», «правый-левый», «близкий-далекый», «открытый-закрытый», «дискретный-непрерывный» оказываются материалом для построения культурных моделей с совсем непространственным содержанием и получают значение: «ценный-неценный», «хороший-плохой», «свой-чужой» и т. п. Истолкование в романе противопоставления *прямоугольный-круглый* как «хорошее-плохое», «принадлежащее культуре-не принадлежащее культуре», «организованное-хаотическое» воспроизводит мифопоэтическую традицию, а также некоторые концепции пространства, согласно которым *круглое* трактуется как данное *природой*, а *прямоугольное* — как то, что связано с *культурой*. Но природа в романе — хаос, а культура соотнесена с порядком и гармонией и, следовательно, символом гармонии в данном случае является квадрат. Здесь обнаруживается противоречие, т. к., например, для Кеплера — поклонника духовного наследия пифагорейцев — геометрия также была прообразом красоты мира, однако наиболее совершенным образом гармонии мира считалась «трехмерная сфера» (по Кеплеру) или «мандала» (по Юнгу). При этом Юнг отмечал противоречивость данных понятий — гармонии и хаоса: «В любом хаосе есть космос, и в любом беспорядке скрывается порядок; во

всяком произволе непрерывность закона, т. к. все существующее покоится на собственной противоположности» [14, 44].

Если вспомнить о том, что *квадрат* (тетрада) и *круг* (шар, сфера) являются основными образами для обозначения Целого в символике чисел и фигур, то можно высказать предположение о том, что присутствие этих геометрических фигур во многих фрагментах текста, вписывание их друг в друга — круг в квадрате («квадратура круга» на языке математики), квадрат в круге или же в квадрате круг, а квадрат в еще большем круге — отражают стремление А. Белого к синтетической целостности, конечности. (Ср.: «...чтобы вся *сферическая поверхность* планеты оказалась охваченной... черновато-серыми домовыми *кубами*»). В структуре пространства «Петербурга» внутри цивилизацией созданной ортогональной планиметрии, окруженной *кольцом* природы-хаоса, внутри *куба* комнаты и кареты иногда оказывается нечто *круглое*, связанное с угрозой и хаосом: то *бомба*, то *сердце, расширяющееся в шар*.

Важное место в пространстве «Петербурга» занимает числовая символика, а число как сложная синтетическая концептуальная структура «являет собой разновидность пространственной характеристики предмета» [15, 71]. В этой связи интересно употребление слова «четыре» как образа статистической целостности, идеально устойчивой структуры, имеющей вид квадрата (может быть, это желание А. Белого — и не только его — придать миражному, ирреальному городу на зыбкой почве хоть какую-то устойчивость? Ср. Москву, расположенную на семи холмах: «Семь холмов, как семь колоколов», «пяτισоборный несравненный круг» (М. Цветаева), где образ круга создает впечатление замыкания сакрального пространства, а «семь» символизирует гармонию мира; при этом «пять» и «семь» имеют более устойчивые структуры: конфигурации пирамиды и октаэдра соответственно). Как уже отмечалось выше, геометрия центра (во главе с квадратом) имеет положительную коннотацию, а, следовательно, и число «четыре» рассматривается также, однако возможно и другое толкование: «четыре» может являться важнейшей координатой Космоса, которая позволяет ему проникать это жалкое четырехстенное бытие: «Я называю пространством мое обиталище... *четыре стены*» (Ср.: у Кржижановского в «Разговоре двух разговоров»: «Жизнь, заставленная всюду стенками, убивает в человеке чувство пространства...»); «точка... способна нам выкинуть жителя *четвертого измерения*, от которого не спасет и стена», «это и есть *четвертое измерение* — бездна».

Интересно отметить, образ Петербурга на протяжении всего романа носит явно амбивалентный характер (о том, что «Металлический всадник» А. Белого на-двое разделил Россию и судьбы отечества, уже упоминалось выше), что проявляется и в двуликости города, и в том, что в «Петербурге» два правителя — Медный всадник и Христос, два покровителя — Петр и Змей. (Ср.: глубинную семантику «Медного всадника» определяет дуальная оппозиция пешехода и человека на коне). К этому можно

добавить постоянно звучащий мотив отражения города в своих водах, на-меченный еще Гоголем в «Петербургских записках» («...перед ним со всех сторон *зеркала*: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться»), систему мотивов двойничества и культурного билингвизма, уходящих в бесконечность эскалации «отражений», а также топографическое деление города на *две* части — по обе стороны реки. Все это объясняет желание героев «Петербурга» геометризовать, казалось бы, уже организованное по всем правилам пространство, поиск целостности-*единицы*, числа, в семантике которого отражена идея целого, единого, конечного.

Обнаруживает подобную амбивалентность и образ пространства, не раз появляющийся на страницах романа. Пространство, простор и его основное свойство — простираться, употребляемые обычно в положительном контексте, в «Петербурге» Белого описывается как что-то обманчивое, туманное, шумное, хаотическое, ледяное и т. д.: «Боялся пространства он... безотчетную грусть вызывали пространства... гудело в пространстве...» Петербург в романе предстает леденяще-холодным, мертвым, символ холода, льда, снега, ледяной равнины, снежных пространств, образ белых, снежных стен постоянно сопровождает сенатора Аблоухова: он государственная, мертвящая сила. Пространству в «Петербурге» присущи те же свойства: *сырое пространство, ледяное пространство, купоросного цвета пространство, междупланетное пространство, пустынное* и т. п. Особенностью этого пространства является то, что оно *смещается, рассыпается, несет* (Всадника), *летит, мчит* и т. п., т. е. ведет себя нехарактерно для пространства (Ср.: «Пространство — флегматик, ...оно разлеглось за горизонтом увальнем; оно спит, подложив горы под голову и растянувшись своей беспредельной протяженностью на песке и травах наших степей» [16, 551], см. также о связи статики с пространством, а динамики — со временем у Д. Руденко). И еще одна особенность, свойственная и поэтическому языку А. Белого: употребление множественного числа слова «пространство»: *из свинцовых пространств, в купоросных пространствах, в ледяные пространства, в глубину равнинных пространств, какие-то... наши... все ... пространства... новые... безмерные пространства* и др. Множественное число сигнализирует о пространственно-временной целостности, указывая тем самым (косвенно) на существование этого времени и пространства, отвлеченные понятия (в форме множественного числа) наделяются свойством зримого, чувственного восприятия — *пустыни пространств*.

Эти пространства прямо или косвенно характеризуются как *необъятные, безмерные, бездна, бесконечные, неизмеримые* и др. Но ведь безмерность является принципиальным отличием времени от пространства (по А. Бергсону). У человека нет меры пространства и, следовательно, нет и самого пространства в двух крайних обстоятельствах — в замкнутой тесноте, тяготеющей к «нуль»-пространству и в разомкнутом пространстве, кажущимся бесконечным. Человеку причиняет боль это отсутствие про-

странства, он безместен и как бы выписан из пространства бытия; ему не только *некуда идти*, но и *негде быть*. Здесь необходимо учесть одну важную вещь: в поэзии и прозе начала XX века, питаемой новейшей философской мыслью, на которую также оказала влияние «натурфилософия» Шеллинга, в которой мир провозглашается бесконечно протяженным во времени и пространстве, а человек мыслится как малая естественная частица мира. Другими словами, если мир бесконечно велик, то человек в нем бесконечно мал. Свою связь с бесконечным человек иногда постигает в чувстве страха, задавая вопрос: если мир бесконечен, то где же «мир иной», где область Бога, где найти точку опоры для веры? В «Петербурге» вопрос о бесконечности — один из основных: «Весь Петербург — *бесконечность проспекта... За Петербургом ничего нет*».

Наука принесла вопрос о месте человека в бесконечности — и не дала ответа. «Ответом может быть вера в Бога, объемлющая пространство, время и человеческий разум... Если бесконечность ... есть, то меня нет (единица, деленная на бесконечность, равна нулю, и все земное равно нулю). Но если я есмь (и все человеческое имеет вечную ценность), то бесконечности (дурной бесконечности, как выразился бы Гегель) нет» [17, 15]. Хотя, например, в исходной структуре уже заложены предпосылки для понимания «растяжимости» (не бесконечности) пространства: взор человека может непосредственно останавливаться как на том, что его окружает непосредственно, так и не ограничиваться этим, т. е. быть устремленным вдаль, до естественного «края земли» — горизонта, а это объясняет возможность приписать пространству самые разные размеры и масштабы, отождествляя его то со Вселенной, то со всем миром, то, напротив, ограничивая его видимым полем зрения и придавая ему смысл какого-либо, иногда очень небольшого, помещения (ср. пространство комнаты — обиталища из четырех стен в «Петербурге» А. Белого).

Наконец, в «Петербурге» А. Белого присутствуют не только пространства комнаты, города, страны, земли, мироздания, но и другие пространства — тела, души, ума: «... в пространствах роилось пространство... *душевные пространства, пространство руки и пространство лица, пространство зрачков*».

Основное противопоставление **по горизонтали** реализуется в «Петербурге» в образе Островов, горизонтальная структура Петербурга четырехчастна, со всех сторон дома и стены, все четыре стороны пространства одинаковы (может быть, кроме запада, который связан с заходом солнца, закатом, несущим в романе негативную оценку; ср. выражение Кастанеды о сумерках как трещине между мирами). Противопоставление **по вертикали** (помимо четвертого измерения, космического пространства — по отношению к центру) выражено также, на наш взгляд, в оппозиции «улицы (проспекты, Невы) — шпили / дворцы», как в природе выражено в оппозиции «земля-небо». Шпиль как нечто «вещественно-материальное» служит для ретрансляции *природно-космического*, надмирного в сферу *духов-*

ного и играет организующе-собирающую роль любой значительной вертикали для ориентации в пространстве города (мотив блестящей иглы и вод настойчиво повторяется в «Петербурге» (Ср.: пушкинский вариант — «и светла / Адмиралтейская игла», или соположение «свет шпиля-мрак неба, города», «шпилей блеск-отблеск вод» у А. Белого, О. Мандельштама, А. Ахматовой). Вместе с тем шпиль выводит из этого профанического пространства, вовлекает в сакральное пространство небесного. В связи с этим достаточно вспомнить слова Н. Бердяева: «Глубина человека тянет его в высоту» [18, 180] или П. Флоренского: «Я привык видеть корни вещей. Эта привычка зрения проросла потом все мышление и определила основной характер его — стремление двигаться по вертикали и малую заинтересованность в горизонтали» [19, 79]. Характерно, что в восприятии пространства русским человеком для него *даль* и *ширь* мира важнее *высоты* и *глубины* (в отличие от горных или морских народов); для духовного пространства русского человека понятия высоты и глубины, которые можно рассматривать как один из параметров трехмерного мира, становятся первостепенными. И поэтому петербургский шпиль — в широком контексте — приобретает и высокое символическое значение.

Таким образом, обобщая все вышесказанное, можно отметить следующее:

Художественный текст включается в определенную культурную парадигму. Прочтение языковых знаков сквозь призму другого культурного кода формирует двуплановость их семантики, поскольку они включаются как минимум в два семантических пространства (одновременно принадлежат тексту-источнику и новому тексту). «Медный всадник» Пушкина, явившийся «ядром ядра» петербургского текста, связан с другими произведениями о нем же отношениями цитации. Образ памятника в романе Белого уже не «знак о знаке», не «образ образа», как у Пушкина, а слово о статуе, запечатленной в слове Пушкина, и может рассматриваться в лингвистической интерпретации языковых явлений на всех уровнях семантики — предметном, событийном и концептуальном, при этом необходимо учитывать: то, что в семиотике может быть узнано, в семантике должно быть понято (по Бенвенисту).

Отмечая ряд существенных различий (и сходных моментов) в интерпретации памятника и пространства Петербурга, нельзя не увидеть, что в образе Петербурга объединяются и разъединяются различные противоположности (идея полярности и комплементарности для объяснения мира, общества и индивида лежит в основе мифологического мышления). Амбивалентность образа Петербурга проецируется А. Белым на амбивалентность образа пространства. Отношения Белого с «пространственностью» и с пространством как ее наиболее объективированной и зримой формой лишены усредненности и автоматичности, когда человек воспринимает пространство вообще (как и время) как обязательную, раз и навсегда данную рамку существования. В основе его романа лежит понимание относитель-

ности в оценочном истолковании разных частей геометрического пространства. «Пространственный» словарь Белого насыщен словами-индексами пространственности, которые условно можно разделить на две группы: пространство центра, середины (структурной особенностью которой является отсутствие выхода, что в романе является гарантией хотя бы мнимой безопасности; чем теснее пространство, тем сильнее стимулы к выходу из него, поэтому движение происходит из центра вовне, к периферии) и пространство периферии; пространство квадрата, куба и пространство круга, кольца, шара, которые могут быть вписаны друг в друга. Основные противопоставления по горизонтали и по вертикали приобретают особый символический смысл и имеют глубинную семантику.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981.
2. *Лотман Ю. М.* Текст как динамическая система // Структура текста — 81: Тез. симп. АН СССР. — Ин-т славяновед. и балканистики. — М., 1981.
3. *Миц З. Г. и др.* Петербургский текст и русский символизм // Труды по знаковым с-мам. — Тарту, 1984. — Вып. 664.
4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
5. *Николаева Т. М.* Единицы языка и теория текста // Исследования по структуре текста. — М., 1987.
6. *Долгополов Л. К. А.* Белый и его роман «Петербург». — Л., 1988.
7. *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1995.
8. *Руденко Д. И.* Введение... // Мегентесов С. А. Семантический перенос в когнитивно-функциональной парадигме. — Краснодар, 1993.
9. *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. — М., 1987.
10. *Гачев Г.* Национальные образы мира (Космо-Психо-Логос). — М., 1988.
11. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. — М., 1983.
12. *Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). — М., 1994.
13. *Всеволодова М. В., Владимирский Е. Ю.* Способы выражений в современном русском языке. — М., 1982.
14. *Юнг К. Г.* Архетип и символ: пер. с разн. яз. — М., 1991.
15. *Жаботинская С. А.* Знак числа в быту, в мифах, в математике: витки спирали семиозиса // Язык и культура. Докл. II Межд. Конф. — К., 1993.
16. *Топоров В. Н.* Миф.... — М., 1997.
17. *Померанц Г.* Заметки... // Московские новости. — 1998. — № 49.
18. *Бердяев Н. А.* Судьба России. — М.: Мысль, 1990.
19. *Флоренский П. А.* Природа // Лит. Грузия. — 1985. — № 10.

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ АКТУАЛИЗАЦИИ ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ РОДА И ЧИСЛА В ПОЭЗИИ А. С. ПУШКИНА

---

На уровне морфологии не было ни доказано, ни опровергнуто замечательное высказывание Р. Якобсона: «...в поэзии Пушкина путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, даже единственного носителя их сокровенной символики» [3, 462]. На наш взгляд, использование экспрессивно-поэтических возможностей грамматического рода и числа является важным показателем идиостиля поэта. Пушкинские тексты дают многочисленные примеры трансформации грамматического значения в семантико-поэтическое.

Исследователями не раз отмечалась роль категории рода в поэтическом тексте. «В настоящее время не является новостью утверждение ни о семиотической роли грамматических категорий в поэзии, ни о смысловой функции категории грамматического рода для языков, ее имеющих, в поэтическом тексте» [1, 400–401].

Общепоэтическим приемом является отождествление грамматического рода неодушевленного существительного и пола: *Лишь хмель литовских берегов, / Немейской топостью плененный, / Через реку, меж тростников / Переправлялся дерзновенный //* («Сто лет минуло, как тевтон...»).

Противопоставление по роду существительных «соловей» и «роза» в стихотворении с этим же названием подчеркивает параллель «поэт» — «красота», благодаря чему обобщенно-абстрактное понятие «красота» воспринимается как символ возлюбленной поэта: — *Не так ли ты поешь для хладной красоты?* («Соловей и роза»).

Использование местоимений «Он» и «Она» как номинаций влюбленных также не является редкостью в поэтических текстах, но у Пушкина встречается как традиционное употребление: *И в сумрак липовых аллей, / Туда, где он являлся ей //* («Евгений Онегин»), так и использование для обозначения влюбленных указательных местоимений: *И жив ли тот, и та жива ли?* («Цветок»), причем характерно то, что данные местоимения используются изолированно, без соотношенности с существительными, называющими тех же лиц. Значение рода в данном случае актуализируется, превращаясь из грамматической в семантическую характеристику.

В «Песнях западных славян» Пушкин использует хорошо известный в фольклоре прием передачи с помощью грамем существительного несреднего рода значения пола в номинациях брат/сестра (в позициях сравнения или олицетворения): *Два дубочка выросли рядом, / Между ними тонковерхая елка. / Не два дуба рядом выросли, / Жили вместе два*

*брatца родные: / Один Павел, а другой Радула, / А меж ими сестра их  
Елица // («Сестра и братья»).*

Актуализация значения рода наблюдается и в тех случаях, когда соотнесения с лицами нет. В песне Мери («Пир во время чумы») мы встречаем противопоставление грамматических рядов: *Ныне церковь опустела; / Школа глухо заперта; / Нива праздно перезрела; / Роцца темная пуста; / И селенье, как жилище / Погорелое, стоит, / Тихо все — одно кладбище / Не пустует, не молчит // («Пир во время чумы»).* Первая половина строфы грамматически структурирована женским родом: род существительных («церковь», «школа», «нива», «роцца») поддерживается женским родом глаголов в форме прошедшего времени («опустела», «перезрела»), женским родом полного и краткого прилагательных («темная», «пуста») и женским родом краткого причастия («заперта»). Во второй части грамматической доминантой является средний род: существительные («селенье», «жилище», «кладбище») усилены полной формой прилагательного («погорелое») и особенно обобщающим местоимением («все»).

Если вспомнить, что формы мужского и женского рода имени существительного в русском языке «способны выражать признаки одушевленности в несравненно большей степени, нежели формы среднего рода» [2, 101–102], то не покажется неожиданным утверждение, что переход от женского рода к среднему подчеркивает смысловой переход от жизни к смерти, от живого к неживому. Если в первой части строфы поэт описывает угасание жизни, то во второй — торжество смерти. Грамматически это выражено тем, что женский род умирает, остается средний род — род неживого.

Переход от среднего рода к мужскому в стихотворении «К морю» был отмечен исследователями, и он трактовался Е. А. Майминым как грамматическая ошибка, связанная с романтическим мышлением, «не признающим формальных стеснений» [2, 101–102], и Ю. М. Лотманом как закономерный грамматический перенос, связанный с мифологической символикой (море — Нептун) и ассоциативным обращением поэта к полотну Рубенса «Союз Земли и Воды» [1, 400]. Для нашего анализа важно то, что оба исследователя связывают использование мужского рода с олицетворением.

Очень интересные трансформации, связанные с грамматическим родом в «Каменном госте». Центральный персонаж и в то же время самая загадочная фигура трагедии Командор упоминается как бы в трех состояниях: человек — статуя — ожившая статуя, то есть некто или нечто потустороннее и сверхъестественное. Пушкин называет эту фигуру также по-разному: Командор, Статуя и Статуя командора. Причем грамматический род согласованных с этими наименованиями слов не всегда совпадает с родом самого наименования и, актуализируясь, несет не только грамматическую, но и смысловую нагрузку.

Явное и последовательное грамматическое выражение: автор и Лепорелло — женский род — «статуя», «она». Дон Гуан и сам командор о себе — мужской род — «командор», «он» — не может быть, на наш взгляд,

случайным. В «Каменном госте» мы видим связь между «чужеродностью» героя трагедии, его полнимерностью и колебаниями грамматического рода его именовании.

Для поэзии Пушкина характерно столкновение родов существительного, если речь идет о потустороннем: *Тень Грозного меня усыновила...* («Борис Годунов»).

Необычайно интересно функционируют существительные — наименования лиц в «Борисе Годунове». Свойственное поэту многомерное наименование одного лица, как правило, сохраняет род, соответствующий полу персонажа: *Так думал Иоанн, / Смиритель бурь, разумный самодержец...* //; *Не как раба желаний легких мужа, / Наложница безмолвная твоя — / Но как тебя достойная супруга, / Помощница московского царя.* // («Борис Годунов»).

Лишь в одном монологе мы встречаем родовые колебания: *Так вот зачем тринадцать лет мне сряду / Все снилося убитое дитя! / Да, да — вот что! теперь я понимаю. / Но кто же он, мой грозный супостат? / Кто на меня? Пустое имя, тень — / Ужели тень сорвет с меня порфиру, / Иль звук лишит моих детей наследства? / Безумец я! Чего ж я испугался? / На призрак сей подуй — и нет его. / Так решено: не окажу я страха, — / Но презирать не должно ничего...* // («Борис Годунов»).

Этот монолог занимает очень важное место в произведении. Борис только что узнал о появлении Самозванца. Он ни в чем не уверен — и допрашивает Шуйского, верно ли тот видел царевича мертвым. Царь сам почти готов поверить в промысел небесный, счастливое спасение младенца. Он воспринимает появление Димитрия как возмездие, кару за грех детоубийства. Царь не понимает природы появления царевича, хочет верить в его естественность (появился Самозванец Гришка Отрепьев), и с ужасом чувствует сверхъестественность этого события. Отсюда и колебания в именовании — «дитя», «супостат», «имя», «тень», «звук», «призрак», отсюда и колебания рода — потустороннее не имеет пола и может называться существительным любого рода. Эту трактовку особенно подтверждает последний стих приведенного отрывка: *«Но презирать не должно ничего»*. Неодушевленное местоимение «ничего», которое сменяет одушевленное «кто» в начале монолога, как бы подводит итог раздумьям царя.

Актуализация грамматического рода может выступать у Пушкина и как средство создания смешного или иронического. В одном из вариантов «Сказки о рыбаке и рыбке» мы встречаем такое пожелание старухи: *Не хочу быть вольною царицей, / Я хочу быть римскою папой!* // («Сказка о рыбаке и рыбке». Варианты). Абсурдность последнего пожелания подчеркивается противоречием между семантикой слова «папа», фразеологизма «римский папа» и грамматическим значением женскости. Это в известной мере авторская оценка происходящего.

В «Моцарте и Сальери» с помощью актуализации рода передана самоирония Моцарта: *«Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я»;*

«*Ба! право? может быть... / Но божество мое проголодалось*» («Моцарт и Сальери»). Переход от мужского рода («бог») в оценке Сальери к среднему («божество») в самооценке Моцарта в сочетании с местоимением «божество мое» и глаголом бытовой семантики «проголодалось» и переход к третьему лицу создают тот эффект насмешки и иронии, который характерен для Моцарта в этой сцене.

Не менее интересно функционирование категории числа в поэтических текстах Пушкина. В «Евгении Онегине» мы встречаем целый ряд одночисловых строф, образованных с использованием только грамем единственного числа. По нашим наблюдениям, именно Пушкин первым в русской поэзии использует доминанту единственного числа для передачи темы одиночества: *И сердцем далеко носилась / Татьяна, смотря на луну... / Вдруг мысль в уме у ней родилась... / «Поди, оставь меня одну / Дай, няня, мне перо, бумагу / Да стол подвинь; я скоро лягу; / Прости». И вот она одна. / Все тихо. Светит ей луна. / Облокотясь, Татьяна пишет, / И все Евгений на уме, / И в необдуманном письме / Любовь невинной девы дышит / Письмо готово, сложено... / Татьяна! для кого ж оно? // («Евгений Онегин»).*

Этот прием отбора сингулярных грамем в XX веке будет широко использовать И. Бродский.

Не менее значимым может быть и единичное нарушение грамматической однородности. Например, в известном стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...» вторая часть также имеет грамматическую доминанту: *Владыко дней моих! дух праздности унылой, / Любоначала, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей — / 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 // («Отцы пустынноики и жены непорочны...»).* Здесь единственный раз использовано множественное число. Там, где поэт говорит о собственных грехах. Грамматическая констатация их множественности — одно из средств передачи чувства смирения кающегося христианина.

Соблазны, подстерегающие человека на его жизненном пути, часто называются поэтом при помощи актуализированных плоральных форм. Например, *Но был ли счастлив мой Евгений, / Свободный, в цвете лучших лет, / Среди блистательных побед, / Среди вседневных наслаждений?* («Евгений Онегин»).

Очевидно, что наши интерпретации значения категорий рода и числа в пушкинских текстах являются не единственно возможными. Вполне вероятно, что другие читатели и другие исследователи предложат свои убедительные трактовки данного явления, мы же надеемся, что данная подборка показала, что отбор грамматических форм и их категориальное соположение — не случайные флуктуации и «прихоть гения», а часть грамматических закономерностей, характерных для идиостиля поэта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. В 3-х т. — Таллинн: Александра, 1993. — Т. 3.
2. *Маймин Е. А.* О романтизме. — М.: Просвещение, 1975.
3. *Якобсон Р. О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М.: Радуга, 1983.

Л. А. СУББОТА

### ТЕКСТОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ОБРАЗНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ОТНОСИТЕЛЬНЫХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА

---

В лингвистике уже давно принят динамический подход к изучению семантики, который предполагает выяснение не только системных, но и текстовых характеристик языковых единиц (И. И. Степанченко, И. А. Стернин, Д. Н. Шмелев).

В настоящей статье исследуется вопрос об особенностях рецепции текста, в котором употреблены образные значения отсубстантивных прилагательных русского языка, характеризующие человека (на примере произведений А. С. Пушкина). Интерес к творчеству Александра Сергеевича и языку, «неистощимому в соображении слов», не иссякает вот уже два века. Анализ материала направлен на выяснение типов модификаций образных значений и выявление индикаторов, способствующих их рецепции.

Анализ материала позволил выделить три типа текстовых модификаций образных значений относительных прилагательных: четкая модификация (в рамках актуального варьирования смысла); нечеткая модификация (реализованное значение не поддается четкой дефиниции, теряет свои денотативные признаки); оценочная модификация (реализованное значение актуализирует вполне определенную оценку, но денотативные признаки редуцируются).

При четкой модификации часто актуализируется ядро образного значения в целом: «... мой Езерский Происходил от тех вождей, чей дух воинственный и зверский Был древле ужасом морей» [1, 2, 147]. В данном случае реализовано значение «свойственный зверю» — жестокий, свирепый, дикий. Индикатором реализации образного значения является микрореконтекст — слова вождь, дух. Перевод приведенного предложения на любой другой язык не вызовет затруднений.

К этому же типу текстовой модификации относится и другой пример: «Лица врагов не видит он, Угроз и криков он не слышит; над ним летает смертный сон И холодом тлетворным дышит» [1, 2, 5]. Индикато-

ром реализованного значения «смертный» является предикативные сочетания «не видит он», «он не слышит», а микроконтекст нам подсказывает, что речь идет об умирающем человеке.

Четкую модификацию претерпевают и образные цветовые значения: «Шестнадцать лет, незинное смирение, Бровь темная, двух девственных холмов Под полотном упругое движенье, Нога любви, **жемчужный** ряд зубов» [1, 2, 24] (жемчужный — белый). «Славян вот очи голубые, Вот их и волосы **златые**, Волнами падашие до плеч» [1, 2, 33]; «Потому что здесь порой Ходит маленькая ножка, Вьется локон **золотой**» [1, 2, 431] (златые, золотой — блестяще-желтый).

Все приведенные примеры почти не выходят за рамки константных характеристик, описанных выше. Такие текстовые модификации полностью обусловлены языковыми закономерностями.

Нечеткие текстовые модификации образных значений относительных прилагательных распространены достаточно широко, причем степень и причины нечеткости могут быть разными.

Не вполне четкой модификацией можно назвать такую реализацию значения, при которой оно поддается определению, но допускает альтернативное понимание или синкретичное. В предложении «*Опасность, кровь, разврат, обман — Суть узы страшного семейства; Тот их, кто с **каменной** душой Прошел все степени злодейства*» [1, 2, 42] каменной душой можно определить как «твердой и застывшей» или «бездушной, бессердечной». В предложении «*А между тем **орлиным** взором В кругу домашнем ищет он Себе товарищей отважных, Неколебимых, непродажных*» [1, 2, 96] орлиным интерпретируется как «острым, пронизательным» или «гордым, смелым».

В приведенных примерах есть индикаторы реализации образного значения в отличие от прямого, но нет индикаторов актуализированного смысла, а языковая система допускает несколько указанных смыслов.

