

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

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

ПУШКИН
И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ:
версия молодых

Альманах



Выпуск I

Большое Болдино–Арзамас
2010

УДК 882 (09)
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 5 – 8 Пушкин
П 99

Печатается по решению Ученого совета
Государственного литературно-мемориального и природного
музея-заповедника А.С. Пушкина «Болдино»

Редакционная коллегия:
Ю.А. Жулин, О.В. Зырянов, В.А. Кошелев,
С.Н. Пяткин (ответственный редактор), **Е.П. Титков**

П99 **ПУШКИН И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ: ВЕРСИЯ МОЛОДЫХ.**
Альманах. Выпуск 1. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино»;
АГПИ им А.П. Гайдара / Под ред. С.Н. Пяткина. – Б. Болдино–Арзамас:
АГПИ, 2010. – 154 с.

ISBN 978-5-86517-467-7

УДК 882 (09)
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 5 – 8 Пушкин

ISBN 978-5-86517-467-7

© ГОУ ВПО «Арзамасский государственный
педагогический институт им. А. П. Гайдара», 2010
© Государственный литературно-мемориальный и
природный музей-заповедник А.С. Пушкина
«Болдино», 2010
© Коллектив авторов, 2010
© Канатъев А., обложка, 2010

«Здравствуй племя младое, незнакомое!..»

Два года назад, завершая издательский проект «Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст», мы анонсировали два новых, которые, по нашей задумке, должны были преемственно заменить «Провинциальный контекст» и способствовать более плодотворной реализации накопленного научного потенциала Болдинского музея-заповедника и Арзамасского педагогического института.

Первый из этих проектов, получивший название «Монографии участников “Болдинских чтений”», несмотря на известные события в российской экономике, стал успешно реализовываться, как и было задумано, с 2009 года. И начали мы с издания книги авторитетнейшего пушкиноведа Вячеслава Анатольевича Кошелева «“Онегина” воздушная громада...».

В этом году в рамках проекта издана монография ученого из города Арзамаса Сергея Николаевича Пяткина «Пушкин в художественном сознании Есенина».

Со вторым нашим изданием – ежегодным научным альманахом, авторами которого должны стать студенты и аспиранты, сосредоточившие свои усилия на изучении пушкинского наследия, – все сложилось не так гладко, как бы хотелось, хотя предпосылки к плодотворной реализации такого проекта вполне сложились. На протяжении нескольких лет в Большом Болдине проходит областная конференция учащихся «Под знаком Пушкина», объединяющая более семидесяти учащихся из 19 районов Нижегородской области, а также Казани. В самое ближайшее время, мы надеемся, эта конференция станет региональной, и в ней смогут принять участие юные пушкиноведы Приволжского федерального округа. Свое 37-летие отметили «Болдинские чтения» –

авторитетнейший международный научный форум пушкинистов. Альманах должен стать важным и необходимым звеном, который соединит в Болдине – под знаком Пушкина! – ученический опыт и академическую науку.

Однако к нашему удивлению оказалось, что молодые ученые, сосредоточившие свои усилия на изучении пушкинского наследия, что называется, «товар штучный» и ежегодно собирать качественные материалы для публикации в нашем альманахе весьма и весьма проблематично. Поэтому, посоветовавшись со старожилами «Болдинских чтений», мы несколько скорректировали саму концепцию альманаха, что уже отразилось в названии: «Пушкин и его современники: версия молодых». Под этим названием альманах молодых ученых издан в год 180-летнего юбилея Болдинской осени.

Мы выражаем искреннюю признательность нашим друзьям и единомышленникам за содействие в его подготовке и надеемся, что следующий выпуск выйдет к очередным «Болдинским чтениям», а статьи молодых исследователей литературы пушкинской эпохи будут интересны и полезны читателям.

*Произведения Пушкина в альманахе цитируются, за исключением специально оговоренных случаев, по Большому академическому изданию: **Пушкин А.С. Полное собрание сочинений, 1837-1937: В 16 т. М.; Л, 1937-1959.***

Ректор Арзамасского государственного
педагогического института имени А.П. Гайдара
Евгений Павлович Титков

Директор Государственного литературно-
мемориального и природного музея-заповедника А.С.
Пушкина «Болдино»
Юрий Александрович Жулин

**ЭЛИЗИУМ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА:
МЕЖДУ ИДИЛЛИЕЙ И ЭЛЕГИЕЙ**

© Е.А. Четвертных

Уральский государственный университет имени М. Горького

**ELIZIUM IN PUSHKIN'S POETRY:
BETWEEN IDYLL AND ELEGY**

© Ekaterina Chetvertnyh

Ural State University by M. Gorky

In the article development Pushkin's myth about Ellizium from «Memoirs in Tsarskoe Selo» up to lyrics Southern and Мухайловского the periods («Taurida», «Prozerpina», «Only roses wither...») is considered. Thus two versions of interpretation of a poetic myth are allocated: the first is the game strategy of ironical distancing of the idyllic concept of the immortality developed in a genre of the friendly message, due to its premise in a context elegy situations; the second, is a harmonious variant of treatment of a myth about Ellizy as restored harmony due to returning to idyllic monocy, idea of eternal love and immortal beauty. Uniqueness пушкинской interpretations Ellizy's myth, consisting in creation some kind of the dialogical context which has allowed the poet to combine elegiac melancholy with idyllic harmony is especially emphasized.

Античный миф об Элизиуме (Елисейских полях) был известен в России еще в XVIII столетии. Элизиум воспринимался как «античный рай», становясь в поэтических перифразах того времени синонимом «рая» и «Эдема». Заимствованный из античной мифологии образ Элизиума входил в круг других аллегорических

образов, имеющих корни в античности. Заново придать Элизиуму статус мифа смогли лишь поэты-романтики.

В начале XIX века, когда мифотворчество становится неотъемлемой частью литературы, Элизиум входит в поэтическую мифологию романтиков, органично вписываясь в романтическую концепцию двоемирия как еще один вариант «очарованного *Там*» (В.А. Жуковский). К мифу об Элизиуме в разное время обращались К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, А.А. Дельвиг, А.С. Пушкин, Е.А. Боратынский и Ф.И. Тютчев. Каждый из них создает, по сути, свой собственный миф об Элизиуме, одновременно похожий и непохожий на мифы других поэтов. Античный миф становится отправной точкой для мифотворчества поэтов-романтиков, для возникновения уникального элизийского текста русской поэзии, в котором не последнее место отводится произведениям А.С. Пушкина. Интерес Пушкина к романтическому мифу об Элизиуме как идиллическом топосе в царстве мертвых, где умершие наслаждаются всеми благами жизни, приходится главным образом на первую половину 20-х годов и, по-видимому, для самого поэта связывается с некоторыми событиями южной ссылки (см. элегию «Таврида», о которой пойдет речь далее). На примере пушкинских стихов можно проследить не только эволюцию *романтического мифа об Элизиуме*, но и ощутить глубокое различие между Элизиумом-аллегорией земного рая (классицизм) и Элизиумом как одной из составляющих мифологии русского романтизма.

Первое упоминание об Элизиуме в поэзии Пушкина обнаруживается еще в лицейский период: в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (1814) Пушкин называет Царскосельский сад «Элизиумом полнощным». С одной стороны, это изящный перифраз в духе поэзии XVIII века (то же самое, что сказать о Екатерине II «Минерва русская» или о солдатах – «чада Беллоны»). Но в стихотворении есть намек на другой античный миф – миф о золотом веке. В контексте «Воспоминаний...» золотому веку уподобляется эпоха Екатерины II, «златые времена», когда в Царскосельских «чертогах» обитали «земные боги». В античной культуре эти два мифа – об Элизиуме и о золотом веке – были взаимосвязаны. Элизиум воспринимался как последнее напоминание об утраченном веке гармонии и счастья, и в то же

время представление об Элизиуме позволяло обессмертить этот гармонический век: он прошел, но вечно существует в Элизиуме.

Ю.М. Лотман отмечал, что в «Воспоминаниях...» Пушкин синтезировал «художественный опыт исторических элегий Батюшкова с державинской одой»¹, т.е. совместил литературную традицию XVIII века с романтической поэзией. В самом деле, подобные ночные размышления о прошлом можно встретить, к примеру, в элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814):

Все тихо: мертвый сон в обители глухой.
Но здесь не спит воспоминанье,
И путник, опершись на камень гробовой,
Вкушает сладкое мечтанье...²

Ср. у Пушкина:

Здесь каждый шаг в душе рождает
Воспоминанья прежних лет;
Возрев вокруг себя, со вздохом росс вещает:
«Исчезло все, великой нет!»
И в думу углублен, над злчными брегами
Сидит в безмолвии, склоняя ветрам слух.
Прошедшие лета мелькают пред очами,
И в тихом восхищенье дух (I, 79).

В обоих стихотворениях жизнь воспоминаний осуществляется на фоне тихого, но величавого ночного пейзажа, неподвижность которого подчеркивает напряженность и динамичность переживаний лирического «я». Именно эту тему воспоминаний об историческом прошлом России репрезентирует в стихотворении образ Элизиума, впервые оказавшийся в орбите жанра элегии (пока исторической, а не унылой элегии). Кроме того, в данном тексте Элизиум соотносится с реальным местом – Царским селом. Это первый пример такого рода в литературе XIX века. Царскосельский сад, как Элизиум земной, становится зеркальным отражением Элизиума мифического. Возникает представление о

¹ Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 2003. С. 190.

² Батюшков К.Н. Стихотворения. М., 1987. С. 30.

некоем идеальном (идиллическом) топосе, который в рамках элегии обычно ассоциируется с прекрасным прошлым. Идиллическое входит в структуру элегии, создавая контраст между миновавшим счастьем и безнадежностью настоящего.

Таким образом, уже первое стихотворение Пушкина, содержащее отсылку к мифу об Элизиуме, построено на контрасте двух модусов художественности – идиллического и элегического. Категорию «модус художественности» ввел В.И. Тютя, чтобы обозначить «объективно существующую в культуре дифференциацию типов эстетического завершения»³. Модус художественности, безусловно, связан с жанром, но не совпадает с ним полностью. В трагедии присутствует трагический модус художественности, но «полноценной трагической художественностью могут обладать и роман, и лирическое стихотворение»⁴. Нельзя сводить модус художественности и к субъективной авторской оценке происходящего: «Героика, трагизм, комизм и другие модальности эстетического завершения (катарсиса) теорией литературы нередко сводятся к субъективной стороне художественного содержания: к видам пафоса идейно-эмоциональной оценки или к типам авторской эмоциональности. Однако с не меньшими основаниями можно вести речь о трагическом, комическом, идиллическом и т. п. типах ситуаций, или героев, или соответствующих эстетических установок воспринимающего сознания. Бахтин говорил о героизации, сатиризации, юморе, трагедийности и комедийности как об “архитектонических заданиях” завершенности художественного целого. Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику»⁵. Самым древним модусом

³ Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004. С. 54.

⁴ Там же. С. 55.

⁵ Там же.

художественности, по мнению В.И. Тюпы, является героика, позднее возникают сатира, трагизм, комизм, идиллика, элегизм, драматизм, ирония, сарказм.

Изначально для элизийского текста в русской поэзии определяющим был идиллический модус художественности, основанный на гармоничном сосуществовании человека с окружающим миром: «Идиллическая цельность персонажа, предполагающая катарсис гармонического покоя, а не героического воодушевленного порыва, представляет собой *нераздельность* я-для-себя от я-для-других. Ответственность перед другим (и остальной жизнью в его лице) становится самоопределением личности, как это явлено, например, в “Старосветских помещиках” Гоголя, или в “Войне и мире” Толстого, или в стихотворении Мандельштама “Может быть, это точка безумия...”, что приводит к полноте и неизбыточности идиллического “я”»⁶. Идиллический хронотоп предполагает существование в замкнутом пространстве, райском уголке, отделенном от окружающего мира. Время в таком райском уголке воспринимается как вечно длящееся настоящее, чудом сохранившийся на земле золотой век. В рамках этого хронотопа «снимается безысходность смерти»⁷, поскольку персонаж ощущает себя частью мира как целого, а значит, для него нет полного уничтожения, пока существует мир.

Элизиум изначально является наиболее последовательным и полным выражением идиллического мироощущения. Так, в стихотворении К.Н. Батюшкова «Элизий» (1810) земная жизнь героя непосредственно переходит в жизнь загробную, элизийскую. После смерти герой Батюшкова не только ничего не теряет, но, напротив, заново обретает в Элизиуме все, что было ему дорого, причем уже навсегда. И любовь, и поэзия, и дружба, и веселые пиры сопровождают героя как в земной жизни, так и в Элизиуме. Перед нами своеобразная поэтическая утопия, место-которого-нет, но которое воплощает в себе мечту о бессмертии, о вечно длящемся дружеском пире (жанр дружеского послания), о вечности, не отнимающей мимолетных радостей.

⁶ Теория литературы... С. 68.

⁷ Там же. С. 69.

В поэзии Пушкина (а также Е.А. Боратынского) миф об Элизиуме включается в принципиально иной контекст, чем у Батюшкова. Элизиум либо недостижим для героя, либо герой вообще сомневается в его существовании. Вместо надежды на вечную жизнь в кругу друзей-поэтов лирическое «я» испытывает чувство одиночества, отчуждения от дружеского круга и родных, памятных мест. Идиллический модус художественности заменяется элегическим. В.И. Тюпа отмечает некоторую общность этих двух модусов, основанных на признании «внутренней обособленности частного бытия»⁸. Но если идиллический модус предполагает готовность пожертвовать этой обособленностью ради единения с миром, то элегическое сознание, напротив, концентрируется на «мимолетных, самоценных своей невоспроизводимостью состояниях внутренней жизни»⁹. Однако сама грусть о прошедшем содержит в себе попытку элегического «я» утвердиться в окружающем мире: «Элегический катарсис есть “чувство живой грусти об исчезнувшем” (эпilog “Дворянского гнезда” Тургенева), в котором “я” переживает свою выключенность из дальнейшего течения жизни, что представляет собой антиидиллическое мироотношение. <...> В противоположность идиллическому и комическому хронотопам элегический – это хронотоп *удинения* (угла и странничества): пространственного и/или временного отстранения от окружающих. Но в отличие от сатирического “малого я” элегический герой из своего субъективного “угла” любит себя не собой (ср.: Чичиков у зеркала), не своей субъективностью, а своей жизнью, ее необратимостью, ее индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения. Когда Лаврецкий, самоопределяясь как “одинокый, бездомный странник”, с “той самой скамейки” (угол своего рода) “оглянулся на свою жизнь”, то “грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно”. Такая грусть – это способ самоактуализации “я” в мире»¹⁰.

⁸ Теория литературы... С. 70.

⁹ Там же. С. 70.

¹⁰ Там же. С. 70-71.

Яркий пример совмещения идиллического мироощущения с элегическим – элегия Пушкина «Таврида» (1822), где идиллическим топом, на который проецируется образ Элизиума, становится Крым. В названии стихотворения содержится отсылка к Батюшкову. «Таврида» Батюшкова (1815), по словам О.А. Проскурина, – это «элегия в форме идиллии»: «от идиллии здесь прекрасный мир античной гармонии; от элегии – квазибиографизм и внутренний трагизм»¹¹. Таврида у Пушкина становится также локусом антологических стихотворений. Крым мифологизируется Пушкиным, превращаясь в античную Тавриду. Но идиллический Крым воспринимается в антологических стихотворениях как потерянный рай, время, проведенное в Крыму, видится аналогом золотого века; «все антологические стихотворения были написаны *после* оставления Крыма, по большей части в Кишиневе и в Каменке. Идиллический мир, таким образом, оказывался вместе с тем и миром утраченным, мечтой, грезой, воспоминанием о невозвратном и недостижимом. “Идиллия” вновь подсвечивается “элегией”»¹². Сказанное выше вполне применимо и к пушкинской «Тавриде», которая представляет собой отрывки из незаконченной поэмы. Поездка в Крым, которую Пушкин совершил в 1820 году, несмотря на свою краткость, оставила значительный след в жизни поэта: «Образ Крыма вошел в пушкинское представление о счастье»¹³. Таврида в контексте стихотворения превращается в вариант земного Элизия, и примечательно, что Пушкин, выбирая между поэтическим Элизием и Тавридой, безусловно отдает предпочтение последней. Для него Элизиум хорош тем, что его можно покинуть ради «берега земного»:

Так, если удаляться можно
Оттоль, где вечный свет горит,
Где счастье вечно, непреложно,
Мой дух к Юрзуфу прилетит¹⁴.

¹¹ Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 87.

¹² Там же.

¹³ Лотман Ю.М. Пушкин. С. 62.

¹⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977-1979. Т. 2. С. 104.

Элизий Пушкина – это вечность, которая не отменяет временного, мимолетного, земного, это бессмертие не только души, но и всех «минутных жизни впечатлений». Бессмертие противоположно забвению. «Таврида» начинается с размышлений о смерти. В стихотворении возникают два варианта загробного существования: первый связан с представлением о смерти как о полном уничтожении, но не бессмертного духа, а именно памяти о прошлом, земных чувств; второй – с образом Элизия, в котором ничто не забывается.

Таким образом, категория памяти становится основополагающей в стихотворении Пушкина. В структуре элегии через память осуществляется связь между настоящим и невозвратимым прошлым. Память – преодоление времени: «Память потому и элегична, что не спорит, не конфликтует со временем, а возвышается и властвует над ним»¹⁵, т. е. отражает присущее жанру элегии стремление к гармоническому примирению противоречий. Если у Батюшкова загробное существование в Элизии видится как зеркальное отражение земной жизни, продолжение жизни за чертой смерти, то у Пушкина Элизий – это *память* о прошлом, бессмертие в воспоминаниях:

Во мне бессмертна память милой,
Что без нее душа моя?¹⁶

Важно подчеркнуть, что образ Элизиума наполняется новым содержанием именно в элегическом контексте, где он соотносится с темой *утраченного* прошлого. Воспоминание не отменяет потери, не гарантирует возврата к минувшему, потому-то печальна Лета и унылы тени, покидающие Элизий ради «мест, где жизнь была милей».

«Таврида» не была закончена Пушкиным, но он вернулся к этому замыслу уже в Михайловском. В 1825 году он пишет стихотворение «Люблю ваш сумрак неизвестный...», которое представляет собой переработанный отрывок из «Тавриды» (Пушкин даже датировал эти стихи при публикации 1822-м годом).

¹⁵ Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 187.

¹⁶ Пушкин А.С. Указ. собр. соч. С. 104.

Несмотря на текстуальную близость стихотворения к «Тавриде», его смысл существенно отличается от нее: «в окончательной редакции стихотворение даже состояло почти исключительно из стихов “Тавриды”, но изменение их последовательности привело к изменению смысла на противоположный. Если в соответствующем отрывке “Тавриды” поэтическое представление о посещении “земного берега” тенью умерших высказывается с полным доверием: “Зачем не верить вам, поэты?”, то в “Люблю ваш сумрак неизвестный...” оно, напротив, подвергается сомнению...»¹⁷. К изменению смысла приводит изменение композиции. Голос рассудка, отвергающего «мечты поэзии прелестной», звучит *после* обращения к поэтам, обещавшим человеческой душе элизийское бессмертие. Элизиум предстает здесь как порождение фантазии поэтов, как *поэтический миф*.

«Тавриду» и «Люблю ваш сумрак неизвестный...» объединяет не только тема смерти, но и тема любви. Лирического героя страшит более всего утрата памяти о возлюбленной. В «Люблю ваш сумрак неизвестный...» упоминание о любви появляется лишь в последней строчке:

Не буду ведать сожалений,
Тоску любви забуду я?... (II, 255)

Но именно это позволяет автору выделить мотив любви, подчеркнуть его исключительную важность. Эмоции, выраженные в этом фрагменте, соответствуют тому, что В.Э. Вацуро назвал «психологической ситуацией элегии»: «Душа, захваченная страстью или подавленная страданием, либо вовсе не способна к самовыражению, либо изливает себя в одическом лиризме и в бурной энергии трагического монолога; но когда она выходит из этого состояния, в ней пробуждаются исконно присущие ей противоположные ощущения, смягчающие и умеряющие страдание. Это и есть “смешанные ощущения”...»¹⁸. Так, у Пушкина в словах:

¹⁷ Кибальник С. Смерть у А.С. Пушкина как поэтическая и религиозная тема // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 158–159.

¹⁸ Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 17.

«Тоску любви забуду я...» слышится и *страх*, и *надежда* забыть тоску любви...

Двухчастная композиция объединяет «Люблю ваш сумрак неизвестный...» с еще одним стихотворением, посвященным теме смерти-бессмертия, – «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823 г., Одесса). В нем тоже звучат два голоса: голос «надежды сладостной», уверяющий, что душа, «От тленья убежав, уносит мысли вечны, // И память, и любовь в пучины бесконечны» (II, 295), и голос рассудка, презиравшего надежду. Как и в «Тавриде», в стихотворении возникает мысль о смерти-уничтожении, страшная для лирического героя:

Ты, сердцу непонятный мрак,
Приют отчаянья слепого,
Ничтожество, пустой призрак,
Не жажду твоего покрова!
(«Таврида»)

Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно!..
(«Надеждой сладостной младенчески дыша...»)

Связывает три упомянутых текста и желание героя «жить, чтобы хранить в душе образ любимой»¹⁹. Очевидно, тема, к которой Пушкин обращается в этих стихах, имела для него в первой половине 1820-х годов особое значение. В роли своеобразного текста-генератора в данном случае выступает написанное еще в 1817 году (в Лицее) «Безверие», где Пушкин ставит проблему неверия, сопряженного со страхом смерти. Уже в этом раннем тексте атеизм воспринимается как путь к отчаянию. Противопоставление веры и безверия отражает конфликт между умом и сердцем. Разум мешает герою «с одной лишь верою повергнуться пред богом». Стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша...» перекликается с написанным ранее «Безверием»:

¹⁹ Кибальник С. Смерть у А. С. Пушкина как поэтическая и религиозная тема. С. 159.

А он (слепой мудрец!), при гробе стонет он,
С усладой бытия несчастный разлучен,
Надежды сладкого не внимлет он привета,
Подходит к гробу он, взывает... нет ответа! (I, 244)

С.А. Кибальник сравнивает «Надеждой сладостной младенчески дыша...» и «Тавриду» с элегией Батюшкова «Надежда» (1815): «Здесь и использование чисто батюшковской фразеологии. Ср. “Ужели с ризой гробовой / Все чувства брошу я земные...” Пушкина и “Земную ризу брошу в прах” (“Надежда”), а также “И, с ризы странника срывая прах и тлен, / В мир лучший духом возлетаю” (“К другу”) Батюшкова»; «особенно очевидно это в стихе “Мой ум упорствует, надежду презирает”, явно отсылающем нас к батюшковской “Надежде” (1815)...»²⁰. Возможно, названная элегия Батюшкова оказала влияние и на «Безверие», в котором присутствует мотив надежды: «О вера, ты стоишь у двери гробовой, // Ты ночь могильную ей тихо освещаешь, // И ободренную с надеждой отпускаешь...», «Надежды сладкого не внимлет он привета...». Таким образом, эти стихотворения Пушкина объединяет также ориентация на батюшковскую традицию и отчасти – полемика с ней.

Очень существенным представляется то, что в «Безверии» и в «Надеждой сладостной младенчески дыша...» нет образа Элизима и что именно в них, по выражению Кибальника, «получил развитие» «наиболее пессимистический вариант темы»²¹. В этих текстах смерти-«ничтожеству» не противостоит элизийское бессмертие, нет в них пока и религиозного, христианского взгляда на смерть (хотя Пушкин учитывает возможность такого отношения к смерти, противопоставляя веру «мрачному безверию»). Элизий, поэтическая мечта о бессмертии, видится ему альтернативой полному уничтожению. Но даже в романтической «Тавриде» элизийский миф подвергнут сомнению, в стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный...» рассудок еще решительней отвергает его. Наконец, в седьмой главе «Евгения Онегина» (IX строфа)

²⁰ Кибальник С. Смерть у А.С. Пушкина как поэтическая и религиозная тема. С. 162-163.

²¹ Там же. С. 159.

Пушкин, вернувшись к этой теме, окончательно откажется от обнадеживающей веры в Элизиум, поэтическая иллюзия не выдержит соприкосновения с действительностью:

Мой бедный Ленский! за могилой
В пределах вечности глухой
Смутился ли, певец унылый,
Измены вестью роковой,
Или над Летой усыпленный
Поэт, бесчувствием блаженный,
Уж не смущается ничем
И мир ему закрыт и нем?..
Так! равнодушное забвенье
За гробом ожидает нас... (VI, 143)

Лета – атрибут античного Элизиума – традиционно воспринимается в поэзии как аллегория забвения. Но в «Тавриде» мы видели, что Элизий способен воплощать в себе *память*, таким образом, намечается возможное противопоставление Леты-забвения Элизию-памяти, характерное в частности для Боратынского. На примере цитируемого отрывка из «Евгения Онегина» видно, что само отсутствие упоминания об Элизии в определенном контексте становится знаковым. В данном случае это отсутствие знаменует отказ от романтического мироощущения, свойственного юности (продолжение прощания с юностью, начатого в шестой главе). Эта линия трактовки элизийского сюжета оказалась исчерпанной ко времени написания последних глав «Онегина». Но у Пушкина есть еще два стихотворения об Элизиуме, которые необходимо рассмотреть отдельно, поскольку в них Пушкин намеренно оберегает идиллическое мировосприятие от сомнения и отрицания.

Первое из них – «Прозерпина» (1824, Юг). Здесь в духе «легкой поэзии» рассказана история адюльтера: Прозерпина изменяет Плутону со смертным. Грозным богам Аида, оказывается, ничто человеческое не чуждо: «Любовь могущественнее божественности, она уравнивает богов и смертных»²². Тем самым

²² Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 404.

уничтожается непреходимая граница между людьми и богами, царством мертвых и краем живых. Для робкого юноши открылась потайная дверь в Элизиум, ему, как и бессмертным богам, стали доступны сразу оба мира – земной и загробный.

Такая интерпретация мифа об Элизии в определенной мере смыкается с гедонистической его трактовкой у Батюшкова: бессмертен не только человеческий дух, но и тело; наслаждение, начавшись на земле, продолжается в Элизии. Е.Г. Эткинд указывал на то, что пушкинская «Прозерпина» – перевод XXVII главки из поэмы Парни (поэта, близкого Батюшкову) «Превращения Венеры»²³. Но у Парни история юноши и богини – «галантный маскарад, слегка прикрытый флером мифологии»²⁴. Пушкин создает на базе сюжета, заимствованного у Парни, собственный миф о бессмертии, соединяя гедонизм Батюшкова с символичностью Жуковского (см. стихотворение «Элизиум» (1812), с которым перекликается пушкинская «Прозерпина»). У Жуковского душа, попавшая в Элизиум, «Видит мирные луга, // Видит Летою кропимы // Очарованны брега»²⁵. В стихотворении Пушкина по пути в Элизий Прозерпина и ее возлюбленный также «Видят вечные луга, // Элизей и томной Леты // Усыпленные брега» (II, 319). «Усыпленные брега» – это вполне в духе «Элизиума» Жуковского, где бессмертие связывается с забвением и *сном*. Здесь впервые забвение воспринимается Пушкиным как блаженство (ничего подобного не было в его элегиях, рассмотренных выше):

Там бессмертье, там забвенье,
Там утехам нет конца (II, 319).

Интересно, что и в этих элегиях и в «Прозерпине» в связи с образом Элизия возникает тема любви. Но если в «Тавриде» Элизий позволял сохранить лишь «память милой», а не саму любовь, то в данном тексте любовь оказалась сильнее смерти: она пришла вместе с робким юношей в царство мертвых, чтоб отменить смерть как таковую, принести жизнь в Аид.

²³ См.: Эткинд Е.Г. Божественный глагол...

²⁴ Там же.

²⁵ Жуковский В.А. Избранные сочинения. М., 1982. С. 32.

Жуковский описывает преображение души, сбросившей «пепельный покров» тела, это почти мистерия, место действия которой – Элизиум. Пушкин вкладывает в банальный сюжет супружеской измены не менее значительное содержание: любовь соединила земной мир с миром загробным, стерев грань между ними, но притом сам Элизий будто превращается в грезу, в сновидение из того «ложного роя», который вылетает из его дверей. Поэтому гармоническое решение проблемы смерти кажется утопичным в «Прозерпине».

Игровое переосмысление мифа об Элизиуме знаменует качественно новый этап в развитии элизийского текста. Элизийское бессмертие возможно лишь в поэзии, лишь в рамках *литературного мифа*, а значит, становится поводом для литературной *игры*. Пушкин вновь объединяет поэтические традиции XVIII века с современной ему поэзией. «Легкая поэзия» Парни в своей основе не менее рационалистична, чем поэзия высокого классицизма. И в поэме «Превращения Венеры» античная мифология выступает в роли внешнего антуража, оболочки для галантной адюльтерной истории. Пушкин прекрасно осознает условность, «маскарадность» античного колорита в поэме Парни. Воспроизводя фабулу Парни, Пушкин иначе трактует сюжет переведенного отрывка. Смертный юноша, получая временный доступ в Элизиум, *дважды* преодолевает грань между земным и загробным миром, играя со смертью, обнаруживая ее условность, ее мнимость. Парадокс в том, что для героя условна смерть, которую он легко преодолевает, а для автора такой же условностью, «сновидением» является утопическая идея бессмертия.

Другое стихотворение Пушкина об Элизии, не соотносящееся с жанром элегии, – «Лишь розы увядают...» – написано годом позже «Прозерпины», в 1825 году:

Лишь розы увядают,
Амврозией дыша,
[В Эл<изий>] улетает
Их [легкая] душа.

И там, где волны сонны
Забвение несут,

Их тени благовонны
Над Летою цветут (II, 377).

В автографе сохранились также французские стихи на ту же тему – «Quand au front du convive, au beau sein de Delie...», оба текста «содержат близкий сюжетный ход: увядание розы представлено как переселение ее тени на берега Леты»²⁶. По мнению И.Л. Альми, которая в одной из своих работ предлагает анализ стихотворения «Лишь розы увядают...», русский вариант представляет собой законченное произведение, в отличие от французского.

Русский текст действительно создает впечатление большей завершенности, во многом благодаря своей *симметрической композиции* (чего нет в «Quand au front du convive, au beau sein de Delie...»). Стихотворение легко можно разделить на две равные части: в первой строфе речь идет об увядании розы, во второй – роза уже благоухает на берегах Леты. Подобную симметрию наблюдаем и в композиционном строении батюшковского «Элизия»: «...ровно на середине элегии завершается последнее мгновение земных радостей – и уже в следующей строке начинается странствие душ по блаженным полям, где вновь возникает все оставленное...»²⁷. В небольшом по объему стихотворении Пушкина этот прием еще более заметен. Ощущение смерти как *мгновенного* перехода от жизни к бессмертию, заключено в промежуток, в пробел между двумя строфами стихотворения. В данном случае необязательно видеть в композиционной симметрии пушкинского текста следование традиции Батюшкова, поскольку симметрические композиции довольно часто встречаются в поэзии самого Пушкина²⁸. Тем не менее, это не кажется и случайным совпадением: в обоих стихотворениях композиция несет на себе значительную смысловую нагрузку, указывая на то, что земное бытие не кончается смертью, а продолжает себя в Элизии.