Еще менее четкой является модификация значения в предложениях «*Это чрезвычайно шло к ее **греческому** лицу и к черным бровям*» [1, 3, 116]; «*И горе той, чей шепот **сонный** Чужое имя призывал...*» [1, 2, 50].

В приведенных примерах речь идет уже не об альтернативном понимании, а о неопределенном, обусловленном домысливанием образа, созданного реализованным значением. Характер домысливания зависит не только от информации, известной всем носителям языка, но и от опыта, знаний конкретного человека, воспринимающего текст, а часто даже и от его психологических особенностей. Так на вопрос о том, как понимать словосочетание «греческое лицо», были даны ответы «лицо классического типа», «правильное, красивое», «с прямым носом», «мужественное, волевое», «с резко обозначенными чертами лица», «с горбатым носом», «с точеными чертами лица». При этом в ответах одних информантов было определение «правильное» и внимание обращалось на красоту, в ответах других его не было — в них чаще встречалось указание на форму и внимание обращалось на

пропорции. Несмотря на такое неоднозначное восприятие актуализированного значения, сходство в понимании реализованного значения обеспечивалось, очевидно, образом первичного денотата, который доступен зрительному восприятию. В описанном примере можно говорить о нечеткой модификации с домысливанием зрительного образа.

Аналогичные результаты дал анализ информантов в связи с рецепцией текста, в котором употреблено прилагательное «сонный». Сочетание «сонный шепот» информанты поняли как «тихий шепот», «медленный», «вялый», «еле слышимый», «протяжный», «неразборчивый», «невнятный». Признак «тихий» в ответах информантов подсказан словом «шепот». Но четкий образ, соответствующий реализованному значению, создать было трудно. В данном примере образ размытый, модификация нечеткая с домысливанием эмпирично-зрительного образа. Обратим внимание на то, что степень размытости образа в анализируемом примере больше, чем в предыдущем.

Анализ текстовых употреблений относительных прилагательных показал наличие примеров появления образного значения у прилагательного, не зафиксированного в словаре, но аналогичного в том или ином отношении функционирующим языковым значением. В таких случаях происходит текстовая модификация безобразного значения, обуславливающая появление образного. Например, в предложении *«Лицо Покрыла бледность гробовая, И охладев, как неживая, Упала дева на крыльцо»* [1, 2, 91] прилагательное «гробовая» реализует значение «белая и холодная», вполне однозначно воспринимаемое реципиентами (по данным эксперимента, большинство информантов интерпретировало значение как «очень бледное»). Налицо актуализация значения «такой, какой бывает в гробу, при смерти; мертвенный».

Текстовая модификация с приобретением образного значения представлена и в примере *«В эту минуту девушка лет 18-ти, стройная, высокая, с бледным прекрасным лицом и черными **огненными** глазами, тихо вошла в комнату»* [1, 3, 348]. Модификация значения «огненный» является нечеткой. Микроконтекст (стройная, с прекрасным лицом в препозиции) подсказывает положительную эмоциональную оценку реализованного значения. Но его денотативные признаки являются стертыми, допускающими разное толкование, о чем свидетельствуют и ответы информантов: «живые», «страстные», «блестящие», «жгучие», «сверкающие», «пламенные, как огонь».

Каким бы многозначным, нечетким было модифицированное значение, оно все-таки не представляет трудностей при переводе, так как в других языках соотносится с теми же ассоциациями и с тем же ореолом. Но материал, подвергнутый анализу, показал и наличие таких текстовых модификаций относительных прилагательных, характеризующих человека, которые могут составить трудности при переводе. Причины трудностей могут быть разными, в частности отсутствие в языке, на который переводится текст, аналогичных единиц, то есть несовпадение их символической

основы; употребление слова вokkaциональном значении, непривычном даже для родного языка, не говоря уже об иностранном. В предложении «*Судья готов смягчиться, В нем милосердие **бесовское**: оно Тебе дарует жизнь за узы муки вечной*» [1, 2, 165] обратим внимание на значения, которые актуализирует прилагательное «бесовский». В языке образные значения данного прилагательного трактуются как «присущий, свойственный бесу» (злой дух, искушающий человека) и «злой, чудовищный». Ни одно из представленных в языке значений не узнается в приведенном предложении. «Злой, чудовищный» исключается из-за слова «милосердие», это же слово препятствует и восприятию актуализированного значения (трудно представить милосердие у беса). Микроконтекст (дарует жизнь за узы муки вечной) наводит на актуализацию семы «выражающий опасение» в значении прилагательного бесовский. Однако такое домысливание образа оказывается несколько искусственным. Восприятие носителей языка основывается на ассоциациях, ситуации, но не на специальном анализе. Все это затрудняет рецепцию и перевод анализируемого значения, что и подтвердили результаты эксперимента: в большинстве случаев интерпретация значения оказалась затруднительной (87% «затрудняюсь ответить»), а в переводе анализируемое слово отсутствовало.

Подытожим изложенное и представим типы текстовых модификаций образных значений относительных прилагательных.

Образные значения относительных прилагательных в процессе функционирования могут претерпевать три типа текстовых модификаций: четкую модификацию, при которой происходит изменение значения в рамках актуального варьирования смысла («*И верно б согласились вы, что Нина **мраморной** красою Затмить соседку не могла*» [1, 2, 321]); не вполне четкую модификацию с альтернативной («*Я буду защитницею тени, — и читатель извинит слабость пера моего, уважив **сердечные** мои побуждения*» [1, 3, 115]) или синкретичной актуализацией значений («*И можно с **южными** звездами Сравнить, особенно стихами, Ее **черкесские** глаза*» [1, 1, 423]; нечеткую модификацию с возможностью домысливания образа разных типов: на основе зрительных восприятий, эмпиричного и эмоционального опыта, ассоциаций («*Людмила **северной** красой, Все вместе — томной и живой Сынов Авзонии пленяет*» [1, 1, 418]; «*Утился ты его стенаньем, Его **змеиным** издыханьем...*» [1, 2, 134]); оценочную модификацию, при которой денотативные семы редуцируются, а актуальной в коммуникативном акте становится оценка («*Безумный враг **небесной** красоты, Повеса злой, изгнанник безнадежный, Ты соблазнил красу Марии нежной...*» [1, 2, 33]).

Значения с нечеткими типами модификации могут составить трудности при восприятии текста и переводе на другие языки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Сочинения в трех томах. — М., Худ. лит., 1985—1986.

## ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

*Н. В. БЕКЕТОВА*

### КОНЦЕПЦИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ КАК ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Глубоко символичным представляется празднование 200-летнего юбилея А. С. Пушкина на самом пороге общемирового перехода к третьему тысячелетию от Рождества Христова. Равно как и предшествование этому другого знаменательного события — 1000-летия крещения Руси, которое послужило мощным толчком к пробуждению национальной памяти в православии. Очнувшись от чудовищного сна разума, прозревая и трезвея в тяжких испытаниях, нация, подобно блудному сыну, из долгого небытия возвращается Домой, к своим культурным Истокам. И здесь, на переходном рубеже, слышит Весть: боговдохновенное пушкинское «И виждь, и внемли!»

Пробуждение — дело человека в космосе [5, 198]. Утраченная родовая и историческая память обретается постижением сущностных связей «прошлого в настоящем», «судьбы человеческой» и «судьбы народной». Пушкинский онтологический реализм с его стремлением к объективности, надындивидуальности и самоочевидности (см. у С. Франка о сущности русского мировоззрения — [14, 172]), с утверждением изначальной данности Бытия — вере, опыту целостного духа — возвращает нам исконно национальную способность к «живознанию» (И. Киреевский), с позиции которого только и возможно познание и органическое созидание культурного Универсума нации, воплощение Космоса целого народа. «Это есть способность вместить в себя все пространства земли и неба, все диапазоны звуков, все горизонты предметов, все проблемы духа; — объять мир от края и до края... в вечном, произвольно-творческом чтении Божиих иероглифов» [7, 58—59].

«Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть Христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история Христианства» [11, 143]. В замечательной историософской форму-

ле Преображения, данной здесь в образе космогонического мифа, воплощает себя пушкинский поэтический гений, духовно раскрытый «к восприятию Божественного происхождения и Божественного смысла мирового бытия» [14, 276]. Грандиозный культурный цикл предстает — как все у Пушкина — в неповторимом своеобразии Уже-преображенного Бгтия, о чем с *мудрым откровением* ведает нам поэт (ведение, гносис — по А. Ф. Лосеву — синтез веры и знания — [9, 175]). Диалектика реального факта и события сопрягается с телеологическим про-видением связей микрокосма и макрокосма; Смерть есть Рождение, «священная стихия» оплодотворена явлением Личности Христа — Благой Вести Преображения.

Благой Вестью русской культуры явилась 200 лет назад личность Пушкина. «И древнее освятилось; и светское умудрилось. И русский дух познал *радость исцеленности и радость цельности*» [7, 68]. И русский космос мифологически поделился на «до-» и «после-» Пушкина: см. у Вл. Соловьева: «мир стал лучше после Пушкина: так многому... он придал чекан *последнего совершенства*» [12, 216; курсивом подчеркнем окончательность оценки — Н. Б.]. Уже по своему положению в русской истории и культуре — как «ответ на реформы Петра» (согласно известному высказыванию Герцена) — он был со-вестью, в которой «русский дух впервые осознал и постиг себя, явив себя — и своим, и чужим духовным очам» [7, 68]. «Личное воплощение России» (по С. Булгакову), он стал творческим, «солнечным центром» (И. Ильин) русского мира, его Лоном, Истоком, Домом, и в этой Начальности «есть что-то для русской культуры пророчески-ободряющее» [13, 323], ибо «иметь такого поэта и пророка — значит иметь свыше *великую милость и великое обетование*» [7, 69].

Эти слова русской философской эмиграции, которыми она чествовала память национального гения в юбилейном 1937 году, удивительно современны сегодня, когда русскому человеку, «каким он явился через 200 лет», возвращается Пушкин-христианин, «поэт православного царства» [см., например, серию выпусков «Пушкинская эпоха и христианская культура» под ред. Э. С. Лебедевой, в т. ч. [8]]. Исторический императив наших дней требует пристального внимания к личностной универсалии Пушкина как к феномену художественной, личной и исторической *цельности*, живому опыту созидания себя в творчестве и, путем собственного духовного преобразования, опыту строительства национальной культуры, сколь уникально-му (С. Франк замечает, «что Пушкин есть единственный в русской литературе поэт творческого начала духа», подразумевая под этим идею религиозно-нравственного преобразования), столь и не востребованному русской литературой (далее ее основной темой, пишет Н. Бердяев, «будет не творчество совершенной культуры, а творчество лучшей жизни» [3, 63]).

Сказанное определяет стратегические задачи познания пушкинского творческого универсума как явления Личного Духа, который во все периоды истории России — от Владимира Святого, Сергия Радонежского, Андрея Рублева, строителей Москвы — был источником созидания национальных

ценностей, «ибо Православие... всегда утверждало лично бессмертную и лично ответственную душу... личное, автономное совестное делание» [6, 246]. «Стать личным духом значит самому узреть Бога и Исповедать Его... в не порывающей с древним, родовым, духовным опытом... индивидуальной, творчески свободной форме» [6, 241], «из душевного хаоса создать душевный космос» [7, 50]. Только на жертвенном пути личного претерпевания, преображающий итог которого с такой мощью явлен в эзотерической мифологии «Пророка», дано было Пушкину «найти, выносить, выстрадать, осуществить и показать всей России — достойный ее творческий путь... прекрасно оформить ее» [7, 49–50].

«Личность как символ или символ как личность» — лосевское определение художественной формы [10, 47]. Оформляющая роль Пушкина — культурного героя нового времени [4], самим собой возделывающего духовное пространство нации, состояла в созидании национального творческого акта классической полноты и зрелости, каким он мог стать только в органическом соединении светского и христианского. С Пушкиным Россия открыла себе «доступ к светской цивилизации и светской культуре» и внесла «религиозно-православный дух, Иоанновский дух любви и свободы, в свое светское национальное самосознание» [6, 287]. Потому проблема религиозности Пушкина, свидетельствующая, согласно С. Франку, о религиозной одаренности русского народа, неотрывна от проблемы русского национального самосознания [14, 213]. Предлагаемая Франком модель системно-структурного анализа духовного мира Пушкина [14, 269–273] венчается призывом исследовать полновесное пушкинское слово и его символические смыслы как «самое богатое и адекватное выражение русской духовности» [14, 273].

Действительно, согласимся с философом — нет более благодарного и насущного задания науке наших дней, дерзающей обратиться к «тонкой материи» искусства слова, звука, цвета. «Эта материя представляется в искусстве как нечто преображенное и спасенное, как нечто, надо прямо сказать, религиозное» [10, 300] и, стало быть, требует применения методов символического анализа. Таковые могут вырабатываться на скрещении многих областей знания, и целостный феномен гуманитарно-эстетического синтеза, каким следует признать творчество Пушкина, представляет в этом контексте бесценный методологический потенциал. Особенно благодатна область исследований, связанная с музыкальным претворением духа и слова Пушкина. Проблема «Пушкин и русская музыка» разворачивается прямыми доказательствами «программатического» утверждения С. Франка, «что поэтический дух Пушкина всецело стоит под знаком религиозного начала *преображения*» [14, 214].

Вся русская музыкальная классика становилась «под знаком» Пушкина; с полным основанием она могла бы сказать: «Пушкин — это наше все». И дело не только в количественном соотношении пушкинских и «непушкинских» сюжетов в русском музыкальном театре XIX века (пер-

вых подавляющее большинство), не только в наличии «безбрежного моря» «пушкинских» романсов и хоров. Музыка — «подлинная и основная жизнь Абсолюта» [10, 479], язык символа и звучащий миф, «вся — чистая сущность мира», возвещающая «коренное преобразование мирового хаоса» [10, 606], в высшей степени созвучна поэтическому духу Пушкина. Еще при жизни поэта она становится первым проникновенным его «читателем»; она *слышит* пушкинскую Весть, и, быть может, в силу имманентных особенностей музыкального Логоса, чутче, чем литература, следует по пушкинскому пути. Активное освоение пушкинского наследия означало приобщение русской музыки к тайне русского слова как откровению духовной жизни. Через личный духовный опыт поэта осваивался опыт преобразования русского бытия по образу и подобию Божию, согласно святоотеческой традиции «*жить в глубочайшей цельности и искренности — божественными содержаниями — в совершенной форме...*» [7, 57]. Именно так живет музыка Глинки, гениального современника Пушкина, исполненная «блаженного и мирного, наивного состояния духа, когда все кругом просто и мило, когда родина и вечность слиты в одну ласку и молитву бытия» [9, 168]: «Я помню чудное мгновенье...» Этот музыкальный шедевр не случайно символизирует пушкинское в русской музыке. Герменевтический анализ обнаруживает здесь составные архетипической символической системы, в центре которой — чудо преобразования человека внутреннего. Лосевское изложение диалектики чуда вполне может быть символической программой пушкинско-глинкинского опуса: «...когда чувственная и пестро-случайная история личности, погруженной в относительное, полутемное, бессильное и болезненное состояние, вдруг приходит к *событию* («чудное мгновение» — явление «гения чистой красоты»; курсив мой — Н. Б.), в котором выявляется эта исконная и первичная светлая предназначенность личности, вспоминается утерянное блаженное состояние и тем преодолевается томительная пустота и пестрый шум и гам эмпирии («душе настало пробужденье» — Н. Б.), тогда это значит, что творится чудо» [9, 155]. Доминирование круговых форм музыкального интонирования крайних частей романса над векторным устремлением мелодики средней части, кольцевая композиция целого символизируют идею гармонической стройности мироздания, управляемого Божеством и Вдохновеньем, преобразуемого совершенством Прекрасного — Вечно Женственного.

В музыке Глинки воплотился «самый ясный русский дух» [13, 323], осяяв начало Пути русской музыки пушкинским идеалом уже-преображенного бытия. Эта была фаза идеального мифа соборного сознания в образах государственного, художественного и культурного творчества, запечатленного великими операми Глинки с их постулированием Божественной цельности «Жизни за царя», за Бога, за Отечество. Обе одухотворены непосредственным контактом композитора и поэта, горячо поддержавшего не нашедшую официального признания первую русскую классическую оперу («Жизнь за царя», 1836). Известно также и неосуществленное

желание Пушкина создать либретто для второй глинкинской оперы («Руслан и Людмила», 1842), переосмыслив свою юношескую поэму в духе зрелого государственно-патриотического идеала. Концепция Преображения, музыкально претворившая идею христианского подвига Ивана Сусанина (ее символический анализ [2]), становится *законодательной моделью* русского оперного мифа. Мифологический круг, запечатляющий *Чудо* преображенного Пути Спасителя (вочеловечение — распятие — смерть — воскрешение), просматривается в подавляющем большинстве русских опер, принимая вид христианской мифологической модели грехопадения от идеального состояния Творца к греховной тварности с последующим воскрешением. Та же мифологическая модель характеризует тенденцию русского оперного мифа к *сверхцикличности*, символизируя идею круга в самом хронологическом последовании от опер Глинки («Жизнь») к операм Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина», 1872), в которых воплощен антимир жизни без Бога, без Царя и без Отечества («Смерть»), — к фазе «воскрешения» в операх Римского-Корсакова, где слито «в одно целое и человеческое произволение, и природное бытие», где *уже* «достигнуто всеединство и достигнуто преобразование» [10, 620–621]. Музыка XIX века, конкретизируя этапы пушкинского духовного Пути в архетипической системе Путь — Дом (Истоки) — Испытание (Событие) — Возвращение (Блудный сын) — Круг, Крест, Спираль, — совершает круг поисков Града Божьего, и находит его в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), где Римский-Корсаков воссоздает музыкальный эквивалент универсальной идеи Великого Всеединства — интонационно-пластический Храм Всеобщей Любви.

Так развёртывание пушкинской соборной личности «изнутри вовне» (коренное свойство русского мировоззрения [14, 174]) порождает колоссальный охват универсума Бытия самопознающей и самоосознающей себя нацией [1]. Пушкин, без преувеличения, — Путь русской музыки, ее Совесть: ибо сколько ликов у бытия, столько и музыкальных эквивалентов пушкинского Слова. Притом, как водится в культуре, «прием» сменяется «передачей», порождая личностные от-веты на Весть — неповторимые концепции «оправдания любовью». Потому, в отличие от пушкинских героев, *страстно любит* Герман у Чайковского («Пиковая Дама»), *молится* и *кается* грешный царь Борис у Мусоргского; *плачет* над юным погибшим поэтом Чайковский («Евгений Онегин»). В этой же традиции — трактовка прекрасной женской природы Лизы, не говоря уже о Татьяне, «русской душой» — Откровении музы Чайковского. Потом на этом пути «оправдает» Шостакович свою Катерину — хищную лесковскую купчиху («Леди Макбет Мценского уезда»).

Мифологическая модель духовного пути Пушкина проецируется в целостную модель культурного цикла, оформляя фазы национального самосознания концентрическим становлением принципа «человека внутреннего»: Я — Я, Я — Ты (соборное тождество), Я — Они (концепция

антимира, «грехопадение»), Я — Мы (восстановленное соборной целостности, «преображение»). Будучи принципом творческого акта (Я — не-Я и соотношение с Иным — суть лосевская «интеллигенция», «абсолютное самосознание»), этот принцип может стать методологической основой исследования соборного сознания как культурного архетипа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. Пушкин как традиция русской музыкальной культуры: к проблеме национального самосознания // Пушкин и мировая культура на пороге XXI века: Тезисы докл. междунар. науч. конф. — Ростов н/Д, 1998.
2. Бекетова Н., Калошина Г. Опера и миф // Музыкальный театр XIX — XX веков: вопросы эволюции. — Ростов н/Д, 1999.
3. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. — М., 1990.
4. Виролайнен М. Культурный герой нового времени (пушкинский миф в контексте секуляризированной культуры) // RS (Russian Studies) — СПб., 1991. — Вып. 11.
5. Гачев Г. Национальные образы мира. — 1988.
6. Ильин И. Наши задачи. — Париж-Москва, 1992.
7. Ильин И. Пророческое призвание Пушкина // Ильин И. Одинокий художник: статьи: Речи: Лекции. — М., 1993.
8. Казин В. Поэт православного царства // Пушкинская эпоха и христианская культура. — СПб., 1994. — Вып. 6.
9. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991.
10. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995.
11. Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1964. — Т. 7.
12. Соловьев Вл. Особое чествование Пушкина // Соловьев Вл. Литературная критика. — М., 1990.
13. Струве П. Дух и слово Пушкина // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX — первая половина XX века. — М., 1990.
14. Франк С. Русское мировоззрение. — М., 1996.

Г. Б. ПОЛТАВЦЕВА

## **М. И. ГЛИНКА — А. С. ПУШКИН: «РУСЛАН» В ДИНАМИКЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

Глинкинский «Руслан», созданный в 1842 году «по мотивам» поэмы Пушкина, явился предметом разных оценок музыкальной критики, так или иначе усматривающих в опере эпическое начало. Это — и «эпопей-

ность, где выведены целые народы с их племенной жизнью» [4, 171]; и «волшебная опера», эпос который «суть антидраматизм», ораториальность [10, 232—240]; и «эпос как цикл песен», а вместе с тем — и как «эпос нового времени» [1, 164]; наконец, эпос как воплощение былинной эстетики [9]. Вместе с тем, это, по определению Б. Асафьева, — «наш национальный музыкальный эпос», во многом определивший собой пути развития русской музыки.

Пушкинский «Руслан» в исследованиях литературоведов обнаруживает свои определения, организуемые вокруг его насыщенности всевозможными волшебными мотивами, а отсюда — «изображения героев не на глубине их личных переживаний, а в необычных внешних ситуациях» [5, 178]. Это — и «шутливо-эротическая поэма», и авантюрный роман как «продолжение цикла авантюрно-фантастических историй на основе былевого эпоса» [5, 144; 3, 56; 13, 67; 12, 420]; это и «романтическая поэма» [7]. Хотя на первом плане исследователей — лиричность тона и «забавный рассказ о любовных приключениях» [6, 39], поэма А. С. Пушкина предстает в ее историческом значении: ею была решена задача, стоявшая перед русской литературой более века, — «задача создания большой формы <...> эпического произведения — «отечественной поэмы»» [3, 56].

Далекость двух эпосов, двух «Русланов» — поэтического и музыкального — отмечается в музыкознании повсеместно. И все же между произведениями имеется глубочайшее родство. Музыкальная дань глинкинско-го преклонения — воспевание в опере создателя «Руслана» (интродукция, вторая песня Баяна) — далеко не случайна. Это родство становится очевидным в аспекте особых интертекстуальных связей «Глинка — Пушкин».

Однако предварительно остановимся на одной особенности пушкинского «Руслана». Поэма Пушкина есть феномен такого сюжетно-замкнутого произведения, которое в своей стилиевой и мотивно-тематической поэтике является предельно открытым, излучающим множество интертекстуальных значений (говоря языком Р. Барта, в нем видится не столько «произведение», сколько «текст»).

Так, образ Баяна ведет нас к «Слову о полку Игореве». Имя Руслан и встреча с Головой почерпнуты А. С. Пушкиным из русской сказки о Еруслане. Характер Руслана близок к характеру Неистового Роланда (Пушкин занимался переводом рыцарского эпоса эпохи Возрождения). В поэме имеются цитаты и реминисценции Ариосто, Вольтера, Оссиана. Сцены похищения Людмилы и обольщения в замке дев заимствованы из «12 спящих дев» Жуковского (стихотворной переработки прозаического романа ужасов и приведенный Х. Г. Шписа). Мотивируется же повествование лирическим пристрастием я — рассказчика к теме любви («Я не Омер...»).

Очевидно, сколь отличается шутливая юношеская поэма от более поздних произведений А. С. Пушкина. Известно высказывание самого поэта на одном из вечеров Жуковского о том, что он многое бы переделал...

Между пушкинским «Русланом» и «Русланом» М. И. Глинки лежит временной промежуток протяженностью более двадцати лет. Сравнивая двух «Русланов», мы невольно приходим к выводу о том, что М. И. Глинка как будто смотрит на пушкинскую поэму *сквозь все творчество поэта*, сквозь обозначившуюся в нем эволюцию, подхватывая и продолжая в музыкальном воплощении устремления самого Пушкина. В музыкальном эпосе Глинки для нас все более отчетливо, как бы через увеличительное стекло проступают те художественные черты, которые рождены поэмой Пушкина, которые созвучны душе самого Глинки и которые мы можем очертить, глядя на юношескую поэму сквозь зрелый пушкинский стиль.

Так, тема любви, пронизывающая лирическое авторское слово в поэме, перекликается с личными обстоятельствами жизни великого композитора, и первым номером, который Глинка заказывает харьковскому либреттисту Ширкову, становится лирическая женская ария «Любови роскошная звезда».

Черты романной, психологической характеристики, намеченные Пушкиным в образе Руслана («О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями...»<sup>\*</sup>), а также найденные в поэме формы внутреннего монолога [6, 202] вырастают в опере в мощную стихию романа. Лирико-психологическое начало достигает порой такой силы чувствительности, которая способна вызвать неприятие слушателя (Ц. Кюи). Это романтическое, лирико-психологическое наклонение музыки почерпнуто, «услышано» Глинкой, несомненно, из поэмы Пушкина. В творчестве же великого поэта оно является предтечей «Евгения Онегина» — будущего романа в стихах. Приведем в этой связи определение пушкинского «Руслана», данное Д. Благим: «первый пушкинский роман в стихах» [3, 202].

Крупным штрихом, неспешным рядом широких музыкальных картин развернута Глинкой идея «эпопейности», тема странствий, позволившая Б. Асафьеву назвать оперу «интонационно-географический картой» [1, 129]. Русь, средняя полоса, север, восток, обольстительный «зов сирен», мифологическое, наконец, историческое начало — вся эта атрибутика классической формы эпоса, к которой стремились еще русские классицисты, всерьез встает в музыку, как и в поэтическом источнике, только без лирических комментариев и отступлений. С другой стороны, известно пристрастие самого Глинки к путешествиям и его любовь к гомеровской «Одиссее».

Былинно-историческое начало составляет важнейший интонационный пласт оперы Глинки. Историзм — при всей пестроте событий и шутливости тона — существенная черта пушкинской поэмы. Как отмечает А. П. Гроссман, «к концу поэмы поэт по-новому сочетает фантастические элементы старославянской сказки с драматическими фактами истории. Тон поэмы меняется» [5, 167]. Напомним об описании битвы и пира в гриднице. Приведем также тот факт, что «самым историческим произведением до Пушкина в русской

<sup>\*</sup> В предисловии к изданию поэмы 1828 года сам Пушкин приводит возмущенную фразу, цитируя критика: «Так ли говорили русские богатыри?!»

литературе являлась повесть «Марфа Посадница». Опираясь на реальные исторические данные, Пушкин «исправляет» историей фольклор: здесь представлены не условные «татары», а исторически реальный враг того времени — печенеги» [3, 41]. Имя Фарлаф, как указывают исследователи, берется Пушкиным из древнерусских летописей [11, 197]. Далее в творчестве Пушкина выдвигается историческая тема, которая идет от «Капитанской дочки» к «Истории пугачевского бунта». Глинка же «распевает» пушкинского «Руслана», находя именно в этой, киевской эпохе и этой жанровой форме благодатное выражение своего художественного гения: идея не только героического эпоса, но идея эпического как соборного, идея «я равно мы» как единства героя и народа сообщает внутреннюю гармонию художественному миру Глинки. Музыкальные характеристики Руслана, Баяна, народных хоровых сцен, Людмилы и другие, вплоть до искрометной начальной темы увертюры, — все это мастерское переинтонирование древнего былинного напева, превратившееся, говоря языком М. Бахтина, в «слово современника, обращенное к современнику».

Приведенные наблюдения позволяют говорить об опере Глинки как синтезе трех форм эпоса — былины, эпопеи и романа. «Руслан» — это сказочно-былинная опера — эпопея с романтическим наклоном. Истоки этого уникального жанрового сплава лежат в гениальной юношеской поэме Пушкина, воспринятой композитором сквозь призму эволюции всего творчества поэта, в точке его музыкальной встреченности в 1838 году, начале сочинения музыкального «Руслана».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. М. И. Глинка. — Л., 1978.
2. Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1997.
3. Благой Д. Д. «Руслан и Людмила» Пушкина // Учен. зап. МГУ. — М., 1948. — Вып. 127.
4. Гозентуд А. Русский оперный театр XIX века. — Л., 1969.
5. Гроссман Л. П. Стиль и жанр поэмы «Руслан и Людмила» // Учен. зап. моск. гор. пед. ин-та. — М., 1955. — Т. 48. — Вып. 5.
6. Дегтеревский И. М. О некоторых особенностях стиля «Евгения Онегина» Пушкина // Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та. — М., 1955. — Т. 48.
7. Жирмунский В. М. Из истории романтической поэмы // Байрон и Пушкин. — Л., 1924.
8. История русской литературы. — М.-Л., 1963. — Т. 2.
9. Майбурова Е. Былинный склад «Руслана». — Сов. муз., 1957. — № 2.
10. Серов А. Н. Руслан и русланисты. Избр. стат. — М.-Л., 1950. — Т. 1.
11. Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. — М.-Л., 1937. — Кн. 3.
12. Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в. — М., 1956.
13. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М., 1969.

## ПУШКИН И МУСОРГСКИЙ: ДИАЛОГИ «БОРИСА ГОДУНОВА»

---

Известна глубокая почвенная связь оперы «Борис Годунов» с принципами театральной драмы. В иерархии драматургических средств, составивших театральную специфику оперы, одно из главных принадлежит диалогической организации оперных сцен. Именно диалог — величайшее достижение оперной реформы Мусоргского — позволил соблюсти соответствие сценического действия реальности, развернуть историческую панораму событий и лиц в формах самой жизни — формах естественного человеческого общения. Обращение к диалогу композитор связал с совершенно определенным заданием: «по возможности ярче очертить те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога». В конечном счете это была проблема композиции диалога, то есть проблема организации реплик в связи с содержанием общения, типом ситуации, развитием театрального действия и т. д.

Сценический диалог не является копией разговорного, и его композиция сложна даже для литературной драмы. Во все времена она служила критерием мастерства драматурга, а в XIX веке, по наблюдению А. И. Белецкого, считалась ключевой для всех видов драматургии. Реформа диалогической речи в жанре трагедии была осуществлена Пушкиным на страницах «Бориса Годунова». Крылатый тезис поэта — «правдоподобие положений и правдоподобие диалога — вот истинный закон трагедии» стал основополагающим для русской драматургии, в том числе и оперной. Случаи употребления Мусоргским подлинного текста «Бориса Годунова» в качестве оперного либретто показательны в свете именно данной реформы. В произведении великого поэта композитор находит не только «шекспировские» контрасты и конфликты, но и яркий, колоритный русский диалог, в котором, как писал Г. О. Винокур, «реплики не замкнуты, не статичны, а даны в движении». Мусоргский, чуткий к современным проявлениям диалога, конечно, учитывал и достижения Гоголя и его последователей, открывших шлюзы внелитературной лексики, сниженным речевым оборотам, шедшим от бытовых крестьянских говоров, языка ремесленников и купцов. Но, многое меняя в тексте трагедии, дописывая целые большие сцены, он сохранил в языке героев главное — метод Пушкина, метод тонкой дифференциации речевых характеристик и принципы построения диалога, основанного на естественности и непринужденности, когда герои действительно обращаются друг к другу с речью. Не забудем и тот факт, что «Бориса Годунова» Пушкин писал на будущей родине Мусоргского — в условиях псковской деревни. Глубокое своеобразие традиций этого края, бережно хранившего, как, быть может, нигде на Руси, архаический

допетровский уклад жизни и быта, характерные народные говоры, предания и легенды, известные по рассказам крестьянок и знаменитых псковских нянь (среди них нянь Пушкина и Мусоргского), что подчеркивал П. Н. Полевой, буквально отпечатались на стиле и языке трагедии. Уроженец села Карево Мусоргский не мог этого не ощутить, поэтому у поэтической и музыкальной строки обнаруживается общий интонационно-речевой исток.

Однако следование принципам диалога драмы в опере не может быть буквальным. Опера и драма имеют много сходств, но еще больше различий, ибо в первой главную роль играет музыка и ее имманентные законы. Подчеркнуть данный момент особенно важно, когда речь идет о диалоге как форме общения. По мысли М. Г. Арановского, музыка и речь близки по ряду свойств, но различны как виды коммуникации: речевая реплика рассчитана на ответ собеседника, тогда как звучание музыки в концертном зале аналогичного ответа не требует.

Как сближаются две противоположные коммуникативные системы в опере Мусоргского? Остроты проблемы не существовало, если бы речь шла об опере, основанной на сугубо музыкальных законах (как, например, в музыкальной драме Вагнера). Здесь диалог, облекаясь в форму дуэта, «отвечает» той условной норме, которая принята как данность в подобного вида оперном жанре. Но Мусоргский стремится к естественной речевой выразительности. Ему мало сближения музыки с литературой, он хочет сделать музыку равной литературе. Что же сообщает композициям «Бориса Годунова» жизненную достоверность общения, которая не может не поражать?

Техника интонационного диалогизирования доведена им до степени такого совершенства, когда она становится незаметной. Видимо, именно поэтому вопрос о том, «как это сделано», в музыкознании не возникал, но и сам композитор не оставил каких-либо сведений, как из мелодий, «творимых голосом человеческим» (Мусоргский), сплетается нить естественно-выразительного диалога. Между тем, перед Мусоргским, нарушившим восприятие театральной действительности на всех драматургических уровнях, несомненно стояла сложная задача переосмысления и принципов диалога.

В «Борисе Годунове», рисуя пеструю, многоликую Русь эпохи «многих мятежей», резко смешаны разные интонационные стихии речи: от официально-государственной до простонародной, от церковно-возвышенной до мещанско-бытовой. Благодаря этому достигается сценически рельефная группировка персонажей, их противостояние, а также яркость интонационной индивидуализации образов. Выразительность вокальных «говоров», конечно, послужила «правдоподобию» диалога, ибо его участники предстали как живые лица. Однако дифференциация языка не могла не породить и большие трудности в создании диалога. Диалог разворачивается в чередовании реплик, и чем ярче индивидуальность, характерность каждой из них, тем больше проявляются их различия в следовании друг за другом,

возможна даже несовместимость, особенно если образ героя выписан по методу «языковой маски», как, например, Варлаам. Поэтому сама по себе смена реплик, являясь признаком диалога, жизненности общения обеспечить еще не может. Между ними должен возникать **контакт**, иначе говоря, они должны логически перетекать друг в друга и тем самым выполнять так называемую **фатическую** (по Р. Якобсону) функцию. Но Мусоргский обостряет размежевание реплик еще и содержанием диалогов, конфликтных по преимуществу. Таким образом, проблема непрерывной динамической композиции, которая имела бы предметную опору не только во внешних коллизиях сценического действия, но прежде всего в самой речевой ситуации, с необходимостью решалась Мусоргским.

Обратимся к сцене со множеством действующих лиц, тонкой дифференциацией сольных и хоровых групп, с обособлением и индивидуализацией персонажей — «У Новодевичьего монастыря» (текст либретто Мусоргского). Является ли эта сцена полилогом (диалогом со многими участниками) или права Р. К. Ширинян, утверждая, что Мусоргский «не соединяет цепь музыкально-речевых реплик, не подчиняет их законам внутреннего единства»?

Между приходом и уходом Пристава расположены 13 реплик, которые, как нам думается, не «разбегаются от центрального события» (Р. К. Ширинян), а посвящены именно ему: «Митюх, а Митюх, чево орем?.. Ой, лишенько, совсем охрипла... Вишь, пристав навязался... Эко чертово отродье!». В массе людей всегда действует закон психологического заражения (А. А. Леонтьев). Поэтому ненавязчивого, ласково брошенного обращения, которое подается как бы из задних рядов толпы, — «Голубушка, соседушка, не припасла ль водицы?» — как от искры воспламеняется пожар распрей, шуток, переходящих все ближе к авансцене и втягивающих посредством подключения все новых и новых голосов всех участников в одно целое. Скопление кратких, быстро сменяющихся реплик передает динамику шумящей, волнуемой, разноликой толпы.

Текст либретто в сочетании с вокальной мелодией воспринимается как разговорно-прозаический. Но интересно заметить, что многие реплики солистов и хоровых групп заключены в метрически соизмеримые рамки. Их периодичность возрастает к концу сцены: «Что вы идолами стали? ...Эко чертово отродье... Вишь боярыня какая... Ну вы, ведьмы, не бушуйте» и т. д. Но соизмеримые хореические строки стиховой структуры не образуют, ибо постоянно перебиваются прозаическими рядами, что в сочетании и в противоречии друг с другом ярко очерчивает речевую спонтанность чередующихся реплик, их бурлящий тон. В либретто интересен и еще один момент: внутри четырехстопных хореических строк Мусоргский вписывает реплики-двустопия с замкнутой метрической структурой, представляющие двухударник со стабильным ударением в конце строки — в духе народного стиха: «Не серчай, Микитич, Не серчай, родимый. / Только поотдохнем, Заорем мы снова». Возникает своего рода «поговорочная»

композиция (подобно репликам-поговоркам Варлаама), вызывающая эффект перерывов, остановок движения, характерных для спонтанной речевой композиции. В то же время двуступища связываются единым метром, образуя диалогические ряды внутри полилога.

Какова музыкальная сторона вопроса? Реплики персонажей резко индивидуализированы. Однако, как показывает анализ, между ними есть тесная интонационная связь. Их соединяет не только общий ритм, направленность мелодического движения, но и более частные признаки, как, например, интервальное строение, особенно квартовый ход в окончании. Сходство обнаруживают даже реплики Бабы и Митюхи, являющие хрестоматийный пример индивидуальных высказываний. Индивидуализация реплик определяется более всего положением мелодии в такте, частыми тональными сдвигами, исполнительской интонацией. Например, реплику Пристава «Эко чергово отродье» композитор выделяет пересечением текстового и музыкального метров: четырехстопная строка налагается на трехдольность мелодической фразы, что подчеркивает резкость и грубость обращения. Таким образом, в данной сцене действуют силы и децентрализации, и централизации. Первые разъединяют реплики по индивидуальным признакам, обеспечивая общий разговорный стиль, вторые создают основы внутренней организации, не позволяя репликам стать «суммой» (Р. К. Шириня), а оформляя их в качестве именно полилога.

Вопрос, который возникает в этой связи, — принадлежат ли инвариантные признаки принципам речевого диалога, или мы встретились с явлением общемузыкального порядка?

Участие персонажей в диалоге предполагает их активное двустороннее общение. Разумеется, каждый говорит соответственно специфике своей роли, тем не менее, сама **тема** диалога не принадлежит никому отдельно, а формируется в тесном взаимодействии партнеров. Характер высказывания определяется **ситуацией общения** и отношением **согласия** или **несогласия**. Сам диалог предстает как цепь сменяющихся реплик, каждая из которых является одновременно и репликой, и контррепликой. Связь реплик по содержанию отражается и на связи их по форме. Особый интерес представляет такая организация диалога, при которой в частях сменяющихся реплик обнаруживаются факты, относящиеся к родственным или вообще сопоставимым категориям. «Диалогическая речь имеет ту специфическую характерность, что основным звеном, организующим диалог, являются различного рода **сцепления**, объединяющие участников общения» (Г. О. Винокур). Сцепления эти названы **диалогическими скрепами**. Их суть в том, что в контрреплике дублируется слово, словосочетание, интонационный состав реплики: «Как думаешь, **чем кончится** тревога?» — «**Чем кончится?** Узнать не мудрено» (А. С. Пушкин. «Борис Годунов»). Видимо, с принципом диалогических скреп (точнее, интонационных диалогических скреп) связана организация рассмотренной сцены, как и всех иных диалогов оперы. В этом убеждает их анализ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. — М., 1968.
2. *Леонтьев А. А.* Общение как предмет психологического исследования // Методологические проблемы социальной психологии. — М., 1975.
3. *Полевой П. Н.* История русской словесности. — Пг., 1900. — Т. 2. — Вып. 9.
4. *Ширинян Р. К.* Оперная драматургия Мусоргского. — М., 1981.
5. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм за и против. — М., 1975.

Л. И. ШУБИНА

### ИЗ «ПУШКИНИАНЫ» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО Заметки о ранних сочинениях

За свою долгую жизнь Стравинский всего лишь трижды обратился к пушкинскому наследию, создав в юношескую пору романс «Туча», вокально-оркестровую сюиту «Фавн и пастушка», а позже, в конце «русского периода» — оперу-буффа «Мавра» по повести в стихах «Домик в Коломне». Казалось, этот факт трудно увязать с тем пиететом, который Стравинский испытывал к великому поэту. Причем пиетет шел не от «измышлений рассудка», а от внутреннего ощущения «сильной живой связи» композитора с пушкинским творчеством: «Для меня его поэзия сохраняет органическую ценность, а образ остается живым и нетронутым — образом человека» [4, 139]. Такое непосредственное, интимное отношение к Пушкину Стравинский считал вообще характерным для своих соотечественников — «ведь даже для немцев Гете — олимпиец» [2, 29].

Но парадокса здесь нет. И дело не только в том, что за рубежом Стравинский острее осознал чисто русскую природу пушкинской поэзии. Скорее можно говорить об известном «эффекте айсберга», суть которого в непропорциональности верхней, видимой части и незримого подводья. В год посещения России 80-летний Стравинский заявил: «Я всю жизнь порусски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке его не сразу видно, но это заложено в ее скрытой природе». Перефразируя композитора, скажем, что в «скрытой природе» его музыки безусловно присутствует и пушкинское начало, «пушкинский комплекс», что позволило Б. Асафьеву назвать Стравинского «Пушкинным русской музыки».

Этот «комплекс» достаточно обстоятельно изучен исследователями, включающими в него европейскость при ярко выраженной национальной основе, универсализм, «мышление стилями» (В. Виноградов), приверженность к «онтологической идее» (С. Савенко), восходящей к пушкинской формуле: «Цель поэзии — поэзия». Идея «самодостаточного», «чистого» искус-

ства, не популярная в XIX веке (особенно в России), стала стержневой для Стравинского. Смысл творчества он видел «в создании совершенного художественного организма, обладающего действительным бытием — как действительна жизненная реальность... Он, как и Пушкин, не мог не ощущать свое одиночество. Но он понимал значение «онтологической идеи» для русского искусства» [3, 169].

«Пушкинские» опусы Стравинского обрамляют его «русский период». От Пушкина — один из первых творческих импульсов (романс «Туча», 1902 год), а следом — едва ли не первый публичный успех (вокальная сюита «Фавн и пастушка», 1906 год; исполнена в 1908 году). «Мавра» — пора подведения итогов «русского Стравинского» перед «сломом эволюции», поворотом к «неоклассицизму». Этой опере посвящено немало исследований, поэтому остановимся на двух ранних сочинениях — романсе и вокальной сюите.

Для своей «пробы пера» в вокальном жанре Стравинский избирает один из совершенных образцов поздней лирики Пушкина — стихотворение «Туча» («Последняя туча рассеянной бури»), к которому не раз обращались русские композиторы (А. Рубинштейн, Ц. Кюи, В. Ребиков, Н. Римский-Корсаков и другие). Молодой автор, только начавший изучать теорию музыки, прочитывает текст достаточно традиционно, в духе песни-романса первой половины XIX века (пафосно-романтическая патетика в сочетании с простотой музыкальных средств, строго «квадратной» формой, несложным аккомпанементом). Отметим и влияние Римского-Корсакова и вообще петербуржцев в стремлении к «объективному», эмоционально сдержанному тону, в интересе к свежим ладогармоническим средствам.

«Свое» пока трудноразлично, но нельзя не отдать должного молодому автору, сумевшему создать достаточно цельный, драматически напряженный образ разговора человека со стихией (в романсе «диалог» ведет солист и «изображающий» стихию аккомпанирующий инструмент). «Туча» Стравинского — еще дань традиции «выразительного» искусства XIX века. В следующем сочинении на пушкинский текст эта традиция подвергнется пересмотру.

После серьезного философического стихотворения Пушкина — шаловливое «подражание Парни», сочинение лицейских лет, которое юный поэт, стыдясь, запрещал печатать... Замысел вокальной сюиты «Фавн и пастушка» родился в Финляндии, где близ Иматры, финской Ниагары, Стравинские проводили свадебное путешествие. Из восьми «картин» пушкинского произведения отобраны три — «Пастушка», «Фавн» и «Река», представляющие пору весны, первых любовных грез, безудержной погони за счастьем. Не раскрытым остался проведенный Пушкиным мотив бренности всего земного, мимолетности красоты, любви: постаревшая Лиля попыталась «раскинуть сети» перед когда-то отвергнутым ею Фавном, но в ответ услышала лишь философскую сентенцию: «Есть время для любви,

для мудрости — другое». Принято связывать этот факт с особым эмоциональным подъемом, в котором пребывал композитор в свой «медовый месяц». Однако и много лет спустя он признается, что в искусстве, как и во всем, любит только лесну, новую жизнь. Зрелость ему не нравится, ибо это начало заката [4, 23].

В 20-е годы, в период работы над оперой «Царь Эдип» Стравинский выскажет свой взгляд на соотношение слова в музыке. Его идеал — музыка, лишенная каких-либо внемузыкальных элементов. Более того, и само слово он желал бы очистить от всего «внемusыкального», «преодолевая в нем психологическую выразительность и драматическую значительность, которую прежде всего ищут в слове» [4, 83]. Крайности такой формулировки композитор осознавал и впоследствии говорил, что не против выразительности музыки вообще, но против именно романтического принципа программы, против нагружения музыки разного рода литературными и прочими внемusыкальными ассоциациями.

Спор с романтизмом на путях формирования творческой эстетики Стравинский развернул уже в ранних сочинениях, в том числе и в вокальной сюите «Фавн и пастушка». Связи с музыкально-романтической культурой XIX века в этом произведении еще крепки. Литературный первоисточник мыслится программой, отталкиваясь от которой композитор ищет соответствующие типы интонирования, создает музыкальные образы, складывает концепцию целого... Иначе говоря, Стравинский так или иначе *интерпретирует* текст и наша первая задача — оценить этот опыт прочтения пушкинского слова.

Свое произведение автор назвал сюитой, подчеркнув относительно законченный, контрастный характер частей. Возможно, было принято во внимание название первой пушкинской редакции — «картины». Но скорее сказалось влияние романтического мышления, для которого как раз специфичен интерес к разомкнутым, дробным формам, к ослаблению причинно-следственных связей между частями целого. С романтических позиций трактуется и сюжетная линия литературного первоисточника. Из первых четырех «картин» композитор отбирает первую (грезы Лилы о прекрасном Филоне), третью (страдания Фавна — неудачливого поклонника юной красавицы) и четвертую (преследование Лилы и ее счастливое спасение). Пропущена вторая — сцена свидания пастушки с Филоном, в которой свершаются ее любовные мечтания, и одновременно тоска Фавна, узнавшего о сопернике, получает конкретную мотивировку. Стравинский ослабляет логические переходы, собирая оставшиеся сюжетные звенья в новую, типично романтическую комбинацию: нежная, грациозная Лила и урюмый житель лесов Фавн томятся в ожидании любви, они стремятся к ней, но цель ускользает и любовное напряжение разрешается в пантеистическом растворении героев в окружающем мире, в природе. Так определяется «жанр второго порядка» — поэма, музыкальное развитие в которой восходит к кульминации по расширяющимся кругам.

Первые две волны — символическое разгорание пламени любви — от неясных тревожных томлений до экстатического забвения. Мягкая лирически светлая созерцательность «Пастушки» перерастает в энергию действия в «Фавне», кульминацией которого становится «поганый пляс». В третьей части («Река») кинетика танца перерастает в динамику ускоряющегося бега — погони. Колорит музыки темнеет, более «дикими» грубыми становятся звучания оркестра — противоборство «материального» и «духовного» готово, казалось бы, завершиться победой первого. Но вмешиваются добрые силы природы — и равновесие восстанавливается — Лида спасена. Так жанровые признаки поэмы соединились с сонатностью, которая обнаруживает себя в трактовке первых двух частей как «пары оппозиций»: образы одухотворенного лиризма и темной, непросветленной стихии вступают в отношения производного контраста (их производность отмечена уже сходством «мотива томления», заглавного тематического элемента в каждой из двух частей). Если первые две части можно уподобить главной и побочной партии сонатной экспозиции, то третья — своего рода разработка, переходящая в краткую резюмирующую коду.

Логика ладотональных сопоставлений (первая часть — Си-бемоль мажор, вторая — до минор, третья — Си мажор) позволяет обнаружить в третьей части черты репризности — главная ладотональность оказывается смещенной на полтона вверх. Стравинский критично относился к сонатной форме, но вольно или невольно возрождал ее принципы в нетрадиционных, подчас неожиданных решениях.

Показывая влияние на структуру сюиты специфически музыкальных форм, мы подходим к вопросу о путях высвобождения в вокальной сюите собственно музыкального начала.

Обращаясь в сюите к текучим ариозно-декламационным формам, идеально приспособленным к последовательному отражению деталей литературной программы, Стравинский актуализируя роль музыкального логоса. Его влияние заметно не только в обращении композитора к сонатному принципу, но и в общем стремлении к стройности, гармоничности, порядку («Феномен музыки, — говорил Стравинский, — дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее»). Это стремление нашло выражение и в более или менее последовательном членении вокальной партии на фразы, соответствующие стиховой строке, в возникновении своего рода фразовой периодичности, идущей не от прозаической, а именно поэтической, мерной декламации. Отметим и роль симметричности, повторности (репризности) тоникальности...

Разными способами композитор снижает и индивидуальную их конкретность образов, выделяя сходное, подобное. Более того, в процессе развития образная характерность все более нейтрализуется, переходя в некие «общие звучания». Так, в третьей части «мотивы томления» пастушки

и Фавна по мере продвижения к кульминации растворяются в напряженно тремолирующих вибрациях — чувство эротического экстаза словно обезличивает образы, обнаруживает в них некий общий архетип.

Опосредованию связей слова и музыки служит и привнесение в вокальный цикл элементов условной театральности. Используя средства психологического «театра переживания», Стравинский словно играет романтическими лексемами, не давая им развернуться во всей полноте. Все в сюите идет «на коротком дыхании», в живом темпоритме легкой буффонады, — при указанных автором умеренных темпах частей единицей времени оказывается «восьмая». А типично буффонная манера отрывистого пения «говорком» — она в сочетании с инструментализацией мелодической линии призвана преодолеть безусловность лирического повествования, придать ему игривую двойственность, изящество. Композитор не стилизует под старину, а включает лишь намеки, аллюзии, уводящие к условным образам-маскам, галантному изяществу пасторалей, «легких» комических жанров музыкального театра XVIII века. Потому так ненавязчиво воспринимаются импрессионистически выписанные пейзажи — волшебная среда обитания героев сюиты и откровенно изобразительные приемы, например, в сцене воскресения Лилы — после резкого стоп-аккорда почти полный провал в невучание, а затем — редкие, все более настоячивые «биения» оживающего сердца.

Так рождается музыкальный эквивалент пушкинскому слову, отразивший его неуловимую многосмысленность, сочетание серьезности и тонкой ироничности, рефлексивности и сентиментальной чувствительности. Можно сказать, что программой для вокального цикла Стравинского стал не только конкретный *текст*, но и общепушкинский контекст, побуждавший искать характерно «пушкинский» тип интонирования, проникать в творческий метод великого поэта. Подобно тому, как Пушкин, говоря словами Белинского, открывая своим современникам, что есть поэзия, так и Стравинский, всем своим творчеством раскрывал тайны музыки как таковой. Импульс к формированию подобной эстетической и художественной концепции композитор находил и в творчестве Пушкина.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. — Л., 1979.
3. Савенко С. Миры Стравинского // Русская музыка и XX век. — М., 1997.
4. И. Стравинский — публицист и современник. — М., 1988.
5. И. Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания. — М., 1985.

**ПУШКИН В ЛИРИЧЕСКИХ ЗВУКООБРАЗАХ  
Б. ЛЯТОШИНСКОГО, Э. ДЕНИСОВА,  
Б. БРИТТЕНА**

---

В истории камерно-вокального искусства сложилась устойчивая традиция отношения к поэзии А. С. Пушкина, восходящая к М. И. Глинке. Не случайно исследователи отмечают, что пик камерно-вокальной лирики композитора связан с поэзией его великого современника. Более того, можно предположить, что опыт общения с пушкинским стихом позволил Глинке выработать собственный подход к поэтическому тексту и жанру романса.

Пересечение в историческом времени двух русских гениев, ставших основоположниками нового художественного языка, дает возможность называть 20—30-е годы XIX столетия «пушкинской» или «глинкинской» эпохой. Тем не менее, определенное различие творческой ситуации в поэзии и музыке обусловило первенство Пушкина в создании классических образцов русской лирики XIX столетия. Оно отражало как запаздывающий характер музыкального процесса в сравнении с литературным, так и уровень развития данных видов искусства в отечественной культуре. Возможно этим объясняется суть отношения Глинки к пушкинскому слову, которое поражает не только новизной образов и поэтических приемов, открытием необычных рифм и законов стихосложения, но и способностью говорить высоким слогом поэзии о простых, нередко обыденных вещах, умением видеть красоту в повседневных явлениях. В результате нивелируется «торжественная дистанция» между читателем и автором, уступая место доверительной дружеской интонации общения.

Впечатления от Пушкина у Глинки-читателя переплавляются в творческую задачу Глинки-композитора в области вокальной лирики. Опираясь на сложившуюся культуру бытового романса с характерным кругом интонаций, форм, жанров и не утрачивая с ней непосредственных связей, Глинка возвышает любительскую традицию до концертного искусства. Стиль Пушкина послужил для Глинки своего рода образцом, в котором он искал не столько философские или гражданские идеи, сколько непосредственность эмоционально-чувственного высказывания.

Сказанное не означает равнодушия к своеобразию стиха; однако в каждом своем романсе Глинка осуществляет поиск равновесия между музыкой и поэзией по-разному. В «Ночном зефире», «Я помню чудное мгновение» композитор следует за драматургией текста, индивидуализируя музыкальную форму. Напротив, в «Не пой, красавица, при мне», «В крови горит огонь желанья» он отгалкивается от общего настроения, нередко нарушая заданную поэтом ритмоформулу. Обращает на себя внимание,

что в обоих случаях Глинку волнует не самоценность пушкинской речи, поскольку композитор не сохраняет всех нюансов и законов стиха, а возможность создать музыкальный эквивалент, подчиняющийся логике собственного вида искусства. Иными словами, пушкинская поэзия становилась импульсом, пробуждающим творческую фантазию Глинки. Возникает парадоксальная ситуация: не воспроизводя деталей стихотворения, композитор тем не менее создал эталонные образцы прочтения музыкантом поэта.

Интересно, что Даргомыжский в противовес Глинке более тщательно соблюдает синтаксические, ритмические, речевые свойства избираемого оригинала, однако, как отмечает Ю. Келдыш, при всей тонкости вокальной интонации романс «В крови горит огонь желанья» уступает произведению Глинки по непосредственности выражения страстного, восторженного любовного чувства. Несмотря на то, что поэзия Пушкина не стала для Даргомыжского постоянным объектом творческого интереса, композитору удалось предложить иной подход к интерпретации стихотворного текста. Общеизвестное стремление Даргомыжского к жизненной правде в музыке обусловило его особое внимание к содержательной стороне каждого слова, за которым он видел конкретную внехудожественную (социальную, гражданскую, нравственную, жанрово-бытовую) ситуацию. Такая эстетическая установка вступала в известное противоречие с законами поэтической (непрозаической) речи, подчиненной идее создания целостного, одномоментного образа. Сравним, к примеру, два прочтения «Ночного зефира». Не нарушая общей композиции стиха, Глинка не идет по пути театрализации, следуя классическим правилам музыкального формообразования. В противовес этому Даргомыжский персонифицирует «героев» оригинала, принося в его трактовку черты балладности, что приводит к обострению контраста и поиску индивидуальных стилистических средств.

Последующее поколение русских композиторов, в частности, балакиревцы, обобщало опыт своих предшественников, добиваясь гармоничного равновесия образно-эмоциональной целостности и детализации слова-интонации. Показателен романс Бородина «Для берегов отчизны дальней», в котором автор претворил опыт не только отечественных, но и западноевропейских композиторов, в частности, Шумана. Избирая образец лирики в ее непосредственном выражении, Бородин выявляет психологические детали сугубо музыкальными средствами (гармонией, фактурой, движением к кульминации в последних тактах и т. д.). Благодаря этому сохраняется самоценность пушкинского слова, его смысловые обертоны. Такая направленность композиторского процесса позволяет обнаружить трансформацию в системе выразительных средств камерно-вокальной музыки: в отличие от Глинки, для которого мелодия оставалась «душой музыки», Бородин мыслит ее как верхний голос гармонической вертикали, несущей основную драматургическую нагрузку. Сочетание скупой мелодической линии с постоянной перекраской созвучий создает эффект скрытой экспрессии, придающей романсу оттенок возвышенной скорби.