²⁶ Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 104.

²⁷ Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 297.

²⁸ См.: Эткинд Е.Г. Божественный глагол. С. 253–260.

Кроме того, сходное оптимистическое отношение к смерти, связанное с разработкой мифа об Элизии, существовало в пределах жанра дружеского послания, включавшего в себя мотивы смерти на пиру, венка из роз и Элизия. Примечательно, что французский вариант стихотворения о розе сохраняет один из этих традиционных для дружеского послания мотивов – мотив пира и смерти на пиру: роза умирает «au front du convive» (т.е. «на челе пирующего»). Пушкин трансформирует принятую в поэзии его времени модель мифа о бессмертии, но генетическая связь с жанром послания не вполне исчезает и в русском варианте: само игровое осмысление перехода из жизни в бессмертие, подчеркивание легкости этого перехода роднит «Лишь розы увядают...» с дружеским посланием, кроме того, стихотворение написано трехстопным ямбом, «размером, которым, как правило, писалось дружеское послание арзамасской поры»²⁹.

И.Л. Альми заметила, что «стихотворение “Лишь розы увядают...” сливает два лирических сюжета – мотивы розы и Элизия»³⁰. Своеобразие этого стихотворения об Элизии в особом статусе мотива розы: роза перестает быть только атрибутом элизийского пейзажа, она не вплетена в венок пирующего поэта; в данном случае «роза – субъект, “героиня” лирического события; картина Элизия открывается как его результат»³¹. Именно такая замена субъекта оказывается гарантом гармонического разрешения проблемы смерти и бессмертия в стихотворении «Лишь розы увядают...». Следует отметить, что сюжет розы у Пушкина предполагает ту же антиномию, что и сюжет Элизия – антиномию временного и вечного: так, в стихотворении 1827 г. «Есть роза дивная: она...» вечно цветущая роза, «благословенная Венерой», противопоставлена «минутным розам»:

Вотще Киферу и Пафос
Мертвит дыхание мороза
Блестит между минутных роз
Неувядаемая роза (III, 52).

²⁹ Альми И.Л. О поэзии и прозе. С. 109.

³⁰ Там же. С. 106.

³¹ Там же.

Это та же попытка продлить существование хрупкой земной красоты, что и в стихах об Элизии. Таким образом, объединение в контексте стихотворения этих двух лирических сюжетов представляется вполне закономерным: можно говорить о пересечении двух *поэтических мифов*, призванных обессмертить минутное переживание гармонии, доступное смертному человеку.

В анализе пушкинского стихотворения Альми особое внимание уделяет звуковой организации текста. По мнению исследовательницы, «созвучие “розы – амврозией” ...содержит зерно идеи всего стихотворения»: «Слово “амврозия” (в мифологическом контексте – “пища богов”) буквально означает “бессмертие”. Розы умирают, излучая волны вечной жизни, – так примерно может быть сформулирована поэтическая суть первых строк»³². И далее: «В стихотворении намечаются два фонетических средоточия; звуковое течение выдвигает и варьирует два главных слова: “розы” и “Элизий”».

Первое – центр первого двестишья. Оно подчеркнуто внутренней рифмой, о которой уже шла речь. Добавлю, рифма строится так, что второй член созвучия (“амврозией”) как бы поглощает первый (“розы”), берет его в фонетическую раму.

“Элизий” – центр второго двестишья. Правда, намек на него присутствует уже в первой строке, в слове “лишь”. Но звуковой “раскат” обретает силу только во второй половине строфы, образуя ряд: “Элизий”, “улетает”, “легкая”»³³. Нельзя не заметить, что звуковая организация первой строфы воплощает в себе тот же принцип симметрической композиции, о котором говорилось выше. Так, «роза» – символ недолговечной земной красоты, воплощение всего мгновенного, становится средоточием первого двестишья, в котором речь идет об увядании, смерти. «Элизий», вместилище вечной жизни, вечного цветения, благодаря звукописи, соотносится с содержанием второго.

Смерть и забвение оказываются не всецельными. «Над Летою» значит «над забвением». Красоте даровано бессмертие. Нечто подобное прозвучит и в стихотворении 1836 года «Я

³² Альми И.Л. О поэзии и прозе. С. 107.

³³ Там же. С. 108.

памятник себе воздвиг нерукотворный...», в словах «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит...». Красота, поэзия переживут художника, поэта, но, пережив, сделают его бессмертным.

Таковы два истолкования мифа о бессмертии в поэзии Пушкина. Одно из них, воплотившееся в его элегиях и завершенное в седьмой главе «Евгения Онегина», связывает Элизий с *памятью* о мимолетных жизненных впечатлениях, без которой не может быть подлинной победы над смертью. Тема Элизия находится здесь в постоянном диалоге с сомнениями героя; поэзия, обнадеживающая мечтой о бессмертии, противостоит голосу рассудка, который «надежду презирает». Так мотив Элизиума включается у Пушкина в элегический контекст, вступая в неизбежный диалог с ним. Это, безусловно, обогащает образ Элизия, расширяет спектр его смысловых возможностей. Идиллическая концепция бессмертия, разработанная в жанре дружеского послания, оказалась подвергнутой сомнению, превратилась в прекрасную, но хрупкую мечту, не выдерживающую резкого прикосновения действительности.

Вне жанра элегии у Пушкина встречается гармонический вариант трактовки мифа об Элизии («Прозерпина», «Лишь розы увядают...»). Изящные, легкие «мечты поэзии прелестной» возвращаются к идиллическому образу Элизия, вкладывая в него идею вечной любви и бессмертной красоты. Но это уже *восстановленная* гармония. Фоном для восприятия этих стихов Пушкина являются не только дружеское послание 1810-х годов, а в первую очередь его собственные элегии, написанные несколько ранее. Так на стихотворение «Лишь розы увядают...» падает тень «Тавриды». Именно в силу того, что «картина, созданная поэтом, показательно безлюдна» (И.Л. Альми) и героиней стихотворения становится роза, бессмертие, дарованное земной красоте, не отвергается голосом рассудка.

Уникальность пушкинской интерпретации элизийского мифа в том, что Пушкин мог совместить элегическую грусть с идиллической гармонией, не отрицая ни того, ни другого. Примечательно, что «Прозерпина» и «Лишь розы увядают...» написаны после «Тавриды» как некая реакция на нее.

Стихотворение «Люблю ваш сумрак неизвестный...» относится к тому же 1825 году, что и «Лишь розы увядают...». Таким образом, в пространстве пушкинской лирики возникает *диалог* между различными произведениями, раскрывающими тему Элизия. Вне этого диалогического контекста невозможно представить целостное понимание Элизия в поэзии Пушкина. Пушкин преодолевает замкнутость, самодостаточность, в той или иной мере присущие любой поэтической утопии, ставя ее под сомнение, и он же, словно в ответ на эти сомнения, вновь утверждает идею элизийского бессмертия «минутных жизни впечатлений».

**ПУШКИН И ПОЛЕМИКА
О ПЕРВОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ В РОССИИ**

© С.Ю. Руссков
*Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого*

**PUSHKIN AND POLEMIC
ABOUT THE FIRST RAILROAD IN RUSSIA**

© Sergei Russkov
Novgorod State University by Yroslav Mudryi

A.S. Pushkin hasn't lived that time when railways became fast and economic means of the message promoting industrial development of the country, and then for social transformation of empire in Russia. In due time on new means of transportation Pushkin looks not as at essentially new roads (which should be engaged the state) but as «on attempt» to create additional convenience for passing, therefore suggests to take advantage of experience of stagecoaches. However problems about these means of transportation have generated sharp polemic in Russian publicism as is reflected in this article.

А.С. Пушкин не дожил до того времени, когда железные дороги стали в России быстрым и экономически выгодным средством сообщения, способствовавшим промышленному развитию страны, а затем и социальному преобразованию империи. Однако первая железная дорога – из Санкт-Петербурга в Павловск, названная Царскосельской, – была проложена в пушкинское время. Торжественное открытие ее состоялось через 9 месяцев после гибели поэта – 30 октября 1837 года, когда создатель дороги профессор Венского политехнического института Франц фон

Герстнер сам провел по ней поезд, состоявший из паровоза и восьми вагонов.

Однако проблемы, связанные с новым средством передвижения, явились в русской публицистике гораздо раньше – и породили острую полемику, в которую были вовлечены многие видные деятели того времени, в том числе и Пушкин.

Перед приездом Герстнера, в петербургском обществе велись жаркие дискуссии вокруг вопроса о строительстве железных дорог в России: «В течение последнего времени ни один предмет технической механики не занимал столь сильно всеобщее внимание, как устройство железных дорог»³⁴. Железные дороги (первоначально на конной тяге) использовались и прежде в промышленности, особенно в горном деле, Н.А. Бестужев в письме из сибирской ссылки в январе 1837 года убеждал брата Павла: Россия может гордиться тем, что во многом опережала «других европейцев»; «чугунные дороги» существовали на наших «железных заводах для перевозки руды Бог знает с какой поры»³⁵.

О «чугунной дороге» в Колыванских заводах рассказывали «Отечественные записки» П.П. Свинына еще в 1821 году. Однако время требовало более широкого использования железных дорог – создания на основе стальных путей общественного транспорта нового типа. Довольно скоро была осознана важность «чугунных дорог» как нового вида транспорта, превосходящего по своим возможностям водный (гузовой при российском бездорожье в расчет не принимался: первое щебеночное шоссе между двумя столицами было закончено лишь в 1833 году).

В статье П.П. Щеглова «О железных дорогах и преимуществах их над обыкновенными дорогами и каналами», опубликованной в газете «Северный муравей» в 1830 году, говорилось о настоятельной необходимости скорейшего строительства «металлических дорог» в России, поскольку только они могут избавить государство от серьезных транспортных проблем. Позиция Щеглова получила серьезную поддержку, хотя

³⁴ *Пушкарев И.И.* Описание Санкт-Петербурга. СПб., 1841. С. 499.

³⁵ Цит. по: *Алексеев М.П.* Пушкин и наука его времени // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 145.

нашлись и решительные противники ее, в том числе и в правительственных кругах. Многие высокопоставленные чиновники не были заинтересованы в процветании нового вида транспорта, они имели синекуры в конкурирующих акционерных транспортных обществах (дилижансов, омнибусов и пр.), где числились в качестве учредителей.

Проект Ф.А. Герстнера по прокладке железной дороги между Москвой и Петербургом вызвал в среде специалистов большие разногласия, касавшиеся не только частных, но самых принципиальных вопросов: нужно ли прокладывать железную дорогу между двумя столицами? Нужна ли вообще железная дорога в России? «Этот вопрос не сходил со страниц журналов 30-х годов, – замечал П.Н. Сакулин. – В период, когда с такой силой господствовали романтические и вообще идеалистические настроения, из уст русских писателей то и дело слышались жалобы на материализм, неверие и скептицизм, с одной стороны, практицизм – с другой, коротко говоря, на слабое развитие идеализма в личной и общественной жизни. Со страхом смотрели на все растущую силу капитала и на вторжение к нам европейского индустриализма. <...> Словом, одним из самых осязательных проявлений “духа времени” и грядущего индустриализма в глазах большой публики были железные дороги. Как впоследствии, в связи с идеей о самобытных путях нашего экономического развития усиленно говорили о фабрике и деревне, так и теперь энергично дебатировался гамлетовский вопрос, быть или не быть у нас железным дорогам. Вопрос ставился именно на принципиальную почву»³⁶.

Одним из конкретных проявлений полемики оказался спор между двумя литераторами: Наркизом Ивановичем Тарасенко-Отрешковым (1805-1873) и Матвеем Степановичем Волковым (1802-1875). Последний о новом типе дорог высказывался весьма определенно. В своих «Отрывках из заграничных писем» (1844-1848) он писал: «По моему мнению, в истории будут отныне

³⁶ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. М., 1913. Т.1. С. 136.

две величайшие эпохи преобразования общества: это – введение христианства и – введение железных дорог».

Тарасенко-Отрешков, получивший в марте 1830 года привилегию «на учреждение дилижансовых карет под названием омнибус» для пригородных сообщений, опубликовал в «Сыне Отечества» в 1835 году статью «Об устройении железных дорог в России», в которой старался доказать бесперспективность и ненужность этого «устроения».

Н.И. Тарасенко-Отрешков был из числа наиболее яростных противников строительства железной дороги в России. Он не уставал доказывать: «Удачное действие Манчестер-Ливерпульской железной дороги и в особенности предначертания к устройению таковых же дорог на более значительных расстояниях, сделанные в последнее время в Англии, Франции, Нидерландах и Австрии, возродили ныне у нас суждения – о пользе устройства железных дорог в России. Суждения эти составляя и увлекая общественное мнение, соделались, так сказать, всеобщими, занимая и стремящихся к пользам государственным и общественным и желающих поместить капиталы свои и, наконец, спекуляторов». И далее: «Я пламенный поборник железных дорог, устраиваемых при известных обстоятельствах. – Притом я вполне сознаю полезность улучшения путей сообщения в России; искренно убежден в благотворности имеющих произойти от того последствий, при облегчении обмена произведений северных с южными и западных с восточными губерниями; одним словом, я совершенно уверен, что употребление на этот предмет самых огромных капиталов, принесет непосредственную и прямую пользу отечеству. Со всем тем не могу не сознать, что предлагаемое ныне на великом пространстве *устройство железных дорог в России совершенно невозможно, очевидно бесполезно и крайне не выгодно*»³⁷.

В своей статье автор призывал к отказу от железнодорожного строительства, аргументируя свою позицию тем, «что неизбежное и основное свойство железной дороги требует проложения её по совершенно прямой и горизонтальной линии <...>

³⁷ *Отрешков Н.* Об устройении железных дорог в России // *Сын Отечества и Северный архив.* 1835. Т. 51. С. 89.

Что построение дорог между Санкт-Петербургом и Москвою, по одной огромности расстояния этих городов, не представляет уже никакой возможности совершить такое проложение»... Далее он говорит – «Зимнее время, вовсе прерывая сообщения по железной дороге, дало бы только возможность ездить по ней у нас не более шести месяцев в году <...>. Железные дороги по свойству своему не всегда допускают точное и безостановочное отправление экипажей, даже при малых расстояниях. Но что при расстояниях, это неудобство неизбежно навлечет беспрерывные задержки и продолжительные остановки, которые лишат тем всякой возможности употребления их <...> Железная дорога посему не представляет никаких выгод, ни в отношении общей государственной промышленности, ни в отношении помещиков и крестьян».

Завершал свою работу Отрешков словами, сказанными в начале: «Изложив все сие в подробности и ее численными доказательствами, кажется можно сказать утвердительно: что устройство железной дороги между С. Петербургом и Москвою *совершенно невозможно, очевидно бесполезно и крайне не выгодно*»³⁸.

М.С. Волков же в своей статье, которую он готовил для пушкинского «Современника», поддерживал проект австрийского инженера. Тем не менее, Пушкин не захотел опубликовать эту, несомненно, понравившуюся ему статью. Есть предположения, что поэт опасался навлечь на свой журнал лишнее неудовольствие властей: он не без основания считал, что «лагерь противников железных дорог в России достаточно силен и полон влиятельных лиц». Вместе с тем он хотел видеть статью Волкова напечатанной «особо или в другом журнале»...

Любопытно суждение по поводу открытой концессии, высказанное А.С. Пушкиным в его письме В.Ф. Одоевскому (конец 1836 года). По мнению Пушкина, «статья г. Волкова в самом деле очень замечательна, дельно и умно написана и занимательна для всякого. Однако ж я ее не помещу, потому что, по моему мнению, *правительству вовсе не нужно вмешиваться в проект этого*

³⁸ Отрешков Н. Об устройении железных дорог в России. С. 446-450.

Герстнера. Россия не может бросить 3 000 000 на попытку. Дело о новой дороге касается частных людей: пускай они и хлопочут. Все что можно им обещать – так это привилегию на 12 или 15 лет. Дорога (железная) из Москвы в Нижний Новгород еще была бы нужнее дороги из Москвы в Петербург – и мое мнение – было бы: с нее и начать... Я конечно не против железных дорог; но я против того, чтобы этим занялось правительство. Некоторые возражения противу проэкта неоспоримы. Например, о заносе снега. Для сего должна быть выдумана новая машина, sine qua поп. О высылке народа, или о найме работников для сметания снега нечего и думать: это нелепость. Статья Волкова писана живо, остро. Отрешков отделан очень смешно...» (XVI, 210-211)³⁹. В представлении самого Пушкина «чугунные дороги» были устойчивым показателем европейского «просвещения», трудно вообразимым в России⁴⁰.

Русский «прогресс для Пушкина оборачивался особенной, нетрадиционной стороной. В седьмой главе «Онегина», сетуя на то, что в России «дороги плохи», он констатирует и тот факт, что к ним более всего не приспособлено «изденье легкое Европы». Он отмечает и многочисленные опасности «русского путешествия»: неуютные почтовые станции с «клопами да блохами», гниющие «мосты забытые», отсутствие элементарных удобств для путника и т.п. Но результат технического прогресса представлялся ему своеобразным:

Когда благому просвещенью
Отдвинем более границ,
Со временем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет чрез пятьсот) дороги верно
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.

³⁹ См. также: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 761-764.

⁴⁰ Кошелев А.В. Пушкин о проблеме железных дорог в России (письмо к В.Ф. Одоевскому от ноября 1836 года) // Русская литература. 1999. № 2. С.167.

Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды,
И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир (VI, 153).

Пушкинское представление в данном случае нетрадиционно и насквозь иронично. Зачем-то через пятьсот лет упорных трудов Россию «пересекут» соединенные друг с другом «шоссе», непонятно для чего «раздвинуты горы» и какие-то «дерзостные своды» пророят под водой – все это, как показывает М.П. Алексеев, имеет своим источником газетные и журнальные сообщения пушкинского времени⁴¹. Но в процитированном нагромождении «новшеств» чувствуется их явная бессмысленность и совершенное отрицание конечной цели прогресса: «пророем», «раздвинем», а дальше все сводится к неизбежному «трактиру» – стоит ли так усердствовать в пятисотлетней муравьиной работе?

Научно-технический прогресс в России идет своим, не имеющим аналогий в Европе, образом – и его нельзя просто перенести на Русь, как нельзя просто взять и привить в России европейское «просвещение». Проблема устройства железных дорог и проблема «просвещения» Руси воспринималась Пушкиным как единая проблема.

В записке «О народном воспитании» (1826) этот тезис осмысливался и политически: «Недостаток просвещения и нравственности вовлек многих молодых людей в преступные заблуждения» (XI, 46). Но чем может обернуться «недостаток просвещения» применительно к введению новых технологий, необходимому для естественного развития страны? В 1836 году Пушкин задумывается над этим вопросом, одной из «частных сторон» которого является проблема строительства удобных путей сообщения. Здесь позиция Пушкина оказывается неоднозначной, отличающейся от позиций, как Волкова, так и Отрешкова. Его

⁴¹ Алексеев М.П. Пушкин и наука его времени. С. 125-129.

основной тезис: *«Я, конечно не против железных дорог, но я против того, чтоб этим занялось правительство».*

На новое средство передвижения Пушкин смотрит не как на принципиально новые дороги (которыми должно заниматься государство), а как «на попытку» создать дополнительные удобства для проезжающих, поэтому предлагает государству воспользоваться опытом дилижансов (многоместных карет, запряженных четверкой лошадей), которые были учреждены Акционерной компанией графов Воронцовых еще в 1820 году. Частные руки, в отличие от государства, смогут сделать передвижение более комфортабельным и удобным, что позволит им получить более высокие прибыли. Подобную же идею Пушкин проводил еще в 1834 году: «...правительство открывает дорогу: частные люди находят удобнейшие способы ею пользоваться» (XI, 244).

Пушкин также говорит, что для России «нужнее» не дорога от Петербурга до Москвы (там и так есть хорошее «шоссе»), а дорога от Москвы до Нижнего Новгорода, «торговой» столицы России, где проводится знаменитая «меркантильная духом» Макарьевская ярмарка. Именно «меркантильные» соображения должны быть, по убеждению Пушкина, определяющими в принятии или непринятии правительством проекта «немца» Ф.А. Герстнера. В этом смысле столь же «дорогая» железная дорога от Москвы до Нижнего Новгорода (который Пушкин рассматривал как ворота в Сибирь и на юг страны) должна неизмеримо больше, чем дорога между столицами, способствовать развитию внутренней торговли и экономики России. Именно тогда она превратится из «игрушки», из сомнительной «попытки» в солидное предприятие, направленное на благо страны⁴².

В полемику о железных дорогах включился и редактор «Библиотеки для чтения» О.И. Сенковский, написавший несколько рецензий на статьи Н. Отрешкова и В. Гурьева – «Учреждение торцовых дорог и сухопутных пароходов в России посредством компании». Позиция его была также очень характерной:

«Автор, по известным ему причинам, предписал себе бесконечно полезную цель – доказать совершенную невозможность

⁴² Кошелев А.В. Пушкин о проблеме железных дорог в России. С.169.

существования железных дорог в России. Когда мы читали его брошюру, – а надобно знать, хотя мы и не любим хвастать нашим терпением, что мы действительно ее читали, – нам казалось, что видим перед собою Французских докторов времени Людовика XIV, которые в тогах, париках и беретах, преважно читают диссертации против Гарвея, доказывая нелепость и совершенную невозможность того, чтобы кровь кружила и обращалась в жилах человеческих... Нам очень хорошо памятли две английские брошюры, подобные этой, но гораздо остроумнейшие и лучше написанные, которые вышли перед сооружением железной дороги между Ливерпулем и Манчестером: обе они принадлежали отличным инженерам, и единогласно обнаруживали невозможность, бесполезность, даже вред предприятия. Известно как сбылись их печальные предсказания»⁴³, – так говорит О. Сенковский о статье Н. Отрешкова, не стесняясь с сарказмом повторять слова самого автора *совершенная невозможность*, ставшие главным тезисом труда Н. Отрешкова.

Сенковский ставит под сомнение и осведомленность автора о сути предмета разговора: «В брошюре не находим ничего кроме избитых возражений вечных противников предмета; возгласов, не помешавших ни одной дороге устроиться и приносить пользу; старых умствований тех мужей которые во всем видят одни препятствия и не имеют ни той деятельности ума, ни той силы гения, которые встретив преграды создают вдруг новые пути к успеху, заставляют способы множиться под рукой, и со славою побеждают все сопротивления. Одним словом, мы не находим в ней ничего, что бы не было сказано другими тысячу раз и гораздо лучше»⁴⁴.

Насколько яростно Сенковский обрушивается на сочинение Отрешкова, настолько благосклонна его позиция в отношении В. Гурьева и созданного им труда. О. Сенковский говорит: «Критика не имеет права вмешиваться с пером своим в такие предприятия, разве только для поддержания их, по причине их видимой полезности и

⁴³ Сенковский О.И. Об устройении железных дорог в России. Сочинение Наркиза Атрешкова // Библиотека для чтения. 1835. Т. 13. №24. С. 39.

⁴⁴ Там же. С. 40.

должна предоставить все разборы пишущим ex professo. Этого правила придерживались мы, когда речь шла об опыте Царскосельской железной дороги».

Говоря о функционировавшей дороге между Балтимором и Питтсбургом на Огайо, В. Гурьев отмечал: «Часто, зимою покрываются они (имея в виду пути) тремя футами снега, как это случилось и в начале нынешнего года; однако сухопутные пароходы ходят по ним весьма удобно и скоро, сами себе очищая дорогу лопатами и щетками, устроенными впереди быстродвижной машины, или плугами, опахивающими снег на обе стороны рельсов. Два последние обстоятельства уже как нельзя сильнее опровергают на опыте все возможные возражения, которые хотели у нас извлечь из климата и скудной населенности России, против возможности, удобства и пользы дорог, приспособленных к сухопутному пароходству в нашем отечестве... Скорость пароходов делает употребление их выгодным еще и в том отношении, что малое число таких машин, обращаясь много раз в данное время между двумя пунктами, заменяет многочисленность повозок и экипажей с медленным движением. Сверх того, при усиленной быстроте, более сберегается всякого рода путевых расходов и проезд обходится дешевле»⁴⁵.

Тем не менее, он, соглашаясь с Отрешковым, признает, что железные дороги – предприятие дорогое и иногда строительство их может быть неоправданно дорого – «Нет сомнения, что пароходные сообщения совершенствуются весьма успешно к общей пользе человечества и к новым, великим победам ума; однако неумеренность цен часто делает невыгодными самые лучшие соображения по этой части. Англия и Франция устанут производить дороги по десяти и двадцати миллионов за сорок семь верст. Надобно найти простейшие способы сооружения и подручнейшие средства»⁴⁶.

Однако Гурьев не против того, чтобы иностранными инвесторами вкладывались большие деньги в железную дорогу

⁴⁵ Гурьев В.П. Учреждение торцовых дорог и сухопутных пароходов в России посредством компании. СПб., 1836. С. 26.

⁴⁶ Там же. С. 28.

между Москвой и Санкт-Петербургом: «Если эта главная железная дорога предпринимается в России иностранными капиталами на акциях и будет стоить хоть сто миллионов, нет сомнения, что капиталы возвратятся вкладчикам с большими процентами, а внесение их в Россию доставит нам чистую прибыль, потому что оно поощрит самый полезный труд, от которого навсегда останется у нас дорога а еще значительный капитал, издержанный на работы. Обращение своим из рук в руки этот капитал оживит все состояния, а между тем дорога откроет быстрые и дешевые средства перевоза в пользу всех жителей государства. Гораздо выгоднее и благоразумнее сделать один раз, хоть дорого, но хорошо, нежели столетиями отставать от общих успехов»⁴⁷...

⁴⁷ Гурьев В.П. Учреждение торцовых дорог и сухопутных пароходов в России посредством компании. С.34.

**ЖАНР ПРОЗАИЧЕСКОГО ОТРЫВКА
В ЭСТЕТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ
РОМАНТИКОВ И ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА**

© М.В. Устратова

*Псковский государственный педагогический университет
имени С.М.Кирова*

**GENRE OF PROSE FRAGMENT
IN PUSHKIN'S CREATIVE WORK AND ARTISTIC
AND AESTHETIC COMPREHENSION OF ROMANTICISTS**

© Mary Ustratova

Pskov State Pedagogical University by S.M. Kirov

Little-investigated genre of prose fragment in Pushkin's creative work is disclosed in this article in comparison with the same genre in aesthetic theories and literature practice by romanticists. The author of the article made a conclusion that Pushkin used this genre as form of completeness of creative idea on defined stage as opposed to romanticists.

В центре нашего внимания – жанр отрывка как особой художественной формы отражения мира писателем¹. Изучение жанра отрывка по традиции предполагает обращение к

¹ «Отрывок – 1. Небольшая часть какой-либо записи, литературного или музыкального произведения. // Об отдельной части какого-либо произведения, мало связанной по содержанию с другими частями. 2. Обрывок, вырванный из общей связи; часть чего-либо» // Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. / Под ред. К.С. Горбачевича. М., 1959. Т.8. С.1591.

романтической эстетике, где этот жанр был теоретически узаконен. Однако, как мы постараемся показать, между отрывком, предложенным романтиками, и отрывком в пушкинской прозе существует принципиальное различие в отношении бытийных оснований. Нами сделана попытка соотнести жанр отрывка в пушкинской прозе со спецификой эстетического преломления этого жанра в произведениях романтиков.

Обратимся к концептуальному восприятию мира Пушкиным и романтиками и попытаемся вывести основание, на котором могло произойти возникновение явления отрывка как жанровой формы.

Мир в представлении романтиков изменчив. «Творческая мысль романтиков Западной Европы и России воспринимала действительность как вечное движение, шевелящийся творческий хаос... и в соответствии с этим представлением выстраивала художественный мир романтической литературы»². Соответственно, как одна из центральных, выступает «идея бесконечности»³. Так, можно говорить об идейном обосновании принципа фрагментарности повествования: подобно тому, как бесконечен мир, безграничен и текст, всесторонне открытый вовне, не имеющий ни начала, ни конца. Это часть непрерывного потока сознания, к которому можно обращаться вновь и вновь. Наличие же завязки и развязки уподобит текст «развитию, которому положена граница»⁴, что противоречит эстетическим позициям романтиков.

Природа отрывка Пушкина существенно иная. Если предположить, что Пушкин воспринимает окружающую жизнь как некое, не имеющее границ течение беспрестанно сменяющих друг друга событий, то материалом для изображения Пушкину служат будто бы извлечённые из этого потока определенные события, которые поэт стремится облачить в художественную форму, придав им законченность. В этом заключается принципиальное отличие пушкинских «отрывков» от «фрагментов» романтиков.

² *Сахаров В.И.* Гармония и хаос (заметки о романтическом стиле) // Страницы русского романтизма: Книга статей. М., 1988. С.49.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1980. С.17.

⁴ *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001. С.23.

Так, отрывок «Гости съезжались на дачу», изображающий картину современной Пушкину жизни светского общества, структурно и содержательно завершён. Отрывочность у Пушкина – это не извлечённый из контекста фрагмент повествования без начала и конца. Взятое на рассмотрение автором явление раскрывается полностью – финалом текст исчерпан, закрыт.

Сказанное относится не только к отрывкам, но и к фрагментам незаконченных пушкинских произведений. Так, по поводу трёх написанных глав «Повести из римской жизни» («Цезарь путешествовал...») Э.В. Слинина замечает: «...в прозе Пушкина даже в отрывках заметна характерная для него завершённость отдельных частей»⁵.

Таким образом, характеризующиеся внутренним единством отрывки Пушкина художественно отображают элементы, части нескончаемого жизненного потока.

Важнейшим обстоятельством, определяющим обоснование фрагментарности текста, являются идейно-эстетические принципы писателей.

Показательно отношение представителей романтизма к достижениям предшественников. В литературе романтики утверждают себя через отрицание. Прежде всего, это связано с их реакцией на принципы классицизма: строгость, иерархию, чёткое следование правилам, рационализм, «стройность художественных произведений»⁶ и др. Полемизируя, романтики выражают точку зрения, согласно которой положения классицизма требуют обновления как чуждые современной эпохе. Принятие в качестве основополагающей константы идеи бесконечности порождает намеренное отступление от канонов, нарушение чистоты жанра, стиля, появление новых литературных форм, позволяющих не заключать жизнь в предписанные рамки.

Пушкин причислял себя к романтикам «в том значении этого слова, которое включало в себя поэтическое новаторство,

⁵ Слинина Э.В. Повесть А.С. Пушкина «Цезарь путешествовал...» (соотношение поэзии и прозы) // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузов. сб. научн. трудов. Л., 1986. С.6.

⁶ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С.24.

смелое и свободное нарушение отживших форм и традиций в литературе»⁷. Главная заслуга романтизма, по мнению Пушкина, заключалась в том, что им были «отброшены правила, внешние ограничения художественного творчества»⁸. Поднятая на щит свобода художника, с точки зрения поэта, и составила основное достижение «истинного романтизма»⁹.