Наиболее многогранно пушкинская поэзия воплотилась в творчестве Римского-Корсакова. Пафос ее музыкального прочтения определило время создания большинства романсов — рубеж XIX—XX вв. Римского-Корсакова привлекали разные стороны тематики и жанров стихов: философские и ориентальные мотивы, элегия, дифирамб, монолог и т. д. Вместе с тем их объединяет общий художественный принцип, который можно выразить словами «красота есть высшая нравственность и, следовательно, жизненная ценность». Развиваемый в индивидуальном творчестве, он оказался созвучным духовным исканиям русской художественной интеллигенции от Достоевского (карамазовское «красота спасет мир») до творческого союза с символическим названием «Мир искусства». Выдвижение красоты в качестве критерия истины обусловило нивелирование жанрово-бытовой и чувственной стороны романа. На этой основе возникает иное понимание природы камерно-вокальной музыки не как непосредственного общения (Глинка) или «правды жизни» (Даргомыжский), а как искусства в его исконных эстетических свойствах. Отсюда специфические качества музыкального языка Римского-Корсакова: инструментальная пластичность мелодики, изысканность фактурно-гармонических приемов, отсутствие бытовых интонаций и куплетных форм при ясности синтаксической организации. В результате возникает ощущение пиететного отношения к Пушкину как национальному достоянию.

В отличие от своего старшего современника Рахманинов воспринимает поэзию Пушкина сквозь призму романтического мироощущения, акцентируя в ней картинно-живописное начало. Подтверждением этому служит выбор стихов — «Не пой, красавица», «Буря», «Арион», «Муза», в которых либо событийная сторона, либо эмоционально-образный фон служат поводом к созданию жанрового колорита (восточного романа, баллады). Такой взгляд на стихотворения Пушкина обусловлен пианистической природой дарования композитора, для которого фортепианная партия является основополагающим носителем художественного содержания. Подытоживая сказанное, обратим внимание на то, что несмотря на единство сложившейся музыкальной традиции, в ней просматриваются разные подходы к восприятию и претворению поэзии Пушкина, каждый из которых в свою очередь в XX веке может выступать как самостоятельная традиция. Избранные для анализа образцы камерно-вокального творчества Лятошинского, Денисова, Бриттена позволяют проследить преемственные связи с культурой XIX века.

Классик украинской музыки нынешнего столетия Б. Лятошинский в известной мере «повторяет» путь Глинки в иных национальных и культурно-исторических условиях. Аналогично Глинке Лятошинский создает новую область вокального искусства. Однако, если русский классик превратил бытовой романс в жанр концертно-камерного музицирования, то украинский композитор, закрепляя некоторые достижения творчества Стеценко и Степового, отходит от этнографической традиции «солоспи-

ва», привлекая опыт русской композиторской школы. «Четыре романса на слова А. Пушкина» op. 27 (1936)\* содержат многообразные связи с камерно-вокальной музыкой XIX века. Так, объединение в «opus» (не цикл) заставляет вспомнить творчество Чайковского и Римского-Корсакова, которые посредством этого принципа разрабатывали единый поэтический мотив, философскую тему, раскрывали индивидуальный мир поэта и т. д. Слияние лирики с пейзажностью отсылает к более широкому культурному наследию, в частности, поэтизации природы Шуберта, изысканной звукописи Римского-Корсакова, темброво-фактурной насыщенности фортепианной партии Рахманинова. Черты картинности проявляются в игре удаленными регистрами, аккордовыми педалями, ладовом колорите, использовании арпеджио, ноктюрновых фигураций. О преемственных связях с традицией свидетельствует и персонификация природы, что стало одной из жанровых примет камерно-вокальной музыки. Вокальные миниатюры Лятошинского отражают и опыт Даргомыжского, о чем свидетельствует свободное течение мелодической мысли, близкое ариозно-речитативной манере камерного пения, открытой в XIX веке русским композитором. Лятошинский отказывается от бытовых интонационных оборотов, внутрислоговой распевности, усиливая изысканность, утонченность музыкальной речи. Это, в свою очередь, предопределяет существенную драматургическую роль фортепианной партии, которая обобщает образ стиха средствами инструментальной музыки, выстраивает эмоциональную линию развития, выступает формообразующим началом. Для каждого романса композитор находит фактурно-интонационный образ, который определяет его индивидуальность в условиях единого поэтического стиля. Так, в «Трех ключах» ведущей становится многообразно преломляемая идея движения. В «Там, на берегу» метафора дремлющего священного леса воплощается в «бородинских» секундово-квартовых гроздьях. Обобщенный ориентализм «На холмах Грузии» воплощается в приеме инструментального наигрыша.

Иной своей гранью традиция камерно-вокальной лирики поворачивается в цикле Э. Денисова «Твой образ милый» (1980). Десять романсов на стихи Пушкина разных лет выстраиваются композитором в соответствии с сюжетной логикой. Причем сюжет здесь имеет сугубо лирический характер, предполагающий цепочку взаимосвязанных эмоциональных состояний. В этом случае обращение к циклу отсылает прежде всего к австро-немецкой традиции, где в качестве фабулы нередко используется поэтический мотив радости и печали любви. С первой же части — «Желание» («Медлительно влекутся дни мои») — устанавливается ностальгическое настроение, которое определяет выбор заключительного стиха — «Прощание» («В последний раз твой облик милый»). Вербализация главенствующего мотива австро-немецкого вокального цикла восходит к мале-

\* В известных нам изданиях [1; 2] опубликованы три из них, поэтому романс № 4 «Я знал бои» не рассматривается.

ровской «Песне о Земле». Таким образом, Денисов впитывает все характерные приметы жанров романтической лирики: от песни до кантаты.

Не случайно в 1982 году была осуществлена вторая редакция цикла для голоса и оркестра. Несмотря на развитость фортепианной партии, основным носителем образного начала выступает вокальная мелодия, сохраняющая определенность кадансовых оборотов, естественность лирического дыхания, секстовые ходы, опевания, вариантную повторность, свойственные не только западноевропейской, но и гликинкой традиции. При всей изысканности гармонического письма и разнообразии фактурных приемов ощутимы целенаправленная смена опор при тональной арке, синтаксическая расчлененность нормы, соответствующие нормам жанра вокального цикла.

В «Желании» (№ 1) Денисов обыгрывает в фортепианной партии излюбленный интонационный оборот монограммы, который образует контрапункт к вокальной партии, то самостоятельную мелодическую линию, простирающуюся в цезурах музыкально-поэтических фраз. Характерная для традиции жанра звукоизобразительность не создает эффект картинной красочности. Денисовская живописность скорее связана с техникой художественного рисунка, в котором ценен не столько сам предмет изображения, сколько комбинация линий, пронизанная ритмическим пульсом. Композитор, с одной стороны, создает образ медлительного течения времени посредством долго звучащих длительностей и ровного движения восьмых, с другой стороны, направленность вокальной и фортепианной партий, то удаляющихся, то сближающихся, передает малейшие колебания-изменения в эмоциональном состоянии. Такой комплекс приемов восходит к истокам романтической песни, прежде всего Шуберту, живописность которого наследует риторическую традицию барокко.

В стихотворении «Ты и вы», легшем в основу второго романа, воплощена двойственная психологическая ситуация, в которой искренность чувства сосуществует с элементами любовной игры. В поисках музыкального эквивалента Денисов использует диалог структур, где в фортепианной партии легкие пассажи мелкими длительностями сменяются хоральными колоннами, а капризные арабески голоса — осмысленностью каждого интонационного хода протяженной мелодической линии.

Принципы воплощения пушкинского стиха, найденные в первых двух номерах, претворяются в последующих романах, обеспечивая художественную целостность вокального цикла. Так, в «Ночи» (№ 4) преломляются фактурные особенности ноктурна, осуществляя перевод поэтического образа в музыкальный, «Прощание» [10] выдержано в мерном ритме баркароты, напротив, «Предчувствие» (№ 9) отмечено прелюдийно-эпюдными формулами. Тем самым содержание стиха интерпретируется в параллельно сосуществующих и взаимосвязанных рядах — фортепианной и вокальной партиях.

Своеобразие решения вокального цикла Б. Бриттена «Эхо Поэта» op. 76 (1965) определяется символикой его названия. Это влияет на отбор

стихов и их интерпретацию. Первая из шести вокальных миниатюр («Эхо») становится программой всего произведения. Поиск смысловых отражений, диалога Поэта и мира, связующих нитей контрастных начал составляет драматургическую канву цикла. При таком подходе «героями» сочинения становятся самые разнообразные явления: эхо, многозвучие мира, соловей и роза, ангел и демон. Так, в № 3 («Ангел») два «персонажа» романа индивидуализируются музыкальными средствами: ангел — хоральной фактурой фортепианной партии с преобладанием мажорных трезвучий, напротив, демон характеризуется минорным колоритом, стремительными унисонами с «завывающими» динамическими вытками. Аналогично этому размеренное движение вокальной партии с обыгрыванием терцовых ходов («В дверях Эдема ангел нежный») контрастирует нисходящим хроматизмом («А демон мрачный и мятежный») и имитации «полета» демона «над адской бездною» (голос дублирует мелодический рисунок фортепиано, описывающий дугу подобно взмаху крыльев). Появление закругленных кантиленных фраз, краски Ля-мажор, *tranquillo* в «монолог» демона выявляет снятие антагонизма двух начал и соответствует мотиву смирения в поэтическом тексте.

В «Соловье и розе» Бриттен выбирает в качестве ключевого слова «восточный», что предопределяет ориентальный колорит вокальной миниатюры. Репетиции секунд в высоком регистре имитируют пение соловья, арпеджированные пустые октавы в партии левой руки ассоциируются с игрой на струнном инструменте. Изложенный во вступлении данный комплекс определяет облик всей фортепианной партии, динамизируясь в моменты кульминационных всплесков и обрастая дополнительными фактурными элементами, и воплощает основной образ. Вокальная партия колорирована внутрислоговым распевом и изобилует звукоизобразительными моментами, подражая птичьему пению. На словах «но роза милая не чувствует, не внемлет» возникают секстовые ходы, расширяется диапазон до большой децимы, появляется капризный ритмический рисунок. Кульминационный момент «любовных признаний» отмечен блестящей каденцией в партии голоса.

При такой трактовке поэтическое слово утрачивает самоценность, растворяясь в звуковой материи. Это наблюдение подтверждается во второй части романа, содержащей обращение к поэту. Здесь, напротив, подчеркивается ритмика каждого слова, округлые интонации сменяются квартетными призывами, однако внутренняя связь многомотивного поэтического текста осуществляется сходством свободных фиоритур в высших точках экспрессивного высказывания, образы соловья и поэта соотносятся по принципу эха. Этим же приемом завершается данный номер, создавая эффект звукового угасания.

Особняком, на первый взгляд, стоит Эпиграмма (№ 5), носящая у Пушкина открыто сатирический характер («Полу-милорд, полу-купец...»). Для Бриттена же конкретный смысл стихотворения отступает перед решением

художественной задачи резонирования приставки «полу-». Философско-лирическое преломление мотив эха получает в «Я думал, сердце позабыло» (№ 2), где прошлое находит свой отклик в настоящем. Художественным воплощением избранной идеи становятся приемы канонической имитации в самых различных вариантах, динамического удаления, игра регистрами, взаимоотраженность вертикали и горизонтали, зеркально-симметричное расположение отдельных музыкальных фраз, повтор слов. Принцип музыкально-поэтического параллелизма проявляется в конструкции всего цикла, где последняя миниатюра возвращает ключевую интонацию «Эха».

Рассмотренные выше образцы композиторского творчества XX века, принадлежащие художникам различных культур, национальных традиций и исторических периодов, свидетельствуют о том, что поэзия Пушкина привлекает многообразием мирозерцательных мотивов, образующих своего рода философию лирики. Вместе с тем в любой композиторской интерпретации слово отступает перед возможностями музыкальной речи, позволяющей раскрыть то, что находится за пределами словесной оболочки, в глубине поэтического смыслообраза. Это, как представляется, обеспечивает неисчерпаемость музыкальных прочтений Пушкина в различных стилизованных и языковых условиях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Романсы на слова А. Пушкина для высокого голоса и фортепиано. — К.: Муз. Украина, 1969.
2. Романсы украинских композиторов на слова А. Пушкина. — К.: Муз. Украина, 1974.

*Г. И. ГАНЗБУРГ*

#### ПУШКИНИСТИКА И ЛИБРЕТТОЛОГИЯ

Гете говорил, что задача науки — сделать природу понятной всем [10, 7]. Применительно к нашей теме это должно звучать так: цель музыковедения — сделать музыку понятной всем, а цель пушкинистики — сделать произведения Пушкина понятными всем. Задача каждой из этих наук многократно усложняется, когда литературный и музыкальный текст действуют одновременно в составе единой композиции.

Пушкинистика — комплексная наука о Пушкине. Бытует мнение, что комплексность позволяет адекватно изучать все аспекты, в том числе связи творчества поэта с музыкальным искусством. Это так, но лишь до тех пор, пока исследование касается музыки в жизни Пушкина и высказываний Пушкина о музыке. Понимание же того, что происходит с пушкинским

текстом при соединении с мелодией и другими элементами музыкальной речи, требует не филологического и не музыковедческого, а специального аналитического аппарата, который дает либреттологию.

Либреттология — наука о словесном компоненте музыкального произведения [2; 3; 4; 8]. Основной термин этой дисциплины — либретто — трактуется расширительно. *Либретто* (итал.: книжечка) традиционно принято понимать как текст оперы, оперетты или сценарий балета. Реже обозначают этим термином текст оратории, в единичных случаях — текст музыкальных произведений иных жанров. Например, Т. Н. Ливанова с осторожностью применяет этот термин по отношению к пассионам И. С. Баха (заклучая при этом слово «либретто» в кавычки) [7, 167]. Л. Г. Ковнацкая тот же термин употребляет для обозначения литературной основы вокального цикла [5, 322]. Как видим, практика словоупотребления такова, что первоначальный смысл термина либретто (словесный текст *оперы*) имеет тенденцию к расширению. Такое расширение логически оправдано, поскольку позволяет обозначать общим термином все вокальные тексты независимо от жанра, относя их, тем самым, к одному классу явлений. В дальнейшем изложении мы будем иметь в виду под термином либретто *всякий литературный (словесный) текст, который во взаимодействии с музыкой образует синтетическое или синкретическое художественное целое*. Сюда относятся словесные тексты опер, оперетт, мюзиклов, ораторий, кантат, хоров, романсов, песен, вокальных циклов, мелодекламаций. Иными словами, *либретто — вербальный компонент синтетического литературно-музыкального целого*.

Появление либреттологии как отдельной дисциплины обусловлено тем, что между музыковедением и литературоведением образовалась как бы «ничейная» зона: музыковеды считают специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов, филологи — компетенцией музыковедов. Ученые бросают на эту область косые взгляды со стороны то музыковедения, то филологии. И подобно изображению у края объектива, наблюдаемая ими картина искажается. Если же направить и сфокусировать научный «объектив» прямо на эту область, то вид оказывается совершенно другим.

В центре внимания либреттологии — не слово и не музыка, а пограничье между ними, зона прилегания, взаимосцепления, взаимопроникновения. При таком подходе исследователь занимается одновременно и интонацией, мелодией, гармонией, полифонией (то есть всем тем, что изучает музыковедение) и фонетикой, синтаксисом, стихосложением, строфикой (то есть многими из тех аспектов, которые изучает филология).

Пушкинский текст в составе музыкального произведения любого жанра должен рассматриваться как либретто. Это означает, что в определенных случаях пушкинистика и либреттология являются смежными науками.

Как соотносятся либреттология и пушкинистика? По объему знаний эти дисциплины сопоставлять сложно. Либреттология — наука молодая,

она лишь после 1976 года стала обретать самостоятельный статус. Пушкинистика — около полутора столетий, сложились специальные научные институты, отделы, кафедры, есть множество специалистов, изданы тысячи книг и статей. Казалось бы, пушкинистика старше и мощнее либреттологии. Но это не совсем так. Взаимодействие слова и музыки стали изучать задолго до рождения А. С. Пушкина, накоплено море литературы по этой проблематике. С такой точки зрения, существовавшая долгое время *de facto* (до обретения самостоятельного статуса), либреттология намного старше и мощнее пушкиники.

Выбор изучаемых либреттологией объектов не совпадает ни с музыковедческим, ни с литературоведческим. Творчество каждого композитора интересует либреттологию в той степени, в какой музыка этого композитора связана со словом. Центральные фигуры для либреттологии — те композиторы, в чьем наследии синтетические жанры составляют ядро, а второстепенные — те композиторы, в чьем наследии синтетические жанры составляют периферию\*. Например, Ф. Шуберт и Ф. Шопен — фигуры в музыкальном процессе равновеликие, но для либреттологии Шуберт — фигура первой величины, а Шопен — не первой.

Так же избирательно либреттология относится и к литераторам. Творчеством того или иного писателя либреттология интересуется в той степени, в какой тексты этого писателя работают (или могут работать) в составе синтетических литературно-музыкальных произведений. Понятно, что поэзия Пушкина — один из самых значительных объектов внимания либреттологии. Пушкинистика дает либреттологии необходимый материал: знания, добытые при анализе пушкинских текстов. В свою очередь, либреттология может давать пушкинистике такие знания об этих текстах и такие их интерпретации, которые иными методами не могут быть получены.

Исследование текста с позиций либреттологии необходимо для понимания смысловой структуры синтетического литературно-музыкального произведения. Смысл — истинно либреттологический объект, поскольку возникает на стыке вербального и музыкального компонентов как их общий элемент. Словесный текст (либретто) и музыка — два смыслообразующих фактора, а смысл целого создается как результат их взаимодействия.

Сложный случай такого рода взаимодействия — стихотворение Пушкина «19 октября 1827» в романсе А. С. Даргомыжского «Бог помочь вам» (музыка сочинена в 1845 г. в Париже). Обратимся к тексту.

Бог помочь вам, друзья мои,  
В заботах жизни, царской службы  
И на пирах разгульной дружбы,  
*И в сладких таинствах любви!*

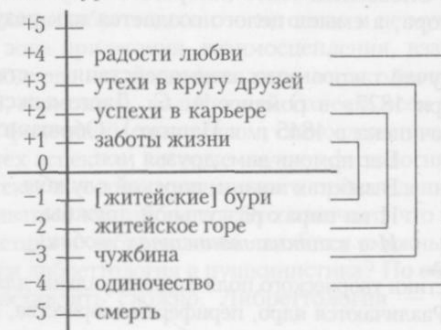
\* Характеристики творческого поля индивидуальны для каждого композиторского стиля. Различаются ядро, периферия творчества, граница творчества и области, лежащие вне границы творчества.

Бог помочь вам, друзья мои,  
 И в бурях, и в житейском горе,  
 В краю чужом, в пустынном море,  
 И в мрачных пропастях земли!

Текст стихотворения содержит благословение и перечень ситуаций, в которых человеку нужна Божья помощь. В первой строфе названы благоприятные ситуации в порядке возрастания их субъективной ценности. Продвижение по службе лучше и важнее, чем просто повседневная рутина («заботы жизни»), дружеские пиры на ценностной шкале выше карьеры, а любовь занимает максимально высокое положение. Во второй строфе ситуации выстроены в порядке нарастания их неблагоприятного действия на человека: после абстрактно-неопределенного (бури) — житейское горе, потом хуже — изгнание, еще хуже — одиночество среди враждебных стихий и, наконец, «мрачны пропасти земли», что надо понимать как *могилы*, где, собственно, не остается ничего другого как уповать на Бога.

Парными смысловыми элементами, симметрично расположенными по обе стороны воображаемой нейтральной линии (оси симметрии) являются: 1) жизненные заботы — жизненные бури; 2) продвижение по службе — житейское горе; 3) круг друзей — чужбина; 4) любовь — одиночество; и, наконец, 5) «мрачны пропасти земли», не имеющие парного понятия на позитивной половине шкалы. Появление пятого, непарного элемента перегружает негативную сторону шкалы, как бы смещая центр тяжести, делает смысловую конструкцию асимметричной и опрокидывает ее в семантически-неведомые «мрачны пропасти» потустороннего мира, выходящего за границы рационально-познаваемого.

Пушкин здесь уклоняется от использования ожидаемой оппозиции «любовь — смерть» и выстраивает принципиально иную оппозицию. Логика ее в том, что смерть противоположна не одному какому-либо этапу жизненного цикла, будь то «сладки таинства любви» или что-то другое, а всей жизни в целом. Поэтому в семантическом плане первые семь строк (две из которых содержат формулу благословения, а остальные пять — перечень жизненных коллизий) уравниваются одной последней строкой, где



высказана надежда на помощь Бога после смерти. Наоборот, в композиционном (два четверостишия) и фонетическом планах (созвучие 4-й и 8-й строк) существует равновесие между двумя строфами, двумя половинами стихотворения, как это бывает в пространственных искусствах при центральной симметрии.

Относительно смысла заключительной строки стихотворения в литературе утвердилась трактовка, приписывающая конкретный, злободневно-политический подтекст: под *мрачными пропастями земли* принято понимать сибирские рудники, в которых работали осужденные к каторге декабристы [6; 9]. Но то, что Пушкин был другом своих друзей, еще не значит, что он как поэт не мог иметь замыслов и идей, не связанных со злобой дня. Художественные намерения, философские мысли, религиозные чувства, наконец, особенности поэтической техники не обязательно связаны с жизненными обстоятельствами декабристов или иных лиц из окружения Пушкина. В стихотворении перечисляются не разные жизненные пути его друзей-лицеистов, а светлые и темные фазы, составляющие законченный цикл человеческого бытия. Все эти фазы последовательно сменяются в жизни любого человека, поэтому пушкинское благословение «Бог помочь вам...» может относиться к каждому. Так, будучи произнесены в XX веке, слова второй строфы звучат ответом на блоковское предсмертное «Дай нам руку в непогоду, / Помогли в немой борьбе!» (слова, которыми А. Блок, «уходя в ночную тьму», мысленно обратился к Пушкину в стихотворении 1921 года «*Пушкинскому Дому*»)\*.

Музыкальное решение А. С. Даргомыжского заслуживает специального внимания. Вокальная миниатюра не может последовательно передать девять контрастных настроений, для этого пришлось бы коренным образом менять характер изложения чуть ли не в каждом такте. Чтобы в музыке четко разграничить все девять элементов смысловой конструкции пушкинского стихотворения, потребовалось бы сочинить многочастную кантату. Сходная задача решалась, например, И. С. Бахом в кантате «Магнификат». Текст (Евангелие от Луки 1, 46-55), в котором Дева Мария славит Бога, перечисляя его деяния, разделен на 11 частей либретто, и на каждую из сентенций сочинены соответствующие музыкальные пьесы, контрастные по настроению, различающиеся по составу исполнителей и набору средств музыкальной выразительности. Даргомыжский принял иное решение: вместить все сентенции пушкинского стихотворения в одну частную вокальную миниатюру. При этом он меняет характер изложения не в середине периода, а в коде (последние 4 такта из 23-х), перенося тем самым на фактурный уровень ту асимметрию, что свойственна стихотворению на семантическом уровне\*\*. Композиционно (расширяя и до-

\* И. Ю. Юрьева ставит переднюю строку в параллель к изречению из Литургии св. Василия Великого [12, 146].

\*\* В аккомпанементе 19-ти тактов звучит пульсирующее «биение»: сухие отрывистые аккорды staccato, равными длительностями, как отсчет равномерно

полняя музыкальный период) он создает асимметрию формы. Для этого повторены 7-я и 8-я стихотворные строки и в коде повторены начальные слова 1-й и 5-й строк («Бог помочь вам»), ставшие рефреном. При этом, что поразительно, Даргомыжский повторил ход мысли Пушкина, который в одном из ранних вариантов стихотворения (копия Хитрово) добавил 9-ю строку, идентичную 1-й и 5-й (в окончательном варианте, как известно, оставлены восемь строк) [9, 23]. Таким образом, намеренно нарушена центральная симметрия.

В отличие от стихотворения, где мрачное настроение возникает только во второй строфе и достигает максимума в конце (а в начальных строках нет и намек на беды и смерть), в музыке Даргомыжского с самого начала использованы темные тона и характер интонирования изначально таков, каким он должен быть в последней строке. Поэтому вместо пушкинского контраста конца и начала Даргомыжский выделяет 8-ю строку стихотворения иным способом: он гармонизирует мелодию (такт 15) особым аккордом альтерированной субдоминанты ( $IV_7^{+1}$ ), семантические возможности которого (применительно к стилю П. И. Чайковского) Н. Туманина определила словами «аккорд смерти» [11, 236]\*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ганзбург Г. И. Новый учебник гармонии // Среднее специальное образование. — 1981. — № 12.
2. Ганзбург Г. И. О либреттологии // Сов. музыка. — 1990. — № 2.
3. Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. — Харьков, 1994.
4. Ганзбург Г. И. Шубертведение и либреттология // Франц Шуберт: К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции. — М., 1997.
5. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. — М., 1974.
6. Левкович Я. Л. Лицейские годовщины // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. — Л., 1974.
7. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. — М., 1980.

---

текущего времени (будто «каждый час уносит частичку бытия»), после чего следуют 4 такта в фактуре многоголосной кантилены, наподобие молитвенного хорового пения.

\* Н. В. Туманина ошибочно относит эту гармонию к группе аккордов двойной доминанты. В действительности функциональное значение «гармонии смерти» — альтерированная субдоминанта, поскольку в типичных случаях (и у Чайковского, и у Шуберта, и в рассматриваемом здесь романсе Даргомыжского) она предшествует тонике. Наша трактовка этого спорного момента была сформулирована в рецензии на учебник гармонии А. Мясоедова [1, 51].

8. *Мышкис Е. Д., Ганзбург Г. И.* Об одном способе самостоятельного изучения иноязычных либретто (структура учебного пособия) // Особенности преподавания иностранных языков в вузах искусств: Сб. науч. тр. — Л., Изд. ЛОЛГК, 1990.

9. *Найдич Э. Э.* Стихотворение «19 октября 1827» // Литературный архив: Материалы по истории литературного и общественного движения. — М.-Л., 1951. — Т. 3.

10. *Свасьян К. А.* Философское мировоззрение Гете. — Ереван, 1983.

11. *Туманина Н. В.* Чайковский: Великий мастер. — М.: Наука, 1968.

12. *Юрьева И. Ю.* Пушкин и христианство. — М., 1999.

О. В. ЕМЕЦ

## **Н. СМОЛИЧ — ПОСТАНОВЩИК ОПЕР НА ПУШКИНСКИЕ СЮЖЕТЫ**

---

Н. Смоллич — представитель той плеяды режиссеров, которые принесли на оперную сцену культуру драматического театра. Воспитанник Петербургского университета (филолог) и Драматических курсов при театральном училище (ученик В. Давыдова), он создал на сцене Александринского театра около сорока ведущих ролей. В 1918 году он стал режиссером, а затем художественным руководителем этого театра. Мастерское решение Н. Смолличем массовых сцен обусловило приглашение его в 1921 году в Малый оперный театр. Необычный репертуар — от классических произведений («Евгений Онегин», «Снегурочка», «Золотой петушок»), оперетт Ф. Легара и Л. Фалля до экспрессионистских гротесков Э. Кшенека («Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает») — позволил ему развить в оперных артистах актерскую технику. В результате был создан гибкий коллектив, которому оказались подвластны самые смелые решения. Так Н. Смоллич стал первым постановщиком опер Д. Шостаковича «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда». После премьеры «Носа», состоявшейся 18 января 1930 года, композитор с благодарностью писал: «...Ваша работа для меня событие на всю жизнь» [11, 91]. И несколько позже: «Я считаю Вас единственным режиссером, которому я мог бы доверить свою оперу и всякое сочинение в плане музыкального театра» [11, 92].

В письме от 3 февраля 1930 года Дмитрий Дмитриевич пишет по поводу приглашения Н. Смоллича в Москву следующее: «Сейчас Большой театр стоит в стороне от развития оперного искусства. Это искусство сейчас существует и развивается быстрым темпом в Одессе и Киеве, где я недавно побывал. Там больше творческой энергии, нежели в Москве. И в Киеве и в Одессе жаждут пригласить на работу или хотя бы на одну-

две постановки Вас, но не решаются с Вами заговаривать на эту тему, т. к. боятся, что Вы к ним не пойдете» [10, 2].

И действительно Н. Смоллич получает приглашение с Украины. Но не Одесса и Киев, а Харьков в связи с 10-летним юбилеем театра зовет на постановку «Тихого Дона», которая станет настоящей победой театра. Газета «Соціалістична Харківщина» писала: «Ми ще не бачили на сцені нашого оперного театру такої реалістичної акторської гри, такої продуманості реалістичного малюнку, що ніде не впадає в натуралізм. ... Після «Тихого Дону» кожний рецидив старої оперної пози різатиме око в десять раз гостріше, ніж раніше» [5]. Сам Н. Смоллич был поражен музыкальностью хористов, исполнителей главных ролей, творческой атмосферой. В своей статье «Тихому Дону — 30 лет» он вспоминает эту работу как решающую в своей судьбе — именно после «Тихого Дона» его пригласили на постоянную работу в Киев [9, 152—153].

Н. Смоллич сразу ставит цель — вывести театр на второе место после Большого театра. За два с половиною довоенных сезона он сумел собрать вокруг театра лучшие творческие силы: вернулся в труппу драматический тенор Ю. Кипоренко-Доманский, были приглашены лауреаты I Всесоюзного конкурса вокалистов — меццо-сопрано Л. Руденко и бас Б. Гмыря. Весной 1941 года по его инициативе состоялся фестиваль оперного искусства, который продолжался две недели — в двенадцати спектаклях выступили артисты Харькова, Одессы, Днепропетровска. С целью укрепления труппы Н. Смолличем были отобраны и приглашены для работы певцы М. Роменский, В. Гужова, И. Кученко.

Годы его работы в Киеве — 1938—1947. Причем наиболее плодотворными оказались военные и послевоенные: несмотря на трудности тех лет, Н. Смоллич ставит тринадцать спектаклей. Именно в Киеве он, первый среди оперных режиссеров, получает звание Народного артиста СССР.

Его лучшими киевскими постановками были «Отелло» Д. Верди и «Пиковая дама» П. Чайковского. Не один раз режиссер обращался к этим шедеврам. Так, «Пиковую даму» он поставил в Москве, Тбилиси, Петербурге.

Современники отмечали, что его постановки в Большом театре, куда он был приглашен в 1930 году, рождались в борьбе с рутинной и шаблонами академической сцены, отличались свежестью режиссерской концепции.

Сам режиссер вспоминает, как с художником В. Дмитриевым они пытались переосмыслить каждую картину оперы П. Чайковского. Долго не давалось оформление сцены в спальне графини. И вот — окончательное решение, которое пришло уже после премьеры: «В переделанной декорации центр занимает камин с большим зеркалом, в котором отражается невидимая зрителю противоположная стена. По бокам имеются две арки, закрытые портьерами. Одна из них ведет во внутренние помещения, другая в собственно спальню, где и прячется Герман... В данной картине я заменил портрет графини мраморной статуей или бюстом на мраморном

же пьедестале. В темном углу он выглядит призраком женской фигуры и Герман рассматривает ее, подойдя со свечой в руках.

В финале сцены, находясь между трупом графини и статуей, ее изображающей, Герман в нервном пароксизме смеется, пугливо оглядывается то в сторону одной, то другой» [7, 272, 273].

Режиссер отводил графине основную роль среди женского персонала (о чем говорит само название оперы), указывая на верность выбора А. Пушкиным ее прообраза — княгини Наталии Петровны Голицыной, отличавшейся необычайно строгими чертами лица. Однако тут же предостерегал от представления ее этакой бабой-Ягой, ибо старые люди, выговаривающие своим близким нотации, большей частью сердечно относятся к объекту своей воркотни: «Графиня прежде всего любит Лизу. Недаром она из гроба завещает Герману жениться на ней и это ее основная и единственная забота. Потому сцена в комнате Лизы должна пройти у графини под знаком тревоги, а не гневного раздражения» [7, 309—310].

В этой же сцене режиссер изобретательно обыгрывает предметы быта и архитектуры. Так, Н. Смолич подчеркивает места, связанные с наличием балкона: «Обращение Лизы к ночи, что является одним из центральных мест в этой картине, ее запрещение Маше закрывать балкон, выговор графини: «Зачем балкон открыт», наконец, очевидно в момент появления графини, Лиза прячет Германа на этом же балконе. Когда он направляется к двери, она говорит: «Уже поздно... сюда!». Вот почему и Лизу графиня застаёт как бы защищающую собою ход на балкон. Появляется же Герман в первом случае из внутренних дверей, пройдя ряд комнат, как это описано у Пушкина, а не с балкона, как впоследствии это придумал Самосуд» [7, 270].

Постановка в Большом театре оказалась зрелым и поэтическим спектаклем, творческой победой режиссера и его соавторов — дирижера Н. Голованова и художника В. Дмитриева, который оформлял три из четырех смоличевских постановок «Пиковой дамы» — в Москве, Петербурге и Киеве. Исходя из замысла композитора, режиссер развернул сквозное непрерывное действие, основанное на резких контрастах — одиночество Германа и пышно-театральная атмосфера Петербурга. В сценографическом оформлении В. Дмитриева скульптуры, манекены в спальне графини также создавали чувство контраста, неподвижности и изменчивости жизни в больном мозгу Германа, которого Рок неумолимо вел к его гибели.

«Пиковая дама» оказалась одним из постоянных спектаклей Большого театра: впоследствии к ней обращались режиссер Л. Баратов и дирижер А. Мелик-Пашаев, режиссер Б. Покровский и дирижер Б. Хайкин. «Пиковая дама» была показана на гастролях в Париже и Токио (1970 г.), Вене и Будапеште (1971 г.), Праге (1973 г.), Нью-Йорке и Вашингтоне (1975 г.).

Особенно яркой оказалась работа дирижера К. Симеонова, показавшего оперу в Милане в 1964 году. Это было не первое пересечение твор-

чества двух художников. Сразу после войны, в 1946 году первым, кто прослушивал и принимал на работу молодого К. Симеонова в Киеве, был Н. Смолич. Дирижировал Константин Арсеньевич «Пиковой дамой». Только год проработал он вместе с выдающимся режиссером, но впечатление осталось на всю жизнь. Почти через 40 лет в письме к главному концертмейстеру Киевского оперного театра А. Вишневич он вспоминает спектакль «Пиковая дама»: «В свое время в Киеве я работал вместе с отцом Д. Смолича (Н. Смолич — О. Е.) ...дирижировал в его спектакле («Пиковая дама» — О. Е.), в Кировском тоже ведь до сих пор она идет в его постановке и, как говорят, не устарела» [6, 2].

Тбилисская постановка 1932 года отличалась перенесением действия в пушкинскую эпоху (художник П. Соколов), в результате чего образы действующих лиц стали менее «театральными», зато усилилась их психологическая достоверность. Среди исполнителей партии Германа в Тбилисском оперном театре Н. Смолич отмечает лучшего — тенора Д. Ангуладзе, которого затем пригласили в Большой театр.

Еще более приближенным к Пушкину представлялся Н. Смоличу спектакль в Малом оперном театре, куда его пригласили на постановку «Пиковой дамы» после Тбилиси. Но этот театр, как известно, тяготел к камерным и, в основном, к экспериментальным сочинениям, стиль *grande opera* ему был не характерен. Поэтому свою третью постановку Смолич охотнее осуществил в Мариинском театре. Режиссер вспоминает удивительный момент в самом начале подготовительной работы: «Будучи с Дранишниковым (дирижером спектакля — О. Е.) у Асафьева в помещении нотной библиотеки академических театров, которой он в то время заведовал, я обратил внимание на ряд пустых полок, застеленных старыми газетами. Из любопытства я потянул одну из них и к нашему общему изумлению с ней вместе выпал лист партитуры «Пиковой дамы», писанной рукой Петра Ильича. После некоторой растерянности и суеты, этот начальный лист из четырех страниц дал повод разыскать и всю партитуру, где-то засунутую, как разрозненный экземпляр. Ею и руководился Дранишников в этой постановке. По ней мы обнаружили и речитативные изменения, внесенные Направником и Фигнером в печатные издания, резко видоизменявшие необычайно правдивые интонации разговорной речи, преподанной Чайковским» [7, 296—297].

Глубокое уважение к авторской партитуре в работе Смолича — Дранишникова явилось противовесом к постановке «Пиковой дамы» Мейерхольдом в Малом оперном театре, который допустил не только купюры, но и произвольные перестановки музыкальных кусков.

«Пиковая дама», поставленная в Киеве в 1939 году, во многом следовала за московским спектаклем. Однако режиссер, наблюдая и изучая индивидуальности певцов М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Ю. Кипоренко-Доманского, воплощал основную мысль произведения в союзе с ними. А. Гозенпуд, который в то время заведовал литературной частью киевского

оперного театра, в своих воспоминаниях писал: «Центральной темой спектакля явилось социальное одиночество Германа и его обреченность. Но столь же одинока и Лиза — оба они затеряны в страшном, холодном и жестоком мире. Яркое образное решение нашел Смолич для центральной сцены 5-ой картины (появление призрака). За решетчатыми воротами ограды снежная метель, мелькают тени редких прохожих. Из вьюги и воя ветра возникал... голос Графини. Здесь режиссер словно воплотил один из образов лирики Блока (голос снежной вьюги)» [2, 5].

За 4 месяца до первой московской постановки «Пиковой дамы» на сцене Большого театра состоялась еще одна премьера оперы на пушкинский сюжет — «Руслан и Людмила». М. Глинка писал, что его оперу поймут через 100 лет. Полюбили ее гораздо раньше, но упреки о ее якобы несценичности укрепились прочно и надолго. В 1893 г. в статье «К трехсотому представлению «Руслана и Людмилы» Г. Ларош объясняет причины этих упреков и в то же время опровергает их: «Самое либретто было такого свойства, что давало ему гораздо более простора рисовать людей, чем их судьбы.

Драма не всегда обращается среди внешних событий, среди перипетий и катастроф материальных. Мы и эсхиловское священнодействие называем драмой, хотя внешнее событие лишь на миг оживляет застывшее величие его барельефов» [3, 208]. И далее прославленный критик как бы дает ключ к раскрытию путей воплощения оперы на сцене: «...Руслан должен бы тронуть сердца наших вагнеристов хотя бы тем, что построен на несомненно-древнем мифе, именно на мифе солнечном, хотя, конечно, в пушкинской редакции первобытный характер мифа изменен до неузнаваемости... Что у Пушкина намек, то у Глинки полное воплощение» [3, 208].

Оттолкнувшись от этих указаний, Н. Смолич идет на очень смелый шаг воплощения мифа о Солнце (Руслане), которое призвано оплодотворить землю (Людмилу), и о морозе (Черноморе), который похищает у него землю, покрыв ее снежным покровом. Солнце (Руслан) отправляется искать Людмилу-землю и совершает свой зимний путь по мертвым полям. Находит врага и отрубает ему бороду, уничтожает снежный покров и обретает землю. Но земля мертва и безжизненна и только при помощи символа-кольца солнце-Руслан оживляет ее.

Н. Смолич очень колеблется относительно этой работы, понимая, что это всего лишь первый шаг к раскрытию тайны постановки оперы, которую не могли разгадать так долго. В записке к Б. Асафьеву от 5 июля 1930 года он пишет: «Я уверен, что мной будет совершено много ошибок, вопрос не будет исчерпан до конца, но, пользуясь случаем, я рискую пойти на эту работу, хотя уверен, что она не будет понята, как и многое, что мне приходилось делать, но это никогда не расхолаживало меня, не расхолодит и на сей раз» [8, 1].

В своей статье «Славянская литургия Эросу» Б. Асафьев как бы продолжает линию Г. Лароша и приводит миф о Персефоне, о вечной деве

Весне, похищаемой Гадесом. Н. Смолич, чувствуя только в Б. Асафьеве нравственную опору, просит быть официальным консультантом спектакля. Сохранилось письмо Бориса Владимировича, написанное в период подготовительной работы, которое раскрывает их творческое общение. Он писал: «Больше всего меня теперь почему-то пугает увертюра. Вовсе не в смысле какого-то святотатства. Нет, просто ее гениальная стремительность и лаконичность. Вы то справитесь, а вот актеры?! А Голованов поймет вас?! Хватит ли времени? Будет ли каждый жест и «ход» — взвумительны, точны и четки? и одновременно — все в связи, в непрерывности. Умеют ли певцы и певицы «говорить» корпусом «молниеподобно», стремительно? А увертюра иначе немислима» [1, 2].

Общий прием постановки был выдержан в духе народного представления, где основной площадкой был холм. Раскрываясь, он обнаруживал в себе как бы греческий театр. Зрители, расположенные на ступенях перед холмом, выступали и как хор.

В воспоминаниях Н. Смолича находим и расшифровку фрагмента письма Б. Асафьева: «Организатор действия — баян, на теме увертюры, живописующей образы действующих лиц, выбирает из состава зрителей подходящие типажи, имея ввиду, что каждый из присутствующих точно знает содержание популярного, ставшего традиционным, в местных условиях, мифа. Слуги просцениума, очевидные помощники баяна, снабжают их отличительными для их ролей атрибутами».

Несмотря на то, что Б. Асафьев назвал спектакль праздником небывалым, о котором он не мог и мечтать, когда писал свою знаменитую статью, московская критика выступила негативно. Как и первые воплощения опер Д. Шостаковича, работа блистательного мастера была надолго забыта. Только в 1971 году при подготовке премьеры «Руслана» в Большом театре ее режиссер Б. Покровский указал на незаслуженно забытую новаторскую работу, ниточка от которой, безусловно, шла и к его спектаклю: «Я помню... смелую реализацию идей Б. Асафьева об языческом игрище во славу оплодотворения Солнцем Земли, сделанную Н. Смоличем...» [4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Письмо к Н. Смоличу. 17 сентября 1930 г. // Архив М. Смолич — внучки Н. Смолича.
2. Гозенпуд А. О Николае Васильевиче Смоличе. 17 мая 1988 г. // Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украины. Ф. Р. № 15581.
3. Ларош Г. «К трехсотому представлению «Руслана и Людмилы» // Собрание музыкально-критических статей. — М., 1913. — Т. 1.
4. Покровский Б. Опера «Руслан и Людмила» («К началу репетиции») // Советский артист. — 22 октября 1971 г.
5. Романовский М. «Перемога зобов'язує» // Соціалістична Харківщина. — 30 декабря 1936 г.

6. *Симеонов К.* Письмо к А. Вишневич. 6/д находится у автора публикации.

7. *Смолич Н.* Воспоминания: II часть // Архив М. Смолич — внуки Н. Смолича.

8. *Смолич Н.* Записка к Б. Асафьеву. 5 июля 1930 г. // Архив М. Смолич — внуки Н. Смолича.

9. *Смолич Н.* «Тихому Дону — 30 лет» // Советская музыка. — 1965. — № 10.

10. *Шостакович Д.* Письмо к Н. Смоличу. 3 февраля 1930. Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украины. Ф. Р. № 12540.

11. *Юдин Г.* «...Ваша работа для меня событие на всю жизнь» // Советская музыка. — 1983. — № 6.

С. К. ЛАЩЕНКО

### **ПУШКИН И ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ СМЕХОВОГО МИРА ПОЭТА**

---

Как известно, понятие «смеховой мир» было введено в научный оборот в трудах М. М. Бахтина. С тех пор, активно используемое в трудах отечественных и зарубежных ученых, оно обрело множество трактовок, в его понимании появились новые нюансы, а в самом толковании наметилась неизбежная разногласица. В данном сообщении к понятию «смеховой мир» и, точнее, «пушкинский смеховой мир» мы относим тот широкий круг фактов и явлений культуры, которые вызывали к себе особое отношение поэта, пробуждали у него эмоции вполне определенного плана. Учитывая предельную широту спектра подобных эмоций (определяемых многообразием самого феномена смеха), мы сосредоточим внимание лишь на одной из граней смехового мира поэта, связанной с тем безотчетно-радостным восприятием мира и себя в нем, которое было характерно для Пушкина-юноши и которое в значительной степени сказалось на типе пушкинского мироощущения в зрелые годы.

Исследователи прошлого и современности не раз обращались к изучению истории знакомства Пушкина с итальянской оперой. Собраны и систематизированы исторические свидетельства, позволяющие с уверенностью говорить о слышанных Пушкиным итальянских операх, известных ему исполнительских и театральных традициях их интерпретаций. Попробуем продвинуться далее и попытаемся понять, что именно так привлекало в итальянской оперной музыке русского поэта, какие ассоциативные связи руководили им в процессе усвоения характерных особенностей итальянских опер, а уже тем более сам Пушкин, владеть в полной мере.

янского оперного стиля, с какими эмоциями связывался в его сознании сам феномен итальянского оперного искусства в целом и его признанного корифея — Дж. Россини — в частности.

Как известно, в 20-е годы XIX века в мире музыкально-театральных увлечений жителей Российской империи не было имени более популярного, нежели имя Россини. С именем итальянского композитора связывались в России представления о европейской современной музыкально-театральной культуре, интерпретированные в характерно-русском «философическом духе», позволившем, например, молодому В. Ф. Одоевскому в статье «Дни досад» («Вестник Европы», 1823 г.) осудить «бесхарактерность» музыки итальянского маэстро и вынести итальяномании беспощадный приговор ценителя содержательности в музыкальном искусстве. Не без влияния привкуса скандала, сопровождавшего публикацию девятнадцатилетнего философа и музыкального критика, интерес к творчеству Россини становился среди москвичей все более горячим. О Россини говорили все и повсюду. Спектакли итальянской оперной труппы пользовались все большим и большим успехом, не сходя со сцены ни в 1824, ни в 1825 году.

Пушкин в это время отбывал южную ссылку. Попав летом 1823 года в Одессу, он тут же оказался в плену европейского своеобразия этого портового города, традиционно представлявшегося современникам своеобразным отголоском итальянских приморских городов — этому в немалой степени способствовали и знаменитые итальянские застройки Одессы, и одесское разноязычие, в котором немалую роль играли итальянские словечки и даже целые фразы и, конечно, культ итальянской оперы, царивший здесь уже не один год. Несколькими годами ранее итальянскому обаянию русской Одессы поддался Константин Батюшков, отмечавший уже в первых своих письмах особый «итальянский ключ» жизни города. Итальянская опера, писал поэт, здесь «процветает вместе с пшеницею, Ришельевским лицеем и торговлею» в новом театральном здании — «лучше московского и едва ли не лучше петербургского» [1, 517].

Спустя несколько лет Пушкин, как бы идя по следам Батюшкова, почти вторя ему, напишет: «...я оставил мою Молдавию и явился в Европу. Ресторация и итальянская опера напомнили мне старину и ей-богу обновили мне душу...» [2, 51]. Правда, выступавшая при Батюшкове знаменитая оперная труппа Замбони в обновленном и расширенном составе улаждала теперь слух москвичей, но и сменившая ее на сцене одесского театра итальянская труппа Буонаволио, с которой знакомится молодой Пушкин, достаточно интересна и профессиональна, свидетельством чему является ее репертуар, в котором оперы Россини — «Севильский цирюльник», «Золушка», «Семирамида», «Турок в Италии» — играют немало важную роль.

Рамки статьи не позволяют остановиться на анализе документальных материалов, подтверждающих происходившее в это время активное знакомство Пушкина с операми Россини. Отметим лишь, что имя компози-

тора в различных ключах, с различными оценочными критериями, о чем речь пойдет далее, упоминается во многих письмах Пушкина одесского периода, в произведениях, написанных им по следам одесских впечатлений — об этом неоднократно писалось в литературе, посвященной изучению проблемы Пушкин и музыка. Мы же сосредоточим свое внимание на осмыслении характера восприятия Пушкиным итальянских опер, услышанных в Одессе.

Анализ раннего этапа пушкинского творчества, круга его культурных интересов этого времени позволяет сформулировать следующую гипотезу: *услышанная Пушкиным в Одессе музыка Россини стала для него культурным феноменом, в котором собственно россиниевского было меньше всего. Она выступила, скорее, в роли своеобразного возбудителя целого комплекса известной поэту, закрепившейся в его сознании информации, пришедшей к нему через другие виды искусства, прежде всего — литературу, и связанной со сложившимся ранее и устойчиво функционирующем в его сознании семантическим комплексом.*

Для обоснования этой гипотезы необходимо сделать некоторые предварительные пояснения. Философами и искусствоведами давно анализируется типологическое родство процессов, происходящих в переломные культурные эпохи. Одно из их константных свойств — высочайшая стилевая насыщенность культурного сознания. В результате возникает феномен мышления стилями, стилевыми блоками, легко перемещающимися из художественной в повседневную практику и обратно, испытывающими при этом целый ряд необычайно любопытных изменений. Явления такого рода могут быть связаны с различными видами искусства. В пушкинскую пору тон в формировании подобного феномена задавала литература.

Слово пушкинской эпохи было пронизано или, по выражению крупнейшего знатока пушкинского наследия В. Виноградова, «намагничено» разносторонним воздействием разнообразнейших литературных традиций. Оно обретало особую стереоскопичность, контекстовую множественность, осознающуюся в зависимости от уровня культурной и, прежде всего, литературной осведомленности читателя. Один из характерных примеров тому — часто цитируемое литературоведами письмо А. С. Пушкина П. А. Вяземскому: «Ради Бога, облегчи меня: вот уже второй день, что меня пучит и пучит стих: Бьтъ может некогда восплачешь обо мне, который ты же мне натвердил. Откуда он? Чей он? Перерыл я всего Батюшкова, Озерова, тебя и нигде не нахожу, а тут есть что-то озеровское, батюшковское...»

Ученые определили, что речь идет о строке из «Танкреда» Вольтера [3, 13]. Но не это важно в данном случае. Фрагмент письма убеждает: сами понятия «озеровское», «батюшковское», «пушкинское» были для современников вполне ощутимы. Их культивирование в литературном словаре эпохи создавало особую ауру литературной посвященности. Искусством пользования ею в повседневной практике люди пушкинской эпохи, а уже тем более сам Пушкин, владели в полной мере.

Это же искусство сказалось и в творчестве поэта. «Художественное мышление Пушкина, — писал В. Виноградов — это мышление литературными стилями» [4, 484]. Это могли быть стили индивидуальные, национальные, исторические. Каждый из них в сознании Пушкина был связан с определенной семантикой, каждый имел какой-либо конкретный культурный прототип с характерными для него знаками, приметам, что позволяло поэту легко перемещаться из одного стиля в другой, сохраняя в каждом стилевом «наряде» свою творческую индивидуальность. Видимо, с этим связано особое место в пушкинском творчестве литературных подражаний — Анакреону, Андре Шенье, Оссиану, арабскому, латинскому, французскому; подражание турецкой песне, подражание древним, подражание Корану — таковы лишь немногие примеры подобного творческого перевоплощения. Среди них подражание итальянскому заняло особое место, сыграв значительную и своеобразную роль не только в творческом становлении поэта, но и в формировании характерных граней его «смехового мира».

«Итальянское» в различные годы жизни Пушкина звучало в его поэзии в различных ключах — от сумрачно-сурового дантовского до возвышенно-сдержанного тассовского. Но начало развития богатой итальянской палитры русского поэта было положено шутливо-грациозным, беззаботно-«болтливым» ариостовским стилем, дорогим и значимым для Пушкина уже в годы его ранней юности. Разные дороги вели его к этой традиции. Вольтер, чья «Орлеанская девственница» явилась своеобразным подражанием «Неистовому Роланду»; Парни, чья грациозно-эротическая, шутливая, беззаботная поэзия восходила в своих истоках к искристому ариостовскому послы; наконец, любимый Пушкиным Батюшков — создатель и апологет отечественной легкой поэзии — также ориентировался в своем творчестве на традиции Ариосто, кумира его творческой юности.

Именно через творчество Вольтера, Парни, Батюшкова, через отдельные известные Пушкину переводы Ариосто входит в мир поэта раскованно-любимый стиль одного из корифеев итальянского Возрождения. С ним связывается в воображении Пушкина столь привлекательная в эти годы для самого поэта неизбывная жизнерадостность, легкость тона, непринужденность отточенной поэтической речи, своеобразная бесконечность поэтической импровизации. Усвоенные поэтом, эти стилевые приметы входят в его собственное творчество. Ощутимы они, в частности, в «Руслане и Людмиле», о влиянии на стилистику которой ариостовского начала говорили уже современники. Сказались они и в пушкинской лексике раннего периода, запечатлевшись, в частности, в формулах подобного стиля — типа «мой труд игривый», «песни грешные мои», «небрежная лира», на которой «бренчит» поэт, «легкий вздор», слетающий с уст певца. Ее отголосок слышится и в твердой убежденности Пушкина в «глуповатости» поэзии как ее характернейшей, органической черты.

И еще в одном ранние пушкинские произведения несут на себе следы ариостовской «меты» — в отношении к искусству поэзии как к игре —

легкой, необременительной, игре, понимаемой как способность к бесконечным изобретениям, варьированиям, обновленным повторам — тому, что было названо Виноградовым «вышиванием новых узоров по старой канве». Таким типом поэтической культуры Пушкин овладел в совершенстве уже в годы юности, с естественностью гения ощущая себя в нем. К нему не раз возвращался и в годы своей творческой зрелости. Нельзя сказать, что ариостовское начало было доминантным для молодого поэта. Но можно с уверенностью утверждать: оно явилось одним из значительных по своему влиянию на характер и направленность его творческого формирования. «Прожив» в нем часть своей поэтической жизни, Пушкин к годам южной ссылки «переживает» его, взрослеет, тяготея уже к иным творческим задачам, новым культурным ориентирам.

Пребывание в Одессе дало возможность с новой силой зазвучать в пушкинской биографии итальянской ноте. В Одессе, под влиянием ее культурной атмосферы, Пушкин начинает изучать итальянский язык, знакомится с итальянской литературой в подлинниках, читает хорошо известного ему Ариосто в том виде, в каком читали его в Италии эпохи Возрождения. Пушкин-поэт движется дальше в своем интересе ко всему «итальянскому», идет к открытию для себя новых особенностей итальянского культурного наследия.

Именно в это время и входит в его жизнь итальянская опера, олицетворением которой становится музыка Россини. Его творчество (а ставились в Одессе преимущественно россиниевские комические оперы) раскрывается перед поэтом в едином ряду с операми таких известных мастеров комического оперного жанра, как Фьораванти, Чимароза, Паэр, Коччи, которые определяли в ту пору репертуар труппы Буонаволио. Ослепительные россиниевские творения воспринимаются не столько как уникальные явления, сколько в качестве искусного воплощения широко распространенного. Они вливаются в более общий культурный контекст итальянского комического оперного стиля и — шире — контекст итальянского легко-го стиля в целом, вызывая в сознании Пушкина естественную для него и мощную ассоциацию с ариостовским началом.

Россини — итальянская комическая опера — итальянский легкий стиль в литературе — радостная беззаботность и живая «болтливость» поэтической речи — так примерно можно представить себе цепь культурных аллюзий, связывающихся в это время в сознании поэта с итальянским музыкальным театром. Музыка Россини становилась своеобразным возбудителем примет хорошо известного, подтверждением усвоенного ранее через более близкий Пушкину вид искусства — литературу. Музыка Россини дарила поэту ни с чем не сравнимую радость узнавания знакомого, подтверждающая самим своим существом давно им понятое и творчески претворенное.