Вместе с тем, Пушкин «не ставил в зависимость свой собственный путь от тех форм, в которые выливалось романтическое движение»¹⁰, а создавал индивидуальные жанрово-стилевые формы, соответствовавшие его особенному мировидению.

Чертами «истинного романтизма» поэт считает «полноту воспроизведения действительности в её богатстве, многообразии, сложности и противоречивости, право художника изображать не только высокое и прекрасное, но любой, самый обыкновенный предмет»¹¹.

Таким образом, поэт, создавая новый, самобытный жанр отрывка, не бросает вызова предшественникам, демонстрируя, что прежнее искусство устарело, не стремится к тотальному разрушению норм и правил литературного творчества. Если романтики – применением метода фрагментарности – преследуют цель вырваться из установленных законов функционирования литературных произведений, то для Пушкина отрывок явился не только выражением определённого способа мировоззрения, но и неповторимой формой самого процесса творчества.

Следует выделить некоторое сходство в понимании романтиками и Пушкиным жанра отрывка и особенностей его поэтики.

По утверждению О. Вайнштейн, «фрагменты оказались для романтиков оперативным жанром, позволившим мобильно

⁷ *Томашевский Б.В.* Пушкин. М., 1990. С.207.

⁸ *Гуревич А.М.* Романтизм // Пушкин. Школьный энциклопедический словарь / Под ред. В.И. Коровина. М., 1999. С.509.

⁹ Там же.

¹⁰ *Томашевский Б.В.* Пушкин. С.208.

¹¹ *Гуревич А.М.* Романтизм // Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. С.509.

откликаться на события»¹². Именно эта функция отрывка согласуется с установками Пушкина-художника.

Как форма творческого процесса жанр отрывка у Пушкина идеально соответствует характеру его мировидения. Поэту необходимо было своевременно зафиксировать мысль, на основе которой в дальнейшем могло быть выстроено объёмное литературное произведение. Как отметил Н.В. Кузин, Пушкин видел «перед собой “бегущую строку”, которую необходимо успеть запечатлеть на бумаге»¹³.

Свойство оперативности, по нашему мнению, – единственный поэтологический признак, сближающий онтологию отрывка в творчестве Пушкина и писателей-романтиков.

Целесообразно сопоставить также и причины настойчивого обращения к форме отрывка в произведениях Пушкина и романтиков.

У представителей романтизма изначальная «форма дневника, заметок на полях, писем, эссе»¹⁴, трансформировавшаяся затем во *фрагменты*, стала служить свободе творчества, самовыражения, способу создания текста, наполненного энергией речи.

Относительно пушкинских сочинений в жанре отрывка также есть основание говорить о разновидности форм выражения авторской мысли: один отрывок подобен эссе («Несмотря на великие преимущества...», 1830), другой представляет собой письма героев («Марья Шонинг», 1834-1835), содержанию третьих Пушкин придал значимость дневниковой записи («Участь моя решена. Я женюсь...», 1830; «Часто думал я...», 1833). Однако причины, побудившие Пушкина обратиться к подобным формам, – иные, чем у романтиков. Пушкин, как и в других прозаических произведениях, стремится помочь читателю непосредственно увидеть внутреннюю жизнь героя, проникнуть за внешние рамки изображаемого мира, взглянув на событие глазами самого рассказчика. Форма письма,

¹² Вайнштейн О. Язык романтической мысли. М., 1994. С.41.

¹³ Кузин Н.В. Отрывок // Пушкин. Школьный энциклопедический словарь. С.539.

¹⁴ Вайнштейн О. Язык романтической мысли. С.45.

листка из дневника способствует максимальному душевному приобщению читателя к описываемым событиям.

Если для романтиков *художник – это посредник между бесконечностью мира и человеком*, выведенными на уровень идей, то главный принцип эстетики Пушкина можно сформулировать так: *художник – посредник между миром героев (людей) и читателем (человеком)*, своего рода координатор их совместных переживаний.

С точки зрения романтиков, возникшую идею можно записать, оборвав запись на полуслове, затем вернуться к ней через какое-то время, дополнить, опровергнуть и т.д. – таково в принципе свойство живой мысли. В результате текст текуч, изменчив. Показательны философские фрагменты Новалиса: «Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении», «Поэт постигает природу лучше, нежели разум учёного»¹⁵ и т.п. Перед нами модель реализации идеи бесконечного – текст открыт, в любой момент тезис может быть развёрнут; если изменяется мировоззрение автора – преобразуется текст.

Пушкинский отрывок имеет целостный характер, который создаётся благодаря единству поставленной в произведении проблемы и её формального выражения. Законченный текст отрывка Пушкина – монолит, он не допускает повторного авторского вмешательства, корректировок, дополнений, подобных тем, которые заложены во фрагментах романтиков. Если вдруг, со временем, писатель придёт к новым заключениям или у него возникнет желание, путём дополнения, расширить смысл созданного ранее текста, то, вероятнее всего, будет создано совсем другое произведение.

Так, в отрывке «Записки молодого человека» одну пятую текста составляет подробное описание картинок с историей блудного сына на стене почтовой станции. Позднее весь абзац будет перенесён Пушкиным в повесть «Станционный смотритель». Скорее всего, это свидетельствует о возникновении нового повествовательного замысла. Пушкин, несмотря на небольшой объём отрывка, не вторгается в его содержание, не использует возможность трансформации, хотя она, казалось бы, присутствует.

¹⁵ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С.134.

Поэт создаёт другое произведение, отвечающее новым задачам, реализуя тему «маленького человека», где описание «картинок» на библейский сюжет необходимо для реализации многоуровневого содержания повести.

Первым, в 1829 году, был создан текст «Записок молодого человека», а повесть «Станционный смотритель» закончена 14 сентября 1830 года. В обоих произведениях «авторское слово уступает место слову персонажа»¹⁶. Однако, в первом случае, героем является юноша, не знающий жизни, только что покинувший стены Кадетского корпуса, во втором – титулярный советник А.Г.Н., «умудренный годами и жизненным опытом»¹⁷. Молодой человек «в духовном отношении заметно отделён от автора»¹⁸, А.Г.Н. же выражает авторскую точку зрения (например, во вступительном монологе), выступает своеобразным рупором идей писателя. В обоих текстах перед нами открывается мир почтовой станции. В «Записках молодого человека» с их тоном «доверительной исповедальности»¹⁹ этот мир оказывается для юноши миром скуки, потому что молодой человек видит лишь внешние проявления неукрашенной действительности: «герою недостаёт интереса, чтобы проникнуть за <...> грани, скрывающие от равнодушного взора житейские радости и тревоги “кривого смотрителя”»²⁰. Посещения же станции титулярным советником наполнены теплотой, искренностью, особым вниманием к этой жизни, желанием понять и помочь.

В конце каждого отрывка Пушкин ставит свою авторскую заключительную точку. Вот почему повествование не может быть продолжено писателем. У Пушкина нет предпосылок изменчивости отрывка во времени; изображаемый момент жизни, извлечённый из потока событий, остановлен, нескольких вариантов его существования быть не может – реальна только множественность путей его дальнейшего развития.

¹⁶ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С.70.

¹⁷ Там же. С.103.

¹⁸ Там же. С.70.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С.103.

Н. Берковский отметил характерную черту в содержательной стороне фрагментарных текстов романтиков, отсутствующую в пушкинских отрывках: авторы-романтики «любят туманности и неопределённости»²¹. Где есть ясность, там нет свободы, которая является определяющей в творческих установках романтиков. Содержание же отрывков Пушкина чётко и конкретно, в них нет неясности, однако финалам некоторых текстов писатель сознательно придаёт интригующую, таинственную недосказанность. Заключительная фраза отрывка «Мы проводили вечер на даче...» является кульминационной: «<Алексей Иванович> встал и тотчас исчез» (VIII, 425). Казалось бы, развязки нет, неизвестно, чем закончится спор, но, тем не менее, этой недоговорённостью, сохранённой интригой Пушкину и удаётся придать замыслу притягательность.

Отметим в заключение, что сопоставление двух разновидностей отрывка – в произведениях Пушкина и в творческих программах западноевропейских романтиков – позволило прийти к выводу: для Пушкина форма отрывка не столько проявление декларированной свободы творчества, сколько лишь ему присущий способ фиксации и отражения в произведении окружающего мира. Отрывок же для представителей романтизма – это отсутствие ограничений. Фрагментарность для них символизирует свободу творчества, то есть возможность безграничного проявления своей воли в процессе создания произведений на основе самостоятельно выработанных философских идей.

²¹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С.23.

**СВОЕОБРАЗИЕ ТОПОСА ВАРШАВЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ П.А. ВЯЗЕМСКОГО И А.С. ПУШКИНА**

© Е.А. Емельянова

*Нижегородский государственный университет
имени Н. И. Лобачевского*

**ORIGINALITY OF WARSAW'S TOPOS
IN P.A. VJAZEMSKYI AND A.S. PUSHKIN'S CREATIVITY**

© Eugenia Emelyanova

Nyzhegorodskyi State University by N. I. Lobachevskyi

Pushkin's creative mutual relations with Vjazemskyi, their continuous most interesting polemic repeatedly drew attention of researchers. The article by I.N.Rozanova "Vjazemskyi and Pushkin. To a question about literary influences" is devoted to this topic. L.J.Ginzburg, J.M.Lotman, V.E.Vatsuro, G.M.Fridlender addressed to this material not time. But only one aspect will be given in this article: the analysis of Warsaw's topos in creativity of poets.

«Плен» Варшавы

В творчестве обоих поэтов отмечена гедонистическая ипостась топоса Варшавы. И для того, и для другого это город праздников, пиршеств, красивых женщин, флирта. Польская столица пленяет, очаровывает, манит.

В записке к А.О. Россет в 1831 году Пушкин шутливо, но вместе с тем восторженно напишет: «От вас узнал я плен Варшавы... // Вы стали вестницею славы // И вдохновенья для меня».

У Вяземского:

Влетел в Варшаву – и, бессильный,

Засел я в сети прежних дней.
Здесь тайна...¹

Поэт чувствует, что в Варшаве «легкокрылый хоровод» увлекает его в «рой соблазнов».

Неоднократно исследователи обращали внимание на сходство построения образа Варшавы в «Станции» Вяземского и Петербурга в первых главах «Евгения Онегина» Пушкина. Сделан акцент на изображении политической и светской жизни города. Вяземский изображает сейм, театр, бал. Особенное внимание уделено театру. И обусловлено это не только особым пристрастием Вяземского к этому искусству, но и влиянием литературной традиции. Этот образ активно развивался в литературе. Как отмечала Л.Я. Гинзбург, и у Пушкина, и у Вяземского создается эффект «живого театра жизни». Внимание сосредоточено не на том, что происходит на сцене, а на том, что происходит в зале. Вяземским же путешествие по дорогам России воспринимается как театр: «Как едешь – действие кипит. // Приедешь – стынет за антрактом». В «Станции» Вяземского установка на игру с читателем задается изначально, поэтому лирический герой Вяземского мысленно путешествует по дорожке его сердцу польской дороге, по которой и «езда веселье, и остановка не в наклад». Польский тракт изображен по контрасту с русским трактом:

Дороги наши – сад для глаз:
Деревья, с дерном вал, канавы;
Работы много, много славы,
Да жаль, – проезда нет подчас.

Вяземский включает в текст польские слова и выражения, (особенно при описании нравов, обычаев, кухни), сохраняет польский колорит, тем самым достигается ощущение, будто читатель путешествует вместе с героем. На это указывает и жанровое определение Вяземским своего стихотворения: «Глава из путешествия в стихах».

Неоднократно отмечалось, что Вяземский явился одним из основоположников «дорожной темы» в русской лирике

¹Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1958.

(стихотворения «Кибитка», «Зимние карикатуры»). Г.М. Фридендер в работе «Поэтический диалог Пушкина с Вяземским» подробно анализирует интертекстуальные связи «Станции» Вяземского и повести Пушкина «Станционный смотритель».

Но Польша для Вяземского не просто привлекательная европейская страна, это еще и волшебное, иномирное пространство сна-воспоминания, в котором дорога – веселье, а польская столица ощущается как сказочные «чертоги прелестей и фей»².

Польша в восприятии Вяземского динамична, это вечный праздник жизни. Варшавская суeta окружена ореолом легкости. Не случайно при создании образа использована метафора вихря, а суetaющиеся горожане уподоблены пчелиному рою. Вяземский делает акцент на суetности miasta, но он не использует традиционную для столичных городов метафору Вавилона или муравейника. Проезжающего поэта завораживает эта «легкокрылая» суeta, он ей любитcя:

*Взвились, зажглись чета с четой,
Цепь вьется и мазурки знойной
Кипит и гаснет вихорь стройный...*

На визуальном уровне акцентируется внимание на пестрых красках варшавской жизни. Кроме того, подчеркивается «огненная темпераментность» этого города: блеск свеч, пары в мазурке «зажглись», танец знойный, «пестреют улицы».

На слуховом уровне картина вихря варшавской жизни построена как указание на разного рода шумy: гул смычков на балу, шум кипящей столичной улицы и т.д.

Безусловно, картина бала у Вяземского типична для литературы пушкинской эпохи, но думается, что варшавский бал имеет особое значение хотя бы потому, что большинство танцев, исполняемых на балах в Европе и России в начале XIX века, польского происхождения. Не является исключением и мазурка. Через танец имплицитно передается специфика польского национального характера. Польские танцы одновременно просты в

² Вяземский П.А. Стихотворения.

исполнении и изысканы, а кроме того, необыкновенно пафосны. Именно эта их черта позволила им проникнуть из народной в придворную культуру.

Ассоциативная связь Варшавы и красивой польской девушки прочно закрепилась в русской литературе. В работе «О гедонистической ипостаси топоса Варшавы» И.И. Свиридова анализирует сочинение Степана Протасьева о времени второго раздела Речи Посполитой «Из записок неизвестного лица» (1793). В этих записках Протасьев пишет, что Варшава показалась ему «столицей роскоши, свободы мыслей и ненависти к русским»³, впрочем, его там скоро полюбили, и это было лучшее время его молодости.

Говоря о многочисленных достоинствах польских женщин: «их знает вся Европа: они умны, милы, любезны, свободны в обращении», Протасьев предостерегал читателя: «благородное кокетство их имеет свои границы, а с русскими – и похвальную цель. Кто способен, тот поймет это и будет осторожен»⁴. Вяземский также не преминул заметить, что проезжий может остаться в Польше жить «ради пары бойких глаз». На польской станции героя встречает жена или дочка комиссаржа, а при описании Варшавы мотив флирта задается рефреном глагола «umizgać się» – кокетничать, заигрывать.

Мотив желанности, притягательности усиливает волшебную природу польской столицы.

Столица роскоши, свободы мыслей и ненависти к русским...

В творчестве Пушкина появляется Варшава времен восстания 1830 года. Это уже не город удовольствий, а военный стан. Вот какой предстала бунтующая польская столица в незавершенном послании, адресатом которого, по мнению исследователей, скорее всего является Вяземский, которого Пушкин обвиняет в том, что он:

³Протасьев С. Из записок неизвестного лица // Русский архив. 1898. Кн.3. Вып. 9. С.37.

⁴Свиридова И.И. О гедонистической ипостаси топоса Варшавы // Studia polonica. К 70-летию Виктора Александровича Хорева. М., 2002. С. 398-408.

И нежно чуждые народы возлюбил,
И мудро свой возненавидел.

Пушкин подчеркивает упоение Варшавы собственным бунтом, опьянение им.

Когда безмолвная Варшава поднялась
И бунтом [...] опьянела,
И смертная борьба [...] началась,
При клике «Польша не згинела!» (III, 444).

О политической сути Варшавы Пушкин размышляет в «Бородинской годовщине». Это ослабевший, но гордый город:

Вновь наши вторглись знамена
В проломы падшей вновь Варшавы. <...>
Скажите, скоро ль нам Варшава
Предпишет гордый свой закон? (III, 274).

Вяземский не создает стихов о восставшей Варшаве, так как считает, что подавление польского восстания не может быть предметом для поэзии. *«Для меня назначение хорошего губернатора в Рязань или Вологду гораздо больше предмет для поэзии, нежели взятие Варшавы»*, – пишет он и резко критикует стихи Пушкина и Жуковского, опубликованные в брошюре «На взятие Варшавы». Но в записных книжках и письмах этого периода он постоянно размышляет о Польше, о политических событиях с ней связанных.

«Вот и последнее действие кровавой драмы, – пишет он. – Что будет после? Верно, ничего хорошего, потому что ничему хорошему быть не может». Вяземский убежден, что «Польшу нельзя расстрелять, нельзя повесить ее, следовательно, силою ничего прочного, ничего окончательного сделать нельзя».

Не понаслышке знакомый с польским свободолюбием и свободомыслием, Вяземский видит перспективу вражды против Российской империи со стороны Польши: «При первой войне, при первом движении в России, Польша восстанет на нас, или должно будет иметь русского часового при каждом поляке». Вяземский предлагает оставить Царство Польское. «До победы так нельзя было сделать, – говорит он, – а после победы очень можно».

«Но такая мысль слишком широка для головы какого-нибудь Нессельроде»⁵.

А.С. Пушкин же считает, что такое решение противоречит русским интересам. Он пишет П.А. Вяземскому: «И все-таки их надобно задушить и наша медлительность мучительна» (XIV, 169).

И для Пушкина, и для Вяземского Польша – чужое пространство, т.к. оно не связано с домом. Чужеродность Польши для Вяземского задается через образ путешественника и мотив дороги. Но это «чужое» пространство Польши желанно, романтизировано – это идеальное пространство-воспоминание, куда герой мысленно уносится от «серых будней» и оно становится куда ближе и роднее, чем реальность русской дороги.

У Пушкина совсем иное ощущение дистанции. Это враждебное пространство: «мы не сожжем Варшавы их». Но в то же время Пушкин ощущает Польшу не столько географически, сколько исторически. Его творчество отличается глубочайшим проникновением в суть славянского конфликта. Поэтому нельзя согласиться с А. Осповатом, утверждающим, что пушкинское стихотворение «Клеветникам России» явилось «манифестом имперского патриотизма». Скорее, поэт здраво оценивает как русскую, так и польскую национальную специфику. В письме П.А. Вяземскому от 1 июня 1831 года А.С. Пушкин формулирует тезис, что «мятеж Польши есть дело семейственное, старинная, наследственная распря, мы не можем судить ее по впечатлениям европейским, каким бы ни был впрочем наш образ мыслей» (XIV, 169).

Вяземским любима «географическая», зримая и осязаемая Варшава. У Пушкина же доминируют важнейшие для польской культуры мифологемы поляка-бунтаря и Варшавы – бунтующего города. Эти отличия легко объяснимы биографическим контекстом: П.А. Вяземский долгое время жил и служил в Польше, Пушкин же, хоть и не был там, глубоко прочувствовал специфику этой страны через общение с поляками, в частности, благодаря поэтической дружбе с Мицкевичем. Образ Варшавы создавался Пушкиным, в основном, уже после восстания 1830 года, а Вяземский полагал, что это событие не может быть объектом поэтической рефлексии.

⁵ Вяземский П.А. Старая записная книжка. 1813-1877. М., 2003. С. 590.

ПУШКИН В АНАЛИЗАХ Н.Н. СТРАХОВА

©Т.В. Ведерникова

Харьковский национальный педагогический
университет имени Г.С. Сковороды

PUSHKIN IN THE ANALYSIS BY N.N. STRAHOV

©Tatiana Vedernikova

Harkov National Pedagogical University by G.S. Skovoroda

No doubt, that Strahov is the Pushkin's fan and he was generated under the influence of Ap.Grigoriev and the same as his teacher considered "Pushkin is our all". But in a quantitative sense he has written about Pushkin much more, than Grigoriev and has acted in these articles not as the critic, he was the historian of the literature in the greater degree. The sight at Pushkin Strahov stated in polemic not only with hostile Pisarev but also with Slavophiles more close to him ideologically. Strahov was the first who has raised the question about the Pushkin-parodist. It was original opening for him. Temperamentally written articles by Stpahov promoted formation at his contemporaries of the correct and deep representation about Pushkin.

Пушкиноведческие работы Страхова создавались на протяжении более чем полутора десятилетий: с 1866 до начала 1880-х гг. и вошли в сборник «Заметки о Пушкине и других поэтах» первоначально вышедший в Санкт-Петербурге в 1888 г., а затем дважды (в 1897 и 1913) переиздававшийся в Киеве. Естественно, за это время позиции критика пережили определенную эволюцию, и возможно, именно это побудило его предпослать сборнику предисловие, в котором его отношение к Пушкину нашло наиболее обобщенное и законченное выражение.

Нет сомнения, что слова Ап. Григорьева «Пушкин – это наше все» могли бы служить эпиграфом и к этому предисловию, и к книге в целом, что работы Страхова, как и Григорьева, были реакцией на то пренебрежительное отношение к Пушкину, которое было достаточно распространено в середине XIX века и получило наиболее агрессивное выражение в статьях Писарева.

Но тональность и сам подход к материалу у обоих авторов различен. Григорьев рационалистичен, мыслит суждениями и убеждает аргументами. Страхов эмоционален, охотно оперирует образами и стремится воздействовать на чувства читателя. «С именем Пушкина связано какое-то очарование. Есть такие чарующие имена <...> Эти имена составляют синонимы света и красоты, высшей прелести, до какой могут достигать человеческие чувства <...> Нужно быть способным к очарованию; непременно нужно испытать на самом себе обаяние того чародея, о котором хотим рассуждать. Восторг понимается только восторгом»¹.

Но ощущая себя все-таки критиком и историком литературы, Страхов помнит и о необходимости «совладать со своим очарованием», «выбиться из-под его власти», «обратить его в наслаждение сознательное и отчетливое», «это очарование довести до сознательности и определенности». «Если мы не выйдем из-под власти этого обаяния, мы никогда не получим способности вполне и правильно судить о нашем поэте» (С. 6-7).

Приведя затем обширную, размеров почти в страницу, цитату из статьи Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», напомнив мысли, которые принимаются как исходная точка его собственных размышлений, отдавая себе отчет в том, что «предстоит еще огромный труд в изучении и понимании Пушкина», Страхов отмечает, какие черты внутреннего мира и творчества Пушкина станут главным предметом внимания в его «Заметках». Это «выражение страдания», это пушкинское «искусство воплощать, делать определенным, превращать в живое и

¹ *Страхов Н.Н.* Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках после цитаты.

понятное, высказывать точными словами все самое неуловимое и недостижимое, что бывает в душе человеческой» (С. 10).

Его «Заметки» направлены на «изучение формы», в чем «есть большая потребность в настоящее время», ибо «после несравненных образцов, данных Пушкиным и так долго действительно бывших для всех образцами, мы, через пятьдесят лет после его смерти, находимся среди ужасной распущенности, которая губительно действует на таланты и породила целый поток плохих стихов» (С. 11). На этом заканчивается первая, меньшая, часть «Предисловия», вторая, большая, содержит анализ тогдашней литературной ситуации. Пушкин в ней не упоминается, но, можно сказать, присутствует в ней незримо.

Обращаясь к литературе последнего тридцатилетия, Страхов со злобной иронией говорит о поэтах, которые «неожиданно и незаслуженно потерпели горькую участь во время этой так называемой *зари обновления*. Тогда в литературе получило силу и с каждым годом разрасталось *гражданское* направление <...> Явилась *обличительная* литература, и вообще проповедовалась теория, что всякое искусство и писательство, всякая наука и умственная деятельность должны иметь в виду прямую пользу для общества» (С. 12). Всем этим ненавистным Страхову явлениям и тенденциям литературного развития, по мысли критика, противостоит Пушкин. В том и состояла его потаенная мысль, можно сказать, сверхзадача всего сборника, чтобы использовать авторитет Пушкина в борьбе со своими идеологическими противниками.

Все статьи Страхова о Пушкине глубоко полемичны, все они содержат возражения против распространенных в то время точек зрения о его творчестве и его значении. Иногда эта полемичность, так сказать, лежит на поверхности, их авторы названы прямо, иногда она улавливается в подтексте. Но во всех случаях она заслуживает пристального внимания, потому что именно она дает ключ к правильному пониманию этих статей.

Первая из них – «Несколько запоздалых слов» была написана в конце 1865 года и появилась в январском номере «Отечественных записок» за 1866 год; представляла она собой непосредственный отклик на статьи Писарева. Но спорить с ними

Страхов тогда не считал нужным, расценив их как «скандал», который не может повредить репутации поэта, потому что нельзя «найти в этих суждениях что-нибудь новое и достойное размышления». Большую опасность таили в себе, по его мнению, те искажения в подходе к Пушкину, которые содержались в выступлениях славянофильской критики и, в частности, в аксаковской газете «День». Они, как полагал Страхов, давно заслуживали ответа и в этом, по-видимому, и кроется смысл заглавия статьи – «Несколько запоздалых слов».

Страхов напоминает о недавнем праздновании столетия со дня рождения Ломоносова, в котором видит «одно из светлых явлений нашей духовной жизни», и совершенно резонно отмечает, что при этом оставлены в тени другие имена, равно дорогие и славные. Особенно должно было его задеть появившееся в «Дне» утверждение известного славянофила В.И. Ламанского, который провозглашал Ломоносова единственным образцом, с которым не могли сравниться последующие поколения и, который один воплотил лучшие свойства национального духа». «Последовавшие за Ломоносовым деятели, – прямо утверждал автор, – не имели уже в себе чистоты и упругости русского народного типа»².

Еще более категоричен был такой признанный идеолог славянофильства, как А.С. Хомяков. Он не раз по разным поводам высказывался о «слабостях» Пушкина, усматривал в его творчестве лишь «следы старорусского песенного слова»³, не признавал, что Пушкин проявил себя «как человек вполне русский». Для Страхова все это было совершенно неприемлемо. «...Есть светило, – утверждал он, – которое у нас не уступает никакому другому светилу, но, по общей участи русских светил, все еще остается бледным и малым для многих глаз. Это имя и это светило – Пушкин» (С. 3).

Критик проницательно объясняет, что отсутствие этого имени в публикациях «Дня» не случайно. Ломоносов противопоставлен неназванному Пушкину как человек «из простого народа», вот «причина, почему он обнаружил такую цельную,

² День. 1865. № 16. С. 363.

³ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. М., Т. 3. 1914. С. 111.

здоровую, громадную силу духа». А Пушкин «не был простолюдином и не стал мыслителем». «Никому впрочем не тайна, – продолжает Страхов, – холодность наших славянофилов к нашему Пушкину. Она заявляется издавна и постоянно. Это печальный факт, который еще и еще раз свидетельствует о безмерной путанице нашей жизни» (С. 3-4). Славянофилы не могли простить Пушкину его несомненного «западничества», его приверженности европейским идеалам и европейской «образованности», его одобрения деятельности Петра I, которая в их глазах была отходом от патриархальных устоев русской жизни и повела страну по ложному пути.

Вслед за Аполлоном Григорьевым Страхов оспаривает характерное для славянофилов возвышение Гоголя над Пушкиным и называет «странным явлением, что *неполный* поэт, Гоголь, был признан славянофилами за русского художника, тогда как Пушкин, поэт *полный*, подвергся с их стороны сомнению» (С. 5). Может показаться, что на последующих страницах статья утрачивает свой полемический характер. Но такое заключение было бы ошибочным.

Страхов исследует «ряд произведений, тема которых – значение поэта, его достоинство, его отношение к окружающей жизни» (С. 5). Но в этой теме присутствует еще один важный и постоянный элемент – взаимоотношение поэта с его современниками. Он и вносит в разбираемые пушкинские стихи «какое-то беспокойство и смущение», «тревогу и дисгармонию» – следствие того, что «масса читателей все больше и больше к нему охладевала» (С. 6).

Прослежена эволюция отношения Пушкина к этому охлаждению: «сначала поэт, очевидно старался уйти от борьбы в высокомерие и презрение к своим читателям... Но такое равнодушие и гордое отношение к читателям, очевидно, были не в натуре Пушкина; с ним не могла помириться та глубокая сердечная тревога, которою он весь проникнут <...> Гордому поэту все тяжелее и тяжелее было нести свой поэтический крест <...> Его судили глупцы, толпа отвечала на его речи холодным смехом. Ничем не мог он победить холодности толпы, ничем не мог поменять мнения глупцов». А между тем «Пушкин всею натурою своею был поэт; что бы он сам ни говорил в минуты печали, для

поэта главное – сочувствие его произведениям, или, говоря широкими словами самого Пушкина, народная любовь» (С. 7-10).

Лишь в конце статьи определяется, в чем был полемический подтекст всех этих наблюдений. Они тоже направлены против критиков Пушкина, но на этот раз не славянофилов. «Ему ставят обыкновенно в упрек, почему он не был деятелем протеста против современного ему порядка вещей, почему он уживался в нем. Но тут великая тайна. Он ужился со своим временем только потому, что был великий поэт, что у него был алтарь, огонь которого он должен был свято охранять» (С. 15-16). Пушкин, по мысли Н.Н. Страхова, глубоко сознавал то, чего не понимали его критики; служение поэтическому алтарю он воспринимал как свой высший долг.

Следующая статья «Главное сокровище нашей литературы» еще более открыто и воинственно полемична, чем предыдущие. Первой фразой «Бедна наша литература, но у нас есть Пушкин» обозначив свой главный тезис, Страхов сразу же переходит к резким обличениям: «...есть нечто поразительно-безумное во многих суждениях и толкованиях, которым подвергался Пушкин в нашей – как бы сказать? – *действовавшей* литературе, в той части литературы, которая, исполнившись непобедимой веры в свои силы и свое призвание, принялась все решать вновь, взяла на себя установить надлежащий взгляд на все вещи в мире, а между прочим и на русскую литературу» (С. 17). Здесь каждое слово так и дышит язвительной иронией и непримиримой ненавистью.

Вообще критик отдает себе отчет в необходимости уважительно относиться к чужим точкам зрения, но, как он дальше подчеркивает, «разбирая суждения о Пушкине, о которых мы завели речь, почти нет возможности стать и на такую точку зрения» (С. 18). Он говорит о безмерной диспропорции между громадным явлением, в котором отразилась красота души человеческой и людей с микроскопическими и слепыми взглядами, которые берутся о нем судить.

Если первая половина статьи «Главное сокровище нашей литературы» интересна и значима своей полемической стороной, бескомпромиссной борьбой за Пушкина, против любых попыток его недооценки и принижения, то вторая содержит наблюдения, которые, на наш взгляд, можно без преувеличения назвать

открытием Страхова, который впервые поставил вопрос о *Пушкине-пародисте*. В статье «Главное сокровище нашей литературы», ставшей впоследствии составной частью цикла «Бедность нашей литературы», Страхов изложил лишь часть своих соображений по указанному поводу. В 1874 году в сборнике «Складчина» появился новый цикл его работ, озаглавленный «Заметки о Пушкине». Одна из этих «заметок» так и называлась – «Пародии».