Отсюда, быть может, удивительная точность и простота поэтического портрета россиниевской музыки, данного в «Евгении Онегине» и выдержанного целиком в «аристотельских тонах»:

Но уж темнеет вечер синий,  
Пора нам в оперу скорей:  
Там упоительный Россини,  
Европы баловень — Орфей.  
Не внемля критике суровой  
Он вечно тот же, вечно новый,  
Он звуки льет — они кипят,  
Они текут, они горят  
Как поцелуи молодые  
Все в неге, в пламени любви,  
Как зашипевшего аи  
Струя и брызги золотые...  
Но, господа, позволено ль  
С вином равнять *do re mi sol?*

Созданные уже в Михайловском в 1825 году, эти строки стали своеобразным поэтическим постскриптумом к одесским оперным впечатлениям Пушкина, отражая сложившийся в его сознании комплекс примет россиниевско-ариостовского стиля — с характерной для него виртуозной импровизацией, способностью к вечному обновлению устоявшегося, с искусством создания волшебной атмосферы радостной «кипящей» энергии жизни, высочайшего темпоритма движения, с умением легкими штрихами обозначить скрытую чувственность зримого, осязаемого, пронизанного эротическом зарядом мира, с особым, ни с чем не сравнимым шутливо-беспечным тоном поэтического общения, позволяющим легко и радостно, беззаботно и естественно перебрасывать ассоциативные связи между высоким и низким, декларируемым и подразумеваемым.

При таком восприятии итальянская опера, музыка Россини, само имя итальянского маэстро не могли не означать для Пушкина нечто большее, чем конкретное художественное впечатление от определенного музыкального явления. Скорее, это было, пользуясь словами Вяземского, «что-то россиниевское», «что-то оперное», становящееся одной из примет некоего общего радостно-беззаботного, игриво-болтливового типа отношения к жизни, глобального культурного символа, прочитываемого посвященными, доступного знающим.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Батюшков К. Н.* А. И. Тургеневу. 12-го июля (1818 г.) Одесса // К. Н. Батюшков. Сочинения. — СПб., 1885—1887. — Т. 3.
2. *Пушкин А. С.* Л. С. Пушкину. 25.08.1823 г. Из Одессы — в Петербург // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — Л., 1957. — Т. 10.
3. См.: *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790—1810-х годов. Вступ. ст. // Поэты 1790—1810-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. — Л., 1971.
4. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. — М., 1941.

**ПУШКИН И КИНЕМАТОГРАФ**

---

Мир Пушкина безграничен. О его необыкновенной кинематографичности писали режиссеры С. Эйзенштейн, М. Ромм, А. Довженко и другие. Эйзенштейн одним из первых обнаруживает в его творчестве важнейшие черты нового искусства — «потрясающую реальность», пластичность образов, умение видеть общую картину и выделить в ней общие детали, использование различных ракурсов на изображаемое. Особенно его поражала близость Пушкина к основам, особенностям кинематографического монтажа. С истинным наслаждением переводит он картины «Медного всадника», «Кавказского пленника», «Графа Нулина», «Полтавы» в монтажные смены кадров. Задумано было им исследование «Пушкин и кино» (написано только вступление). В рукописи «Монтаж» (1937) в главе «Пушкин — монтажёр» он подчеркивает удивительное умение поэта «не только рядом пускать изображение и звук... в замечательном ритмическом совпадении», но и «переходить из изображения в звук, и из звука в изображение» [3, 450]. То есть, поэт может вводить тему одними средствами изображения, а разрабатывать другими (в «Полтаве», например, сначала слышен голос Петра, а затем он появляется сам).

По остроте и точности подбора деталей Эйзенштейн сравнивал Пушкина только с Леонардо да Винчи. Особенно его восхищало поразительное искусство микромонтажа — «сочетание отдельных элементов внутри единой рамки кадра» [4, 506].

В художественном мире Эйзенштейна Пушкин занимал особенное место. Из поэтики его прозы он черпал и кинематографические идеи. Можно говорить о влиянии «Медного всадника» на эстетику и композицию «Броненосца Потемкина», об оригинальности решения задуманного по сценарной идее Ю. Тынянова фильма «Жизнь Пушкина» (все должно было строиться на движении цвета — ярко-цветовая гамма в начале, черно-белая в середине и «черный трагос» — в конце). Пушкин для Эйзенштейна был неисчерпаем. Даже мысль о звуко-зрительном контрапункте была подсказана поэтом [4, 506]. Но однажды он воскликнул: «Величие Пушкина! Не для кино. Но как кинематографично!» [5, 311]. Запомним это.

Образцы подлинной кинематографичности обнаруживает у Пушкина и Ромм. По его убеждению, поэт учит не только «эlegantности развития действия, точности, изяществу и скупости деталей внутри эпизода» [2, 301], но и сам свободно мыслит монтажными фразами, сталкивает их, использует планы различной крупности. В конце 30-х годов режиссер увлеченно начал работу над «Пиковой дамой», но картину закрыли.

В советское время кино довольно часто обращалось к творчеству Пушкина. Но обнаружился парадокс: кинематографичный Пушкин не имел

адекватных прочтений на экране. Фильмы чаще всего были бледными иллюстрациями, лишенными остроты интеллекта, ироничности мысли поэта, его фантастического лаконизма или — снятыми на пленку операми по произведениям Пушкина.

Похоже пророчество Эйзенштейна сбылось. Дело в том, что при пластическом воссоздании литературных текстов возможна только интерпретация воображаемого мира. Пушкин для экранизаций оказался слишком сложным потому, что в его тексте всегда есть пространство для действия, для различных трактовок (убила ли Зарема Марию в «Бахчисарайском фонтане?»). Его герои обладают такой степенью амбивалентности, которая мало доступна пока для кино! А смысловая многовариантность пушкинского слова? Только знаменитая ремарка «Народ безмолвствует» имеет три-четыре интерпретации. Если поэтическая семантика вообще не поддается прямому воспроизведению, то как найти зрительный эквивалент интонационному и мелодичному ходу самой пушкинской фразы, его стилистике?

С этими проблемами столкнулись многие режиссеры от Я. Протазанова (1916 г. «Пиковая дама») до С. Бондарчука (1987 г. «Борис Годунов»). Работая над экранизацией «Пиковой дамы», режиссер И. Масленников заметил в ней присутствие двух начал, двух голосов — мужского и женского, и не смог этого реализовать. Стремясь приблизиться к строгой лаконичной архитектонике повести, преодолевая стереотипы, порожденные оперой Чайковского, в рамках реалистической концепции, он не сохранил те романтические ноты, которые придавали повести особые обертона.

Над «Пиковой дамой» для телевидения два года работал и М. Козаков. Но киноязык не выдерживал невесомости пушкинской прозы. Подмигивание графини в гробу превращало действие в нечто противоположное пушкинскому тексту. По признанию режиссера, он впадал то в «наивный сюрреализм, теряя пушкинскую иронию, многозначность... то забывовлял... всё разработкой характеров, достоверным психологизмом» [1, 203]. Обманчивая благородная простота таила множество всплывавших смыслов, все ускользало, деформировалось... от замысла пришлось отказаться.

Не менее сложным для экранизации оказались и «Маленькие трагедии», за которыми тянется еще и шлейф театральных традиций. Показательна трансформация пушкинского материала на трех вариантах «Моцарта и Сальери», в которых И. Смоктуновский дважды сыграл Моцарта, а затем Сальери. В фильме-опере 1962 г. тема художник и жизнь (гений и злодейство) решалась поверхностно. Моцарт был жертвой и Сальери, и самого искусства. Лишенный драматического слова (вокальную партию пел С. Лемешев) Смоктуновский средствами пластики только наметил путь к образу. В 1971 г. в телеспектакле он оказался партнером Н. Симонина, одного из последних русских трагиков. Его Сальери — монументальный и изящный, патетический и обыденный был просто великолепен и поглощал все художественное пространство. В 1980 г. Смоктуновский

сам сыграл рационального злодея-завистника. Погруженный в себя (большая часть текста звучит за кадром) герой как бы раздваивался, в мыслях был одним, внешне — другим. Моцарт просто мешал ему наслаждаться жизнью. Режиссер М. Швейцер пушкинскую философию перевел в плоскость противостояния искусства и мещанства. Талант Смоктуновского, его понимание человеческой сущности, актерское обаяние не смогли удержать образ в рамках пушкинского «опыта драматических изучений».

Размышляя о причинах неудач произведений Пушкина на экране, все определеннее понимаешь, что в его поэтике все действительно имеет свое точное место, свой контекст. В другой системе художественных координат этот целостный мир становится изломанным пространством. Распадается стилевая гармоничность, искусно обрисованные словесные образы оказываются контурами, наполненными иным смыслом. Пушкину действительно было подвластно все, даже то, что через много лет станет реальностью кино. Но эта новая аудиовизуальная реальность может только приближаться к головокружительным высотам его мастерства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Козаков М.* Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» // Телевидение и литература. — М., 1983.
2. *Ромм М.* Вопросы киномонтажа // Ромм М. И. Избр. произв.: В 3-х т. — М., 1982. — Т. 3
3. *Эйзенштейн С.* Монтаж (1937) // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. — М., 1964. — Т. 2
4. *Эйзенштейн С.* История крупного плана // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. — М., 1964. — Т. 2.
5. *Эйзенштейн С.* Пушкин и кино. Предисловие // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. — М., 1964. — Т. 2.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ КИНОПУШКИНИАНА

- 1910 — Жизнь и смерть А. С. Пушкина. 1 ч. Реж. В. Гончаров  
1927 — Поэт и царь. 8 ч. Реж. В. Гардин. В роли Пушкина — Е. Червяков
- 1936 — Юность поэта. 8 ч. Реж. А. Народицкий. В роли Пушкина — В. Литовский  
1936 — Путешествие в Арзрум. Реж. М. Левин. В роли Пушкина — Д. Журавлев  
1967 — Гибель Пушкина. 5 ч. науч.-поп. В роли Пушкина — А. Консовский

## ИГРОВЫЕ ФИЛЬМЫ

- 1910 — Пиковая дама. Реж. П. Чардынин  
1911 — Борис Годунов. Студия А. Ханжонкова

- 1911 — Евгений Онегин. Реж. В. Гончаров
- 1912 — Барышня-крестьянка. Реж. П. Чардынин
- 1912 — Братья-разбойники. Реж. В. Гончаров
- 1913 — Домик в Коломне. Реж. П. Чардынин
- 1914 — Сказка о спящей царевне и семи богатырях. Реж. П. Чардынин
- 1916 — Пиковая дама. Реж. Я. Протазанов. Герман — И. Мозжухин
- 1918 — Метель. Реж. К. Хохлов
- 1925 — Коллежский регистратор («Станционный смотритель»). Реж. Ю. Желябутский. В гл. роли И. Москвин
- 1928 — Капитанская дочка («Гвардии сержант»). Реж. Ю. Тарич
- 1936 — Дубровский. Реж. А. Ивановский. В гл. роли Б. Ливанов.
- 1938 — Руслан и Людмила. Реж. И. Никитченко, В. Невежин. В гл. роли С. Столяров
- 1954 — Алеко (фильм-опера С. Рахманинова). Реж. С. Сиделев. В ролях: А. Огнивцев (Алеко), М. Рейзен (старый цыган)
- 1955 — Борис Годунов (фильм-опера, Мусоргский). Реж. В. Строева. В ролях: А. Пирогов (Борис), Г. Нэлепп (самозванец), М. Михайлов (Пимен), И. Козловский (Юродивый)
- 1958 — Евгений Онегин (фильм-опера, П. И. Чайковский). Реж. Р. Тихомиров. В ролях: В. Медведь (Онегин), поэт Е. Кибкало; А. Шенгелая (Татьяна), поэт Г. Вишневская; И. Озеров (Ленский), поэт А. Григорьев; Я. Петров (Гремин)
- 1959 — Капитанская дочка. Реж. В. Каплуновский. В ролях О. Стриженов (Гринев), С. Лукьянов (Пугачев), И. Арепина (Маша), В. Шалевич (Швабрин)
- 1960 — Пиковая дама (фильм-опера, П. И. Чайковский). Реж. Р. Тихомиров. В ролях: О. Стриженов (Германн), поэт З. Анджапаридзе; О. Красина (Лиза), поэт Т. Милашкина; Е. Полевицкая (графиня), поэт С. Преображенская
- 1962 — Моцарт и Сальери (фильм-опера, Римский-Корсаков). Реж. В. Гориккер. В ролях: И. Смоктуновский (Моцарт), поэт С. Лемешев; П. Глебов (Сальери), поэт А. Пирогов.
- 1964 — Метель. Реж. В. Басов. В ролях: В. Титова (Марья Гавриловна), Г. Мартынюк (Бурмин), О. Видов (Владимир)
- 1966 — Каменный гость (фильм-опера, С. Даргомыжский). Реж. В. Гориккер. В ролях: В. Алтанов (Дон Гуан); И. Печерникова (Донна Анна), поэт Т. Милашкина; Е. Лебедев (Лепорелло), поэт А. Ведерников; Л. Трёмбовельская (Лаура), поэт Т. Синявская
- 1966 — Сказка о царе Салтане. Реж. А. Птушко. В ролях: Б. Андреев (Салтан), Д. Голубкина (Царица), О. Видов (Гвидон)
- 1966 — Выстрел. Реж. Н. Трахтенберг. В ролях: М. Козаков (Сильвио), Ю. Яковлев (Граф), О. Табаков (Белкин), А. Шенгелая (Графиня)
- 1972 — Руслан и Людмила. Реж. А. Птушко. В ролях: В. Козинец (Руслан), Н. Петрова (Людмила)

1987 — Борис Годунов. Реж. С. Бондарчук. В ролях: С. Бондарчук (Борис Годунов), А. Соловьев (Григорий Отрепьев), А. Ромашин (Шуйский), Е. Самойлов (Пимен), А. Беджиньска (Мария Мнишек)

1988 — Эти... три верные карты («Пиковая дама»). Реж. А. Орлов. В ролях: А. Феклистов (Германн), С. Станюта (Графиня), В. Глаголева (Лиза), В. Осипчук (Томский)

1989 — Благородный разбойник Владимир Дубровский. Реж. В. Никифоров. В ролях: М. Ефремов (Владимир), М. Зудина (Марья Кирилловна), К. Лавров (Дубровский-отец), А. Ромашин (Верейский), В. Конкин (Шабашкин)

1995 — Барышня-крестьянка. Реж. А. Сахаров. В ролях: Е. Корикова (Лиза), Д. Щербина (Алексей), Л. Куравлев (Муромский)

## В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

## **А. С. ПУШКИН И ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ**

**Э. А. СОКОЛЬСКИЙ**

### **ЗАБЫТЫЕ ПУШКИНСКИЕ УСАДЬБЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

---

Тема сообщения могла бы вызвать недоумение, так как пушкинские маршруты давно известны, изучены и музеефицированы «пушкинские места» — отдельные здания и архитектурно-природные комплексы, такие, как Пушкиногорье, Болдино, Старица с окрестностями, Торжок и другие. И тем не менее — сохранились уголки, широкому кругу исследователей неизвестные; они лежат в стороне от больших дорог и привлекают внимание лишь дотошных пушкинистов и краеведов. Это усадьбы знакомых поэта, и несмотря на то, что в них после Великой Отечественной войны сохранилось больше, чем в Михайловском, Петровском, Болдине, — они не охраняются и постепенно гибнут.

Но несмотря на многие утраты, эти захолустные усадебные гнезда, сохранившие элементы садово-паркового искусства XVIII — XIX веков, и сегодня являются образцами культуры пушкинской эпохи. Кроме того, бесспорно, что побывать в тех местах, где творил художник, в местах, вдохновлявших его — значит лучше понять его творчество. Даже те места, где гений бывал проездом, — значительны, ибо его взгляд, ум, память впитывали все, что проходило перед его глазами и так или иначе получило воплощение в его произведениях.

Без русской усадебной культуры нельзя в полной мере понять Пушкина. Русская усадьба, история которой берет начало с 1762 года, когда Петр III издал манифест о «вольности дворянства», явилась выражением личной свободы ее владельца, стремившегося, что характерно для России, не к возделыванию природы, а к пребыванию в ней. В облике усадьбы, как правило, отражались представления помещика об идеальной жизни, созданной для созерцательности и уединения. Эстетство владельцев проявлялось в подборе библиотеки, коллекциях произведений искусства. Наконец, стало возможным говорить о таком явлении, как усадебный быт и воспитание.

«Приют спокойствия, трудов и вдохновения», «обитель дальняя трудов и нег», «деревня же наш кабинет» — так называл поместье Пушкин. Есть специальные антологии текстов, созданных поэтом в нижегородском, псковском, тверском краях, а именно — в Михайловском, Болдине, Малинниках, Павловском... Но есть и забытые, труднодоступные «пушкинские» уголки, расположенные, как ни парадоксально, в краях хорошо освоенных — Псковской и Тверской губерниях.

Верстах в 70 от Михайловского, на берегу реки Лжа, расположена усадьба Лямоново, которой владел А. Н. Пещуров, опочецкий уездный предводитель дворянства, осуществлявший надзор над Пушкиным (в 1837 г. Пещуров, как псковский губернатор, принимал участие в хлопотах по погребению поэта). Своего политического «опекуна» Пушкин принимал в Михайловском, а сам бывал у него в имении. Известно посещение поэтом усадьбы в августе 1825 года в связи с приездом к Пещурову его племянника А. Горчакова, лицейского приятеля Пушкина. Пушкин и Горчаков общались целый день. Поэт читал недавно написанные им сцены из «Бориса Годунова» [1, 231]. От имения частично сохранился парк, который все более превращается в дикий лес. Идея реконструировать парк, создать и установить здесь памятник поэту, обсуждавшаяся лет 10 назад [2], осуществления до сих пор не получила. Ныне деревня Лямоны, к которой примыкает пещуровский парк, находится у латвийской границы в Красногородском районе Псковской области.

В 40 верстах от г. Порхова, близ села Михалево, на берегу озера Локно, сохранились парковые посадки усадьбы знакомого Пушкина Н. И. Бухарова, поручика лейб-гвардии конно-егерского полка. Усадьба находилась верстах в 10 от Белорусского тракта, которым часто пользовался Пушкин, направляясь из Петербурга в Михайловское и обратно (другая дорога — через Псков и Остров — была в худшем состоянии и намного длиннее). Возможно, поэт навещал Бухарова по пути; возможно, приезжал к нему из Михайловского: расстояния, как известно, его не пугали, а «нравственная и физическая» необходимость путешествий этим поездкам способствовала. О пребывании поэта в Михалево свидетельствуют дочь и внучка соседа Пушкина по Михайловскому — А. Н. Карамышева [3, 212]. Парк был разбит в духе сентиментализма — со всевозможными затеями. Бухаровскую усадьбу напоминает описание парка князя Верейского в повести «Дубровский»: в нем есть и «беседка на берегу широкого озера, усеянного островками», и катание на лодке, и «памятник с таинственной надписью» — все приметы михалевского парка. Михалево ныне входит в состав Дедовичского района; добираться следует от Дедовичей автобусом, следующим до с. Вышегород.

В 1835 и 1836 гг. Пушкин неоднократно бывал в Голубове — усадьбе Бревских, что в 20 верстах к северу от Михайловского. Здесь, среди старых друзей, поэту отдыхалось, говоря сегодняшним языком, особенно комфортно. От усадьбы уцелели пруды и несколько старых яблонь; ее терри-

тория ныне ухожена местными жителями. До Голубова удобнее всего добраться из г. Остров, либо от Михайловского — автобусом до с. Ветче и 9 км по бездорожью.

Есть указания, что Пушкин бывал в имении Стехново (40 верст от Михайловского) у И. М. Рокотова — новоржевского помещика, коллежского советника, которому был поручен надзор над поэтом и от которого он отказался, ссылаясь на расстроенное здоровье [4, 376]. Сам Рокотов — ленивый, ограниченный, но необыкновенно гостеприимный человек, — не раз бывал у Пушкина в Михайловском, утомляя его своей болтовней. От парка сохранилась липовая аллея, отдельные посадки лип и дубов, пруды. Проезд — от Новоржева автобусом на Выбор или Адорье.

Прекрасно сохранилась расположенная в 13 км от Пушкинских Гор усадьба Алтун. Она принадлежала А. И. Львову — псковскому губернскому предводителю дворянства, в обязанности которого входило вести надзор над Пушкиным. Можно допустить, что поэт бывал у своего ближнего соседа. Из парковых диковин следует выделить пруд «Америка», повторяющий по форме карту Северной и Южной Америки. Усадьба находится близ трассы Пушкинские Горы — Новоржев.

До недавнего времени образцово выглядел парк усадьбы Ладино. Владел им К. М. Бороздин — историк и археолог, с которым Пушкин сотрудничал в Российской академии. Возможно, поэт навещал и его: наезжать в соседние усадьбы было принято. Парк долгое время находился под присмотром филиала пушкиногорской турбазы. В сохранившемся двухэтажном барском доме до недавнего времени располагалась школа. Теперь парк постепенно дичает. Помимо главного дома от бывшей усадьбы остались церковь с колокольней, хозяйственные постройки из валунов, дубовые посадки, аллея стриженных лип и пруд. Расположено Ладино между Новоржевом и Опочкой. Проезд возможен автобусом из обоих пунктов, расстояние примерно одинаковое — ок. 25 км.

Перечисление можно продолжать. Но и указанные выше уголки говорят о том, что пушкинские места — это не только широко известные усадьбы-музеи, но и мелкие владения, разбросанные по России. В их облике, даже и сильно измененном, — аромат пушкинской эпохи, эстетические ориентиры их владельцев, о которых существуют лишь немые строки в справочниках, мемуарах и различных литературных указаниях. Эти усадебные парки, являя собой бесценные материальные свидетельства русской усадебной культуры, позволяют проникнуть в неповторимые микромиры, созданные по воле их хозяев, через которых мы «выходим» на поэта, на характер его общения с некоторыми представителями его окружения. Кроме того, эти усадебные комплексы дают простор воображению, позволяют окунуться в атмосферу, питавшую вдохновение Пушкина и его современников. Характерно, что среди местных жителей до сих пор живут любопытные легенды и предания. Например, в окрестностях Михалева ходят рассказы о «любимых пушкинских уголках» (ал-

лея вдоль озера, каменный диван, дуб, что «у лукоморья»); в Голубове «свидетельствуют», что поэт помогал хозяевам сажать деревья, копать грядки, рыть пруд [5, 288]. А в парке тверской усадьбы Никитское под Калязином в канун дня рождения поэта ежегодно проводятся пушкинские праздники: сюда, в имение Ушаковых, согласно легенде, поэт приезжал сделать предложение Екатерине Ушаковой, которая одно время считалась его официальной невестой.

В связи со сказанным представляется необходимым сбросить дошедшие до нас усадебные парки, хотя бы частично реконструировать их первоначальный облик, поставить их на государственную охрану; освоить новые маршруты, охватывающие «неизвестные» пушкинские усадьбы, продумать нетривиальные тематические разработки экскурсий, которые стали бы новой, зримой «пушкинской книгой». Теперь, на пороге XXI века, когда стремление вернуть поруганные ценности давно стало осознанной духовной необходимостью, возрождение старинных усадеб — очагов культуры XVIII — XIX веков — одно из условий здорового полнокровного культурного процесса.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Гордин А.* Пушкин в Михайловском. — Л., 1989.
2. *Семенов В., Игнатъев Д.* Храня память о Пушкине // Заря. — 1990. — 26 января.
3. *Иванов С., Иванова В.* Малоизвестный пушкинский уголок // Нева. — 1997. — № 6.
4. *Черейский Л.* Пушкин и его окружение. — М., 1988.
5. *Гордин А.* Пушкин в псковском крае. — Л., 1970.

А. М. ГУТОРОВ

## ПОЧЕМУ ПУШКИН ОБЪЕХАЛ ХАРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ?

Летом 1827 года А. С. Пушкин был избавлен от административно-полицейских ограничений-ссылок и надзора. Однако в свободных путешествиях, а тем более поездках за границу он все еще ограничен — «высочайшее прощение» ему даровано лишь на словах.

Однако в мае 1829 года поэт под благовидным предлогом — лечить аневризму на кавказских водах — отправляется в район боевых действий уже на территорию Турции, с которой началась война в 1828 году. Результатом этой поездки стали дневниковые записи, представленные в популярном еще в ту пору жанре путевых заметок и получившие затем наименование «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года»...

Скажем сразу, жанрово-стилевые свойства этого сочинения, опирающегося на традиции Стерна и Карамзина, принципиально иные, кроме этнографических и бытовых подробностей, строгой реалистической четкости описаний, в них пробивается субъективное, порою ироническое начало, свойственное самому Пушкину, идущее от Грибоедова, но ставшее своеобразной стилевой кодой для определенного круга друзей-единомышленников. Вот почему интересующий нас фрагмент выглядит в какой-то степени вызывающе: «Мне предстоял путь через Курск и Харьков; но я своротил на прямую тифлисскую дорогу, жертвуя хорошим обедом в курском трактире (что не безделица в наших путешествиях) и не любопытствуя посетить Харьковский университет, который не стоит курской ресторации» [6, 6, 643].

Кроме молодеваго браваты и поэтического озорства, здесь явно заметна социально-групповая ориентация в оценках, установка на некий особый стиль собственного издания — «Литературной газеты»... Солидные исследователи как-то не придавали таким пассажиам особого значения, а потому часто и упускали из виду просматривающуюся за ними историко-культурную ситуацию... Иное дело литературоведы-краеведы: «Одной из причин этого (объезда — А. Г.), по мысли харьковского литературоведа И. Я. Лосиевского, могло быть письмо А. Дельвига, который накануне посетил Харьков и сообщал поэту о том, что профессора оценивают его произведения по рекомендации Булгарина» [5, 269].

Причина в данном случае вовсе никакая. Пушкин в ту пору еще не разорвал окончательно отношений с Булгариным, а последний чрезмерно захвалил его в «Северной пчеле»: «Цыганы» есть одно из лучших созданий поэзии в Европе, а не в одной России» [3].

Смысл письма А. Дельвига прямо противоположный — уберечь Пушкина от комплиментарной критики и одновременно поиронизировать, если не посмеяться надо всем провинциальным и напыщенным, причем, в родственном самому поэту стилевом ключе, чего не разгадали и наши уважаемые исследователи: «Уже 10 дней нахожусь в г. Харькове. Где не перестаю говорить об вас с г.г. профессорами, судящими о вас по рекомендации Фадея Венедиктовича. Например, слышал от них, что вышеупомянутая персона ставит «Цыганов» выше всех произведений европейских муз. Горько мне было молчать, но, подумав, что великие тени Гомера, Данте и Шекспира сами могут за себя постоять, оставил я намерение возражать. При этом порешил: да будет Булгарин пророком хотя бы во граде Харькове и да скажет он, услыша, как здесь верят в слова его: веры такой в Израиле не обретох» [4, 1, 403].

Аристократизм, неуважение к читающей публике — вот стереотипные обвинения булгаринской прессы в адрес редакторов «Литературной газеты». Однако есть и другие мнения. Российская академическая публика, в том числе и Н. Надеждин и Н. Полевой, не говоря уж о харьковских профессорах, все еще не хотели расстаться с канонами классицизма, счи-

тая его вечным свойством литературы, а уж о романтизме вообще говорить нечего.

Авторитетный в ту пору «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (1821) лишь пробивал тропу от классицизма к сентиментализму, цитируя, правда, примеры из поэмы «Руслан и Людмила». Следовательно, харьковские профессора изящной словесности были не хуже других.

Важно еще одно обстоятельство. Пушкину не так просто было в пору «Путешествия» объехать Харьков. Лавры историка Карамзина не давали покоя не одному поэту. Некий универсальный принцип историзма (включая Шекспира и Гегеля) казался в ту пору плодотворным для художественного творчества. Поездка на Кавказ совпала у Пушкина еще и с пиком его интереса к истории Украины — непосредственно после «Полтавы». В конце апреля (28) М. Погодин сообщал С. Шевыреву: «Пушкин собирается писать «Историю Малороссии» [6, 8, 557]. Естественно, что единственный в ту пору университет в Украине, ученые историки, накопленные за это время архивы могли оказать нашему историку неоценимую помощь... И все же что-то помешало первому русскому поэту побывать в Харькове, заставляя его отшучиваться по этому поводу в момент публикации «Путешествия»...

Истинных причин и мотивов «объезда» было несколько. Каждая из них могла повлиять на решение путешественника. Рассмотрим их.

Во-первых, в окрестностях Орла Пушкин посетил в его имении отставного генерала А. П. Ермолова — человека «с головою тигра». И тот, хотя и скрыл содержание их довольно долгой беседы, со всей вероятностью посоветовал поэту — «понюхать пороху» — пробиваться поскорее в действующую армию, пока не кончилась война с Турцией. Возможно, он и снабдил его какими-то рекомендациями, хотя официально хлопотал за поэта генерал Н. Н. Раевский.