Даже для человека, осведомленного в литературе о Пушкине, сама постановка вопроса о Пушкине как авторе пародий может оказаться неожиданной. При всем обилии написанного о нем в этом аспекте его творчество представляется совершенно неизученным. Еще большим должно было быть удивление читателей сборника статей Н.Н. Страхова «Заметки о Пушкине и других поэтах», где этот вопрос был поставлен впервые. Конечно, объем написанного о Пушкине за минувшие с тех пор почти полтора века возрос многократно, но и к тому времени уже существовали статьи Белинского, Ап. Григорьева и многих других авторитетных авторов, и о пародиях Пушкина в них не было ни слова.

Стоит напомнить, что сам Страхов отдавал себе отчет в новизне найденного им подхода к произведениям Пушкина и счел нужным отметить: «Сколько помнится, никогда не было указано на такое значение этих произведений; между тем оно несомненно...» (С. 27). Ощущается настоятельная необходимость критически осмыслить «открытие» Страхова, уяснить, соответствует ли действительности то, что казалось ему несомненным, ввести его аргументы в контекст современных представлений о Пушкине.

Итак, что же утверждал Страхов? К вопросу о Пушкине-пародисте он обращался дважды: в статье «Главное сокровище нашей литературы» и в специальной небольшой заметке, которая так и называется – «Пародии», и обращался для того, чтобы вновь и на новом материале подтвердить величие Пушкина. Ему, говорит Страхов, «не чуждо было сознание своего величия», и в его пародиях он видел «свидетельство тех проблесков сознания своего величия, которые в этом случае, то есть у Пушкина, доказывают само величие» (С. 26-27).

По мнению Страхова, «Пушкин написал две пародии, именно “Летопись села Горохина”, пародию на ”Историю

Государства Российского” *Карамзина* и так называемые *второе и третье* “Подражания Данту”, составляющие пародию на “Ад Божественной Комедии” *Данте*» (С. 27). Страхов ошибочно называет произведение Пушкина. Правильное название – «История села *Горюхина*». Искажение, сделанное в первом, посмертном собрании сочинений Пушкина, существовало до начала XX века и было исправлено только С.А.Венгеровым по обнаруженной им рукописи и введено в оборот с выходом Полного собрания сочинений Пушкина, выпущенного под его редакцией в 1907-1915 гг., т.е. после смерти Страхова. При этом Венгеров не только обосновал правильность своего прочтения спорной буквы, но и указал на его принципиальный характер: «...Это название столь же символично, как и вся “История”, как символичны некрасовские Нееловы, Гореловы, Неурожайка тож»⁴.

Прежде чем обратиться к аргументации предлагаемого им «значения» названных пушкинских произведений, критик делает очень важное предупреждение: «Но скажем прежде несколько слов о том, что такое пародия. Читатели, привыкшие к современным ходячим пародиям, пожалуй, видят в них что-то не совсем хорошее, и готовы будут найти, что мы не делаем чести Пушкину, приписав ему охоту упражняться в этом роде поэзии. Пародия составляет нынче большей частью бестолковое глумление над пародируемым произведением, состоящее в бесцеремонном искажении его смысла, тона и духа. Это дело легкое и бесплодное, в котором талант заменяется грязным воображением, одевающим в пошлость все, что ни видит перед собой» (С. 27).

Здесь Страхов излагает – пусть с враждебной и уничижительной интонацией – то понимание пародии, которое было господствующим в его время, когда считалось само собой разумеющимся, что смысл пародии в том, чтобы разоблачать отжившее, бездарное, дискредитировать ложные авторитеты, указывать читателю на слабости незаслуженно прославленных произведений, но подлинные художественные шедевры не должны и не могут быть предметом пародирования.

⁴ Венгеров С.А. Горюхино, а не Горохино // Пушкин А.С. Сочинения. Спб.: Изд. Брокгауз-Ефрон. Т. 4. 1910. С. 226.

Поэтому Н.А. Добролюбов, который сам был первоклассным пародистом и не раз использовал возможности пародии в литературной борьбе, говорил о непростительности «и самых остроумных насмешек над тем, что дорого и свято... Попробуйте перепародировать Гоголя в его “Мертвых душах”, “Ревизоре” и лучших повестях – много ли успеха будете вы иметь?». Иное дело, если требуется «ловить и обличать»: «тут-то и годится пародия»⁵.

Такой подход к пародии сохраняет права гражданства до нашего времени. «Пародия *всегда* (курсив наш. – Т.В.) связана с дискредитацией идейного смысла произведения или поэтической системы писателя...», – писал И.Г. Ямпольский⁶. Поскольку он зарекомендовал себя как исследователь именно добролюбовско-страховского периода истории русской литературы, то они показательны не только как его собственное мнение, но и как выражение взгляда, который сформировался именно на основе тогдашней литературной практики и в то время был господствующим.

Но Страхову могло быть известно и другое, пушкинское понимание пародии, которое он дал в заметке «Англия есть отечество карикатуры и пародии», появившейся в 1830 году в «Литературной газете», а в 1881 году введенной П.А. Ефремовым в корпус сочинений Пушкина. Для Пушкина главное в пародии не установка на высмеивание и уничижение, а способность пародиста верно уловить и воспроизвести особенности стиля пародируемого автора. «Сей род шуток, – писал он, – требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами...» (XI, 118).

Но если эти строки и не были известны Страхову, он в своем понимании пародии явился прямым продолжателем Пушкина, сформулировав совершенно сходный подход к ее сущности и функциям, резко разойдясь со своими современниками. Это им он сказал: «Не такова настоящая, поэтическая пародия. Она требует глубокого и строгого проникновения в дух и манеру писателя, который пародируется. Чем ближе пародия к подлиннику, тем она выше. Во-вторых, такая пародия требует полного и меткого

⁵ Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л. Т.6. 1963. С. 215, 220.

⁶ Ямпольский И.Г. Середина века. Л., 1974. С. 216.

указания тех противоречий, которые пародируемый писатель представляет в отношении к действительности, или к идеалу; следовательно, такая пародия требует ясного понимания этой действительности, этого идеала; она вызывается этим пониманием, и служит для его выражения и прояснения. Таким образом, из-за настоящей пародии должен выглядывать тот взгляд на предмет, то лучшее и высшее его понимание, против которого фальшивит пародируемый автор. В таком смысле, как обличение фальши перед истиною, пародия есть вполне поэтическое дело, вызываемое действительною поэтическою потребностью и требующее высокого таланта. И в этом смысле пародии Пушкина суть произведения удивительные по глубине и мастерству, лучшие пародии, которые когда-либо были писаны» (С. 28).

Критик не случайно так подробно излагает теоретические предпосылки своего анализа пушкинских пародий: ведь если исходить из добролюбовского понимания пародии и недопустимости пародирования того, что «дорого и свято», то как могли стать его объектом такие дорогие и святые для Пушкина имена, как Данте и Карамзин. Вместе с тем, когда Страхов вменяет в обязанность пародии «обличение фальши перед истиною», он не вступает в противоречие и с Пушкиным. Ведь и Пушкин ставил пародию в один ряд с карикатурой, но и в той и в другой он видел в первую очередь подтверждение значимости объекта, привлекающего внимание пародиста и карикатуриста: «Всякое замечательное произведение подает повод к сатирической картинке; всякое сочинение, ознаменованное успехом, подпадает под пародию» (XI, 118).

Развивая эти мысли во второй статье, Страхов отмечает, что в пародиях Пушкина «обнаруживается та же его изумительная чуткость. Способный по произволу принять тон и склад какого угодно писателя, он тонко чувствовал малейшие отклонения его от идеала поэтической красоты; этот идеал был так ясен для Пушкина, что отклонения выступали, как темные пятна на ярком свете, и наш поэт иногда забавлялся, подробно обозначая густоту и контур этих пятен» (С. 52).

Трудно представить себе, что на такое глубокое и во многих отношениях горькое произведение, как «История села Горюхина»

как на забаву, что создавая такие произведения, Пушкин «бросал со своих высот на другие умы (Карамзина? Данте? – Т.В.) взгляд, так сказать, играющий высокомерием» (С. 27). Но факт есть факт, и Страхов имел основание напомнить о том, что «Пушкин до конца жизни никогда не думал печатать этих *странных* произведений, и они явились только после его смерти в “Современнике”» и сделать вывод, правда, не столь уж бесспорный, «что они сделаны были только *для себя*. Это была свободная игра его могучего гения, смысл которой едва ли был бы доступен для его читателей»⁷.

Присмотримся теперь к аргументации, к которой прибегает Страхов, чтобы обосновать пародийный характер «Истории села Горюхина». Произведение Пушкина, утверждает он, написано языком, «знаменитым слогом» карамзинской «Истории». «Расположение пародии напоминает первый том “Истории Государства Российского”. Вступление соответствует предисловию. От стихов и повестей Белкин, подобно Карамзину, перешел к истории, и перешел с теми же чувствами. “Мысль, – пишет Белкин, – оставить мелочные и сомнительные анекдоты для повествования великих и *истинных* происшествий давно тревожила мое воображение”. Так смотрел и Карамзин. “И вымыслы нравятся, – говорил он, – но для полного удовольствия должно обманывать себя и думать, что они истина”. Взгляд на значение истории у обоих совершенно одинаков» (С. 29).

Думается, однако, что Страхов здесь несколько огрубляет действительное положение вещей. Карамзин призывает обманывать себя, выдавая вымыслы за истину, а Белкин (Пушкин) – оставить «сомнительные анекдоты» ради «истинных происшествий». О некоторой близости этих взглядов говорить можно, но никак не о том, что они совершенно одинаковы.

Более достоверно, хотя тоже не «совершенно одинаково» сходство в высказываниях обоих авторов о значении истории. У Карамзина: «История есть священная книга народов, главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил». У Пушкина: «Быть судиею, наблюдателем и пророком веков и народов казалось мне высшею степенью,

⁷ Григорьев Ап. Сочинения: В 2 т. М., Т. 2. 1990. С. 26-27.

доступной для писателя». Напоминает Страхов и о том, что Карамзин предпослал своему труду перечень исторических источников, среди которых называл летописи, так же делает Белкин в «Истории села Горюхина».

Далее Страхов выстраивает сопоставление цитат из произведений обоих авторов, но убедительность этих сопоставлений очень разнится. Вот пример, в котором сходство предметов описания и их характеристик действительно просматривается: «Карамзин: “Славяне имели в стране своей истинное богатство людей: тучные луга для скотоводства, и земли плодородные для хлебопашества, в которых издревле упражнялись”. Белкин: «Издревле Горохино славилось своим плодородием и благорастворенным климатом. На тучных его нивах рожь, овес, ячмень и гречиха» (С. 30).

Или: Карамзин: «Волынка, гудок и дудка были также известны предкам нашим: ибо все народы славянские любят их». Пушкин: «Музыка была всегда любимое искусство образованных горохинцев; балалайка и волынка, услаждая чувство и сердце, поныне раздаются в их жилищах, особенно в древнем общественном здании, украшенном елкою» (С. 31).

А вот пример другого рода, где сходство явно надумано. У Карамзина: «Греки, осуждая нечистоту славян, хвалят их стройность, высокий рост и мужественную приятность лица. Загорая от жарких лучей солнца, они казались смуглыми, и все без исключения были русые». У Пушкина: «Обитатели Горохина, большей частью, роста среднего, сложения крепкого и мужественного, глаза их серые, волосы русые или рыжие» (С. 30). В первой цитате рост высокий и мужественная приятность лица. Во второй – рост средний, а мужественное – сложение. В первой – волосы без исключения русые, во второй – русые или рыжие.

В «Летописи села Горюхина», утверждает Страхов, «чувствуется удивительно-схваченная манера Карамзина», но «схвачена» она была не в качестве образца, а в результате неудовлетворенности ею: «нельзя не чувствовать глубокой фальши, в которую впал Карамзин, резкого, и потому смешного противоречия между предметом и изложением. Итак, вот что сделал Пушкин. Он позволил себе лукавую и веселую дерзость, далеко

превосходящую дерзости современных нам нигилистов. Он решил подсмеяться над нашими летописями и над великим трудом Карамзина, без сомнения, величайшим произведением русской литературы до Пушкина» (С. 31).

При чем здесь ненавистные Страхову нигилисты, которых Карамзин ни капли не интересовал, не очень ясно, разве только для того, чтобы повторить, что их стремления к переоценке вещей продиктованы «тупым отрицанием, опирающимся на одном непонимании» и противопоставить его прозорливости Пушкина. Но важно другое. Пушкин, по Страхову, вовсе не следует Карамзину и пишет свою историю, руководствуясь другими принципами.

Только что сопоставлялись цитаты, суть которых была в том, что оба автора более всего стремились к истине, теперь выясняется, что реализовано это стремление только у Пушкина: «Сквозь насмешки Пушкина (надо полагать, над Карамзиным. – Т.В.) сквозит истина дела; как живое, встает перед нами Горохино, и вы начинаете догадываться, в каком правдивом свете можно бы изложить историю наших предков. Карамзин, очевидно, употребил для этой истории чужие мерки, облек ее в ложные краски: Пушкин глубоко почувствовал фальшь и попробовал сделать несколько штрихов, вполне верных действительности: контраст вышел поразительный» (С. 31). Так что же должно быть подтверждено сопоставлением обоих произведений: сходство или контраст?

Как показывает заключительный вывод критика, не «История государства Российского», только «История села Горюхина» служит для наших историков «постоянным указанием на то, к чему они должны направлять все усилия при изображении далекой старины, людей и нравов, стоящих на совершенно иных ступенях развития, имеющих совершенно иные формы жизни» (С. 32).

Во второй статье («Пародия») те же противоречия, которые обнаруживаются в предыдущей. Здесь вывод критика определен и однозначен: «Самая замечательная пародия Пушкина есть “Летопись села Горюхина”, в которой он пародировал первые главы “Истории Государства Российского”. Ложный тон Карамзина здесь разоблачен совершенно, притом не вообще, а с точным указанием истинных свойств предмета, по отношению к которому этот тон

ложен» (С. 54). Не вступает ли здесь критик в противоречие с собственным определением пародии, которое он недавно отстаивал и противопоставлял неверному, но получившему распространение у современников?

Страхов отдавал себе отчет в том, что «черты русской жизни, намеченные здесь Пушкиным, истинно драгоценны – и стоили бы подробного разбора», что «верность этих черт и правдивость их освещения поразительны», что с этой вещи «начинается поворот в деятельности Пушкина, и он пишет ряд повестей из русской жизни, заканчивающийся “Капитанскою дочкою”» (С. 54).

Но это были лишь планы, оставшиеся неосуществленными, а вот вопрос об «Истории села Горюхина» как пародии Страхов поставил первым, и те, кто обращались к этому произведению позднее, уже привычно называли эту вещь пародией, не считая нужным дополнительно обосновывать его принадлежность к этому роду литературы. Все они явились в известной мере последователями Страхова независимо от того, соглашались они с ним или нет и как оценивали его концепцию и его аргументы.

Многие исследователи считали, что намерение пародировать «Историю государства Российского» находится в вопиющем противоречии с отношением Пушкина к главному труду Карамзина, в котором он видел «не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека», и принимая как данное пародийный характер «Истории села Горюхина», высказывали предположение, что объектом пародии явились другие, менее симпатичные Пушкину авторы. Назывались, в частности имена Н.А. Полевого (В.В. Виноградов, В.В. Сиповский, В. Кожевников), М.Т. Каченовского (А. Искос) и некоторые другие.

«История села Горюхина» явно пародирует “Историю русского народа...”, – уверенно утверждает В. Кожевников. – Горюхинская история пронизана пародийными реминисценциями. Пушкин метил в Н.А. Полевого, в его “Историю...”. Не случайно он взял ее с собой в Болдино»⁸. Неоднократно высказывались предположения, что Пушкин мог пародировать историков

⁸ Кожевников В. «История села Горюхина» – История России // Москва. 1988. №6. С. 151.

XVIII века и общий искусственно приподнятый и ложный тон, получивший распространение в книгах разных авторов.

М.П. Алексеев считал, что «пародия Пушкина должна была иметь в виду не специально то или иное произведение русской исторической литературы (Карамзин, Полевой), но некоторые общие нормы русской историографии»⁹. Н.В. Измайлов писал об «Истории села Горюхина», что «вопрос о том, пародировал ли Пушкин в своей сатире современных и прошлых историков и кого именно пародировал, остается невыясненным и спорным»¹⁰.

Весьма оригинальную гипотезу выдвинула Ю.И. Левина в статье «Об источниках пародийной формы в “Истории села Горюхина”». Автор в целом солидаризируется со своими предшественниками в том, что «вопрос о пародийном характере “Истории села Горюхина” рассматривался как центральный, осмысляющий все произведение; исследователи исходили из того, что пародия обязательно имеет адресат и пародирует какой-либо определенный исторический труд. Но кого из современных историков, и какой именно исторический труд имел в виду Пушкин? Тут мнения пушкинистов расходились, и назывались, в основном два имени: Н.М. Карамзина и Н.А. Полевого»¹¹.

Далее Ю.И. Левина обращает внимание на то, что «существовали известные Пушкину исторические работы несравненно более близкие по своему стилю и форме к изложению горюхинской истории, чем труды Карамзина и Полевого». Такой вывод позволяет сделать знакомство с учебниками и лекциями, которыми пользовались в Лицее в годы пребывания там Пушкина. Автор привлекает к рассмотрению и лицейские журналы и, приведя обширную выдержку из одного из них, делает вывод: «Эта пародия

⁹ Алексеев М.П. «К истории села Горюхина» // Пушкин в школе. М., 1951. С. 74.

¹⁰ Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 483.

¹¹ Левина Ю.И. Об источниках пародийной формы в «Истории села Горюхина» // Болдинские чтения. Горький. 1977. С. 84.

поразительно близка «Истории села Горюхина» по своему приему пародирования форм и изложения исторического труда»¹².

Едва ли не все исследователи «Истории села Горюхина» настойчиво подчеркивали, что смысл и значение этого произведения не ограничиваются лишь его пародийным характером. Мы полагаем, что Страхов не стал бы против этого возражать. Но не будем забывать, что в отличие от всех процитированных авторов он писал не об «Истории села Горюхина». Он писал о Пушкине-пародисте. Он ставил своей целью показать, что в богатейшей художественной палитре Пушкина нашла свое, пусть и небольшое место и пародия. Одним из примеров творчества Пушкина как пародиста ему послужила «История села Горюхина», и наличия в ней пародических элементов, кажется, никто не оспаривает.

Возвращаясь к «Заметкам о Пушкине» и рассматривая их как целое, хотелось бы прежде всего обратить внимание на точность избранного Страховым названия. Это действительно заметки, этюды, посвященные отдельным, в известном смысле частным вопросам творчества Пушкина, но они зримо объединены общей целью – объяснить современникам Пушкина, ввести их в его творческую лабораторию, привлечь внимание к тому, что могло остаться незамеченным или недооцененным.

В заметке «Нет нововведений» Страхов исследует природу и своеобразие новаторства Пушкина. Критик подчеркивает: это только может показаться что «нет нововведений», что Пушкин и не пробовал создавать новые литературные формы, использовал традиционные жанры: элегии, послания, сонеты, романсы, что «Евгений Онегин» имеет форму произведений Байрона, а форма «Капитанской дочки» взята из романов Вальтера Скотта, что любимый размер Пушкина – самый обыкновенный и общеупотребительный четырехстопный ямб ломоносовских од. Он даже приводит в подтверждение цитату из самого Пушкина, выделяя курсивом слова: «*Нововведения опасны и, кажется, не нужны*» (С. 38).

¹² Левина Ю.И. Об источниках пародийной формы в «Истории села Горюхина». С. 90.

Но в действительности критик стремится помочь читателю ощутить именно нововведения великого поэта, то, что он ни за какой формой не признавал безусловной ценности, он был свободен от суеверного порабощения любыми формами и, как говорит Страхов, «вливал в них обыкновенно столько содержания, что оно, так сказать, поглощало форму» (С. 38). В действительности он «делом и примером разрешил литературе всякие старомодности и всякие нововведения, с одним условием – чтобы они были уместны и нужны» (С. 40). В этом и состояли в глазах Страхова своеобразие и значение новаторства Пушкина.

Также и названия следующих заметок: «Переимчивость», «Подражания» не следует воспринимать прямолинейно. В первой из них говорится о необыкновенной чуткости и восприимчивости Пушкина в отношении всех предшествующих художественных достижений, благодаря чему «Пушкин иногда совершенно входил в их тон», но при этом, однако, «Пушкин стоял выше всех предшествовавших ему поэтов» (С. 42, 44). «Другое чудо, еще более удивительное, представляют подражания Пушкина народным стихам. Дух и склад народной поэзии уловлены так, что сомневаешься, действительно ли это сочинено Пушкиным, а не подслушано у народа <...> После этого, не прав ли был Пушкин, когда он сравнивал себя с эхом, отражающим всякий звук? <...> Он хорошо чувствовал, что его поэтическая сила способна все обнять, везде находить себе пищу» (С. 45, 46). Особенно показательно то, что «подражания» Пушкина, по словам Страхова, имеют «яркую своеобразность».

Зато две последние заметки – «Прямодушие» и «Истинная поэзия» – озаглавлены, можно сказать, всерьез, т.е. обозначают те качества, которые критик усматривал у Пушкина. Сравнивая Пушкина с современными ему поэтами, Страхов говорит, что если у них форма часто занимала главное место, а забота о красоте стиха перевешивала заботу о содержании, то у Пушкина форма была лишь орудием для выражения чувства и мысли.

Пушкин, пишет Страхов, «был правдивейший и искреннейший из поэтов <...> В Пушкине наша поэзия сделалась *правдою* <...> Вот почему он стал создателем ручкой поэзии. Он сбросил с себя все иноземные влияния, под которыми развивалась

наша литература; некоторая искусственность и изысканность, которыми она отзывалась до Пушкина, исчезли у него без следа. В поэзии стали прямо выражаться инстинкты русского сердца, стала отражаться русская действительность» (С. 55, 59).

Может показаться, что эти утверждения Страхова настолько банальны и повторяют столь избитые и общеизвестные истины, что не представляют какой-либо ценности и не могут вызвать интереса. Это глубокое заблуждение, и оно возникает лишь в том случае, если мы посмотрим на страховские статьи глазами человека нашего времени. Но цитируемые «Заметки» появились в 1874 году, когда представление о Пушкине было совсем не таким, как сейчас.

Не прошло и десяти лет после появления статей Писарева о Пушкине. Писарев был одним из кумиром тогдашней демократической литературной общественности, и его статьи, написанные эмоционально и талантливо, естественно, имели большой резонанс, и представляется необходимым иметь это в виду, в частности, и потому, что Писарев в этих статьях не воздержался от прямой полемики и с Аполлоном Григорьевым, и со Страховым. Именно Страхова, Григорьева и их единомышленников Писарев попрекал тем, что они ставили Пушкина на пьедестал, на который он не имеет никакого права, а самого Пушкина именовал «так называемым *великим поэтом*» и литературным кумиром, который «разваливается от своей ветхости при первом прикосновении серьезной критики»¹³.

Особенно существенно высказанное при этом убеждение Писарева в том, что его статьи содержат изложение не его собственной, индивидуальной точки зрения: «Приступая к этой работе, я хотел только высказать громко и открыто и подкрепить фактическими доказательствами то мнение, которое уже многие мыслящие люди составили себе о Пушкине...»¹⁴.

Правоту этих слов Писарева подтверждает и другой авторитетный очевидец – И.С. Тургенев. Пушкин, говорил он при открытии памятника поэту в 1880 году, «испытал охлаждение к себе современников; последующие поколения еще более удалились от

¹³ Писарев Д.И. Сочинения: В 4 т. М., Т.3. 1956. С. 361-364.

¹⁴ Там же. С. 415.

него, перестали нуждаться в нем, воспитываться на нем, и только в недавнее время снова становится заметным возвращение к его поэзии»¹⁵.

Справедливость требует признать, что в числе людей, благодаря которым произошло и стало заметным «возвращение» внимания и любви русского общества к Пушкину, был и Страхов. То из написанного им, что сегодня представляется очевидным и бесспорным, вовсе не было таковым, когда он писал свои «Заметки». Тогда Пушкин нуждался в защите, в разъяснении, в пропаганде его творчества, и Страхов именно этим занимался. Он чутко уловил запросы своего времени и ответил на них, и его усилия не прошли бесследно.

Две статьи, завершающие «пушкинскую» часть сборника Страхова, связаны с Достоевским. Первая из них «“Борис Годунов” на сцене» написана в форме трех писем к редактору «Гражданина» – Ф.М. Достоевскому. Вторая – «Пушкинский праздник. (Открытие памятника Пушкину в Москве)» – имеет подзаголовок «Составлено по *Воспоминаниям о Ф.М. Достоевском*, 1883). На первой считаем возможным подробно не останавливаться, т.к. материала о Пушкине она в сущности не содержит, если не считать аргументации тезиса, что сценическая интерпретация, содержащаяся в опере «Борис Годунов», воспроизводит трагедию Пушкина в обедненном и искаженном виде.

Вторая статья строится и на собственных свидетельствах и впечатлениях критика, содержит сложившееся у него восприятие и понимание происходящего, изложение его мыслей, в которых, однако прослеживается и общность точек зрения с Достоевским, и вероятное влияние Достоевского.

Страхов, несомненно, стремился дать в своей статье объективное и достоверное описание происходившего, опираясь исключительно на увиденное и прочувствованное. Но он не мог да, вероятно, и не пытался отказаться от субъективных акцентов, и их выявление и анализ представляют для нас не меньший интерес, чем свидетельства очевидца. Страхову удалось дать разностороннюю

¹⁵ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. М.; Л., Т.13. 1968. С. 72.

характеристику происходившего в день празднования, включающую оценки позиций и взаимоотношений представителей разных идейных лагерей, но одна из этих оценок прошла красной нитью через всю статью и была сформулирована уже в самом ее начале: «...можно прямо сказать, что именно речь Достоевского дала празднику некоторое существенное содержание, и осталась после него как твердое и блестящее украшение, не улетевшее вместе с дымом и пламенем этого фейерверка» (С.106).

Страхов здесь в чем-то прав, а в чем-то нет. Речь Достоевского была действительно самым значительным из всех выступлений, прозвучавших на празднике и получила единодушную поддержку. Могло показаться, что мысль о духовном единении русских людей вокруг священного для них всех имени Пушкина окажет умиротворяющее воздействие, сплотит представителей разных фракций тогдашней общественности. Достоевского, а вслед за ним и Страхова, очевидно, вдохновляло то, как указывает критик, «что в продолжение трех дней... не было сказано ни одного слова враждебного; напротив были примеры дружелюбных отношений, завязавшихся между враждовавшими» (С. 108). Но подобные надежды оказались необоснованными, прежние раздоры никуда не исчезли, а иллюзия единения вокруг идей, с такой энергией и силой провозглашенных Достоевским, действительно улетучились «вместе с дымом и пламенем этого фейерверка».

«Как только начал говорить Достоевский, – продолжает Страхов, – зала восторженно встрепенулась и затихла. Хотя он читал по писанному, но это было не чтение, а живая речь, прямо, искренно выходящая из души. Все стали слушать так, как будто до тех пор никто и ничего не говорил о Пушкине. То одушевление и естественность, которыми отличается слог Достоевского, вполне передавался его мастерским чтением. Разумеется, главную силу этому чтению давало содержание» (С. 114-115).

Современники сохранили много воспоминаний о впечатлении, произведенном речью Достоевского, но, думается, описанию, оставленному Страховым, принадлежит особое место, и в немалой степени потому, что он говорит об увиденном не как свидетель, а как участник и специально подчеркивает это. «Восторг, который разразился в зале по окончании речи, был неизобразимый,

непостижимый ни для кого, кто не был его свидетелем <...> Толпа вдруг увидела человека, который сам был весь полон энтузиазма, вдруг услышала слово, уже несомненно достойное восторга, и она захлебнулась от волнения, она ринулась всею душою в восхищение и трепет. Мы тут же все принялись целовать Федора Михайловича» (С. 116).

Страхов подчеркивает, что в отношении к речи Достоевского сошлись точки зрения обоих «подразделений». Аксаков назвал ее гениальной и сказал Достоевскому, что и Тургенев, представитель западников, и он сам, которого считают славянофилом, должны выразить ему величайшее сочувствие и благодарность. Ту же оценку дал ей западник П.В. Анненков, сказавший Страхову: «Вот что значит гениальная, художественная характеристика! Она разом порешила дело!» (С. 116). Уже после завершения праздника, анализируя все произошедшее и услышанное, Страхов приходит к выводу, что обе партии были побеждены и признали себя побежденными: славянофилы признали Пушкина великим выразителем русского духа, а западники увидели, что, и превознося Пушкина, не понимали всех его достоинств.

«Но кто же победил? – спрашивает Страхов. – К какой партии принадлежит Достоевский?». Порой примыкая к славянофилам, он «не есть прямой славянофил» и «не из славянофильства он почерпнул то восторженное поклонение Пушкину, которое так блистательно выразил и которое дало ему победу. И я вспомнил с большою живостью ту партию, к которой он принадлежал» (С. 120).

Страхов не произносит слова «почвенничество», но дает, вероятно, самую детальную характеристику этого направления из всех, которые можно у него найти. И – что особенно важно и показательно – эта характеристика сопровождается напоминанием о своем предшественнике – Аполлоне Григорьеве, «тоньше и глубже которого у нас никто не объяснял Пушкина». Вся эта характеристика строится на противопоставлении почвенничества как славянофильству, так и западничеству и настолько важна для понимания устремлений и самосознания Страхова, что стоит ее привести.

Ее, «партию», к которой принадлежал Достоевский и к которой Страхов, без сомнения, относит и себя, «можно назвать *чисто-литературною*, или, пожалуй, *Пушкинскою*, наконец просто *русскою*. Она всегда сильно тяготела к славянофильству, но не выставляла резких положений и законченных общественных теорий, и потому никогда не успевала добиться такого внимания публики, каким пользовались западничество и славянофильство. Она постоянно проповедовала величайшую любовь к художественной литературе, придавала ей почти первенствующее значение в духовной жизни народа, а потому, можно сказать, благоговела перед Пушкиным, как перед главным явлением нашей литературы. Она, эта партия, уклонялась от подражательности западничества и всегда видела в современной русской жизни больше внутреннего содержания, чем его находило исключительное славянофильство, а также всегда менее славянофильства чуждалась жизни иных народов. Вот такая партия победила на Пушкинском торжестве» (С. 120).

Спустя восемь лет после Пушкинского праздника Страхов приписал к своей статье еще полторы страницы, пронизанные скепсисом и разочарованием в тех надеждах, которые были им испытаны в те июньские дни 1880 года. Тогда он надеялся, что для Пушкина не скоро наступит «судьба тех бессмертных писателей, которые перепечатываются каждый год, изучаются каждым подрастающим поколением, но дух которых уже улетел от нас, уже никого не занимает и ни на кого не действует» (С. 125).

За истекшие годы ему пришлось убедиться, что праздник оказался «очень незначительным делом» и далеко не оправдал возлагавшихся на него надежд. Общество, которое, как тогда казалось, пережило момент сплочения вокруг священного имени великого поэта, все более отходило от идеалов, провозглашенных в дни пушкинских торжеств. «Не мы Пушкину устроили памятник и праздник; скорее он их для нас устроил, он дал нам три дня чистого воодушевления, зажег в нас, хоть на время, искру лучшего существования» (С. 125). Из этого уточнения – «хоть на время» – нельзя не заключить, что эта искра, по мнению Страхова, погасла.

**И.С. ТУРГЕНЕВ И А.А. ГРИГОРЬЕВ
В ОЦЕНКЕ ТВОРЧЕСТВА А.С. ПУШКИНА**

© А.В. Перетягина
*Костромской государственный университет
имени Н.А. Некрасова*

**I.S. TURGENEV AND A.A. GRIGOREV
IN APPRAISAL OF PUSHKIN'S CREATIVE WORK**

© Anastasia Peretyagina
Kostroma State University by N.A. Nekrasov

Closeness between literature and critical appraisal by I.S. Turgenev and A.A. Grigorev of Pushkin's creative work is disclosed in this article. It's relied on the facts of idea discrepancy between Russian critics in time from the mid of 1850th to the beginning of the 1860th. Interpretation of Pushkin by Apollon Grigorev is similar with Turgenev and had played key role in specific function of Pushkin's idea in «Otzy and deti».

Известно, что Тургенев познакомился с Аполлоном Григорьевым ещё в первой половине 1850-х годов. В письме к А.Н. Островскому от 7 ноября 1856 года он писал: «Поклонитесь от меня также Григорьеву. Так вышло – к моей крайней досаде, что не удалось мне увидеть его в нынешнем году в Москве. Я знаю, мы бы спорили с ним до упаду, но я чувствую, что мы бы очень тесно сошлись. Меня влечёт к нему; он напоминает мне покойного Белинского. Это сравнение, может быть, ему не понравится; но оно

так, – и для меня всё, что напоминает Белинского, мило. Что прикажете делать! Я остаюсь верен своим привязанностям»¹.

В том же 1856 году Тургенев энергично убеждал Некрасова привлечь Григорьева в «Современник» в качестве постоянного сотрудника. Велись переговоры с Григорьевым. Но он потребовал неограниченного владения критическим отделом «Современника» по примеру Белинского. Некрасов с этим не согласился.

В марте 1858 года во Флоренции, где Тургенев, по пути из Италии в Вену, прожил десять дней, они вновь встретились. А. Григорьев с октября 1857 года жил во Флоренции в семье князя Ю.М. Трубецкого в качестве воспитателя его сына Ивана.

Во Флоренции Тургенев тесно общался с Григорьевым. В письме к М.П. Погодину от 10 марта 1858 года Григорьев сообщал: «Приехал Тургенев, и мы с ним сидим ночи и говорим, говорим. Я читал ему написанное мною за границей. Он, вложивши перст в самое больное место моей личности, в разбросанность мысли, в ее неудержимость розлива, тем не менее сказал, что только у меня, в настоящую минуту, есть сила, что только во мне есть полнота какого-то особенного учения, которое вовсе не исключительно, как славянофильство, что для успеха я должен *долбить*, как покойник Виссарион, ограничить себя, повторять без малейшего зазрения совести: одним словом, долбить, долбить, долбить, что долбить мне, в настоящую минуту, негде, ибо ни к одному из существующих направлений я пристать не могу»².

Не исключено, что именно во Флоренции, где в это время находился дружески расположенный к Тургеневу Я.П. Полонский, который вместе с второстепенным писателем, богачом и меценатом, графом Г.А. Кушелевым-Безбородко обдумывал проект нового журнала «Русское слово», Тургенев и посоветовал Полонскому представить Григорьева графу. Кушелев-Безбородко предложил Григорьеву вести в журнале «Русское слово» отдел критики.

Таким образом, опубликованный в «Русском слове» (1859, №№2, 3) цикл статей Аполлона Григорьева «Взгляд на русскую

¹ *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Письма. Т. 3. М.; Л., 1964. С.39.

² *Григорьев А.А.* Материалы для биографии. Пг., 1917. С.227.

литературу со смерти Пушкина» был написан не без влияния И.С. Тургенева. В письме к Е.С. Протопоповой от 5 февраля 1859 года Григорьев сообщал по поводу этой статьи: «Я на этот раз провёл-таки свою мысль в той форме, в какой она родилась, отчитал печатно религиозную литургию за упокой великой души Виссариона Белинского... Читайте, Бога ради, теперешние статьи: в них кладется вся моя душа, жизнь и кровь. Может быть, недолго маяться-то – тороплюсь всё высказать, что нагорело в душе»³.

Именно григорьевская оценка Пушкина оказалась наиболее близкой, если не кровно родственной, И.С. Тургеневу. Она сыграла ключевую роль в особой функции пушкинских мотивов в романе «Отцы и дети». Б.Ф. Егоров отмечает: «Конец пятидесятих годов был трудным для пушкиноведения: либеральные критики А.П. Милюков и С.С. Дудышкин “разоблачали” Пушкина за недостаточную “образованность” и за “непонятность” для народа; А.В. Дружинин делал из поэта знаменосца “искусства для искусства”; революционные демократы в полемике с таким эстетством преуменьшали художественное и общественное значение Пушкина для современности.

То, что Григорьев выступал против односторонних истолкований поэта, подчеркивал его “синтетичность”, всеобъемлющий гений, громадное влияние на литературу и важную роль для нового времени, имело большой прогрессивный смысл»⁴.

Сидеть ночи напролёт с кем бы то ни было для Тургенева было несвойственно. А с Аполлоном Григорьевым он это делал. Почему? По его собственному признанию, на него завораживающе, гипнотически действовали «натуры энтузиастические». Григорьев был классическим образцом такой натуры, и Тургенев угадывал в нём сходство с Белинским.

Но дело было не только в сходстве натур. За этим сходством проступало близкое и дорогое для Тургенева понимание творчества Пушкина. В середине 1850-х годов Тургенева всё более и более

³ Григорьев А.А. Материалы для биографии. С. 242.

⁴ Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев – литературный критик // Григорьев Аполлон. Литературная критика / Составление, вступит. статья и примечания Б.Ф. Егорова. М., 1967. С.25-26.

тревожил наступающий в России разрыв поколений, угрожавший катастрофическим распадом «связи времён». Сперва Тургенев приветствовал статьи Чернышевского, поскольку в них приводились цитаты из критических статей Белинского, а в «Очерках гоголевского периода» впервые после долгого цензурного запрета открыто упоминалось дорогое для него имя. В письме к Л.Н. Толстому от 16 ноября 1856 года из Парижа Тургенев замечал: «Теперь о статьях Чернышевского. Мне в них не нравится их бесцеремонный и сухой тон, выражение чёрствой души; но я радуюсь возможности их появления, радуюсь воспоминаниям о Белинском, выпискам из его статей, радуюсь тому, что наконец с уважением произносится это имя»⁵. А в письме от 16 декабря 1856 года Тургенев вновь убеждал Толстого: «Больше всех Вам не по нутру Чернышевский; но тут Вы немного преувеличиваете. Положим, Вам его “фетишизм” противен и Вы негодуете на него за выкапывание старины, которую, по-Вашему, не следовало бы трогать; но вспомните, дело идёт об имени человека, который всю жизнь был – не скажу мучеником (Вы громких слов не любите), но тружеником, работником спекулятора, который его руками загребал деньги и часто себе приписывал его заслуги. (Я сам был не раз этому свидетелем); вспомните, что бедный Белинский всю жизнь свою не знал не только счастья или покоя – но даже самых обыкновенных удовлетворений и удобств; что в него за высказывание тех самых мыслей, которые теперь стали общими местами, со всех сторон бросали грязью, камнями, эпиграммами, доносами; что он смертью избег судьбы, может быть, очень горькой – и неужели Вы после всего этого – находите, что две-три статьи в пользу его, написанные, может быть, несколько дифирамбически – уже слишком великая награда, что этого уже сносить нельзя – что это – “тухлые яйца”? Чтобы понять мои чувства насчёт этих статей – я назначаю Вам свидание через 10 лет; – посмотрю я тогда, весело ли Вам будет, если Вам запретят сказать слово любви о друге Вашей молодости, о человеке, который и радовался, и страдал, и жил в силу своих

⁵ Тургенев И.С. Указ. изд. С. 43.

убеждений... Да только вряд найдётся ли в Вашем воспоминании такой человек»⁶.

Но, по мере знакомства с этими статьями Чернышевского, Тургенева всё более и более настораживало и огорчало *понимание* им, а потом и Добролюбовым, литературно-критической позиции Белинского, особенно в оценке творчества Пушкина. Революционеры-демократы «Современника» брали на вооружение творчество Гоголя и доводили до парадокса наиболее слабые и уязвимые места в критических оценках Белинским творчества Пушкина. Следует заметить, что, несмотря на признание Гоголя родоначальником реализма «натуральной школы» и на нотки скептического отношения Белинского к *содержанию* творчества Пушкина, критик никогда не акцентировал внимание на ограниченности Пушкина-мыслителя, всегда и неизменно подчёркивая, что исторически перед Пушкиным стояла главная задача утвердить в России авторитет собственно художественного творчества. Эта задача действительно была решающей для Пушкина как создателя русского литературного языка и специфического художественного слова, отличающего литературу от других форм общественного сознания. В этом смысле Пушкин оставался для Белинского непревзойденным образцом, и значение его в истории отечественной литературы имело в глазах критика непреходящий, вечный характер.

Чернышевский и Добролюбов, напротив, признавая вслед за Белинским «художественность» творчества Пушкина, делали акцент на другом, на том, что *содержание* поэзии Пушкина устарело, что сфера его общественных интересов была неглубока.

С другой стороны, антагонисты революционеров-демократов, либеральные западники, Дружинин и его сторонники, утверждая вечное значение пушкинской художественности, опять-таки лишали его творчество глубины, непреходящей значимости и серьёзности поставленных в нём проблем, превращая Пушкина в поэта «чистого искусства».

Тургенев неоднократно подчёркивал в своих письмах неудовлетворённость позицией Дружинина. Ему казалось, что в

⁶ Тургенев И.С. Указ. изд. С. 60-61.

оценке Пушкина Дружинин отступает от наследия Белинского. 14 декабря 1856 года Тургенев пишет Е.Я. Колбасину из Парижа по поводу первой статьи Дружинина «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения»: «XI-й № “Библиотеки для чтения” хорошо составлен; но я больше (даже в дружининском смысле) ожидал от статьи о Белинском. От неё веет холодом и тусклым беспристрастием. Эткими искусно спечёнными пирогами с “нетом” – никого не накормишь»⁷. Тогда же в письме к А.И. Герцену от 27 декабря 1856 года Тургенев сообщал, что Дружинин «намерен придать ей (“Библиотеке для чтения”. – *А.П.*) консервативно-английский характер – и уже написал одну статью о Белинском, в которой бросает на него взгляд свыше; но статья вышла тупая – точно птица без клёва; этим ни одной крепколобой головы не продолбишь. Да и откуда взяться консерваторству на Руси? Не подойти же к гнилому плетню и сказать ему: ты не плетень, а каменная стена, к которой я намерен пристраивать!»⁸. 13 января 1857 года Тургенев писал об этом и самому Дружинину: «Зато Вы не удивитесь, если я скажу Вам, что статья о Белинском мне мало понравилась. Она очень умна и беспристрастна – но холодна и – виноват! – несправедлива. Как же это так? – спросите Вы: беспристрастна и несправедлива? Уж не знаю как – но оно так. Об этом следовало бы распространиться – но я теперь не в силах распространяться»⁹.

Именно у Аполлона Григорьева Тургенев почувствовал более органическое понимание творчества Пушкина, снимающее тот раздор, который наметился в современной критике и который, в конечном счёте, отражал «разрыв связи времён», конфликт между «отцами» и «детьми», Белинским и его последователями.

Тургенев сочувствовал и Чернышевскому, и Дружинину. Но и у того и у другого видел крайности, односторонности. А намечавшийся разрыв тревожил его. Вероятно, этой тревогой и делился Тургенев с Аполлоном Григорьевым в период бессонных ночных разговоров во Флоренции.

⁷ Тургенев И.С. Указ. изд. С.58.

⁸ Там же. С.70.

⁹ Там же. С.84.

И что же получилось в итоге?

В итоге появился цикл статей Аполлона Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина». В первой статье этого цикла, где речь шла о Пушкине, Григорьев изложил и сформулировал такое понимание творчества национального гения, которое было положено в основание художественной концепции тургеневского романа «Отцы и дети».

Примечательно, что Григорьев не касается в этой статье специального разбора поэзии Пушкина, предпринятого Белинским в 1840-е годы. Речь идёт о той оценке, которую дал Пушкину Белинский в раннем, юношеском цикле статей «Литературные мечтания». «В них, – пишет Григорьев, – выразилось первое сознательное *чувство* нашей критики – я говорю *чувство*, а не *взгляд* – ибо в них всё было чувство. Так по общему органическому закону мироздания ни одна мысль не является в стройной форме, не пройдя наперёд несколько форм, так сказать, допотопных»¹⁰.

Почему Григорьев ценит именно эту статью Белинского? Да потому, что «все заблуждения и промахи Белинского (о них знал Тургенев и с ними не соглашался – А.П.) исчезали, сгорали в его огненной речи, в огненном чувстве, в ярком и истинно поэтическом понимании»¹¹.

В оценке ранним Белинским творчества Пушкина Григорьев выделяет курсивом следующие слова критика: «он заплатил дань всем великим современным событиям, явлениям и мыслям»; «Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества, – но мира русского, но человечества русского»; «Да, я свято верю, что он вполне разделял безотрадную муку самоотверженной любви черноокой черкешенки или своей пленительной Татьяны, этого лучшего и любимейшего идеала его фантазии...». Наконец, в пику утверждениям Чернышевского и Добролюбова, что Пушкин в конце жизненного пути исчерпал себя, Григорьев приводит слова Белинского: «“Я верю душою и мне отраднo верить и думать, что Пушкин подарит

¹⁰ Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967. С.157-158.

¹¹ Там же. С.158.

нас новыми созданиями, которые будут выше прежних” (Молва. 1834, ч. VII, с. 397–400)»¹².

Григорьев подчёркивает, что всё это было сказано Белинским ещё в 1834 году, и пишет: «А в 1857 и 1858 годах являются в журналах наших статьи, где оправдывается отношение Полевого к Пушкину и Полевой ставится выше *по убеждениям*»¹³ самого Белинского. Здесь Григорьев имеет в виду цикл статей Чернышевского «Сочинения Пушкина с приложением материалов для его биографии, портрета, снимков с его почерка и его рисунков и проч. Издание П.В. Анненкова. СПб., 1855».

Одновременно Григорьев делает упрёк критикам «чистого искусства» в лице бывшего своего соратника по журналу «Москвитянин» Б. Алмазова, который в сборнике «Утро» (М., 1859) опубликовал статью «О поэзии Пушкина», в которой сделал Пушкина поэтом «чистого искусства». Григорьев пишет: «А в 1859 году является статья, исполненная искренней любви и искреннего поклонения великому поэту, но такой любви, от которой не поздоровится, такого поклонения, которое лишает поэта его великой личности, его пламенных, но обманутых жизнью сочувствий, его высокого общественного значения, – которое сводит его на степень кимвала звящего и меди бряцающей, громкого и равнодушного эха, – сладко поющей птицы!»¹⁴.

Аполлон Григорьев утверждает, что «вопрос о Пушкине мало подвинулся к своему разрешению со времен “Литературных мечтаний”, – а без разрешения этого вопроса мы не можем уразуметь настоящего положения нашей литературы. Одни хотят видеть в Пушкине отрешенного художника, веря в какое-то отрешенное, не связанное с жизнью и не жизнью рожденное искусство, – другие заставили бы жреца “взять метлу” и служить их условным теориям»¹⁵.

Очевидно, речь в беседах Григорьева с Тургеневым шла и о цикле статей Дружинина «А.С. Пушкин и последнее издание его

¹² Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.162, 163, 165.

¹³ Там же. С.166.

¹⁴ Там же. С.166.

¹⁵ Там же. С.166.

сочинений». Если раньше Григорьев высоко оценил этот цикл в своей статье «Замечания об отношении современной критики к искусству», то теперь, вероятно, не без влияния Тургенева, он пишет: «Лучшее, что было сказано о Пушкине в последнее время, сказалось в статьях Дружинина, но и Дружинин взглянул на Пушкина только как на нашего эстетического воспитателя.

А Пушкин – наше всё: Пушкин – представитель всего нашего *душевного, особенного*, такого, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами»¹⁶.

И далее Григорьев подчёркивает в Пушкине его способность сводить в общенациональное единство прошлое и настоящее, «отцов» и «детей»: «Сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически – нашего. Сочувствия ломоносовские, державинские, новиковские, карамзинские, – сочувствия старой русской жизни и стремления новой, – всё вошло в его полную натуру в той стройной мере, в какой бытие слепопотопное является сравнительно с бытием допотопным, в той мере, которая определяется русской душою. Когда мы говорим здесь о русской сущности, о русской душе, – мы разумеем не сущность народную допетровскую и не сущность послепетровскую, а органическую целость: мы верим в Русь, какова она есть, какой она оказалась или оказывается после столкновений с другими жизнями, с другими народными организмами, после того как она, воспринимая в себя различные элементы, – одни брала и берет как родственные, другие отрицала и отрицает как чуждые и враждебные... Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, *типовых* физиономий, – обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это – наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, – но вынесший из

¹⁶ Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.166.

этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность»¹⁷.

Именно эта проблема «снятия» односторонностей в позициях «отцов» и «детей» с точки зрения широкой, общенациональной точки зрения и будет *по-пушкински* решаться Тургеневым в «Отцах и детях». Примечательно, что Тургенев обращался к Пушкину всякий раз, когда он испытывал внутренний разлад, когда он вступал в полосу духовного кризиса. В тревожный и, пожалуй, самый драматичный период своей жизни начал Тургенев работу над романом «Отцы и дети». Так уж случилось, что время это вписало одну из самых горьких страниц в личную и творческую биографию писателя. Один за другим следовали разрывы с людьми, которых он уважал и ценил, – в первую очередь, конечно, разрыв с Некрасовым и редакцией «Современника». И вот в письмах Тургенева 1859-1861-го годов всё чаще и чаще встречаются цитаты из произведений Пушкина. 10 июля 1859 года Тургенев пишет М.А. Маркович: «Читайте, читайте Пушкина: это самая полезная, самая здоровая пища для нашего брата, литератора; когда мы свидимся – мы вместе будем читать его»¹⁸.

Таким образом, дух Пушкина, органически усвоенный Тургеневым, будет главным в концепции его романа «Отцы и дети». Тургенев разделял ключевую мысль Григорьева о том, что «в великой натуре Пушкина, ничего не исключаящей: ни тревожно-романтического начала, ни юмора здорового рассудка, ни страстности, ни северной рефлексии, – *в натуре, на всё отзывавшейся, но отзывавшейся в меру русской души, – заключается оправдание и примирение для всех наших теперешних, по-видимому, столь враждебно раздвоившихся сочувствий.*

В настоящую минуту мы видим только раздвоение. Смеясь над нашими недавними сочувствиями, относясь к ним теперь постоянно критически, мы, собственно, смеемся не над ними, а над их напряженностью. И до Пушкина, и после Пушкина мы в сочувствиях и враждах постоянно пересаливали: в нём одном, как нашем единственном цельном гении, заключается правильная

¹⁷ Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.166-167.

¹⁸ Тургенев И.С. Указ. издание. С.319.

художественно-нравственная мера, мера уже дознанная, уже окрепшая в различных столкновениях»¹⁹ (Курсив наш. – А.П.).

Именно эту пушкинскую «художественно-нравственную меру» и положил Тургенев в основание своего романа «Отцы и дети» и в разработку трагической коллизии в нём. «В России, в стране всяческого, революционного и религиозного, максимализма, стране самосожжений, стране самых неистовых чрезмерностей, Тургенев едва ли не единственный, после Пушкина, *гений меры* и, следовательно, гений культуры, – говорил в 1909 году Д.С. Мережковский. – В этом смысле Тургенев, в противоположность великим созидателям и разрушителям, Л. Толстому и Достоевскому, – наш единственный охранитель»²⁰.

С позиции Пушкина, явившего идеал русской меры, Григорьев подвергает критике те принципы, которые исповедуют современные молодые радикалы. Григорьев пишет: «Я – и авось-либо не один я – не знаю, да и знать не хочу, какие принципы и какое учение создавал Пушкин – а знаю, что для нашей русской натуры он всё более и более будет становиться меркою принципов». И потому «...все *истинные, правдивые* стремления нашей литературы находятся в духовном родстве с пушкинскими стремлениями, от них по прямой линии ведут своё начало» и «во всей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что бы в зародыше своём не находилось у Пушкина»²¹.

Кстати, понимание внутреннего драматизма характера Онегина, высказанное Григорьевым, отразилось у Тургенева на изображении внутреннего драматизма характера Базарова. Григорьев писал: «Мрачный сплин и язвительный скептицизм Чайльд-Гарольда заменился в лице Онегина хандрою от праздности, тоскою человека, который внутри себя гораздо проще, лучше и добрее своих идеалов, который наделен критическою способностью здорового русского смысла, то есть прирожденною, а не приобретенною критическою способностью, который – критик, потому что даровит, а не потому, что озлоблен, хотя сам и хочет

¹⁹ Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.167-168.

²⁰ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т.18. М., 1914. С.58.

²¹ Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.175, 177.

искать причин своего критического настроя в озлоблении, и которому та же критическая способность может – того и гляди – указать дорогу, выйти из ложного и напряженного положения на ровную дорогу»²².

Именно следование традиции Пушкина Григорьев видел в современности у двух русских писателей – Островского и Тургенева. Он писал об этом в циклах статей «И.С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» и «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу».

Следы влияния статей Аполлона Григорьева ощутимы в романе Тургенева «Отцы и дети» не только в общей художественно-нравственной концепции романа, но и непосредственно в изображенном мире произведения. На это обратила внимание И.Л. Альми. Исследовательница отмечает, что в «характерном разговоре Аркадия и Кати: “Он хищный, – сказала Катя о Базарове, – а мы с вами ручные” автор отсылает читателя, знакомого с журнальной литературой его времени, к известной теории Аполлона Григорьева, а через нее к тому, кто являл для критика – “наше всё”, – к Пушкину.

Весь процесс русской литературы, выводимый Григорьевым из Пушкина, представлял, по его мысли, соотношение и борьбу двух типов личности – “хищного” и “смирного”. В том же ключе трактовал Григорьев и эволюцию Тургенева, завершившуюся к концу пятидесятих годов созданием “наивысшего” из его творений – “Дворянского гнезда”. Герой этого романа, – убежден критик, – Белкин нового времени.

Автор “Дворянского гнезда”, восхищавшийся даровитостью Аполлона Григорьева, вряд ли разделял эту – славянофильскую в ее истоках – концепцию. (Сохранилось любопытное замечание Григорьева, относящееся к 1858 году – периоду его частых встреч с Тургеневым: “Тургенев говорит, что готов подписаться под каждым моим словом, а как дошло до последствий, так в сторону, ибо он весь западник”). Но григорьевский акцент на полярностях, лежащих в основе развития пушкинской и послепушкинской литературы, мог

²² Григорьев Аполлон. Литературная критика. С.174.

направить внимание писателя на то противостояние, которым организуется структура многих произведений Пушкина»²³.

Как заметил Ю.И. Селезнёв, «борьба за критический реализм, как видим, к сожалению, приобрела характер одновременной борьбы с Пушкиным, которая в значительной мере диктовалась условиями полемики представителей революционно-демократического лагеря с теоретиками “чистого искусства”, начертавшими на своих знамёнах имя Пушкина. Видимо, учась сегодня на ошибках прошлого, мы должны признать, что – согласившаяся уступить Пушкина своим идеологическим противникам и тем самым вынужденная начать против него сражение – наша демократическая критика допустила непростительный тактический, если уж не стратегический, просчёт. Мало того, что такая позиция была более чем уязвима именно с идейно-общественной стороны (национальный, народный поэт оказался как бы вне социально-исторического развития), она была несправедлива по существу. И дело тут, будем откровенны до конца, не только в тактическом просчёте: в самом его основании лежала всё-таки очевидная недооценка истинного значения Пушкина не для одной лишь литературы, но для истории нашего самосознания в целом»²⁴. Этот «стратегический просчёт» почувствовал Тургенев и показал его возможные трагические последствия для национальной культуры и русской исторической судьбы в своём романе «Отцы и дети».

²³ Альми И.Л. Базаров – «pendant с Пугачёвым»: Пушкинская традиция в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С.298.

²⁴ Селезнёв Ю.И. Мысль чувствующая и живая. Литературно-критические очерки. М., 1982. С.157.

**СТИХОТВОРНАЯ МОЛИТВА
В ПОЭЗИИ ПУШКИНСКОГО КРУГА:
ДИНАМИКА ЖАНРОВОЙ ФОРМЫ**

© О.А. Перевалова

Уральский государственный университет имени М. Горького

**POETIC PRAY IN THE PUSHKIN'S POETRY:
DYNAMICS OF THE GENRE FORM**

© Olga Perevalova

Ural State University by M. Gorky

In our article transformation of the genre of poetic pray is covered by the example of creativity of poets пушкинского а circle (A.S. Pushkin, V.A. Zhukovsky, K.F. Ryleyev, V.K. Kuechelbeker, P.A. Vjazemsky, E.A. Baratynsky, N.M. Jazykov, D.N. Venevitinov). It is shown, that parody, funny intonations in prayful poems are replaced by philosophical reflections; and experiments with the genre form - returning to the prayful canon, a lyrical reflection concerning the sacral case text. Also it is established, that development of a genre of a poetic pray in its(her) individual - author's samples is connected to process lyric, occurrence of new genre formations (a parody pray, my pray).

Жанр стихотворной молитвы, оформившийся в русской литературной среде в XVIII веке, получает свое развитие в творчестве поэтов-романтиков. Функционирование молитвы как оригинального способа творческого самовыражения находит свое обоснование в концепции романического двоемирия и религиозно-профетической природы поэзии. Жанровая модель воспринимается и осваивается поэтами в соответствии с их творческим мировоззрением.

Молитва как литературно-художественный текст ориентирована на память о церковной природе жанра и приятие акта Богообщения как текстопорождающего фактора. Жанровое самосознание определяет и речевые особенности литературной молитвы, основной функцией которой становится воздействие на внутренний мир воспринимающего субъекта путем вовлечения его в ситуацию духовного сопереживания и побуждения к религиозному отклику.

Молитва – специфический жанр лирической поэзии, ориентированный на определенный канон (молитвенные тексты, входящие в религиозную практику) и обладающий по отношению к нему некоторой степенью вторичности, но не являющийся в полной мере «каноническим» жанром в силу отсутствия многовековой истории, его, если так можно выразиться, «молодости» по сравнению с традиционно-каноническими жанрами (элегия, ода, сонет и т.д.). Стихотворные молитвы характеризуются принадлежностью более широкой области – так называемому молитвенному дискурсу, наличием определенной структуры (трехчастность, синтаксический параллелизм, анафоры), диалогичностью, устойчивым мотивно-тематическим комплексом и клишированными формами обращения и просьбы. Генетическая связь литературной молитвы с молитвой канонической обнаруживается уже в контексте и структуре стиха, поэтому можно утверждать, что обращение художников к данному жанру обусловлено явлением жанровой «памяти». Поэтическая молитва, сохраняющая бинарную природу, подвержена трансформации и исторической эволюции.

Обращение поэтов пушкинского круга к данному жанру обусловлено историко-культурными и эстетическими особенностями эпохи. На примере их творчества можно проследить динамику жанровой формы стихотворной молитвы. Э.М. Афанасьева отмечает особую роль молитвенного слова в духовно-творческом самоопределении поэтов, закономерность обращения к нему в их творческой судьбе. «Юношеские эксперименты первых романтиков над молитвенным словом, – пишет исследователь, – постепенно вытесняются напряженным диалогом с творящими силами мира. В зрелый период обращение

поэтов к молитве отражает характер духовных поисков на вершине глобальной концентрации творческих сил, – и нередко этот макрокосмический диалог, вводя поэтическое слово в онтологическую сферу, служит своеобразным подведением итогов и определением ценностных ориентиров жизни, конечность которой осознается весьма остро»¹. Как правило, в юношеский период молитва воспринимается поэтами как своеобразное поле для творческих экспериментов над словом (перевод с другого языка, игра, пародия, стилизация), тогда как в зрелый период – осознается ими как форма духовного самовыражения.

На переводах – из сферы «чужого сознания» в сферу «не-чужого» – основано творчество В.А. Жуковского. Так, «Молитва русских» (1813) и «Молитва русского народа» (1816-1818), ставшая впоследствии государственным гимном России («Боже, Царя храни!»), – переводы английского гимна «God save the King». Еще одним примером многоступенчатого переосмысления молитвенного текста в творчестве Жуковского является перевод стихотворения И.П. Гебеля «Утренняя звезда» (1818), в контекст которого включено переложение молитвы «Отче наш...». Сжатое переложение носит достаточно вольный характер, сочетает в себе несколько канонических текстов: «Отче наш...», «Молитва Святому Духу» и утренний молитвословный комплекс. Молитва выступает здесь как неотъемлемая часть человеческого бытия – как естественное, органичное событие, равное по значимости пробуждению природы (появлению «звездочки-красы» на небесах, пению «птичек») и человека («... жнец с восточною звездой // Всегда встает перед зарей...»²). Стихотворение наполнено звуками утра: пение «птичек», приветствующих друг друга, «журчание горлинок» сливаются с колокольным звоном, оповещающим о начале утреннего Богослужения («Да чу! и к заутрене звонят»). Используемое при этом междометие «Чу!», по мнению

¹ Афанасьева Э.М. «Молитва» в русской лирике XIX в. // Русская стихотворная «молитва» XIX века: Антология / Вступит. статья, сост., примечания, библиография Э.М. Афанасьевой. Томск, 2000. С. 12.

² Здесь и далее стихотворение «Утренняя звезда» цитируется по: Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 1. С. 299–301.

Э.М. Афанасьевой, выполняет функцию «эмоциональной остановки», создающей «лирическое напряжение, придающее значимость молитвенному тексту»³. Оно становится своего рода сигналом к включению в стихотворение известного и важного текста. Афанасьева считает данное переложение «не воспроизведением, а напоминанием знакомого текста» и видит в формуле обращения «Небесный царь» контаминацию славословия «иже еси на небеси» и первого прошения молитвы «Отче наш...»: «Да приидет Царствие Твое». По нашему же мнению, в стихотворении в сжатом варианте воспроизводится утренний молитвенный канон, переложению подвергаются отдельные части канонических текстов. В таком случае установление молитвенного дискурса происходит не в строке «Да чу! и к заутрене звонят», а при обращении поэта во второй строфе к описанию пробуждения земного мира. Это описание содержит аллюзии на входящие в утреннее Богослужение тексты тропарей (*«Воставше от сна, припадаем Ти, Блаже, и ангельскую песнь вопием Ти...»*) и «Молитвы ко Пресвятой Троице», которые, в свою очередь, перемежаются с народными пословицами. Функцией ангельского пения наделяется пение птиц, описанию которого посвящена четвертая строфа стихотворения:

А птички? Все давно уж тут;
Играют, свищут и поют;
С куста на куст, из сени в сень;
Кричат друг дружке: «Добрый день!»
И томно горлинки журчат...