Во-вторых, Пушкину меньше всего хотелось быть в Харькове свадебным генералом и даже кое-кого видеть там. В первую очередь, В. Н. Каразина и его окружение. Каразин — трагическая личность в нашей истории. К тому времени он был отстранен от всяких общественных дел и жил почти безвыездно в своем Кручике (Богодуховский район), хотя вскоре его начали приглашать на ученые собрания и даже хлопотать о каком-то вспомоществовании в его пользу. Но шоковое состояние русского общества после 14 декабря подкреплялось слухами, очевидно, сильно преувеличенными. Дружба бывшего узника Шлиссельбургской крепости (при Павле I) с министром внутренних дел александровского времени В. П. Кочубеем, его советы — заключить под стражу братьев А. и Н. Тургеневых, а то и выслать подальше самого Пушкина — все это дурно пахло.

Третья причина — чисто просветительская. В 1826 году опальный еще поэт получает от императора поручение составить записку о народном воспитании и с жаром принимается за составление проекта — ему хочется сделать кое-что для смягчения внутривластного климата. Развивая

мысли Высочайшего манифеста, составленного М. Сперанскими и обнародованного в день казни декабристов (13 июля 1826 года) для успокоения общества, Пушкин делает свой собственный вывод: «Скажем более: одно просвещение в состоянии удержать новые безумства, новые общественные бедствия» [6, 5, 343]. Тут же предлагается расширить сеть ланкастерских школ, уничтожить телесные наказания, смягчить преследования за «отроческие грехи», вроде чтения нелегальной литературы и т. п. Программы Царскосельского лицея поэт считает самыми правильными и рекомендует распространить их в других образовательных учреждениях.

Пушкин мог какое-то время и не знать, что Николай I оказался не таким простаком и поручил составление таких же проектов еще нескольким своим подданным, в том числе и Ф. Булгарину. А уж тот явно перестарался в борьбе с «французской заразой», назвав, кстати, свое сочинение — «Нечто о Царскосельском лицее и о духе оного» — в пикку Пушкину, разумеется, имея в виду не одного поэта.

В Харькове Пушкину не могла импонировать позиция тогдашнего попечителя губернского учебного округа А. А. Перовского, едва знакомого первому поэту по литературным опусам. Внебрачный сын графа А. К. Разумовского и М. М. Соболевской, выпускник Московского университета и участник Отечественной войны, харьковский попечитель, живущий, в основном, в Петербурге, стал в ту пору любимцем престарелого главы «Беседы любителей русского слова» и министра народного образования А. С. Шишкова — сторонника классицизма и противника Пушкина.

В своем службистском энтузиазме А. А. Перовский требовал ввести даже телесные наказания для студентов, что никак не соответствовало позиции и взглядам людей пушкинского круга.

В 1826 году А. Перовский обратился с ходатайством к министру о необходимости отступления от Университетского устава 1804 года и предлагал назначения, а не выборов ректоров, профессоров, адъюнктов — «выберут-то Бог весть кого!» Государь, которому представили А. Перовского, был доволен таким предложением. Впоследствии уже после отставки и А. Шишкова, и А. Перовского новый устав 1835 года, несмотря на отчаянное сопротивление Московского университета, учел это предложение [1, 2, 234].

Наконец, еще одно обстоятельство. Харьков в ту пору трясло и лихорадило — суровая ревизия по доносу жандармского подполковника Бахметева (родственника А. Бенкендорфа) пыталась вскрыть злоупотребления при доставке продуктов в армию во время войны с Турцией (куда стремился попасть А. Пушкин). Комиссию возглавлял бывший обер-полицеймейстер, генерал-лейтенант, ныне сенатор И. С. Горголи. Уже был отстранен от должности и харьковский губернатор-докторант университета М. К. Грибовский, и ректор университета И. Я. Кроненберг. Губернатор должен был предстать перед судом Сената. А. Пушкин не хотел встречи с сподвижниками А. Бенкендорфа и А. Шишкова, которая могла

вполне состояться на летних университетских актах — нечто вроде нынешних конференций. Кое-что о губернском неблагополучии поэт мог знать и от петербургского окружения, и от харьковских своих друзей — И. Малиновского, М. Щербинина и др.

Поэтому у Орла путешественник резко поворачивает на юг — Воронеж, Ростов, Тифлис, пренебрегая и курской ресторацией, упомянутой лишь для красного словца. Новый наместник на Кавказе и командующий русскими войсками в Турции И. Ф. Паскевич со своим начальником штаба И. И. Дибичем приняли поэта радушно, не согласовав своего шага ни с императором, ни тем более с А. Бенкендорфом, за что путешественник по приезде получит выговор. Здесь Пушкин встретил немало своих друзей-декабристов, в том числе и лицейского товарища В. Д. Вольховского. Да, в армии были идеологические разногласия, но гостя они не коснулись — «за ним следили»... Но как? Уберегали от опрометчивого шага. 14 июня с пикой, подобранной у тела убитого казака, поэт устремляется в атаку на лихом коне против наступающих янычар. И майор-декабрист Н. Н. Семичев, по приказу генерала Н. Н. Раевского, оттесняет увлекшегося героя с аванпостов. 27 июня Пушкин становится свидетелем сдачи турками Арзума под напором русского войска.

Все это чрезвычайно пополнит его писательский багаж, повысит уровень военного профессионализма, что потом пригодится при работе над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой» и что не будет правильно понято А. Бенкендорфом.

Но что же происходит в ту пору в другой точке интересующего нас пространства? На университетский акт не явился попечитель А. Перовский, зато прибыл сенатор И. Горголи. И тут, как на грех, молодой профессор медицины немец Брандейс появился на кафедре не в вицмундире, а во фраке, за что получил замечание от сенатора. Брандейс невежливо ответил петербургскому ревизору, ссылаясь на то, что у него нет денег на форменную одежду.

И тут пошло-поехало по законам провинциальной жизни — и зарплата высокая — 200 рублей в месяц, и гонорары солидные: пользуя генерал-майора Бедрягу врач отхватил 350 р. за один визит, сказал, что намечилось улучшение, а генерал на радостях тут же скончался после ухода эскулапа. А Перовский попытался отстоять своего профессора, но в 1830 году ему самому уже пришлось уйти в отставку, а новый ректор университета А. И. Дудрович (серб венгерского происхождения) вообще отдал Богу душу [2, 2, 180, 194 — 198].

Отставной попечитель А. Перовский становится сотрудником пушкинской «Литературной газеты». В 1828 году он под псевдонимом Антоний Погорельский опубликовал сборник повестей и рассказов «Двойник, или мои вечера в Малороссии». Отсюда, вероятно, заглавие гоголевского цикла...

В «Литературной газете» Антоний Погорельский начинает публикацию принесшей ему известность повести «Монастырка». Автор этот ну-

жен был Пушкину как некий противовес Ф. Булгарину с его знаменитым «Иваном Выжигиным». Да и сам поэт в эти годы берется за прозу, расставшись с замыслом создания «Истории Украины» (в 1831 году создается лишь небольшая очерк на французском языке). Конечно, харьковчане О. Сомов и А. Перовский поведали поэту о событиях в городе летом 1829 года. «Литературная газета» большого успеха не имела и прекратила свое существование на втором году. Готовясь после смерти А. Дельвига начать издание журнала «Современник», Пушкин, не случайно, напечатав в его первом номере программную статью Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», пишет на нее как бы своеобразное опровержение, публикуя письмо издателю, подписанное буквами А. Б. и отправленное якобы из пресловутой Твери — своеобразный символ провинции со времен А. Грибоедова. Впоследствии исследователи творчества А. Чехова отведут в его произведениях такую же роль Харьков. Но как бы там ни было, для успеха «Современника» А. С. Пушкин считал необходимым завоевывать сердца провинциальных, губернских читателей, где бы они ни жили. Только так можно было осуществить подлинное просвещение, создать всероссийское общество. Возможно, что теперь поэт и пожалел, что в свое время объехал Харьков и его университет.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Багалей Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования. В 2-х т. Репринтное издание. — Харьков, 1993.
2. *Багалей Д. И.* Опыт истории Харьковского университета. В 3-х т. — Харьков, 1904.
3. *Булгарин Ф. В.* Рассмотрение русских альманахов на 1828 год. — Северная пчела, 1828. — 4, 10 января.
4. *Дельвиг А. А.* Письмо А. С. Пушкину // Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. — М.: Худ. лит., 1982.
5. *Доценко И. И.* Пушкин О. С. // Літературна Харківщина. Довідник. — Харків: Майдан. 1995.
6. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1957 — 1958.

**М. Л. ГОМОН**

## ПАМЯТНИК А. С. ПУШКИНУ В ШАНХАЕ

Памятник Пушкину в Шанхае был открыт в 1937 году к столетию со дня смерти поэта. Судьба памятника уникальна и во многом трагична. Дважды он уничтожался и вновь возрождался как птица Феникс, символизируя бессмертие искусства и вечное обновление жизни. История памятника (до

1947 года включительно) в целом освещена в статье эмигрантского литератора В. Н. Рогова «Памятник А. С. Пушкину в Шанхае», напечатанной на китайском языке в «Пушкинском сборнике» (Пекин, 1949 г.). Вышедший небольшим тиражом, сборник этот давно стал библиографической редкостью, и указанная статья В. Н. Рогова мало известна пушкинистам. Об этом свидетельствует, например, одна из публикаций, соавторы которой ограничились лишь констатацией факта сооружения памятника и не совсем точным сообщением о его трагической участи в годы японской оккупации [3, 388].

Однако В. Н. Рогов также не использовал всех доступных ему источников. Так, он прошел мимо многих важных материалов, опубликованных на страницах тогдашних шанхайских газет, выходивших, кроме китайского, на английском, французском и русском языках. До установления народной власти в Шанхае была английская и французская концессии, а также русская колония, насчитывавшая в середине 30-х годов более 20 тыс. эмигрантов, оказавшихся здесь в результате гражданской войны в Сибири и на Дальнем Востоке [2, 35]. Кроме того, В. Н. Рогов рассматривал лишь события 1937 года (сооружение памятника), 1944 года (уничтожение бюста поэта японцами) и 1947 года (восстановление бюста). События же, связанные с варварским разрушением памятника в годы «культурной революции» и последующим его возрождением, вообще не нашли должного освещения в научной пушкиниане.

Предпринятое нами рассмотрение более широкого круга источников, использование воспоминаний и свидетельств современников позволяет глубже осветить тему, о которой идет речь.

Как отмечала 28 февраля 1937 года шанхайская газета «Чайна пресс», идея сооружения памятника Пушкину в Шанхае родилась в среде патристически настроенной части русских эмигрантов. Сбор необходимых средств организовал созданный в конце 1936 года Пушкинский комитет, в состав которого вошли видные деятели русской культуры в Шанхае. 6 февраля 1937 года шанхайская газета «Слово» отмечала, что денежные пожертвования поступали фактически со всех русских поселений. Кроме Шанхая, это Харбин, Пекин, Тяньцзинь, Циндао, Ханькоу и др.

В сооружении памятника приняла участие и китайская демократическая общественность, в частности, шанхайский филиал Китайско-советской культурной ассоциации. Определенную роль сыграл и французский муниципалитет, выделивший для установки памятника небольшой сквер. Если учесть, что в китайских, английских, французских и русских театрах Шанхая в течение января-февраля 1937 года состоялась серия благотворительных концертов, литературно-музыкальных вечеров, представлений, сбор от которых пошел в фонд Пушкинского комитета, то можно говорить о международном характере этого благородного дела. К началу 1937 года был проведен конкурс на лучший проект памятника. Победителями были признаны архитектор Э. М. Гран (монумент) и художник В. С. Подгурский (бюст) [1, 389].

Факт сооружения памятника А. С. Пушкину воспринимался как значительное событие в культурной жизни Шанхая. Подробная информация о ходе работ, о деятельности Пушкинского комитета, о благотворительных вечерах и денежных пожертвованиях публиковалась местными газетами: «Та кунбао», «Чайна пресс», «Шанхайская газета», «Слово», «Новости дня», «Шанхайская заря» и др. Наконец, 2 февраля состоялось торжественное открытие памятника.

Это был первый на китайской земле памятник иностранному поэту. С тех пор памятник Пушкину в Шанхае воспринимался как одно из свидетельств мирового признания русской культуры. Сквер, где стоял памятник, превратился в любимое место встреч русских и китайских литераторов и получил название «Пушкинский» [1, 384]. В тяжелые времена второй мировой войны памятник Пушкину согревал сердца наших соотечественников, напоминал о жестокой борьбе с фашистским мракобесием. После ряда блестящих побед Красной Армии памятник русскому поэту ассоциировался с советской воинской славой. Именно поэтому он не давал покоя японцам, оккупировавшим Шанхай летом 1937 года. В ноябре 1944 года они решили похитить и уничтожить бронзовый бюст поэта.

После освобождения Шанхая от японцев (1945 г.) поднимается вопрос о восстановлении памятника. 4 ноября 1946 года группа русских граждан, которым Генеральное консульство СССР в Шанхае предоставило советское гражданство, опубликовала в местной газете «Новая жизнь» письмо, в котором содержалось настоятельное требование скорейшего возрождения драгоценной святыни. Это предложение поддержала Китайско-советская культурная ассоциация. 17 ноября 1946 года газета «Новая жизнь» обратилась ко всем культурным и общественным организациям Шанхая, а также ко многим влиятельным лицам города с просьбой поддержать идею восстановления памятника. Вновь, как и в 1936 году, был создан Пушкинский комитет. Почетным председателем его был избран посол СССР в Китае А. А. Петров, председателем — В. Н. Рогов [1, 386]. 19 ноября 1946 года А. А. Петров направил в адрес Пушкинского комитета письмо из Нанкина (тогдашней столицы гоминьдановского Китая), в котором благодарил за оказанную честь и искренне приветствовал патриотический порыв своих соотечественников [1, 380]. Готовность участвовать в восстановлении памятника Пушкину изъявили многие шанхайские литераторы, журналисты, художники, артисты, ученые, учителя, деловые люди разных профессий и национальностей. Газета «Новая жизнь» опубликовала серию патриотических статей — поэтессы В. Иевлевой, журналиста Н. Щеголева, композитора С. Аксакова и других, считавших возрождение памятника Пушкину событием огромного общественно-политического значения. Конкретную помощь в этом деле оказывали такие деятели русской культуры в Шанхае, как художник М. Кичигин, скульптор В. Яковлев, артисты В. Шушлин, Л. Микитчук, В. Валин, композитор В. Райский, учителя В. Афанасьев, К. Лопатина и др. [1, 388]. Как и в 1937 году, в фонд

восстановления памятника поступали многочисленные добровольные пожертвования от русских, китайских, французских и американских граждан. Успешный сбор средств позволил Пушкинскому комитету заказать бронзовый бюст поэта в Москве. Вот сообщение газеты «Чайна прэсс» от 2 февраля 1947 года: «Работы по восстановлению памятника Пушкину на улице Гизи вступили в завершающую фазу... Новый бюст, автором которого является советский скульптор В. Домогацкий, создан по образцу одного из тех, которые хранятся в Третьяковской галерее. Бюст находится в пути». Однако из-за событий гражданской войны в Китае Пушкинский комитет получил бюст Пушкина с большим опозданием. Установить его к 110-й годовщине гибели поэта оказалось невозможным.

Наконец, 28 декабря 1947 года состоялось официальное открытие памятника. В Шанхайском историческом музее хранится фото, на котором можно видеть советских представителей, присутствовавших на этой торжественной церемонии.

Новый памятник по своей композиции несколько отличался от предыдущего. Так, бюст располагался на вершине монумента, тогда как в 1937 году он был установлен посередине. В связи с этим конфигурация монумента тоже была несколько изменена: верхняя часть по бокам была срезана, что позволяло более удобно воспринимать бюст.

Восстановленный в 1947 году, памятник поэту простоял до августа 1966 года, когда в Китае маоистами был провозглашен курс на ликвидацию «феодалного, буржуазного и ревизионистского старья». Памятник русскому поэту был отнесен деятелями «культурной революции» к «ревизионистскому старью» и его участь была предурешена. Вот устное свидетельство шанхайского профессора Ли Юйчжэна, автора переводов поэм Пушкина: «На месте, где стоял памятник, виднелись лишь остатки кирпичного фундамента, который засыпали землей. Потом здесь выросли пальмы. Пушкинский сквер был заброшен».

Так продолжалось до 1986 года, когда в связи с приближением 150-летней годовщины со дня смерти Пушкина вновь поднимается вопрос о восстановлении памятника. Шанхайская комиссия по делам архитектуры и скульптуры поручила это преподавателям факультета искусств Восточно-Китайского университета, скульпторам Гао Юньлуну и Ци Цзичень. Генеральное консульство СССР, возобновившее после многолетнего перерыва работу в Шанхае, предложило восстановить памятник за счет советской стороны. Однако это предложение не было принято. Центральная комиссия по делам архитектуры и скульптуры в Пекине ассигновала на сооружение нового памятника Пушкину 50 тыс. юаней. Остальные средства выделило шанхайское муниципальное правительство. Серый гранит для монумента был добыт в одном из карьеров недалеко от города Ханджоу. Гао Юньлун и Ци Цзичень проделали большую работу по изучению необходимых архивных документов, фотоснимков, эскизов. Они даже изучали биографию поэта и его творчество, стремясь проникнуть в мир

пушкинских художественных образов. Китайские скульпторы не пошли по пути простого копирования вариантов памятника 1937 и 1947 годов. Важно было подойти к делу творчески: не отказываясь от основных идей предшественников, использовать богатейшие традиции русской скульптурной пушкинианы. Образцом послужили широко известные работы М. К. Аникушкина. Над выполнением почетного задания китайские мастера трудились с огромным энтузиазмом. Не без оснований они считают, что созданный ими памятник в сравнении с предшествующими более поэтичен по содержанию и полнее отвечает духу пушкинской поэзии.

В августе 1987 года памятник полностью был восстановлен. Как и в 1947 году, бронзовый бюст Пушкина располагался на вершине монумента. Разница была лишь в том, что теперь поэт лицом был обращен не на восток, а на юг — признак особого уважения по китайской народной традиции. На одной из сторон трехгранного монумента, восстановленного по образцу 1947 года, высечена надпись на русском языке: «Памятник Александру Сергеевичу Пушкину. 1799—1837». Надпись повторяется по-китайски на другой стороне монумента. Выбиты также даты сооружения и восстановления памятника, начиная с 1937 года.

Официального открытия памятника не планировалось. Шанхайский муниципалитет не посчитал целесообразным устраивать торжества по случаю восстановления уничтоженного в годы «культурной революции» памятника русскому поэту. 12 августа 1987 года шанхайская газета «Синь миньвенбао» писала: «Зеленый газон полон поэзии... Восстановлен пушкинский памятник в сквере, расположенном на перекрестке улиц Финьян, Юйян и Таоцзян. Сегодня бюст Пушкина будет установлен, а завтра утром жители Шанхая, проходя мимо, будут иметь возможность вспомнить картину двадцатилетней давности... Зеленый газон полон поэзии». Газета ознакомила читателей с историей памятника, дала его описание, а также сообщила о его создателях.

Как известно, в 1830 году Пушкин просил «соизволения посетить Китай». Просьба эта не была удовлетворена Николаем I. Но великий поэт все же пришел на китайскую землю. Свидетельством этого является чудесный памятник ему в далеком Шанхае.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкинский сборник. — Пекин, 1949.
2. Русские в Шанхае. — Шанхай, 1936.
3. Степанова Г. В. Шапошников Б. В. Скульптурные памятники Пушкину за рубежом // Пушкин. Исследования и материалы. — М.-Л., 1953.

## ПЕРСТЕНЬ–ТАЛИСМАН АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

---

В марте 1917 года преступники похитили из коллекции Пушкинского музея Александровского лицея принадлежащий поэту «...золотой перстень, на камне которого вырезана надпись на древнееврейском языке» [1, 147]. Воры, конечно, не могли знать, что берут всего лишь золотую копию пушкинского перстня-талисмана, а сам подлинник украден еще в 80-х годах XIX века. Тогда администрация музея решила скрыть кражу и заказала руководителю граверной мастерской Высшего художественного училища профессору В. В. Матэ изготовить копию по оттиску подлинника. Профессор Матэ заказ выполнил на довольно посредственном уровне.

В распоряжении ученых осталось поверхностное описание подлинника перстня, сделанное безымянным посетителем первой Пушкинской выставки в Петербурге в 1880 году. «Этот перстень, — пишет автор, — крупное золотое кольцо с большим камнем красноватого цвета и вырезанной на нем восточной надписью. Такие камни со стихом Корана и мусульманской молитвой и теперь часто встречаются на Востоке» [1, 147].

Принято считать, что перстень-талисман подарен Пушкину в Одессе графиней Елизаветой Ксаверьевной Воронцовой, женой наместника Новороссийского края графа (позднее князя) М. С. Воронцова. Эта концепция никогда не подвергалась научной критике. Ее принимали на веру, хотя практически никаких серьезных аргументов в ее пользу нет, кроме самого перстня и стихотворения «Талисман», написанного, как нас убеждали, в память о южной любви находящимся в далекой михайловской ссылке поэтом, с тоской взирающим на память о ней — перстень-талисман, подаренный любимой. Грустно расставаться с красивой легендой, которая всех устраивала, но следует признать, что в стихотворении «Талисман» ничего не говорится о перстне, а сам легендарный перстень носил утилитарную функцию — им запечатывали письма. Это — перстень-печатка.

Художник В. А. Тропинин, писавший в 1827 году портрет А. С. Пушкина, изобразил на большом пальце правой руки поэта тот самый перстень, якобы подаренный Пушкину в Одессе Воронцовой. На портрете видна только небольшая часть перстня, поэтому трудно судить как он выглядел, но то, как он его носил, наводит на размышления. Задумаемся: если кто-то (особенно светская дама) решил подарить близкому человеку перстень, даритель обязательно поинтересуется размером пальца человека, которому перстень предназначается. Если перстень не подойдет — это знак пренебрежения или обидной для любящего невнимательности. У графини Воронцовой имелась полная возможность, пожелай она того, подобрать перстень по размеру пальца своего возлюбленного, но... перстень был на-

столько велик, что Пушкину приходилось носить его на большом пальце, что неудобно и не очень красиво.

Находясь в Одессе, Пушкин вообще не носил перстня, во всяком случае, никто у него его не видел, а скорей всего — его у него с собой не было. Каким же образом могла возникнуть легенда о подарке возлюбленной графини и быть так легко принята не только светским обществом, но и учеными? Кто является источником легенды?

Первая публикация о том, что перстень подарен графиней Воронцовой, появилась в печати в 1880 году в «Каталоге Пушкинской выставки, устроенной Комитетом Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым». В это время перстень Пушкина находился у И. С. Тургенева, проживающего в Париже. Предоставив перстень для экспонирования на выставке, Тургенев обязан был документально подтвердить его происхождение и принадлежность Александру Пушкину. Появляется документ, написанный рукою Тургенева: «Перстень этот был подарен А. С. Пушкину в Одессе княгиней Воронцовой. Он носил его почти постоянно (по поводу которого написал свое стихотворение «Талисман») и подарил его на смертном одре Жуковскому. От Жуковского перстень перешел к его сыну, Павлу Васильевичу, который подарил его мне. Иван Тургенев. Париж. Август 1880».

Тургенев ссылается на Павла Васильевича Жуковского, а тот на устный рассказ своего отца, Василия Андреевича Жуковского, который, по другим данным, не получил перстень в подарок от Пушкина «на смертном одре», а снял его с пальца усопшего. Почему И. С. Тургенев так свободно указал княгиню Воронцову как человека, подарившего перстень Пушкину именно в 1880 г., в августе месяце, а не ранее, когда получал его от П. В. Жуковского?

Только потому, что в августе 1880 г. уже никто не мог опровергнуть эту легенду, рожденную сплетней. 15 апреля 1880 г. умерла княгиня Елизавета Ксаверьевна Воронцова, урожденная Браницкая. Теперь многое можно. Тургенев не устоял от соблазна, но почему он упустил, что Воронцова видела этот перстень у Жуковского и узнала его? Подобная деталь могла придать записке Тургенева еще большую весомость. О чем можно спорить, если сама Воронцова признала подаренный ею перстень! Однако Тургенев об этом не пишет не потому, что умолчал из скромности, а потому, что не знал этого, ибо его информатором является Павел Жуковский, пересказавший все, что знал об истории перстня его отец. Следовательно, сам Василий Андреевич Жуковский ничего не знал о том, что во время его пребывания в Англии Елизавета Воронцова увидела у него на пальце перстень, узнала его и призналась, что подарила его Пушкину в Одессе.

Между тем «признание» Воронцовой Василию Жуковскому так прочно вошло в пушкиноведение, что стало почти банальным местом в любом сочинении на данную тему. Это не удивительно, если учесть, что источником является запись, сделанная известным историком, издателем журнала

«Русский Архив» Петром Ивановичем Бартевым. «Перстень-талисман, — записал Бартев, — подарила Пушкину княгиня Е. К. Воронцова. После его смерти перстень взял себе Жуковский и был с ним в Англии в 1838 г. Там была тогда же и Воронцова. Она тотчас узнала свой подарок на руке Жуковского, и тот сказал ей, что он снял его с мертвой руки Пушкина» [3, 267].

Кто-то упорно и терпеливо плетет сеть легенды о Пушкине, графине Воронцовой и перстне-талисмани. Этот человек живет в кругу близких к Пушкину людей. Он осторожен, он ждет. При жизни самого поэта никто из его знакомых, приятелей и друзей не знает о его «связи» с графиней Воронцовой. Пушкин умер. Аноним тотчас пускает слух о любовной связи покойного поэта с графиней Воронцовой, подтверждая свой рассказ наличием перстня-талисмана и стихотворением «Талисман».

Проходят десятилетия. Умирает Жуковский (1851 г.) Легенда, ставшая хрестоматийной, дополняется новым «неопровержимым» фактом: княгиня Воронцова, увидя перстень у Жуковского, узнает его и признает, что он подарен ею. Сознается и... умирает в 1880 г. Все! Больше опасаться некого. Признание княгини, пролежавшее сорок два года в памяти анонима, передается гласности и легко включается в канонический текст легенды.

В каталоге Пушкинской выставки 1880 г. появляется сообщение: «Перстень Пушкина с печатью, подаренный ему в Одессе княгиней Елизаветой Воронцовой (ум. 1880 г.) и считавшийся талисманом. По поводу его написано стихотворение «Талисман».

Через восемь лет В. Г. Гаевский уверенно называет даже место, где влюбленная графиня подарила Пушкину перстень: «Здесь, на даче, бывшей Рено, живописно расположенной в двух верстах от города — княгиня Воронцова подарила Пушкину перстень, по поводу которого он написал известное стихотворение «Талисман» [4, 522].

Но кто же этот таинственный аноним? Петр Иванович Бартев отметил, что запись сделана им со слов княгини Веры Федоровны Вяземской! Конечно, кто же еще мог знать все интимные подробности, если не Вяземская, которая провела лето 1824 г. в Одессе и хорошо знала тайны Пушкина.

Первым слушателем легенды о Пушкине и Воронцовой был муж княгини — Петр Андреевич Вяземский. Это о нем Пушкин в 1822 г. написал:

Судьба свои дары явить желала в нем,  
В счастливом баловне соединив ошибкой  
Богатство, знатный род с возвышенным умом  
И простодушие с язвительной улыбкой.

Простодушно-язвительный князь Вяземский был активным накопителем и передатчиком информации. В одной из записных книжек Вяземского находим интересную для нашей темы запись: «Июль 25...31 Воронцова дарит Пушкину кольцо-«талисман» и свой портрет в золотом медальоне».

Тема эта постоянно занимает воображение супругов Вяземских. Через тринадцать лет (19.10.1838 г.) в его Дневнике описан эпизод на вечере у графа Брюса, где присутствовала сестра М. С. Воронцова, Елизавета Семеновна (1783 – 1856), вышедшая в 1808 г. замуж за графа Георга Авгу-ста Пемброка (1759 – 1827). «Сегодня, — записал Вяземский, — Herbert (сын Пемброка) пел «Талисман», вывезенный сюда и на английские буквы переложенный леди Гейтсбюри. Он и не знал, что поет про волшебницу тетку, которую сюда на днях ожидают с мужем» [3, 267]. Это именно тот приезд Воронцовых в Англию, когда Елизавета Ксаверьевна якобы узнала свое кольцо, увидя его на руке Жуковского.