Таким образом, тема обращения к Богу (начальное славословие) раскрывается в мире природы: мир земной не противопоставлен миру небесному, а, наоборот, неразрывно слит с ним; в то же время очевидно ироническое осмысление канонического текста. Собственно мольба состоит из пяти строк и включает в себя переработанные цитаты из «Молитвы Святому

³ Афанасьева Э.М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. // Вестник ТГПУ. Сер. «Гуманитарные науки» («Филология»). 2004. № 3. С. 51.

Духу», «Молитвы Господней» и 50-го Псалма. Оформим данные сопоставления в виде таблицы:

<i>Стро- ка</i>	<i>«Утренняя звезда»</i>	<i>Отче наш...</i>	<i>Молитва Святому Духу</i>	<i>Псалом 50</i>
1	Небесный царь, услыши нас;		Царю Небесный Утешителю прииди и вселися в ны	
2	Твое владычество приди;	Да приидет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли...		...Духом Владычним утверди мя...
3	Нас в искушение не введя;	...И не введи нас во искушение...		
4	На путь спасения наставь		...спаси... души наша...	...воздаждь ми радость спасения Твоего...
5	И от лукавого избавь.	...но избави нас от лукаваго...		

Как видим, в тексте реализуются не все прошения молитвы «Отче наш...», а только второе, шестое и седьмое, опускаются прошения, значимые для «земной» жизни, актуализируется сфера Божественного. Финальная закрепительная формула в молитвенном тексте данного стихотворения отсутствует, что связано с его эстетической, а не религиозной функцией. Молитва здесь – не непосредственный диалог с Богом, а неотъемлемая часть утреннего бытия. Молитвенная ситуация не воспроизводится, а подчеркивается значимость утреннего Богослужения в народной жизни. Молитва

становится одним из «голосов» звуковой картины утра и наряду с описаниями работающих жнецов и поющих «птичек» входит в хронотоп стихотворения, в котором первостепенно значимым является любовный сюжет: «восточная звезда» «рано так на небеса в одежде праздничной» взошла, чтобы, «пока родное солнце спит», увидеться со «звездой-подружкой». Таким образом, молитвенный текст, воссоздаваемый в контексте стихотворения «Утренняя звезда», вбирает в себя черты католической молитвы «Pater noster», утреннего Богослужения и народного сознания, являясь при этом переводом с немецкого языка.

Еще один способ освоения молитвенного текста поэтами пушкинского круга – пародирование его сущностных черт. При этом особенности молитвы могут как воспроизводиться, так и подвергаться осмеянию (ироническому или саркастическому), но при этом неизменной остается жанровая форма: «стиль, манера видеть, отбирать и оценивать мир, мировоззрение»⁴, отличающая молитвенный жанр от любого другого. Пародийная молитва обладает следующими специфическими чертами: 1) перевод молитвенных просьб из области религиозного в область кощунственного (подмена сакральных смыслов); 2) эстетическая установка на эпатаж, обыгрывание ритуальных штампов; 3) сохранение композиционной структуры жанра литературной молитвы; 4) наличие молитвенно-игрового дискурса; 5) использование стилистических приемов. В заглавия большинства стихотворений данного типа, как правило, вынесена жанровая номинация: автор сознательно указывает на молитвенность стихотворения, подготавливает читателя к определенному восприятию текста. Тем самым уже на уровне заглавия устанавливается игровой дискурс – поэт пытается «обмануть» ожидания читателя. Ряд стихотворений, в которых пародически обыгрывается форма литературной молитвы, содержат обращения (своего рода послания) к языческим божествам, сну, надежде, явлениям природы – в них реализуется значение слова «молитва» в самом широком смысле (прошение чего-то у кого-то), но нет прямого осмеяния религиозности. В качестве примера можно

⁴ См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 418.

назвать стихотворения «К Морфею» и «Домовому» А.С. Пушкина, «К надежде» К.Ф. Рылеева.

Иные черты имеют пародийные молитвы, ориентированные на жанр духовной оды. Ярким примером стихотворения такого типа является «Молитва воина» В.К. Кюхельбекера. Молитвенно-игровой дискурс устанавливается уже в первой строке с помощью обращения (взывания): «Бог мой Хранитель и Вождь!». Уже в этом обращении синтезируются христианские и языческие понятия, проступает позиция героя – «воина», от лица которого ведется молитва. Интересна композиция данной молитвы. Первое пятистишие сочетает в себе функции обращения-призывания, вступления к молитве, в котором дается своего рода пейзажная зарисовка («Блещут в туманах ревущие жерла, // Брань надо мной свои тучи простерла»), и начального «славословия», определяющего «небесное» местоположение Бога: «В воющем мраке, сквозь огненный дождь // Бог мой Хранитель и Вождь!». В таком «славословии» всецело отражается поэтическая установка на метафорическое обыгрывание не только молитвенной формы, но и молитвенного слова. Во втором пятистишии продолжается вступление к молитве, включающее описание действительности («Грозен волнуется бой»), переживания и смятение героя, готовящегося вступить в бой или уже находящегося в ситуации битвы, которые передаются с помощью риторических вопросов: «Что мне готовится в рдеющем поле?», «К славе ли?», «К гробу ли?». Герой не задумывается над ними, всецело веряет себя Божественному провидению: «Боже, Твоей отдаю себя воле!», «Смело с Тобой!», «Твой – о мой Отче! – я Твой!». И здесь снова возникает синтез христианского и языческого: опять проявляется формула «Бог – Вождь», отношение героя к Богу окрашено поклонением, сыновними чувствами, но не лишено фаталистических настроений, которые лишают молитву смысла. В третьем пятистишии находит реализацию молитвенный дискурс в трехчастной структуре: обращение («Вождь мой! взываю к Тебе!»), мольба и закрепительная фраза, актуализирующая ощущение предопределенности и веры в провидение: «...я в последней борьбе

// Глас мой воздвигну к Тебе!»⁵. Пародийность в данном тексте достигается за счет использования разностопного дактиля, создающего маршевый ритм, параллелизма как основного принципа текстопостроения, синтаксических (обилие восклицательных конструкций, риторических вопросов), лексических (использование старославянизмов) и фонических (аллитерация и ассонанс) приемов. Таким образом, в стихотворении В.К. Кюхельбекера пародируется не только молитвенная форма, но и стиль духовной оды.

Пародией на жанровую разновидность «моей молитвы» является «Гимн» Н.М. Языкова. В данном стихотворении молитвенный дискурс устанавливается с помощью звательной формы «Боже!», которая пятикратно повторяется в тексте. Обилие восклицательных конструкций предопределяется вынесенной в заглавие авторской жанровой номинацией «гимн», что указывает на пародирование одического стиля. В прошениях обыгрываются значимые христианские темы и мотивы. Например, мотив чаши в первой строфе тематически связывается с вином, что трансформирует христианское представление о чаше жизни в понятие «пьянства»:

Боже! вина, вина!
Трезвому жизнь скучна,
Пьяному рай!
Жизнь мне прелестную
И неизвестную,
Чашу ж не тесную,
Боже, подай!⁶

Выход из «молитвенного» диалога совершается в четвертой строфе при помощи последних, дерзко звучащих, просьб:

Пирьы полуночныя,
Зато непорочныя,

⁵ Цит. по: Пророк: Библейские мотивы в русской поэзии. М., Харьков, 2001. С. 353.

⁶ Русская стихотворная «молитва» XIX века: Антология / Вступит. статья, сост., примечания, библиография Э.М. Афанасьевой. Томск, 2000. С. 95. Далее стихотворные тексты в настоящей статье приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.

Боже, спасай!
Студентам гуляющим,
Вино обожающим,
Тебе не мешающим
Ты не мешай! (С. 95)

Под влиянием романтических тенденций претерпевает изменение и сложившаяся в XVIII в. архитектура стихотворной молитвы. Усиливается лирическая позиция субъекта, индивидуализируется его внутренняя боль или радость, происходит, как правило, утрата соборности, проявляется эгоцентричность («самость»), немислимая в христианской молитве. Композиция молитвенных поэтических текстов в большинстве случаев сохраняет трехчастную структуру, но один или несколько элементов ее могут быть видоизменены или исключены из репрезентации молитвенного события, что зависит от эстетической установки художника. Кроме того, тексты стихотворных молитв приобретают новые структурно-композиционные элементы. Исключительно важными становятся пространственно-временные координаты и душевное состояние субъекта речи, его отношение к миру и Божественному, что выливается во включение в текст молитвы элементов описания пейзажей, пространства, времени, а также своеобразных «лирических отступлений», касающихся личных переживаний героя.

Важным оказывается и аспект названия обожествляемого начала. Божественное имя фиксирует мировоззренческую позицию лирического субъекта. Установление молитвенного дискурса в стихотворных молитвах происходит, как и в канонических, в процессе призывания Бога. «Фиксация божественного имени, – пишет Э.М. Афанасьева, – Бога, Божьей Матери, Ангела Хранителя, – в поэтическом тексте сродни религиозно-магическому использованию имени, определяющему систему ценностных аспектов миропорядка. В лирическом макродиалоге реализуется архетипная ситуация проникновения молящегося в область божественного или сакрального имени»⁷. Наиболее частотными

⁷ Афанасьева Э.М. «Молитва» в русской лирике XIX в. С. 20–21.

формулами установления диалога в молитвенной лирике поэтов пушкинского круга являются воззвания «Боже!» и «Отче!» (в различных модификациях): например, «*Благий Отец! Се час приходит мой!*» (К.Ф. Рылеев); «*Отец хранитель, Боже мой!..*», «*Отец наш Ты, который в небесах...*» (В.К. Кюхельбекер) и др. Кроме того, в случае эстетико-религиозной игры, когда молитва осознается поэтом как некая архетипичная жанровая форма, направленная на призывание и мольбу, в качестве адресата могут выступать истина, ночь, надежда, Морфей, Домовой и т.д., как, например, в стихотворениях «К Морфею» А.С. Пушкина («*Морфей, до утра дай отраду...*»), «К надежде» К.Ф. Рылеева («*О надежда! ты мой гений!*»), «Приди, *о Истина*, и поселись меж нами...» Н.И. Тургенева. В данном случае возникает поэтическая модификация литературного жанра молитвы, которую следует рассматривать, по нашему мнению, как пародию, или пародийную стилизацию. Собственно мольба актуализируется в стихотворных молитвах поэтов пушкинского круга императивным характером просьб, обращенных к сверхадресату, сиюминутностью молитвенного события, антиномичностью поэтического сознания, стремлением к миру идеальному, к объяснению мировых противоречий и обретению ощущения умиротворенности, что и становится установкой молящегося. Более всего подвержена изменению позиция закрепительной формулы, которую поэты, даже творящие в рамках перелагательной традиции, зачастую опускают, либо ментально осознавая ее как априорно явленную, либо заменяя ее словесными показателями обреченности или неверия. В отличие от сакральных текстов, где ритуальное кольцо, открывающее (обращение) и замыкающее («аминь») вход в божественный мир, является обязательной структурно-смысловой частью, текст поэтический может быть разомкнут в мироздание, оборван на столкновении с непознанным.

Так, один из самых распространенных способов завершения лирического макродиалога связан с ситуацией «последней просьбы»⁸ к Высшему божественному началу. В финальном слове обнажаются полюса смерти, как, например, в стихотворении

⁸ См.: Афанасьева Э.М. «Молитва» в русской лирике XIX в. С. 27–29.

К.Ф. Рылеева «Мне тошно здесь, как на чужбине...» («...А мне даруй грехов прощенье // И дух от тела разреши» – С. 76), или бессмертия, возможности воскресения, как в стихотворении А.С. Пушкина «Отцы-пустынники и жены непорочны...». Стоит отметить, что при этом выход к «бессмертию» в конце стихотворения-молитвы восходит к христианской концепции бессмертия души, молитвенной просьбе о вечной, будущей жизни в «Царстве Божием», выход же к «смерти», просьба о смерти вообще, противоречит религиозному сознанию. В просьбе о смерти фиксируется, с одной стороны, некий бунт лирического субъекта против Бога, а с другой – неприятие им тяжести земного существования, указание на ненужность и не-ценность своей жизни, а также эгоцентричное и максималистское мировосприятие. Так, финальные просьбы о смерти становятся важной чертой феномена «моей молитвы».

«Мои молитвы» являют своего рода лирическую медитацию, носят глубоко личностный исповедальный характер: важным становится именно общение с Божественной сущностью с позиции лирического «Я», которое становится для лирического героя именем собственным. К жанрообразующим чертам «моих молитв» можно отнести следующие: 1) усиление монологического начала в диалогическом жанре, что проявляется в опущении или подмене сакрального имени; 2) «самодавляющее значение просьб» и «финальная рефлексия»⁹; 3) включение в текст молитвы богоборческих мотивов и просьб о смерти. Примечательно, что факт жанровой рефлексии проявляется уже на уровне заглавий, что свидетельствует, опять же, об усилении личностного начала в молитвенной лирике. Тем самым подчеркивается важность именно «Моей» молитвы. Молитва становится «вызовом» Богу. Десакрализуется сама природа молитвы.

В творчестве поэтов пушкинского круга с определенной долей условности можно выделить две тематических разновидности «моей молитвы».

Во-первых, это молитва о жизни, об «обновлении» духа – стихотворения, в которых явлен мотив страха смерти и в противовес

⁹ См.: Афанасьева Э.М. «Молитва» в русской лирике XIX в.

ему – прошение о долгой жизни, о ниспослании сил для жизни. К таким молитвам относится «Моя молитва» П.А. Вяземского: «Господь, ущедр и помилуй: // Не дай мне умереть зимой» (С. 141–142).

Во-вторых, это молитва о страданиях, о смерти – стихотворения, содержание которых противоречит христианскому пониманию таинства молитвы. Реализацию здесь получают богоборческие мотивы, мотивы усталости от жизни; превозносятся ценности земные, творчество или любовь воспринимаются выше религиозных чувств, которые могут подвергаться осмеянию. Лирический субъект либо просит скорбей для себя во имя чего-то, либо посылает Богу кощунственные слова. В данной разновидности молитвы находит свое отражение романтическое представление о поэте как о пророке, по-разному воспринятое творческим сознанием. В одних молитвах звучит мотив тяжести пророческого дара, от которого во имя «спокойной» и «обычной» жизни поэт готов отказаться, в других – мотив гордости: поэт возносит себя на уровень Бога, провозглашает себя всеведущим пророком, которой сам может выбрать жизненный путь и создать вселенную из слов, в третьих – ценности поэтического дара и покаяния: способность к творчеству осознается наивысшей для поэта, но он готов отказаться от нее, готов отдать свой дар Богу, если тому будет угодно, во имя спасения мира, очищения грешной человеческой души (как своей, так и других). В «Моей молитве» («Души невидимый хранитель...») Д. Веневитинова лирический герой просит Божественного благословения для «спокойной» жизни, в которой не будет места творческому дару: «Уста мои сомкни молчаньем, // Все чувства тайной осени...» (С. 94). О том же «Молитва» Н.М. Языкова:

Молю святое провиденье:
Оставь мне тягостные дни,
Но дай железное терпенье,
Но сердце мне окамени... (С. 96).

К так называемому «зрелому периоду» молитвенного творчества поэтов пушкинского круга можно отнести переход от эстетико-религиозной игры с молитвенным словом к псалмодической

и «перелагательной» традиции. Основополагающей при обращении к переложению псалмов становится установка на выражение своего внутреннего мира, лирического «я». Библейские мотивы приобретают статус фона, а сам жанр начинает восприниматься как архаический. Поэты не перелагают псалом дословно, а создают вариации на тему псалма. Так, в стихотворении К.Ф. Рылеева «Мне тошно здесь как на чужбине...», являющемся своеобразной молитвой о смерти и одновременной рефлексией на пятый стих 54-го псалма: «... *боязнь смерти нападе на мя...*», содержатся две цитаты, достаточно точные, из 54-го и 45-го Псалмов:

...Кто даст крыле мне голубине, Да полечу и почию.	...кто даст ми крыле, яко голубине? И полещу, и почию? (Пс. 54, стих 7)
...Творец! Ты мне прибежище и сила... (С. 76)	Бог нам прибежище и сила... (Пс. 45, стих 2)

Так же у В.К. Кюхельбекера в «Молитве узника» при обращении героя к Богу возникает образ «простертой руки» Господа, взятый из 143-го псалма.

Примером практически точного переложения является стихотворение П.А. Вяземского «Чертог Твой вижу, Спасе мой», в котором поэтической рефлексии подвергается текст Великопостного песнопения, исполняемого на утрени первых трех дней Страстной седмицы.

Великопостное песнопение

Чертог Твой вижду, Спасе
мой, украшенный, и одежды
не имам, да вниду вон:
просвети одеяние души моея,
Светодавче, и спаси мя.

А.П. Вяземский (1858)

Чертог Твой вижу, Спасе мой,
Он блещет славою Твоею, –
Но я войти в него не смею,
Но я одежды не имею,
Дабы предстать мне пред
Тобой.
О светодавче, просвети
Ты рубище души убогой,
Я нищим шел земной дорогой:
Любовью и щедротой многой
Меня к слугам своим причти
(С. 145).

Единственными отступлениями от точности переложения можно считать включение Вяземским в текст просительной молитвы покаянно-исповедального мотива, явленного во втором пятистишии и метафорически реализованного («рубище души убогой», «Я нищим шел земной дорогой»).

Пример обращения к перелагательной традиции можно найти и в творчестве А.С. Пушкина, который близко к тексту перелагает Великопостную молитву Ефрема Сирина «Господи и Владыко живота моего...» в стихотворении «Отцы-пустынники и жены непорочны...». Стихотворение условно можно разделить на две части: молитвенному слову предшествует своеобразное лирическое вступление, в котором происходит установление молитвенного дискурса, раскрывается предыстория создания текста и сила воздействия его на лирического героя. В сущности, первая часть молитвенного стиха могла бы быть отнесена к поджанру молитвы о молитве, но в нашем исследовании мы исходим из принципов художественной целостности произведения, а потому в данном случае говорим о привнесении поэтом в текст молитвы нового структурного элемента, который будет значим для дальнейшего развития лирического жанра. Подготавливая читателя к восприятию молитвенного слова, Пушкин обращается к истории происхождения данной молитвы. Так, в первой строке возникает сложный многомерный образ, «вызывающий ассоциативные связи с эпохой начала монашества вообще и женского монашества в частности, непорочным зачатием, непорочной жертвой Христовой, непорочностью и жертвенностью христианской жизни в ее идеале, а также с Великим постом и его богослужениями»¹⁰. Во второй строке возникает мотив «умного делания», в следствие которого «сердце» наделяется возможностью «возлетать во области заочны», т.е. на небеса, к Богу. В третьей строке явлена первая цель молитвы – «укреплять сердце в борьбе против “дольних”, т.е. земных, искушений»¹¹ («бурь и битв»), чтобы достигнуть способности к

¹⁰ Лепяхин В. «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (Опыт подстрочного комментария) // А.С. Пушкин: Путь к Православию. М., 1996. С. 248.

¹¹ Там же. С. 249.

«чистой молитве», речь о которой идет в предыдущей строке. В 5–9 строках раскрывается значимость данной молитвы в духовной жизни лирического субъекта, выделение ее из ряда других молитв: «Но ни одна из них меня не умиляет, // Как та, которую священник повторяет // Во дни печальные Великого поста...» (III, 421). Молитва «умиляет» – значит «вызывает покаянное чувство», «возбуждает желание молиться» в состоянии «особой печали по Богу»¹². Это «желание» реализуется во многократном повторении молитвенных слов, которые онтологически переживаются лирическим субъектом как собственные, идущие от сердца к Богу. Результатом такой молитвы становится духовное преображение: «И падшего крепит неведомою силой», которое свидетельствует о достижении молящимся поставленной цели – акт Богопознания совершен. Точность переложения непосредственно молитвенного текста соблюдается за счет сохранения лексики первоисточника и структурных компонентов молитвы. Изменение чередования прошений молитвы А.С. Пушкиным и опущении им финального славословия свидетельствуют о переработке прецедентного текста в рамках литературного жанра, для которого, как уже неоднократно отмечалось нами ранее, характерен «выход» из трансцендентного диалога с помощью усиления функции «последней просьбы». Финальное прошение о «духе смирения, терпения, любви и целомудрия» онтологически размыкает текст в пространство Вечное, а просительная фраза: «мне в сердце оживи» – семантически наделяется функциями закрепительной формулы «аминь» и указывает на силу веры молящегося, который самую важную просьбу молитвы оставляет для завершения диалога.

Подражательная традиция молитвенной лирики явлена в творчестве В.К. Кюхельбекера. Подражание, как правило, выполняется в жанре духовной оды, тем самым указывается ориентация поэта на парафрастическую традицию XVIII века, которая, в свою очередь, так же подвергается стилизации. Подражания характеризуются патетикой, тяжеловесным слогом, риторическими интонациями, увеличением объема исходного текста за счет «толкования» смысла, привнесения в текст собственных

¹² См.: Лепяхин В. Указ. соч. С. 250.

мыслей. К данному типу можно отнести следующие стихотворения поэта: «Отец хранитель, Боже мой!», «Вечерняя молитва» и «Отец наш ты, который в небесах...».

В.К. Кюхельбекер, находясь в одиночном заключении по делу о восстании декабристов, а позже – в ссылке, постоянно обращается к поэтическому переосмыслению канонических текстов, что иллюстрирует его цикл «Духовные стихотворения». Поэт называет подобные стихотворения «парафразисами» (или «переложениями») и указывает на то, что «переложения обыкновенно ослабляют подлинник: это вино, разведенное водою...»¹³. Канонический текст осваивается Кюхельбекером с учетом опыта псалмодической лирики XVIII века, что отражается в эпической масштабности перевода, языковых стилизациях. «Поэтический контекст, – пишет Э.М. Афанасьева, – становится своего рода комментарием к основным идеям христианской молитвы, придает объемность каждому смысловому центру первоисточника»¹⁴. Кюхельбекер сохраняет все конструктивные признаки христианской молитвы: ее трехчастную структуру, диалогизм, но содержание толкуется им достаточно вольно – поэт стремится перевести на «понятный» смысловой уровень, охарактеризовать семантически «неясные» места прецедентного текста. Например, пятое прошение молитвы «Отче наш...» («... и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим...») переводится поэтом тремя четверостишиями:

Оставь, о боже, наши долги нам!..

Увы! когда присудишь воздаянье

По нашим помышленьям и делам,

Какое нас очистит оправданье?

Но мы дотоле тьме обречены,

Дотоле не для нас твоя пощада,

Доколе, злобы яростной полны,

Питаем в сердце лютый пламень ада.

¹³ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 84.

¹⁴ Афанасьева Э.М. «Отче наш...» в русской лирике XIX в. С. 52.

Так укрепи же нас, и сил и благ
Даруй, да победим желанье мести,
Да будет нами наш должник, наш враг
Прощен без лицемерия и лести (С. 91-92).

Но несмотря на то, что при работе с каноническим текстом Кюхельбекер придерживался, прежде всего, образцов высокой поэзии с их весьма обобщенным и часто условным психологическим содержанием, в его молитвенной лирике все же различимы индивидуальные интонации.

У других поэтов пушкинского круга глубоко личностное восприятие канонического молитвенного текста предопределяет лирическую рефлексию над ним. Переосмыслению могут подвергаться тематические или сюжетные элементы текста, его структурные компоненты. При этом лиризация канонического текста происходит без отрыва от его смыслопорождающей основы: лирический герой наделяется религиозным сознанием, не вступает в противоречия с христианским учением, всецело подчиняя канонический текст выражению собственных чувств. Вариации могут отражать как «размышление на тему о...», так и продолжение известного текста. Так, евангельский сюжет (Ин. 17, 1-5) молитвы за «оставляемых учеников» продуцируется в стихотворении К.Ф. Рылеева, звучит мотив «уподобления» Христу:

Благий Отец! Се час приходит мой!
Прославь меня, и Сын Тебя прославит:
Ему дана святая власть Тобой,
Да в плоти Он жизнь вечную восставит (С. 77).

Продолжением канонической молитвы Святому Духу становится «Молитва» Е.А. Баратынского, в которой слышен «исторгнутый из глубины души и скорбного сознания возглас»¹⁵. В то же время в молитве продолжается тема, начатая поэтом еще в стихотворении «Болящий дух врачует песнопенье...». Словно перефразируя предыдущее высказывание, поэт придает ему новый смысл, как бы спорит с самим собой прежним: «Царь небес! успокой

¹⁵ Котельников В.А. Язык Церкви и язык литературы // Русская литература. 1995. № 1. С. 25.

// Дух болезненный мой!»; указывает на «заблуждения». Молитва становится прошением о Царстве Божием, а поэт готов «христиански» принять «смерть как всякую волю Божества»¹⁶:

Царь небес! Успокой
Дух болезненный мой!
Заблуждений земли
Мне забвенье пошли
И на строгий Твой рай
Силы сердцу подай (С. 109).

Итак, как мы имели возможность убедиться, динамика жанровой формы стихотворной молитвы в творчестве поэтов пушкинского круга обусловлена, как минимум, двумя факторами: во-первых, влиянием типичных для того времени романтических концепций и, во-вторых, существенными переменами в духовно-творческом мировоззрении художников. При этом становится очевидным диапазон жанровой эволюции: от откровенно-экспериментальных молитвенных стихотворений, выдержанных в ироническом дискурсе, – к глубоко-личностному прочтению канонических текстов, отмеченных повышенной поэтической рефлексией, усилением в них лирического начала.

¹⁶ См.: Бодрова А.С. К истории предсмертных публикаций Баратынского // Русская литература. 2010. № 1. С. 142.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
ДНЕВНИКА АММАЛАТ-БЕКА
(ПО ПОВЕСТИ А.А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО
«АММАЛАТ-БЕК»)**

© С.С. Николаичева

*Нижегородский государственный университет
имени Н.И. Лобачевского*

**ART ORIGINALITY OF THE DIARY BY AMMALAT-BEK
(ON A.A. BESTUZHEV-MARLINSKYI STORIES
«AMMALAT-BEK»)**

© Svetlana Nikolaicheva

Nizhegorodskiy State University by N.I. Lobachevskiy

The art originality of Ammalat-bek's diary – the main hero of a story A.A. Bestuzhev-Marlinskyi «Ammalat-bek» is considered in this article. Motives of inclusion of records in structure of compositions, feature of conducting the diary and selection of a material, its contents in the thematic attitude, connection with a genre of the letter, composite ways in records of the hero, the ratio of Ammalat-bek's diary with Petchorin's diary (the main character of the novel by M.U. Lermontov «The Hero of our time»), influence of the diary by Ammalat-bek on development of the Russian literature.

Традиция кавказской темы идёт в русской литературе от А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, А.А. Бестужева-Марлинского и М.Ю. Лермонтова. Но у каждого из перечисленных авторов она имела своё решение, воплощение, интерпретацию и смысл.

В повести А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» наиболее привлекательной стороной для литературоведов подчас

оказывалась именно тема Кавказа. Это не случайно, поскольку подробные описания жизни, этнографии народов Кавказа в повести занимают значительное место. Кроме того, исследователи данной работы уделяли внимание примечаниям, отступлениям, имеющимся в тексте, с целью начертания автором детальной зарисовки этого «сурово-величественного» края. Но, как верно подметил В. Базанов, «...не следует всё же забывать главного: повесть Бестужева – художественное произведение, а не этнографическая статья и не просто запись кавказской “были”»¹. Поэтому целесообразнее посмотреть на «Аммалат-бека» в первую очередь как на литературное произведение, которое имеет свои характерные особенности и в композиционном отношении, и в отношении тематическом.

В структуре повести «Аммалат-бек» мы встречаем вкрапления других жанров: песни, письма, дневника. Это объясняется повышенным интересом писателей первой половины XIX века к эпистолярным, дневниковым и другим повествовательным формам. Ведь такие приёмы помогают глубже и всестороннее раскрыть внутренний мир героя, показать его во всей сложности и противоречивости.

В повести А.А. Бестужева-Марлинского главным героем выступает тот, чьё имя вынесено в название произведения, – Аммалат-бек. Это типичный романтический герой, горец. Образ яркий, неоднозначный, драматичный, харизматичный и привлекательный. И полнее, детальнее понять и осмыслить печальную историю его жизни помогает именно дневник, который играет значимую роль в повести, несмотря на его небольшой объём. Дважды записи героя вкрапляются в основной текст. Но включение их вполне логично и оправдано. Впервые они появляются в VI главе, а потом – XI главе. Записи носят название «выдержек», что в данном случае обусловлено отбором материала автором-повествователем.

Записи VI главы посвящены во многом любовной теме. Аммалат-бек здесь раскрывает «летопись своего сердца». Он повествует о своей любви к горянке Селтанете. По этой причине

¹ Базанов В. Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика. М., 1953. С. 470.

дневник полон небывалой чувственности, пылкости, страстности, искренности, эмоциональности, как и подобает писать истинному горцу. Но мотив, который побудил размышления героя о любви, совершенно иной – это образование Аммалата. Примечателен также и тот факт, что человек из мира природы стремится при первой же возможности запечатлеть свои душевные переживания. И дневник Аммалата демонстрирует своего рода попытку перерождения героя, переосмысления своей жизни с иной мировоззренческой высоты.

Образование, любовь, дружба – основные составляющие жизни гармонично развитого человека. Именно они занимают первостепенное место на страницах дневника главного героя повести. Записи героя можно сгруппировать по темам следующим образом:

- размышления Аммалата о «мире мыслей» и своём месте в нём, роль Верховского в познаниях Аммалата;
- значение чтения и образованности в понимании сути любви;
- размышления о дружбе и любви;
- образ Селтанеты.

Так Аммалат-бек «пристрастился к чтению и к сочинению» благодаря стараниям полковника Верховского, а, следовательно, Верховский способствовал развитию главного героя как личности, готовой и способной анализировать свои чувства, поступки, мысли... Верховский пытался «перевоспитать душу Аммалата», вывести его на новую ступень цивилизованности, оградить от дикости и варварства. Полковник видел в нём умного и доброго человека, считал своим другом, но отмечал и другие, противоположные стороны его характера: «Он имеет предоброе сердце, но сердце, готовое вспыхнуть и от солнечного луча и от адской искры. Природа на зубок подарила ему всё, чтобы быть человеком в нравственном и физическом смысле, но предрассудки народные и небрежность воспитания сделали всё, чтоб изурочить, изувечить эти дары природы. Ум его – чудное смешение всяких несообразностей, мыслей самых нелепых и понятий самых

здравых»². Дело здесь в том, что А.А. Бестужев-Марлинский «требовал контрастов в изображении героев», а мастером контрастов он считал Байрона³. Аммалат-бек является одним из таких персонажей: в нём сочетается добро и зло, отвага и трусость, красота и уродство, ум и глупость.

Выдержки из дневника предваряет полковник Верховский в своём письме к невесте. Именно на страницах письма появляются вопросы, ответы на которые мы позднее найдём в дневнике Аммалата: «Но отчего грустен и рассеян Аммалат наш? Он делает большие успехи во всём, что не требует последовательного размышления, постепенного развития; но когда дело коснётся до далёких выводов, ум его подходит на короткое ружьё, которое бьёт метко и сильно, только недалеко. Но полно, ум ли его виноват в том? Не поглощено ли его внимание чем-нибудь другим?..» (С. 280).

В своих записях Аммалат удивленно восклицает: «...Спал ли я до сих пор или теперь во сне мечтаю?.. Так этот-то новый мир называется мыслию!..» (С. 281). Вместе с книгой для героя открылись те стороны жизни, которые до сих пор были ему неведомы, закрыты.

Кроме того, в рамках дневника Аммалат критично и честно осознаёт своё место в мире: «Я считал себя важным человеком; я убедился теперь в своём ничтожестве» (С. 282). Этот посыл рождает обращение к прошлому, попытку понять, что же принесла его предкам известность, знаменитость, слава: «Я полагал: быть известным в Дагестане – вершина знаменитости, – и что же?» (С. 282).

Появляется один вопрос за другим, Аммалат хочет найти истину, но этого ему так и не удаётся. В его душе борются два мира – мир горцев и мир европейской цивилизации, но обрести золотую середину ему так и не суждено. Подобные записи в дневнике («Стоит ли же труда быть светляком между червями?») (С. 282) и

² *Бестужев-Марлинский А.А.* Повести. М., 1986. С. 280. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках после цитаты.

³ *Шарупич А.П.* Декабрист Александр Бестужев. Вопросы мировоззрения и творчества. Минск, 1962. С. 65.

«Откуда набрались европейцы фарсийского пустословия, этого пения базарных соловьёв, этих цветов, варенных в сахаре?» (С. 283)) ещё раз свидетельствуют о сложном, мятущемся, противоречивом внутреннем мире Аммалата, о его рефлексивном состоянии по отношению к тем мирам, в которых он вращается.

После образовательных занятий с Верховским даже любовь для героя предстала в новом свете: «Мучения безнадёжной любви моей стали тонее, острее, разнообразнее с тех пор, как прояснил мой разум» (С. 282). Аммалат уже способен более тщательно анализировать и понимать свои отношения, а, читая «рассказы о любви», сравнивать возлюбленную Селтанету с героинями романов, делать собственные выводы о высоте их чувств.

По мнению героя, и в любви чтение очень помогает, оно сокращает «долгие, как зимняя ночь, часы разлуки»: «Когда-нибудь свижусь я с Селтанетою и покажу ей эти страницы, на которых имя её чаще, нежели имя Аллы в Куране... “Вот летопись моего сердца... – скажу я ей. – Погляди сюда: в такой-то день я то-то о тебе думал, в такую-то ночь я вот как видел тебя во сне! По этим листкам, как по чёткам алмазным, ты можешь счесть мои воздыхания, мои по тебе слёзы. О милая, милая! Ты не раз улыбнёшься моим причудливым мечтам; они дадут надолго пищу разговорам нашим!..”» (С. 283).

Эта запись интересна ещё и тем, что автор дневника ориентируется на читателя, он предполагает показать его Селтанете, то есть дневник в данном случае выступает как важный исповедальный документ, свидетельствующий о нежной любви в дни разлуки. Также изначальная нацеленность дневника Аммалата на адресата находит подтверждение в постоянных риторических обращениях героя к любимой девушке. Возникает диалогичность, которая получает здесь своеобразное решение. Это, следует отметить, во многом сближает дневниковые записи с письмом. Безусловно, связи между этими жанрами существуют, что находит проявление и в дневнике Аммалата, который, с одной стороны, пишет для себя, а с другой – «адресует» Селтанете. Для дневника свойственны обращения к себе, к своему внутреннему миру, а здесь на первом плане оказывается Селтанета. Частое упоминание имени «Селтанета» убеждает нас в значительности этого образа. В повести

горянка Селтанета является одной из ключевых фигур, которая влияет на развитие главной сюжетной линии.

В записи, посвящённой вопросу о дружбе, мы обнаруживаем глубокие противоречия. Герой сначала что-то утверждает, сам уверяет себя в истинности написанного и тут же ставит всё под сомнение.

Так, раздумья Аммалата о дружбе в первую очередь связаны с именем полковника Верховского: «Я молод – и спрашиваю: что такое дружба? Имею друга в Верховском, друга нежного, искреннего, предупредительного, – и не есмь друг!» (С. 283). Но Аммалат понимает свою неправоту и не пытается себя оправдать, так как это не в его силах. Он пытается лишь разобраться, понять, но приходит к тупику. Единственное чувство, которое имеет над ним власть, – это любовь: «Чувствую, упрекаю себя, что не отвечаю ему как должно, как он заслуживает; но в моей ли это воле?.. В душе нет места никому, кроме Селтанеты; в сердце нет иного чувства, кроме любви» (С. 283). И только что оправдав любовь, поставив её на самый высокий пьедестал, Аммалат снова оказывается в сложном, запутанном положении. Доля сомнения вкрадывается в его сердце, и любовь, по его мнению, уже не так всемогуща: «Но кто, но что мешает этим успехам?.. То, что составляет счастье и несчастье моей жизни: любовь» (С. 283). То же самое происходит и с его отношением к образованию: положительный взгляд на науку сменяется подозрением в себе: «Я обманывал себя, воображая, что мне доступна лестница наук» (С. 283).

Несмотря на это, последняя запись демонстрирует подлинное значение любви для Аммалата. Имя Селтанеты становится для него воплощением жизни: «Могу ли я видеть без света? Могу ли я дышать без воздуха? А Селтанета мой свет, мой воздух, жизнь моя, душа моя!» (С. 284).

Цепочка близких по смыслу предложений, которым свойственна недосказанность, эмоциональность, попытка передать чувства, переполняющие любящее сердце, характеризует заключительные записи VI главы: «...Рука моя дрожит, сердце рыщет в груди... <...> Я сгораю; жаркие уста томятся жаждою лобзания; рука хочет обвить стан твой, коснуться твоего колена!.. О, приди... прилети... чтобы я умер от наслаждения, как теперь

умираю от скуки!..» (С. 284). Такие страстные записи логично завершают предыдущие размышления героя о любви и подводят итог в понимании образа Аммалата. Ведь дневник введён в повествование в качестве ответа на вопрос Верховского: что же мешает в образовании Аммалату, кто владеет его умом и сердцем?.. А записи Аммалата позволили дать исчерпывающую информацию по этим темам, показали и раскрыли его внутреннее состояние.

XI глава содержит одну дневниковую запись, над которой обозначено время её написания: «полночь». Запись снова связана с полковником Верховским, а точнее с его убийством, которое совершил Аммалат. А также с Селтанетой, так как преступление совершалось ради неё. Именно здесь описаны те мысли, чувства, «тоска души», пережитые Аммалатом в ночь перед «чёрным злодеянием». Всё перемешалось для Аммалата: Верховский, Селтанета, Султан-Ахмет-хан, он сам... Вот как автор-повествователь подводит итог полуночной записи: «...беспорядочно, бессвязно писал Аммалат, чтобы обмануть время и развлечь душу; так старался он обмануть самого себя, подстрекая себя местию...» (С. 328). Такая отрывистость позволяет судить о беспокойном состоянии героя, его неуверенности, постоянной рефлексии в момент борьбы с самим собой.

Размышления Аммалат-бека в полночь перед страшным преступлением отчасти перекликаются с записью Печорина (главного героя романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени») перед дуэлью (сравним: «Я не могу спать, не могу думать о другом, я прикован к этой мысли, как преступник к колоде своей <...> Верховский, Верховский! Что сделал я тебе? За что хочешь ты сорвать с неба звезду моей свободы?» (С. 326); «Два часа ночи... Не спится... А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала. Впрочем, на шести шагах промахнуться трудно. А! господин Грушницкий! ваша мистификация вам не удастся...мы поменяемся ролями: теперь мне придётся отыскивать на вашем бледном лице признаки тайного страха. Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов?»⁴). Сходство здесь наблюдается на смысловом уровне. Оба героя – накануне поворотного момента в своей жизни. И как же каждый из

⁴ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 4. С. 437.

них пытается проанализировать предстоящий поступок? Если Печорин в первую очередь пишет о себе, о том, что будет, если он всё же умрёт, то Аммалата более всего волнует чарующая его Селтанета – ради неё готов он на всё жертвы, даже на смерть. Если бы не предательство полковника, по мнению Аммалата, горец и за Верховского готов был отдать свою жизнь: «Сказал бы просто: “Мне нужна жизнь твоя”, и я бы отдал её безропотно...лёг жертвою, как сын Ибрагима...» (С. 327). Но Печорин тоже готов умереть, судя по записям, так как ему скучно. А Аммалат, возможно, готовится к убийству не из-за любимой девушки, а ради собственного благополучия, ради завоевания её сердца, так как «желание владеть Селтанетою пробивалось в каждом слове» (С. 328). Таким образом, противоречивость и неоднозначность образа Аммалата прослеживается и в этой ситуации, а сравнение с Печориным демонстрирует таковой факт более ярко и наглядно.

В обоих примерах непосредственно фиксируется сам процесс переживания. Это уже не взгляд из настоящего в прошлое, а «прямая передача» происходящего в данный момент. Можно сделать вывод, что А.А. Бестужев оказал влияние на прозу М.Ю. Лермонтова, поскольку смысловые связи между фрагментами очевидны.

Таким образом, художественное своеобразие повести А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» сводится не только к развитию в русской литературе XIX века темы Кавказа. Эта тема является лишь фоном, на котором автор демонстрирует композиционные особенности повести. Одной из них является использование дневниковой формы в структуре текста (выдержки из записок Аммалат-бека). Отличие дневника Аммалат-бека состоит в том, что записи представлены не в полном объёме, а лишь частично, они дважды вторгаются в повествование. Основной акцент в выдержках сделан на трёх проблемах – образовании, любви, дружбе. Главный герой по-своему их осмысляет, даёт свою индивидуальную оценку, используя при этом экспрессивные конструкции (риторические вопросы, обращения, «прямую передачу» переживаемого и т.д.). Такая насыщенность дневника напрямую зависит от его автора, а образ Аммалат-бека сложен, многогранен, во многом противоречив и поэтому интересен и привлекателен.

Кроме того, нам удалось провести параллель образа Аммалат-бека с известным персонажем романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» – Печориным. Такая же взаимосвязь обнаружилась и в записях на тематическом уровне. Смысловое сходство имеет запись Аммалат-бека перед убийством Верховского и запись Печорина перед дуэлью с Грушницким. Последнее обстоятельство, на наш взгляд, свидетельствует об определённом литературном влиянии А.А. Бестужева-Марлинского на творчество М.Ю. Лермонтова в подходе к использованию дневниковой формы в структуре романа.

**СТИХИ И ПРОЗА В ОЧЕРКЕ К.К. ПАВЛОВОЙ
«ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ»**

© Ю.В. Гришанова

*Харьковский национальный педагогический университет
имени Г.С. Сковороды*

**POEMS AND PROSE IN THE K.K. PAVLOVA'S SKETCH
«DOUBLE LIFE»**

© July Grishanova

Harkov National Pedagogical University by G.S. Skovoroda

It seems, that Pavlova's lyrics is the most valuable part of her creative heritage. «The double life» is the unique and unusual product. The problems of composition is not simply connected, but generated, dictated, prompted by the time on which origin and rough blossoming of natural school. The readers can see the spoiling authority of money above souls, influence on destinies of cynical monetary and property calculation. This article is devoted to in-depth study and the analysis of the book, many reviews of writers are submitted, citations from pages of the book are showed.

Общепризнано, что наиболее ценной частью творческого наследия Павловой является ее лирика. Написанные ею поэмы и попытки обращения к прозаическим жанрам намного менее значительны и оригинальны. Но ею было создано произведение настолько необычное, в каких-то отношениях даже уникальное, что уже по этой причине оно заслуживает внимания. Речь идет о ее очерке «Двойная жизнь». Создавался он в 1844-1847 годах. Отрывки появлялись в эти годы в «Москвитянине», в «Московском литературном и ученом сборнике» и вызывали заинтересованные

отклики. А когда в 1848 году это произведение вышло отдельным изданием, оно вызвало настоящий всплеск рецензий, большей частью доброжелательных и одобрительных.

«Действительно, имя г-жи Павловой, – писал неустановленный автор в «Отечественных записках» – первое у нас имя такой женщины-писательницы, которая с талантами, дарованными природой, соединяет сознание литературной деятельности, приходящее от науки»¹. Рецензент «Библиотеки для чтения», также не подписавший свой отзыв, находил, что «стиль этого прелестного “Очерка” в высшей степени эпиграмматический», а написала его «остроумная сочинительница, руководимая своим превосходным вкусом»².

Особенно характерна обширная рецензия С.П. Шевырева. Критик начинает с того, что хотя «талант автора Двойной жизни уже давно знаком публике по многим прекрасным стихотворениям <...> первый раз Автор является перед нами с произведением полным и окончательным», а заканчивает итоговой оценкой, что перед нами «одно из лучших созданий современной русской музыки»³. И даже автор некролога, опубликованного намного позднее в «Русском архиве», упомянул как о само собой разумеющемся, что «лучшим произведением К.К. Павловой, конечно, был роман в прозе и стихах под названием “Двойная жизнь”»⁴.

Из общего тона выпадала, пожалуй, лишь рецензия Е. Розена, вся по существу посвященная обоснованию мысли, сформулированной в его первой фразе: «Читая новую книгу для критического о ней отзыва, прежде всего стараешься выразуметь основную идею ее, и то, чего именно хотел автор; это бывает весьма нелегко в таких случаях, когда основная идея не ясна для самого автора, когда она переходит в мистицизм и блуждает в

¹ Двойная жизнь. Очерк К. Павловой // Отечественные записки. 1848. № 5. Отд. 6. С. 7-8.

² Двойная жизнь. Очерк К. Павловой // Библиотека для чтения. 1848. № 2. Отд. 6. С. 2, 16.

³ Шевырев С. Двойная жизнь. Очерк К. Павловой // Москвитянин. 1848. Ч. 2. № 3. Отд. 3. С. 1, 2, 16.

⁴ Бартенев П.И. К.К. Павлова // Русский архив. 1894. Кн. 1. С. 122.

магнетических видениях души»⁵. Как мы попытаемся показать в дальнейшем, единства замысла и построения у «Двойной жизни» не отнять, и была ли основная идея этого произведения ясна для самого автора – вопрос спорный.

Определение жанра «Двойной жизни» как очерка принадлежит самой Каролине Павловой и, конечно, ни в малой мере не соответствует тем определениям очерка, которые можно найти и в старых, и в новых литературоведческих терминологических словарях. Достоверно объяснить, почему автор остановилась именно на нем, не представляется возможным. С известной степенью вероятности можно предположить, что в середине XIX века, когда очерк был очень популярен и так обозначалось великое множество совершенно не похожих друг на друга произведений, а Павлова нуждалась в жанровом определении для обозначения вещи, вообще не имевшей аналогов в предшествующей литературе, она не нашла ничего более подходящего.

Последующих издателей ее произведений это решение поставило в тупик, из которого они выбирались как умели. П.П. Громов и Н.М. Гайденков ввели «Двойную жизнь» в раздел «Поэмы», хотя на поэму она, кажется, похожа так же мало, как на повесть, рассказ или очерк. Н. Коварский и Е. Казанович на такое не решились и поместили «Двойную жизнь» вместе с «Кадрилью» и «Фантасмагориями» в раздел, озаглавленный: «Поэма – роман – очерк», побуждая задать вопрос: пусть «Кадриль» и «Фантасмагории» – поэмы, а «Двойная жизнь» – очерк, но где же роман? А если «Двойная жизнь» – роман, то где же очерк?

Как бы ни определять жанр «Двойной жизни», не подлежит сомнению, что проблематика произведения не просто связана, а порождена, продиктована, подсказана временем, на которое приходится зарождение и бурный расцвет натуральной школы. В произведении показана уродующая власть денег над душами, влияние на судьбы циничных денежно-имущественных расчетов. Главными героинями «Двойной жизни» являются две подруги – Ольга Валицкая и Цецилия фон Линденборн. Их матери Вера

⁵ Розен Е. Двойная жизнь. Очерк К. Павловой // Сын отечества. 1848. Кн. 5. Отд. 6. С. 1.

Владимировна фон Линденборн и Наталья Афанасьевна Валицкая хотят заполучить каждая для своей дочери богатого жениха князя Виктора.

За всеми коллизиями, поступками, проявляемыми качествами, принимаемыми решениями проступает погоня за выгодой, в жертву которой приносятся мораль, дружба, любовь. Наталья Афанасьевна замышляет, казалось бы, гениальную операцию – подсунуть Цецилии невыгодного жениха Дмитрия Ивачинского, который сам охотится за богатой невестой, чтобы князь Виктор достался ее дочери Ольге. Но все эти планы терпят крах, Цецилия находит в Ивачинском любимого человека и как будто обретает счастье, а князь Виктор уезжает в Париж, оставляя неудачливую интриганку ни с чем. Как проницательно заметил П.П. Громов, «все это отчетливо предвосхищает великолепный провал матримониальной аферы Марьи Александровны из “Дядюшкина сна” Достоевского, одного из виднейших мастеров “натуральной школы”»⁶.

Все это совершенно верно, и превосходство Достоевского над Каролиной Павловой странно было бы даже обосновывать. Но «Двойная жизнь» обладает одним качеством, которого нет ни у Достоевского, ни у других писателей того времени – и классиков и неклассиков: она написана не прозой, как «Дядюшкин сон», а *прозой и стихами*. Мимо этого прошли почти все рецензенты произведения, многие об этом даже не упоминают, и уж совсем никто не дает этому удовлетворительного объяснения.

Анонимный автор рецензии, появившейся сразу после выхода «Двойной жизни» в «Современнике», явно воспринимает ее как произведение поэтическое. Уже первыми строками напомнив, что Павлова «обладает вполне мастерством стиха», он продолжает: «Произведение г-жи Павловой можно назвать скорее поэмой, хотя автор дал ей скромное название очерка». И далее говорит о произведении так, как будто оно только стихами и написано: «Мы

⁶ Павлова К.К. Полн. собр. стих. М.; Л., 1964. С. 29. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках после цитаты.

не много знаем русских стихов, в которых было бы столько энергии и стона, вырвавшегося из самой глубины сердца»⁷.

Между тем, именно сочетание стихов и прозы, как мы постараемся показать и обосновать, делает «Двойную жизнь» по-своему уникальным литературным явлением. Конечно, сами собой приходят на ум стихи, приложенные Б.Л. Пастернаком к роману «Доктор Живаго», но там функция их совсем иная и в сравнении с ролью, которую играет сочетание стихов и прозы в «Двойной жизни», – частная.

В редакторском предисловии к публикации отрывка из этой вещи в «Московском литературном и ученом сборнике» (его автором, по предположению П.И. Бартенева, был один из братьев Аксаковых) эта функция охарактеризована так: «В прозе рассказывается внешняя, светская, пустая жизнь, окружающая молодую девицу, героиню поэмы. В стихах выражается внутренний голос души ее, ею неосознаваемый, ей неведомый, но всегда сопровождающий эту внешность, которая не в силах его подавить»⁸.

Сходное мнение, хотя и выраженное более расплывчато, выражает и Шевырев: «Из этого мира красивой формы и пышной лжи взята вся прозаическая половина “Двойной жизни”. Холод и чопорность матерьяла отозвались и в самой прозе изложения». Что же касается стихов, то их музыкальность, по его мнению, «неподражаема. Поэт играет ими по прихоти своего мечтательного чувства, которое не могло найти лучшего образа, полнейшего выражения»⁹.

П.П. Громов писал по этому поводу, что «славянофильский автор предисловия <...> грубо неправ, трактуя социально критическую линию романа как нечто внешнее для его основной идеи: при всей ее относительной узости (с точки зрения охвата материала действительной жизни), в сюжете вещи (и, следовательно, в ее реальном идейном замысле) она играет огромную роль. Жизненная судьба героини целиком определена

⁷ Двойная жизнь. Очерк К. Павловой // Современник. 1848. Т. 8. № 3. С. 54, 57.

⁸ Извещение от редактора // Московский литературный и ученый сборник на 1847 г. М., 1847. Отд. 1. С. 691.

⁹ Шевырев С. Двойная жизнь. Очерк К.Павловой. С. 4, 13.

этой игрой социальных сил. В стихах, выражающих внутреннюю жизнь Цицилии, точно так же мы находим идущие через весь роман отклики, отражения, переживания событий, определяющих существование героини в обществе. Без этого социального начала нет ни романа как целого, ни героини как характера, личности. В духовный мир Цицилии все время проникают обстоятельства ее социальной жизни, но романтически возвышенное начало, присущее героине, недоступно вполне другим героям, не играет и не может играть никакой роли ни в психологии, характерах, ни в социальном поведении тех лиц, от действий которых зависит ее судьба, – ее матери, Валицкой, Дмитрия Ивачинского и т.д.» (С. 30). Мы сочли необходимым привести столь обширную цитату, чтобы сделать ясным, в чем П.П. Громов прав и в чем прав был «славянофильский автор предисловия», а также почему обе существующие трактовки функции сочетания прозы со стихами представляются нам недостаточными.

Трудно предъявлять какие-либо претензии П.П. Громову. В рамках вступительной статьи к полному собранию стихотворений Павловой он не имел ни места, ни возможности уделить этой проблеме должное внимание. У нас такая возможность есть. Прежде всего следует не упускать из виду, что Павлова была одаренным и оригинальным поэтом, но достаточно тривиальным и даже посредственным прозаиком. Хотя на первый взгляд может показаться самоочевидным, что первична в «Двойной жизни» проза, знакомящая нас с сюжетом вещи, а стихи лишь дополняют, углубляют ее эмоциональное восприятие, для автора это не обязательно было так. Для нее эмоциональное начало, которое более прямо и сильно воплощено в стихах, могло быть ведущим и определяющим прозаическое обрамление. Стихотворное «Посвящение», предваряющее «Двойную жизнь» и обращенное ко всем «рабыням шума и сует», всем «невстреченным Цицилиям», всем «Психеям, лишенным крылий», «немым сестрам» ее души, завершается словами:

Дай бог и вам, семье безвестной,
Средь грешной лжи хоть сон святой,
В неволе жизни этой тесной
Хоть взрыв мгновенный жизни той (С. 231).

«Грешная ложь», «неволя жизни этой тесной» – в прозе, а «сон святой», «взрыв мгновенный жизни той» – в поэзии.

Самого пристального внимания заслуживает наблюдение, сделанное В.А.Сапоговым: «В композициях, в которых сочетаются стих и проза, текстовая структура усложняется не только ритмическими переборами, возникающими при смене метров, но еще и соединением в едином тексте двух противоположных систем речи (стиха и прозы). Поэтому такие тексты легче всего интерпретировать как прозаические с стихотворными вкраплениями. Возможно, что, например, “Двойная жизнь” так и воспринималась современным ей читателем. Однако, совершенно очевидно, что эта поэма была задумана, как единая прозо-стиховая структура со сложной системой метро-смысловых соответствий, о чем говорят встречающиеся в поэме (и чрезвычайно редкие вообще) “переливы” прозы в стих и образование на границах прозаических и стихотворных “кусков” особых, промежуточных между стихом и прозой форм»¹⁰.

Рассмотрев последовательно стихотворные вкрапления в прозаический текст, нельзя не отметить многообразие функций, которые они выполняют в произведении. Очерк начинается вопросом: «А богаты?» И эти два слова, подобно камертону определяют содержание и тональность последующих страниц. Выясняется: «имение порядочное», «дают несколько балов в течение зимы», дочь могла бы считаться хорошей партией, да на беду у нее есть меньшой брат», как выручить семейство от беды, найдя состоятельного человека, который внес бы их долг в опекунский совет, – и вот Цецилия покидает это общество и этот меркантильный мир, уединяется в своей спальне и переносится в другой мир, мир манящих видений, отрывочность и иллюзорность которого передают стихи, рассекаемые многочисленными отточиями:

Вот – засиял звездами свод небесный...

Слетел туман... повеял аромат...

¹⁰ Сапогов В.А. К проблеме типологии полиметрических композиций (О полиметрии у Н.А. Некрасова и К.К. Павловой) // Н.А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971. С. 90-100.

Покой ли то воздушный и чудесный?
Роскошный ли и светолунный сад?...
Каким таинственным сознанием
Душа молодая смущена?
Неотразимым ожиданием
Кого предчувствует она? (С. 236).

«Он» предстает ее мысленному взору. Богат ли он – об этом и речи нет. Но «он ей глядит очами в очи, // Глядит он в душу ей душой» И «в этом лике без улыбки // Какая грустная любовь!»

И с уст его упало слово,
Печальней пеня дальних струй;
И будто бы чела молодого
Коснулся тихий поцелуй (С. 237).

Следующий прозаический фрагмент вводит читателя в дальнейшее развитие конфликта между Валицкой и фон Линденборн и тоже сменяется стихами. Но отметим важную деталь: прозаический текст заканчивается не точкой, а двоеточием – стихи и проза скреплены, став как бы частями одного предложения: «Туманным покрывалом ее как кто-то обложил, и словно она спускалась тихо-тихо-тихо – и вдруг по членам пробежала дрожь:

Как будто бы пришлось свершиться чуду...
«Да, как вчера, – ты здесь!.. ты вновь со мной!»
– «Я вновь с тобой! Тебе я верен буду;
Я ждал тебя, – я призванный, я твой».

Дальнейший диалог начинается явной, можно сказать, демонстративной реминисценцией из лермонтовского «Демона»:

– «Кто ж ты?»
– «Я то, что ты искала
В сияньи звездной высоты;
Я грусть твою средь шума бала,
Я таинство твоей мечты,
Чего умом не постигала,
Но сердцем понимала ты (С. 242-243).

Именно из того, что использованный здесь прием для Павловой не характерен, следует, что он заключает в себе особый

смысл. Скорее всего он заключается в том, что услышанное Цецилией – это не слова собеседника в бытовом смысле слова, а некий голос свыше, вещающий божественную истину. Это проявилось в каждой строфе довольно большого стихотворного фрагмента. Например, в такой:

Что невозможно, что возможно –
Как знать земному существу?
Быть может, там все было ложно,
Быть может, здесь ты наяву (С. 243).

Или:

Чтоб взнеслось святое пенье,
И повеял фимиам,
И зажглось богослуженье
Вновь в тебе, безмолвный храм (С. 244).

В третьей главе очерка мы находим два стихотворения. Первое из них естественно входит в ткань повествования. Говорится в нем о том, что одну из суббот, устраиваемых Верой Владимировной, посетил почитаемый в обществе поэт. По всей вероятности, прототипом этого образа послужил знакомый Павловой Е.Л. Милькеев, человек трагической судьбы, которая произвела большое впечатление на Павлову. Поэт-самоучка, живший в Сибири, он обратил на себя внимание В.А. Жуковского, при содействии которого приехал в Петербург. На это время приходится обмен стихотворными посланиями между ним и Павловой.

В 1840-х годах он жил в Москве, пользовался значительным успехом в славянофильской среде. Существуют предположения, что преувеличенные похвалы вскружили ему голову, вместе с тем он ни с чьей стороны не нашел помощи, которая могла бы дать ему возможность получить образование и средства к существованию. Испытывая тяжелую нужду, усиленную разочарованием в своем творчестве и сознанием униженности и безнадежности своего положения, Милькеев в конце 1846 или начале 1847 года покончил с собой. Поэт, изображенный в «Двойной жизни», читает собравшимся свое стихотворение, главная мысль которого – высокое предназначение поэта:

Пусть будет выше глас священный,
Как всех созвездий хоровод;
Пусть славит он творца вселенный
И щедрый провожает год.

Думается, что по своей функции это стихотворение играет в произведении Павловой роль, сопоставимую с той, которую играет стихотворение импровизатора в «Египетских ночах» Пушкина.

Разумеется, это стихотворение было не единственным. Как мы узнаем, поэт провел перед своими слушателями «ряд волшебного сменяющихся картин: мирное детство, бурную юность и восторги любви, и спокойствие счастья, и беду, низверженную с неба, – пламень пожара, мрак опустошения...» (С. 245-246). Для Цецилии эти стихи стали неким соприкосновением с новым, ранее малознакомым ей миром.

Павлова с заметной долей иронии рассказывает, что мать героини, «хотя, как уже было показано, очень уважала и любила поэзию, но все-таки считала неприличным для молодой девушки слишком заниматься ею. Она весьма справедливо опасалась всякого развития воображения и вдохновения, этих вечных врагов приличий» и «очень гордилась этим удачным воспитанием». Цецилия затвердила все требования и уставы высшего общества, но поэзия «была ей известна более понаслышке, как что-то дикое и несовместное с порядочным образом жизни. Она знала, что есть даже и женщины-поэты; но это ей всегда было представляемо как самое жалкое, ненормальное состояние, как бедственная и опасная болезнь» (С. 248, 249).

Теперь ей открылась неведомая раньше «странная способность души; в ней бессознательно просыпалось сочувствие новое и непонятное к этой гармонии стиха». Хотя это сочувствие на первых порах было еще не прочным, и ей порой казалось, что все это пустые и ненужные бредни, которыми нельзя заниматься долго, но сквозь дремоту в ее сознании опять звучала рифма, слышался стих и даже гнездилась «нелепая мысль», что и она могла бы так говорить.

Завершают главу без малого три страницы стихов. В отличие от всех предшествующих случаев здесь прямая связь с предшествующим текстом практически не ощущается. По своей

функции это скорее всего лирическое отступление. Но это не одно, а шесть самостоятельных стихотворений, каждое из которых ритмически организовано по-своему и имеет собственную тему, при том, что в первом, третьем и пятом повторяются не только ритмическое строение, но в неизменном или слегка измененном виде целые строфы.

Как известно, в музыковедении сюита – это «циклическая музыкальная форма из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих между собой частей, объединенных общим художественным замыслом»¹¹. Именно так построена и поэтическая сюита Павловой. В ней сочетаются и пейзажные зарисовки, и философские раздумья, и психологические экскурсы. Первые пять стихотворений как бы призваны продемонстрировать все богатство стихотворной палитры, а последнее, шестое, завершающее – это подлинный дифирамб поэтам и поэзии. Стихов подобного рода русские поэты создали множество, начиная еще с XVIII века, и стихотворению Павловой надлежало бы занять в этом ряду одно из почетных мест, между тем затерянное среди стихотворных вкраплений в прозаический «очерк», оно совершенно не привлекало к себе внимания. Мы приведем первые строки этого стихотворения, полагая, что они дают достаточное представление о павловском понимании сущности и функций поэзии, о качествах, присущих подлинному поэту, об участи, на которую он обречен, иными словами, о главной мысли, которая заложена в этом страстном монологе.