Прошло еще восемь лет, и 20 февраля 1846 г. П. А. Плетнев написал в письме к Я. К. Гроту: «Чай пил у князя Вяземского, где были граф Михаил Виельгорский и Полетика. Княгиня рассказывала мне некоторые подробности о пребывании Пушкина в Одессе и его сношениях с женой нынешнего князя В-ва (т. е. Воронцова), что я только подозревал» [3, 267]. Интерес общества к подробностям жизни Пушкина использован Верой Федоровной Вяземской и ее мужем для сведения личных счетов с четой Воронцовых. Все началось в Одессе, в далеком 1824 г. У Вяземских болели дети, и Вера Федоровна выехала с ними к морю. О ее приезде знали в Одессе. 2 мая 1824 г. в письме к Я. К. Булгакову М. С. Воронцов писал: «Если княгиня Вяземская приедет, то моя жена будет крайне счастлива принять ее в Одессе и окажет ей все зависящие от нее услуги» [5, 57].

Вера Федоровна с детьми приезжает в Одессу в конце июня 1824 г. и поселяется рядом с дачей Рено, где летом жили Воронцовы. Но... между графиней Воронцовой и княгиней Вяземской отношения не сложились. Вяземская остается в общественной изоляции. Она фактически лишена возможности выхода в свет, и только Пушкин навещает ее. «Хороша я буду, — писала Вера Федоровна мужу в письме от 18 июля 1824 г., — если Пушкин покинет Одессу: у меня здесь, кроме него, нет никого для общества, ни для того, чтобы утешать меня, ни для разговоров, прогулок, спектаклей и пр...» [6, 28].

Характер у княгини Вяземской был очень сложный. Пережив в юности трагическую первую любовь, она перенесла личную трагедию на отношение ко всем мужчинам: насмешливое, где-то циничное и полупрезрительное. Вероятно, отклонения в психическом поведении были весьма значительными, что позволило Вигелю записать: «Такие женщины рождаются иногда, чтобы населять сумасшедшие дома... К нашему полу она была немилосердна».

Близкую к этой оценке личности В. Ф. Вяземской дал и М. С. Воронцов. «Что касается княгини Вяземской, — писал он в письме к А. Я. Булгакову 24.12.1824 г., — то скажу Вам (но между нами), что наша страна еще недостаточно цивилизована, чтобы оценить ее блестящий и острый ум, которым мы до сих пор еще ошеломлены. И затем мы считаем, так сказать, неприличным ее затеи поддерживать попытки бегства, задуманные этим

сумасшедшим и шалопаем Пушкиным, когда получился приказ отправить его в Псков. Вы гораздо достойнее нас наслаждаться ее обществом, и мы Вам предоставляем его с удовольствием. К счастью, здешние врачи нашли, что климат Одессы благоприятен только для ее детей. Я вполне того же мнения» [5, 36].

Княгиня В. Ф. Вяземская мстит Воронцовым. Каждый ее рассказ обрастает все новыми и новыми подробностями. Она живет долго, и еще доживет до того дня, когда выдуманная ею легенда станет научным фактом. Так пишутся биографии!

В августе 1824 г. Пушкин из Одессы приезжает в Михайловское. Вся семья встречает его здесь. Отношения в семье натянутые. Скоро происходит ссора с отцом. Родители уезжают. Вот тогда в письмах Пушкина к брату Льву впервые упоминается некий перстень. «Пришли мне рукописную книгу, — просит Пушкин брата, — да портрет Чаадаева, да перстень — мне грустно без него» [4, 527].

Семья покидает Михайловское. Пушкин остается один. Он скучает и пишет младшему брату письмо, в котором просит его прислать ему его перстень, а младший хорошо знает, о каком перстне идет речь, потому что перстень-печатка находился в семье Пушкиных до ссылки Александра Сергеевича в Бессарабию. Если перстень не мог быть подарен Пушкину Воронцовой, то, скорей всего он родового происхождения. Вполне вероятно, что перстень-печатка принадлежал самому Абраму Ганнибалу. В руки Александра Сергеевича он попал, вероятно, в его приезд в Михайловское после окончания лицея, когда Пушкин активно посещал родственников по материнской линии.

Ученые единогласно признали упомянутый в письме перстень тем легендарным перстнем-талисманом, который якобы подарила Пушкину графиня Воронцова. Доказательств тому нет, но если согласиться с общепринятой точкой зрения, то возникает вопрос: стал бы удачливый любовник отдавать дорогой для него подарок младшему брату? Конечно, нет и нет! Он просит прислать ему перстень потому, что его с ним не было. Перстень оставался дома в Петербурге и в южной ссылке с поэтом не находился.

Против этой версии работает указание сестры Пушкина, Ольги Сергеевны, о том, что в конце лета 1824 г. в Михайловское приходили письма от неизвестного адресата, запечатанные такой же печаткой. П. Анненков записал ее рассказ так: «Сестра поэта, О. С. Павлицева, говорила нам, что когда приходило из Одессы письмо с печатью, изукрашенной точно такими же кабалистическими знаками, какие находились и на перстне ее брата — последний запирался в своей комнате, никуда не выходил и никого не принимал к себе» [7, 283].

В данном случае памяти Ольги Сергеевны полностью доверять нельзя. Письма из Одессы, конечно, приходили могли, но много их быть не могло. Скорей всего, это были те два письма, которые отправила из Одессы в Михайловское княгиня Вяземская. Она пишет о них мужу. Если Ольга

Сергеевна могла рассмотреть отпечатки перстня-печатки на конверте и запомнить, что письма были из Одессы, то почему не запомнила имя отправителя их? Ольга Сергеевна, скорей всего, знала легенду о перстне-талисмане и попросту подыграла ей.

Волшебница, подарившая поэту талисман, четко оговаривает его специализацию: он не спасет от болезни и от смерти, от природных катаклизмов, но поможет разбогатеть, но «... от сердечных новых ран, от измены, от забвения сохранит мой талисман!» Талисман Пушкина имел любовную специализацию!

А. А. Венкштерн ошибочно относил его к иной категории. «Это было то самое кольцо, которое Пушкин носил постоянно, как талисман, предохраняющий от насильственной смерти» [8,167]. Пушкин не носил перстень постоянно и употреблял в чисто утилитарных целях — запечатывал свои письма. Любой человек, мало-мальски сведущий в искусстве магии и оккультных науках, знает, что нельзя использовать магический предмет не по назначению. Следовательно, интересующийся магией Пушкин никогда не стал бы использовать перстень как печатку. Это опасно, а Пушкин суверен и впечатлителен. Он не придавал перстню магического значения и спокойно запечатывал им письма, как делал до него и после делал Жуковский.

Скорей всего, следует искать иной талисман. Может быть, это обыкновенный кусок бумаги с написанным на ней стихом из Корана. Поль Брантон видел подобные талисманы в Египте и описал их: «Муса заявил, что может научить меня, как отвращать от себя укусы этой самой ядовитой змеи. Он обнажил свою правую руку, и чуть выше локтя я увидел на ней веревочный браслет с пришитыми к нему семью кожаными мешочками для талисманов — каждый из них не больше дюйма с четвертью. Они являли весьма красочное зрелище, дополненное к тому же разноцветными шерстяными нитями, которыми эти мешочки были подвязаны. Муса объяснил мне, что в каждом из этих плоских маленьких мешков хранится бумажка со стихами из Корана и магическими заклинаниями» [9, 364 — 365].

Уместно вспомнить, что у Пушкина имелся золотой браслет, который, на манер заклинателя змей Мусы, он носил чуть выше локтя. Вполне возможно, что к браслету когда-то был привязан мешочек с надписью-талисманом. Судьба браслета примечательна. Пушкин подарил его Е. Н. Ушаковой. Ее ревнивый жених сломал браслет. В таком состоянии браслет находился у Ушаковых до смерти Пушкина. После смерти поэта отец Екатерины Николаевны изыал камень (зеленая яшма), велел вырезать на оборотной стороне инициалы Пушкина и вставить его в перстень. Где он теперь? Где тот перстень-печатка, который воры украли в марте 1917 г.? Думаю, что кража была заказной, воры знали, за чем конкретно они идут. Значит, перстень-печатка может еще храниться в чьей-то частной коллекции, а следовательно, остается шанс его когда-либо увидеть.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Звягинцев Л.* Перстни-талисманы. В сб. Солнце нашей поэзии. — М., 1989.
2. Пушкинский музей Императорского Александровского лицея (1879—1899). — СПб., 1889.
3. *Цявловский М.* Из записей И. И. Бартенева (о Пушкине и гр. Е. К. Воронцовой) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — Т. 28. — Вып. 3.
4. *Гаевский В.* Перстень Пушкина // Вестник Европы. — 1888. — Февраль.
5. *Вайнберг А.* Гр. М. С. Воронцов о Пушкине // Московский пушкинист. — М., 1930. — Т. 2.
6. *Цявловская Т.* «Храни меня, мой талисман...» // Прометей. — 1974. — Т. 10.
7. *Анненков П.* Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. — СПб., 1874.
8. *Брантон П.* Путешествие в сакральный Египет. — М., 1997.
9. *Венкштерн А.* Биографический очерк А. С. Пушкина // Альбом Пушкинской выставки 1880 года. — М., 1882.

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. А. ШЕХОВЦОВА

### **ОПЫТ СИСТЕМНОГО ПРОЧТЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА 1930-Х ГОДОВ Поддубная Р. Н. О творчестве Пушкина 1930-х годов. — Харків, 1999. — 180 с.**

---

В монографии предложен системный анализ творчества Пушкина 30-х годов. Исследование лирики, прозы и драматургии в их взаимосвязях и взаимовлияниях подводит к пониманию внутренней целостности пушкинского творчества. По мысли автора, эта целостность определяется поиском духовных опор, на которых может утвердиться мыслящая личность (с. 13), интересом к «конечным» или «изначальным» вопросам человеческого бытия. Системное единство зрелого творчества Пушкина связывается с эпичностью художественного мышления как способа видения мира и его организации (с. 109), с постоянным сопряжением человека и человечества, личности и истории, национального и всемирного.

Жанрово-эстетическое многообразие художественного материала определило множественность аспектов исследования: анализ сказочно-мифологических форм и мотивов, изучение типов авторского присутствия (авторских ликов), выявление генетических связей между завершенными и незавершенными текстами, осмысление процессов циклизации в прозе, лирике и драматургии.

Закономерности и внутренние ориентиры пушкинского творчества высвечиваются и благодаря контекстным сопоставлениям: «Пиковая дама» включена в контекст европейской литературы и философии (Ж. Казот, Гете, Гофман, Кант, Шиллер, Гегель), повесть «Выстрел» и «маленькие трагедии» рассматриваются с точки зрения их «отраженности» в творчестве Достоевского.

Внимательное, порою даже избыточно-корректное отношение к научному опыту предшественников сочетается в работе с оригинальным прочтением произведений Пушкина, неоднократно бывших предметом исследовательского внимания. Это в значительной мере обусловлено их введением в нетрадиционный контекст. Достаточно упомянуть о «кинемато-

графической» структуре «Пира во время чумы», сказочно-мифологической космологии «Бесов», проекции замысла о Христе в «каменноостровском» цикле, экспериментальной роли «Барышни-крестьянки» в завершении «романа в стихах».

Монография Р. Н. Поддубной — результат многолетней работы автора. Обозначенные в предисловии, как «опыты изучения», исследования разных лет, будучи сведены воедино, оказались тесно спаяны общностью подхода, поисковым характером, внутренней целеустремленностью. Системность, концептуальность, научная новизна, бережно-заинтересованное отношение к классическому наследию делают эту книгу весомым вкладом в юбилейную пушкиниану.

*Н. П. ЕВСТАФЬЕВА*

## **ДВИЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Гудонене В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину). — Вильнюс, 1998. — 120 с.**

---

Существенные изменения в общественном и научном сознании последнего десятилетия заново поставили вопрос о сути и своеобразии русского реализма второй половины XIX столетия и его традиций в литературе «серебряного века». Справедливо полагая, что преимущественное внимание к идеологической подоснове произведений не позволяет углубиться в художественную систему писателей-реалистов, В. Гудонене избрала более продуктивный путь осмысления их творческого наследия. Она сосредоточилась на исследовании художественных форм, способов и принципов воссоздания человека в романах Тургенева, Достоевского и Толстого, а затем в новеллистике Чехова и Бунина.

Опираясь на фундаментальные работы психологов (О. Фромма, С. Рубинштейна и др.) и литературоведов (от Д. Н. Овсяннико-Куликовского до Л. Гинзбург и Ф. Штанцеля), в первой главе («Теоретические проблемы поэтики психологического анализа») В. Гудонене характеризует средства раскрытия внутреннего мира персонажей в литературе и методику их исследования. При этом глубина рассмотрения проблем сопрягается с лаконизмом, логической стройностью и доступностью изложения, венчающегося итоговой моделью-схемой (с. 57).

Во второй главе («Художественная психология личности: от И. Тургенева к И. Бунину») предложен тонкий и глубокий анализ художественной ткани произведений названных писателей, базирующийся на исходных теоретических посылках автора и учитывающий автохарактеристики писа-

телей, мнение современных им критиков (А. Григорьева, Д. Мережковского, К. Леонтьева и др.), результаты литературоведческих исследований (вплоть до новейших работ П. Джанлоренцо, Ю. Кристева, Ю. Мальцева, О. Сливичкой и др.).

Все это позволило В. Гудонене предложить оригинальную и вполне убедительную интерпретацию характерологии и концепций личности, воплощенных в вершинных образцах русской прозы зрелого реализма и «новой» литературы начала XX века. Книга литовской исследовательницы демонстрирует высокий уровень современной русистики, вносит в нее вклад и несомненно вызовет интерес как у вузовских преподавателей и студентов, так и у школьных учителей.

*И. И. МОСКОВКИНА*

## **РАЗВИТИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

**Лагунов А. И. Афанасий Фет и поэзия**

**русского символизма. — Харьков: Основа, 1999. — 242 с.**

---

Проблема литературных традиций в творчестве русских символистов во многих аспектах изучена недостаточно. В большей мере это относится к символистской поэзии, исследователи которой часто декларируют, но не анализируют огромное воздействие на нее традиции Жуковского, Тютчева, Фета, других русских поэтов XIX века. В рецензируемой монографии впервые в русском и украинском литературоведении предметом широкого и всестороннего анализа становятся чрезвычайно важные для поэзии русского символизма, особенно в период самоопределения этого течения, предметные связи ее с эстетикой и поэтикой лирики А. А. Фета.

В первой, методологически очень важной главе монографии автор убедительно показывает, что именно в лирическом творчестве Фета, начиная с 40-х годов XIX века, уже формируются такие черты и особенности, которые спустя десятилетия будут востребованы русскими символистами — поэтика взаимовыражений «душевного», «природного», «небесного», «пейзаж души», разнообразные формы музыкальной выразительности, поэтика «мига» и т. д. — т. е. то, что впоследствии будет названо импрессионизмом. В более поздней лирике Фета появляются образы и целые стихотворения, обладающие потенциальными символическими значениями. В эстетике Фета с самого начала отдается предпочтение интуиции перед разумом, поэтизируются стихийные и инстинктивные силы природы, искусство осмысливается как высшая форма чистого познания и чистого служения. В философии А. Шопенгауэра Фет уже в 70-х годах нашел подтверждение и обоснование своим самым заветным убеждениям, оформившимся гораздо раньше.

Приоритет Фета перед предшественниками французского символизма, как показывает автор, способствовал вовлечению в сферу преемственных связей символистской поэзии не только поздней, но и ранней лирики Фета.

В семи главах монографии А. И. Лагунова эти связи исследуются на широком фоне поэзии символизма на разных ее этапах — у ближайших «предтеч» символизма (К. Фофанов, Вл. Соловьев), у «старших» символистов (К. Бальмонт, В. Брюсов), у «младших» (А. Блок) и т. д. При этом автор четко выделяет индивидуальные особенности освоения и трансформации лирики Фета в творчестве каждого из них — одухотворение фетовского стиха у Вл. Соловьева, адаптацию его в поэзии В. Брюсова, преобразование в стихах А. Блока, сложное переплетение «фетовского» и «маяковского» начал в поэзии М. Волошина, не забывая при этом об общих типологических принципах усвоения поэтической традиции, свойственной всему течению.

Автор справедливо полагает, что преемственные связи в поэзии не должны трактоваться слишком отвлеченно, тем более недопустимы сближения по внеэстетическим (например, идеологическим) принципам.

Они всегда имеют если не материальные «скрепы», то эмотивно-ценностные основания, таящиеся в глубине содержательной структуры стиха. Их выявление, интерпретация — это, несомненно, наиболее интересные аспекты этого исследования, свидетельствующие об ограниченности и глубине усвоения фетовской традиции поэзией русского символизма в целом.

Книга А. И. Лагунова адресована как филологам-специалистам, так и аспирантам, студентам филологических факультетов, преподавателям средних школ, гимназий, лицеев.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

<i>Р. Н. Поддубная.</i> О ЛИТЕРАТУРНОСТИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» ПУШКИНА .....	3
<i>Е. Г. Рощенко.</i> МЕЛЬМОТИЧЕСКИЕ ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ОНЕГИНА .....	8
<i>Е. Т. Русабров.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ ОЖИВАЮЩЕЙ СТАТУЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА .....	12
<i>П. Н. Бабай.</i> СМЕРТЬ И БЕССМЕРТИЕ В «КАМЕННООСТРОВСКОМ» ЦИКЛЕ ПУШКИНА .....	16
<i>В. А. Мариччак.</i> РЕЛИГИОЗНАЯ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ОТЦЫ ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ НЕПОРОЧНЫ» В СОПОСТАВЛЕНИИ С МОЛИТВОЙ СВ. ЕФРЕМА СИРИНА .....	20
<i>В. Н. Калюжный.</i> МИРСКАЯ ВЛАСТЬ КАК МАЛЬЧИК ДЛЯ БИТЬЯ .....	25
<i>М. А. Блюменкранц.</i> ПОЭТ И СМЕРТЬ .....	32
<i>В. А. Суковатая.</i> СВОБОДА И ЭРОТИЧЕСКИЙ «ДРУГОЙ» В ЭПИСТЕМОЛОГИИ А. С. ПУШКИНА .....	37
<i>А. Л. Гришунин.</i> ПУШКИН И РУССКИЕ АЛЬМАНАХИ .....	42
<i>К. А. Жабинский.</i> «МОЦАРТИАНСТВО» ПУШКИНА КАК МИФОЛОГЕМА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ .....	48
<i>К. В. Бондарь.</i> СКАЗОЧНЫЙ МЕТАМОТИВ «ЧУДА» В ПОЭТИКЕ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» .....	52
<i>М. И. Цуркан.</i> К ПРОБЛЕМЕ ЮРОДСТВА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ («Борис Годунов» А. С. Пушкина) .....	56
<i>А. И. Лагунов.</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ФЕТА И СИМВОЛИСТОВ .....	61
<i>И. В. Ивакина.</i> РАЗВИТИЕ ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ» («идеальный» женский тип) .....	67
<i>Т. В. Казакова.</i> ОБ ОДНОЙ ПУШКИНСКОЙ ЦИТАТЕ В РОМАНЕ Н. С. ЛЕСКОВА «ОСТРОВИТАНЕ» .....	71

<i>А. Т. Гулак.</i> ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ПУШКИН: СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО .....	73
<i>А. Г. Козлова.</i> ПУШКИН И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА .....	78
<i>С. В. Рожевська.</i> «ПОЛТАВА» О. С. ПУШКИНА В ОСВІТЛЕННІ ІСТОРИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	81
<i>Т. С. Матвеева.</i> ОБРАЗИ БОРИСА ГОДУНОВА ТА ДИМИТРИЯ: ОСОБИСТІСНЕ ТА ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ (в інтерпретації О. Пушкіна та П. Куліша) .....	84
<i>М. М. Красилов, М. А. Семенова.</i> УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ВАРИАНТЫ ПУШКИНСКОГО «УЗНИКА» .....	89
<i>А. Д. Рожина.</i> ПУШКИН О ГЕТЕ .....	96
<i>Т. Д. Проскурина.</i> «ЖИВАЯ СВЯЗЬ ЖИВЫХ ЛЮДЕЙ» (пушкинская традиция семейных отношений в романах Л. Н. Толстого и Салтыкова-Щедрина 70-х годов) .....	100

## ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

<i>В. А. Гусев.</i> «Я БЫ С ВОСТОРГОМ ПРОЧЕЛ ЧТО-НИБУДЬ НОВОЕ О ПУШКИНЕ ИЛИ ТОЛСТОМ...» (А. П. Чехов). ДИАЛОГ С ПУШКИНЫМ НА РУБЕЖЕ XIX—XX вв. ....	104
<i>Л. Н. Синельникова.</i> РЕМИНИСЦЕНЦИЯ КАК ФАКТ КОНТИНУАЛЬНОГО ВИДЕНИЯ МИРА (от Пушкина до наших дней) .....	108
<i>О. В. Сливичкая.</i> ВИТАЛИЗМ ПУШКИНА И БУНИНА .....	115
<i>О. Н. Калениченко.</i> ПУШКИНСКИЕ АССОЦИАЦИИ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «В НЕКОТОРОМ ЦАРСТВЕ» .....	121
<i>Т. А. Шеховцова.</i> ПУШКИНСКИЙ ГОД В ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА .....	125
<i>И. И. Московкина.</i> МОТИВЫ И ОБРАЗЫ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» В ПРОЗЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» .....	131
<i>И. П. Поборная.</i> РУССКИЙ ФАУСТ: ПУШКИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПОВЕСТИ А. КУПРИНА «ЗВЕЗДА СОЛОМОНА» .....	136
<i>А. С. Силаев.</i> «ЭФФЕКТ ОТСУТСТВИЯ» В ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ ПЬЕСЫ М. БУЛГАКОВА «АЛЕКСАНДР ПУШКИН» («Последние дни») .....	140
<i>Н. П. Евстафьева.</i> СОЛНЦЕ, ЗАЖЖЕННОЕ СМЕРТЬЮ: ПУШКИН И СКРЯБИН В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА .....	144
<i>С. Н. Бунина.</i> ПОВЕСТЬ «МОЙ ПУШКИН» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА М. ЦВЕТАЕВОЙ 1930-х ГОДОВ .....	149

<i>Т. А. Чернышова.</i> К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА ПЕТРА I В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА И А. БЕЛОГО .....	157
<i>Г. М. Плетнёва.</i> ДВА ОБРАЗИ ГЕТЬМАНА МАЗЕПИ: О. ПУШКИН I Б. ЛЕПКИЙ .....	161
<i>І. В. Бурлакова.</i> РЕАЛІСТИЧНІ ТРАДИЦІ У ПРОЗІ О. ПУШКИНА ТА У. САМЧУКА (жанрово-стильові особливості) .....	164
<i>О. В. Колесникова.</i> А. С. ПУШКИН В ТВОРЧЕСТВЕ В. ШАЛАМОВА .....	168
<i>Р. Г. Кузьменко.</i> РАССКАЗЫ В. РАСПУТИНА 90-х ГОДОВ В СИСТЕМЕ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ .....	172

### ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ЛИНГВОСТИЛИСТИКИ

<i>Л. А. Бькова.</i> ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СИЛА ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ (на материале А. С. Пушкина) .....	179
<i>Н. И. Сукаленко.</i> МОЦЬ ІНФОРМАЦІОННОГО ПРОСТРАНСТВА .....	183
<i>М. В. Лихинин.</i> ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ-ЧУЖОЙ» В КАРТИНЕ МИРА РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (на материале языка Пушкина) .....	187
<i>Г. И. Шкляревский.</i> ЭПИСТОЛЯРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА В ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ («простонародная» лексика и фразеология) .....	194
<i>В. М. Калинин.</i> ПОЭТИКА ОНИМОВ РОМАНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В КОНТЕКСТАХ ТИПА «КРУГ ЧТЕНИЯ» .....	197
<i>Т. Ф. Эшназарова.</i> ФУНКЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКОГО И ТЕМАТИЧЕСКОГО ПОВТОРА В РЕАЛИЗАЦИИ РЕТРОСПЕКЦИИ В ПОЭМЕ А. С. ПУШКИНА «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» .....	201
<i>Г. Ф. Калашикова, Я. Н. Прилуцкая.</i> ФАКТОРЫ, ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ПРОТЯЖЕННОСТЬ КОНСТРУКЦИЙ С РАЗНОСКРЕПНЫМ ПОДЧИНЕНИЕМ (на материале прозы А. С. Пушкина) .....	212
<i>В. С. Калашиник.</i> ПУШКІНСЬКІ СОНЕТИ В ПЕРЕКЛАДІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА .....	214
<i>Г. П. Соколова.</i> ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА» И СЕМАНТИКА ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ В «ПЕТЕРБУРГЕ» А. БЕЛОГО .....	217
<i>Е. А. Скоробогатова.</i> СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ АКТУАЛИЗАЦИИ ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ РОДА И ЧИСЛА В ПОЭЗИИ А. С. ПУШКИНА .....	229
<i>Л. А. Суббота.</i> ТЕКСТОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ОБРАЗНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ОТНОСИТЕЛЬНЫХ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА .....	233

## ТВОРЧЕСТВО А. С. ПУШКИНА И ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

<i>Н. В. Бекетова.</i> КОНЦЕПЦИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ КАК ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ .....	237
<i>Г. Б. Полтавцева.</i> М. И. ГЛИНКА — А. С. ПУШКИН: «РУСЛАН» В ДИНАМИКЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ .....	242
<i>И. Я. Беленкова.</i> ПУШКИН И МУСОРСКИЙ: ДИАЛОГИ «БОРИСА ГОДУНОВА» .....	246
<i>Л. И. Шубина.</i> ИЗ «ПУШКИНИАНЫ» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО. Заметки о ранних сочинениях .....	250
<i>И. Л. Иванова, А. А. Мизитова.</i> ПУШКИН В ЛИРИЧЕСКИХ ЗВУКОБРАЗАХ Б. ЛЯТОШИНСКОГО, Э. ДЕНИСОВА, Б. БРИТТЕНА .....	255
<i>Г. И. Ганзбург.</i> ПУШКИНИСТИКА И ЛИБРЕТТОЛОГИЯ .....	261
<i>О. В. Емец.</i> Н. СМОЛИЧ — ПОСТАНОВЩИК ОПЕР НА ПУШКИНСКИЕ СЮЖЕТЫ .....	267
<i>С. К. Лащенко.</i> ПУШКИН И ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ СМЕХОВОГО МИРА ПОЭТА .....	273
<i>Н. В. Сафронова.</i> ПУШКИН И КИНЕМАТОГРАФ .....	279

### А. С. ПУШКИН И ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

<i>Э. А. Сокольский.</i> ЗАБЫТЫЕ ПУШКИНСКИЕ УСАДЬБЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ .....	284
<i>А. М. Гуторов.</i> ПОЧЕМУ ПУШКИН ОБЪЕХАЛ ХАРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ? .....	287
<i>М. Л. Гомон.</i> ПАМЯТНИК А. С. ПУШКИНУ В ШАНХАЕ .....	292
<i>А. Н. Зинухов.</i> ПЕРСТЕНЬ—ТАЛИСМАН АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА .....	297

### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

<i>Т. А. Шеховцова.</i> ОПЫТ СИСТЕМНОГО ПРОЧТЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА ПУШКИНА 1930-х ГОДОВ. Поддубная Р. Н. О творчестве Пушкина 1930-х годов. — Харків, 1999. — 180 с. ....	304
<i>Н. П. Евстафьева.</i> ДВИЖЕНИЕ ПСИХОЛОГИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. Гудонене В. Искусство психологического повествования (от Тургенева к Бунину). — Вильнюс, 1998. — 120 с. ....	305
<i>И. И. Московкина.</i> РАЗВИТИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ. Лагунов А. И. Афанасий Фет и поэзия русского символизма. — Харьков: Основа, 1999. — 242 с. ....	306

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Міністерство освіти України

ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 449

*серія* ФІЛОЛОГІЯ

**ПУШКІН НАПРИКІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Відповідальний за випуск доц. *Ю. М. Безхутрий*

Підписано до друку 02.09.99. Формат 60×84/16.

Папір офсетний. Гарнітура Peterburg.

Ум. друк. арк. 18,14.

*6-20*

Друкарня фірми «Реґіон-інформ».

310008, Харків, пр. Московський, 144, оф. 706.