Они идут средь потрясений,
Бросая в мир свой громкий стих;
Им песнь важней людских стремлений,
Им сны нужней даров земных.
Их убежденьям нет ответа,
Их вдохновеньям нет наград;
Но, недоступны власти света,
Они поют, они творят
Не для толпы пустой отрады:
Ей тщетно жизнь полна чудес,

¹¹ Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1959. С. 263

И звезд сияют мириады,
И солнце блещет средь небес, –
Но чтобы люди, тайну чуя,
Ее отвергнуть не могли;
Но чтоб поэта аллилуйя
Неслась над ропотом земли.
Но потому что для вселенной
Неистошима благодать;
Что всюду сходит дар священный,
Его хоть некому понять... (С. 251).

Связано ли это с обновленным пониманием поэзии или нет, но Цецилия зримо выходит из-под определяющего в прежние времена влияния Веры Владимировны. «Материнские уроки и нравоучения были ей, в отношении жизни, точно так же полезны, как полезны, относительно к Шекспиру и Данте, бесконечные комментарии усердных ученых, которые прочитав, не поймешь уже и самого ясного и простого смысла в творении поэта» (С. 260). Роль наставницы молодой девушки переходит к самой Каролине Павловой, которая обращает к героине красноречивый монолог:

«Что ищешь ты, безумица младая?
Взгляни кругом, о чем хлопочет мир!
Всю жизнь свою призраку посвящая,
Поверь ему, найди себе кумир!
И наряди его в свои мечтанья,
И счастья жди, упрямое дитя!
На пыл души, на сердца излиянья
Ответит он, скучая иль шутя.

Твою любовь вознаградит порою
Рассеянный, поспешный поцелуй.
Ты женщина! умей владеть собою,
Сомкни уста и душу ты закуй!

Сдержи порыв, уйми свои ты стоны,
Свою слезу учи не кануть с вежд!
Ты – женщина! живи без обороны,
Без прихоти, без воли, без надежд» (С. 259).

Стихотворное завершение пятой главы очень слабо, может быть, намеренно слабо связано с ее прозаическим содержанием. Цецилия размышляет и о нынешнем утре, и о князе Викторе и – в числе прочего! – об этой бедной, только что похороненной женщине. И в первых поэтических строфах подхвачена похоронная тема: «шел пир заупокойный» «в безвестности ночной, // Чернела новая могила, // Уже забытая толпой». Но настоящее содержание стихов лишь отталкивается от обиходного и малозначительного в контексте всего произведения факта. Оно вложено в диалог двух «голосов»: из факта смерти («ты скрестила в гробе руки») вырастает разговор о смысле жизни. Функции «голосов» зримо разделены. Второй ставит вопросы, первый формулирует утверждения. Вот пример.

Второй голос

Она в сей мир вступила для того ли,
Чтоб праздно жить и бесполезно пасть?
И не грешна ль слепая трата воли?
И не стыдна ль безумной думы власть?
Где дань ее? где жизненное дело?
Чем разочлась душа ее с землей?
В лицо судьбы она взглянула ль смело?
Не солгала ль она себе самой?
Не уняла ль мочь внутреннего зова?
Свершила ль долг, препорученный ей?
Пошла ль вперед? Искала ль жизни слово?
Своей тоски была ль она сильней?

Первый голос

Она ярмо земных стеснений
Не приняла в земном краю,
Не усумнилась средь сомнений,
Не убоялась в бою.
Любила горестно и страстно,
В чужие верила сердца
И до конца ждала напрасно,
И уповала до конца (С. 267).

Может показаться, что заключительный монолог «Первого голоса» противоречит сказанному. Но это не так. Вопросы в этом монологе чисто риторические, а в целом он лишь утверждает, что искренняя вера всегда оправдана, даже если она оказывается обманутой. И заканчивается он не вопросительным, а восклицательным знаком!

Кто знал в том мире лживо строгом,
Где скорбь постыдна и смешна. –
Как безутешно перед богом,
Смирясь, плакала она?
Какие жертвы приносила?
Какой в груди роптал вопрос?
В какой грозе ее ветрило,
Противясь долго, порвалось?
Нет! кто стремится непонятно
К тому, что в жизни не сыскать,
Кто мог, обманутый стократно,
Сберечь надежды благодать;
Кто на земле душой измерил
Избыток тех надземных сил, –
Не виноват он в том, что верил,
Не виноват он, что любил! (С. 268).

Стихи, завершающие шестую главу, принадлежат к тем, которые наиболее прямо продолжают прозаический текст, и чтобы подчеркнуть органичность слияния и сгладить переход от прозы к стихам, Павлова строит его так, что и ритмика и рифма *возникают уже в прозе*. Цецилия засыпает, и в ее возбужденном мозгу воскресают слова любимого человека, «и в говоры сливались странные, – в слова таинственных бесед, во звуки чудные, желанные, в *Его* призыв, в *Его* привет». Курсив, которым выделено это повторенное дважды слово и написанное с большой буквы слово «Его» призваны передать напряженность чувства героини.

То же и в следующей главе. Цецилии видится в будущем «много чудных видений, светлых блаженств», и то же слово прозвучит в заключительной строфе обращенного к нему монолога:

И чувствуй, что в тебе есть что-то
Неизъяснимое теперь,
Что выше всякого расчета,
И всех блаженств, и всех потерь! (С. 288).

В последующих двух главах использован уже хорошо знакомый нам прием: стихи продолжают прозаический текст. Но совсем иначе оканчивается заключительная, десятая глава. Завершился торжественный обряд венчания Цецилии. Князь Виктор подходит к Валицкой, сообщает ей о своем отъезде в Париж и исчезает «со всеми ее прекрасными надеждами.

И чего же она, бедная, так усердно старалась и так искусно сосватала Цецилию с Ивачинским? Все ее умение было напрасно; весь ее труд пропал даром...

Она закусила губы и пошла вслед за другими.

Вера Владимировна на паперти утирала глаза, полные слез» (С. 305).

Повесть окончена, и последующее стихотворение отделено от предыдущего текста короткой горизонтальной линией, чтобы оно не могло быть принято читателем за его продолжение. Это стихотворение – ярко выраженный эпилог. Здесь единственный раз, если не считать «Посвящения» появляется лирическое «Я» самой Каролины Павловой. Она оглядывается на свое творение и говорит:

Взяла свое взлелеянная дума,
Нашла язык, в мир внешний перешла;
Давно жила среди людского шума
Она во мне, свободна и светла.

И долго я в душе ее умела
Безмолвною сберечь себе одной,
И на свое гляжу теперь я дело
С невольною и странною тоской.

И мне потом на ум приходит снова,
Что жизнь встречать иначе мне пора,
Что грезы – ложь, что бесполезно слово,
Что звук и стих – ничтожная игра.

Последняя, быть может, песня эта:
Скорей годов уносятся мечты!
Признать и мне ль власть суетную света?
Забыть и мне ль служенье красоты? (С. 306).

Трудно сказать, были ли эти вопросы риторической фигурой, средством с большей мерой эмоциональной убедительности донести свою мысль до читателя или отражали действительные колебания, которые испытывала поэтесса. Но, как подтверждают последующие строки, ее выбор сделан, и это выбор в пользу духовной стойкости и неуклонного выполнения своего творческого долга.

«Познав земли восторги и печали», она не склонна повторять вслед за другими: «Всё бред пустой! все грустная тщета!» Да, «слабеет дух, и до меты далеко». Да, в груди звучат самоупреки, и «томит бессильное исканье». Она найдет силы превозмочь все, чтобы сберечь «души моей сознание» и «мочь».

Так пусть грозит грядущее утратой
И с каждым днем редют сердца сны;
Пусть поплачусь я горестною платой
За светлые дары моей весны;

Пусть брошу я, средь жизненного моря,
За кладом клад на бурной глубине:
Блажен и тот, кто мог, с грозою споря,
Себе спасти сокровище одно (С. 307).

Таким образом, очевидно, что объяснение, предложенное и П.П. Громовым, и его славянофильским предшественником не дают исчерпывающего объяснения своеобразного, изобретательно найденного и целесообразно примененного Павловой совмещения прозаического и стихотворного текстов в одном произведении. Оно заслуживает пристального внимания и достойной оценки. Без этого «Двойную жизнь» ни правильно понять, ни убедительно истолковать невозможно.

**МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ГОРОДА
В ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»**

© С.Ю. Маурина

*Арзамасский государственный педагогический институт
имени А.П. Гайдара*

**MYTHOLOGICAL IMAGE OF CITY
IN THE POEM BY GOGOL N.V. «DEAD SOULS»**

© Svetlana Maurina

Arzamas State Pedagogical Institute by A.P. Gaidar

The image of city is unwrapped in N.V. Gogol's creativity in the various updatings: an image, motive, etc. City at Gogol's is not the simple designation of a scene of action, – the city is included as the component into the concept of product. City – as one of the basic mythotheme of the N.V. Gogol's poems «Dead souls» – represents a universal symbol. In our article city as a character of a poem is examined, contexts with the description of city are resulted, is shown: the city by Gogol – model of mankind – apocalyptic: for sins, for ignore to traditions, to spirituality.

Изображение города развернуто в творчестве Н.В. Гоголя в различных модификациях: образа, мотива, и т.д. Город у Гоголя не просто обозначение места действия, – город входит составной частью в концепцию произведения. Ю. Манн утверждает, что «модель города отвечала каким-то очень существенным стихиям гоголевского сознания. Однако не бытописательству, не физиологизму <...>, но ощущению онтологичности и мучительному

стремлению (с годами всё усиливавшемуся) к ней приобщиться и на неё воздействовать»¹.

В процессе работы над поэмой «Мертвые души» Н.В. Гоголь кардинально меняет первоначальный её замысел: однобокий взгляд на российскую действительность сменяется тезисом: «Вся Русь явится в нем!». Желая расширить сферу изображаемой жизни, Гоголь записывает в черновиках поэмы: «Идея города, возникшая до высшей степени. Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие все пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени. Как люди неглупые доходят до делания совершенных глупостей»². Эти черновые заметки отчасти помогают раскрыть символический образ гоголевского города.

Город – одна из основных мифологем поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» – представляет собой универсальный символ, архетип. По библейским представлениям, существовало два полюса развития городской пирамиды – город, погрязший в разврате и грехах и обреченный Божественной волей на гибель (Содом и Гоморра, Ниневия, Вавилон, а также Иерусалим, лишенный благодати), и город преображенный, исполненный высших добродетелей (небесный Иерусалим). В.Н. Топоров, исходя из мифопоэтических и аксиологических предпосылок, выделяет тексты «города-девы» и «города-блудницы»: «Сознанию вчерашних скотоводов и земледельцев преподносится два образа города. Два полюса развития этой идеи – город проклятый, падший и развращенный, город-бездна и город над бездной, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с небес на землю. Образ первого из них – Вавилон. Второго – Небесный Иерусалим»³.

Ю.М. Лотман говорит о городах концентрического и эксцентрического типа: «Концентрическое положение города в

¹ *Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 392.

² *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. V. С. 471. Далее поэма «Мертвые души» приводится в тексте статьи по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

³ *Топоров В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 122.

семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, <...> это “вечный город”. Эксцентрический город расположен “на краю” культурного пространства. <...> Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею <...> Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии»⁴. Гоголевский город NN находится не на горе, а в яме: «Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу. Тень со светом перемешалась совершенно, и казалось, самые предметы перемешались тоже. <...> Наконец бричка, сделавши порядочный скачок, *опустилась, как будто в яму* (курсив наш. – С.М.), в ворота гостиницы» (V, 122).

Таким образом, гоголевский город – «город-блудница» (по типологии В.Н. Топорова), город эксцентрического типа (по типологии Ю.М. Лотмана). Но как бы ни «хитрил» город, итог один: плутовство, недоверие, недружелюбие горожан наказуемо его гибелью. Гоголевский город – модель человечества – апокалиптичен: за грехи, за небрежение к традициям, к духовности.

Во втором томе мы встречаемся с мотивами концентрического города при описании имения Костанжогло: «Наконец показалась деревня. *Как бы город какой*, высыпалась она множеством изб на трех возвышениях, увенчанных тремя церквями <...> Не было тут аглицких парков и газонов со всякими затеями, но, по-старинному, шел проспект амбаров и рабочих домов вплоть до самого дому, чтобы все было видно барину, что ни делается вокруг его; и в довершение – поверх дома фонарь обозревал на пятнадцать верст кругом всю окольность» (V, 393). Здесь все строго упорядочено, геометрически правильно выстроено. Губернский же город NN соединяет противоположные качества, что является признаком «извращенности естественного порядка»: цельность и фрагментарность, единство и раздробленность: «Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и

⁴ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Радуга, 1991. № 5. С. 30.

нескончаемых деревянных заборов; местами сбивались в кучу, и здесь было заметно более движения народа и живости» (V, 14). При описании домов автор подчеркивает цветовую гамму города: «Сильно была в глаза желтая краска на каменных домах и скромно темнела серая на деревянных» (V, 14). Желтый цвет традиционно связывается, с одной стороны, с золотом, богатством, с другой же – желтый цвет есть символ болезни, заразы, греха. Второе значение желтого цвета усиливается употреблением в цветовой гамме города серого. Серый цвет в христианской мифологии – цвет праха, он ассоциируется со смертью, трауром.

Город, будучи центром, с древнейших времен постоянно упорядочивал свою внутреннюю структуру, также ориентируясь на центрическую модель мира, на сакральную топологию. Центр города, его публичной жизни является площадь, ведь здесь – храм, административные здания, торговые ряды и т.д. «Храм, – пишет Н. Федоров, – вообще есть подобие вселенной, значительно низшее своего оригинала в действительности, но несравненно высшее его по смыслу. Смысл же храма заключается в том, что он есть проект вселенной»⁵.

Обратимся к тексту поэмы: «Во взаимных услугах они [Манилов и Чичиков] дошли наконец до площади, где находились присутственные места: большой трехэтажный дом <...> караульная будка, ...две – три извозчичьи биржи и, наконец, длинные заборы с известными заборными надписями и рисунками, ...более не находилось ничего на сей уединенной... площади» (V, 129-130). Пустынность и безлюдность площади отражают как бы еще незавершенность, неоформленность города, стоящего на полпути от девственного пространства к мегаполису. Но в то же время эти же характеристики могут стать знаком отъединенности и разъединенности, переживаемых именно в современном городе, – то есть знаком тенденции, противоположной значению цельности и общности.

Один из центральных эпизодов городских глав поэмы – посещение Чичиковым гражданской палаты, так называемого «храма Фемиды». Гражданская палата – сердце города,

⁵ Федоров Н.Ф. *Философия общего дела*. М., 2008. С. 571.

единственный его живой механизм, движущие силы которого – ложь, взяточничество, казнокрадство. Храму же в его прямом смысле в губернском городе не нашлось места, что говорит об отсутствии его связи с небом, с Богом. Значит, жизни в этом городе тоже нет места. Но даже пусть и нет церкви, она – Церковь должна святиться в нас самих, считал Гоголь: «Мы должны быть Церковь наша». «Я их знаю всех, – говорит Собакевич Чичикову, – это все мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один только и есть порядочный человек: прокурор, да и тот, если сказать правду, свинья» (V, 91).

На безжизненность в городе указывает и мифологема сада. Сад в христианской мифологии считается воплощением загробного мира, символизируя собою Рай. Сад также является символом души и свойств, культивируемых в ней. Вот как рисует Гоголь городской сад: «Он [Чичиков] заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких дерев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что “город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых дерев, дающих прохладу в знойный день”» (V, 15). В христианской символике дерево играет важную роль – оно является символом либо жизни, либо смерти: в зависимости от того, какое оно: здоровое и стройное или слабое и иссохшее. Видимые Чичиковым чахлые, болезненные деревца – олицетворение душ городских обитателей. Души их так же близки к смерти, как эти несчастные посадки губернатора. Души именно близки к смерти, а не умерли, на что указывают характеристики этих деревьев – «дурно принявшихся» и «с подпорками внизу». Таким образом, у автора есть ещё небольшая надежда на возможное покаяние и воскрешение душ этих городских обитателей, находящихся пока в промежуточном состоянии между жизнью и смертью.

Уже в самом названии поэмы – «Мертвые души» – Гоголем определена его задача. Последовательное выявление мертвых душ на «дороге» Чичикова влечет за собой вопрос: в чём причины этой

«смерти»? Одна из главных состоит в том, что люди забыли свое прямое назначение. В «Мертвых душах» глава и отец города занимается вышивкой по тюлю, а городские чиновники заняты пустословием и бездельем. «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как всё это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени. Как люди неглупые доходят до делания совершенных глупостей», – писал Гоголь в заметках к первому тому поэмы (V, 471). «Пошлите же теперь к прокурору, он человек праздный и, верно, сидит дома, за него все делает стряпчий Золотуха, первейший хапуга в мире. Инспектор врачебной управы, он также человек праздный, и, верно, дома, если не уехал куда-нибудь играть в карты, да еще, тут много есть, кто поближе, – Трухачевский, Бегушкин, они все даром бременят землю!» – аттестует городских «начальников» Собакевич (V, 134). Слова Собакевича недалеки от истины, подтверждение им находим практически сразу же: «Прокурорский кучер, как оказалось в дороге, был малый опытный, потому что правил одной только рукой, а другую, засунув назад, поддерживал ею барина» (V, 140). Не с лучшей стороны характеризует пьяницу-прокурора и странная для человека его чина дружба с мошенником и «исторической личностью» Ноздревым. Показателен в этом отношении и эпизод гуляния в доме полицеймейстера, когда чиновники «вспрыснули покупочку» Чичикова: событие аферического плана празднуется в доме человека, в обязанность которого входит следить за тем, чтобы в городе не совершалось никаких преступлений, а не только наблюдение за торговыми рядами.

Признавая и принимая существующий порядок вещей, Гоголь стремился к преобразованию общества через внутреннее преобразование человека, что, в конечном счете, должно послужить залогом переустройства и преображения всей страны.

Писатель сравнивает чиновников города NN с мухами, ведь в православной мифологии муха символ физического и морального разложения. Вот почему Чичиков задумывается о влиянии этого городского общества на чистую, наивную и безгрешную дочку губернатора: «Она теперь как дитя <...> Из неё все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь. Вот пусть-ка только за

неё примутся теперь маменьки и тетушки <...> и выйдет просто черт знает что!» (V, 87).

Город NN кажется искусственным, ложным и мёртвым. Здесь очень просто погибнуть, например, от несчастного случая, умереть без покаяния. В этом смысле показательным является эпизод смерти прокурора.

Своеобразно использована Гоголем мифологема вхождения (въезда) в город божественного персонажа, оказывающегося спасителем и женихом. Так, о Спасителе, въезжающем в Иерусалим, спрашивают: «Кто Этот?» (Мф., 21: 10). Мотив узнавания/неузнавания входящего в город очень существенен. Эта символика занимает большое место в гоголевской поэме, сопровождая действия Чичикова так, что никто так и не догадывается, зачем он приезжал сюда, и в чем же, собственно, заключалась его «негоция»: «Все поиски, произведенные чиновниками, открыли им только то, что они наверное никак не знают, что такое Чичиков...» (V, 179). С появлением героя поэмы в губернском городе NN гармония застывшей, остановившейся жизни нарушилась: «Как вихорь взметнулся дотол, казалось, дремавший город!» (V, 174).

Предприятие Чичикова предстает перед нами как некий крестовый поход: он словно собирает по разным кругам ада тени покойников с целью вывести их к настоящей – живой – жизни. Только Чичиков может сделать это – в поэме он один имеет христианское имя Павел, роднящее его со святым апостолом Павлом. Но он покидает город, и с его отъездом рушится единственная надежда города NN на спасение, пробуждение ото сна и возвращение к подлинной жизни.

**ПОЭМЫ ДЖОРДЖА КРАББА
КАК ЯВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ
И ИХ ВОСПРИЯТИЕ В РОССИИ 1820-1830-х гг.¹**

© Е.И. Аношина (Ильязова)

Пензенская государственная техническая академия

**GEORGE CRABB'S POEMS
AS THE FACT OF LITERATURE LIFE
AND ITS UNDERSTANDING IN RUSSIA IN 1820-1830s**

© Elena Anoshina (Ilyazova)

Penza State Technology Academy

The article, representing the analysis of the peculiarities of George Crabbe's creative work understanding in Russia in the 1820 – 1830-s, states that at this period it was possible to know about events in the poet's life and his creative work in short notes of chronicle character and in review articles about the contemporary English literature from French journals, which contained mainly evaluative judgements about

¹ Статья подготовлена по проекту НК-393(1)п «Проведение поисковых научно-исследовательских работ по направлению «Филологические науки и искусствоведение», выполняемому в рамках мероприятия 1.3.2 «Проведение научных исследований целевыми аспирантами» мероприятия 1.3 «Проведение научных исследований молодыми учеными – кандидатами наук и целевыми аспирантами в научно-образовательных центрах» направления 1 «Стимулирование закрепления молодежи в сфере науки, образования и высоких технологий» ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009 – 2013 годы (госконтракт №П1940 от 29.10.2009).

advantages and disadvantages of Crabbe's poems. At the same time the personality and creative work of George Crabbe were conceived by A.S. Pushkin, in whose library there was an edition «The Poetical Works of George Crabbe in one volume» (Paris – Edinburgh, 1829), which included the most significant literary works of Crabbe. The article analyzes the evaluative judgement about Crabbe, expressed in A.S. Pushkin's article «Puteshestvie iz Moskvy v Peterburg» («Journey from Moscow to St. Petersburg», 1833-1834), makes suppositions concerning A.S. Pushkin's acquaintance with literary critical materials about Crabbe, published in the Russian periodical editions.

Первые сведения о Джордже Краббе и его творчестве начали появляться в российской периодике с начала 1820-х гг. Публикации первых лет могут быть условно разделены на две группы: упоминания имени Крабба при общем перечислении современных английских писателей и переводные обзорные статьи французских журналов, посвященные английской литературе и содержащие более или менее пространные суждения о краббовском творчестве. Краткие упоминания, которые можно видеть на страницах «Московского телеграфа» (1825. Ч. 4. №13. С. 58; 1829. Ч. 25. №1. С. 107; 1833. Ч. 49. №1. С. 126) и «Московского вестника» (1827. Ч. 2. №7. С. 305), свидетельствовали о значимости деятельности Крабба для общего хода литературного процесса в Англии.

Существенно больший интерес представляют характеристики краббовского творчества в обзорных статьях о современной английской литературе, переведенных, как правило, из французских журналов. В 1821 году в «историческом, политическом и литературном журнале» Н.И. Греча «Сын отечества» в статье Ф. Шаля, заимствованной из «Revue Encyclopédique», творчество Крабба было представлено следующим образом: «Крабб (Crabbe) отличается именно тем, чего не достает у Суэя (Р. Саути критиковался в статье за то, что он «доводит вымысел до крайности и не довольно точно изображает страсти человеческие, и что выпендривание существа его не могут возбудить сильного участия в

читателях»²). Сей Поэт бедности и несчастья вводит нас в жилище ремесленника, в обитель убогого больного и с великим искусством представляет нам страдания несчастных, братьев наших. Описания его столь истинны, столь сильны и чувствительны, что он извлекает слезы добродетели у тех людей, которые без сострадания смотрят на бедствия, представляющиеся им на улицах всех больших городов, и заставляет их, против воли, заниматься тем, что прежде казалось им отвратительным и низким. Его можно сравнить с Рембрандтом: картины его черны и с разительною истиною представляют обыкновенную Природу»³. Далее французский автор упрекал Крабба, что тот «иногда унижается <...> до Сатиры против низких сословий народа», причем «его насмешки в сем случае оскорбляют читателя, уважающего великодушие»; наконец, «он имеет еще тот недостаток, что с лишнею подробностью изображает обстоятельства мелкие и ненужные и терзает свое воображение принужденною точностью»⁴.

В 1822 году в журнале «Благонамеренный» в переведенной с французского А.Н. Очкиным анонимной статье «Нечто о Томасе Муре» приводилась речь Мура об английских поэтах, в которой он упоминал «Крабба (Crabbe), показавшего нам, до какой степени простирается гальваническая сила дарования, придающая жизнь, душу и движение предметам, которые, кажется, к тому не способны»⁵.

В помещенной в 1828 году «Московским телеграфом» переводной статье «Историческое обозрение английской поэзии», созданной на основе очерка Т. Кэмпбелла, дополненного «отрывком из сочинения другого писателя, в коем исторический взгляд на английскую поэзию простирается до нашего времени» и кратким обзором «произведений отличных поэтов английских нашего времени»⁶, утверждалось, что «нет таких обстоятельств, ни такого

² Шаль Ф. Исторический опыт об английской поэзии и о нынешних английских поэтах // Сын отечества. 1821. Ч. 72. №35. С. 52.

³ Там же. С. 53.

⁴ Там же. С. 53.

⁵ Нечто о Томасе Муре // Благонамеренный. 1822. Ч. 19. №28. С. 59.

⁶ Историческое обозрение английской поэзии // Московский телеграф. 1828. Ч. 19. №2. С. 254.

состояния общественной жизни, коих не мог бы покорить себе могущий гений», в доказательство чему приводился конкретный пример: «<...> Гольдсмит, Каупер, Крабб доказали в новейшее время, что и в наш холодный век поэзия может украсить самые простые предметы, может возвысить самые обыкновенные явления жизни и найти для себя средства в предметах самых простых и обыкновенных»⁷.

На страницах «Вестника Европы» в 1829 году увидела свет переводная статья из «*Mercure du XIX siècle*» «О существе английской литературы XIX-го столетия», содержащая характеристику и оценку поэзии Крабба (Граббе), объявленного «главой школы *пауперизма*» и причисленного к литераторам, которые «новое поэзии полагают в отсутствии всякой поэзии, в прозаизме, чуждом всяких обольщений»⁸. Автор противопоставлял Крабба «поэтам всех времен», которые «как будто согласились поддерживать заблуждения касательно деревенских жителей» и возвышенно изображали их жизнь в идиллиях: «Граббе посвятил свою жизнь на опровержение сего губительного заблуждения. Его поэзия, кажется, направлена против обманов поэзии: он их опровергает; он хочет представить своим читателям нагую, печальную истину, и для того сценами его поэм обыкновенно бывают деревни. Ему нет дела до рукоплесканий публики, до похвал большого света <...> и прозаическая существенность составляет все его картины. Признаемся, что, если есть неустрашимость военная, неустрашимость гражданская, то есть и поэтическая неустрашимость, ибо я не знаю во Франции ни одного поэта столь твердого духом, столь отважного, который бы осмелился для человеколюбивой цели написать поэму без поэзии, отвергнуть все обыкновенные украшения, в надежде доставить торжество полезной истине <...> Деревня, село – вот главные произведения филантропической музы г-на Граббе»⁹.

⁷ Историческое обозрение английской поэзии. С. 256.

⁸ О существе английской литературы XIX-го столетия // Вестник Европы. 1829. Июнь. №12. С. 262.

⁹ О существе английской литературы XIX-го столетия. Июль. №13. С. 21-23.

В двух переводных материалах «Литературной газеты» А.А. Дельвига – А.С. Пушкина, опубликованных в июле – октябре 1830 года, можно увидеть новые интересные факты интерпретации краббовского творчества. Помещая в июле 1830 году на своих страницах «Биографию славного английского актера <Эдмунда> Кина», заимствованную из книги Амадея Пишо «Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse» («Историческое и литературное путешествие по Англии и Шотландии»; Paris, 1825), «Литературная газета» не только сохраняла англоязычный эпиграф – цитату из письма XII «Игроки» («Players») краббовской поэмы «Местечко» («The Borough»): «Behold! the prince, the slave, the monk, // The jew, change but the garment», – но и давала весьма точный перевод с английского: «Смотрите! Он и Царь, и раб, и монах, // И жид; перемените на нем только платье»¹⁰.

Из книги Амадея Пишо «Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse» была также взята статья «Современная английская литература: Школа так называемых Озерных Поэтов (Lakists). Вордсворт, Кольридж, Сутей. I. Вордсворт (Wordsworth)», увидевшая свет с продолжением в двух октябрьских номерах «Литературной газеты». В ней при разборе поэмы В. Вордсворта «Странствование» («The Excursion», 1814), повествующей о провинциальном священнике и о повседневной сельской жизни (что близко тематике поэзии Крабба), отмечается замысловатость анекдота «о двух человеках различных мнений, сведенных случаем в одно место» и сделавших противоречие необходимостью, после чего указывается, что «сей эпизод очень похож на Коуперовы и даже на сказки Кребба (Crabbe)»¹¹. В концовке статьи вновь проведена невольная параллель между Вордсвортом и Краббом: «...подобно всем гениальным людям, налагающим на себя какую-либо систему, часто нарушением сей самой системы Вордсворт возбуждает в нас

¹⁰ Биография славного английского актера Кина // Литературная газета. 1830. Т. 2. №43 (30 июля). С. 49.

¹¹ Современная английская литература: Школа так называемых Озерных Поэтов (Lakists). Вордсворт, Кольридж, Сутей. I. Вордсворт (Wordsworth) // Литературная газета. 1830. Т. 2. С. 179.

живейшее удивление. Такое же замечание, помнится, сделал я насчет Г. Кребба»¹².

Очевидно, книга Амадея Пишо, фрагменты из которой публиковала «Литературная газета», способствовала привлечению внимания к Краббу со стороны А.С. Пушкина. Также великому поэту была, очевидно, знакома заметка в «Московских ведомостях» (1827. Ч. 6. № 23. С. 345), содержащая перечень имен авторов (в том числе Крабба), представленных в изданной А.Пишо антологии «The Living Poets of England» (Paris, 1827. Vol. 1-2); в этом же номере на с. 255-256 было помещено знаменитое пушкинское стихотворение «Поэт».

Однако английский поэт мог привлечь к себе внимание Пушкина еще в середине 1820-х годов, т.е. в то время, когда очень немногие за пределами Британии слышали имя Крабба, знали об его эволюционировавших в стихотворные рассказы дидактико-описательных поэмах, показывавших мир простых заурядных людей, повседневную жизнь сельских приходов и провинциальных местечек, раскрывавших весь трагизм обывденного существования. Имя Крабба Пушкин мог увидеть в списке английских поэтов, написанном Анной Н. Вульф на книжной обложке, на которой в 1826 году он нарисовал в Тригорском мужские и женские головы¹³; впрочем, эта запись могла иметь и более позднее происхождение.

Отдаленно зная о Краббе от Анны Н. Вульф и из изданий А. Пишо, Пушкин решил познакомиться с произведениями английского поэта-священника и в письме к П.А. Плетневу от 26 марта 1831 года попросил заказать для него у петербургского книготорговца Ф.М. Белизара, в числе иных книг английских поэтов, сочинения Крабба: «переслать <...> еще Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare» (XIV, 158). Согласно данным Б.Л. Модзалевского, в библиотеке Пушкина сохранилось издание «The Poetical Works of George Crabbe in one volume» (Paris – Edinburgh, 1829), содержащее поэмы «Деревня» («The Village», 1783), «Приходские списки» («The Parish Register», 1807),

¹² Современная английская литература... С. 184.

¹³ См.: Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: научное описание. М.; Л., 1937. С. 283.

«Местечко» («The Borough», 1810), «Повести в стихах» («Tales in Verse», 1812), «Повести усадьбы» («Tales of the Hall», 1819) и др.

Рассуждая о писательской этике и осуждая сервилизм французских писателей, их заискивания в XVI-XVIII веках перед двором, а в XIX веке – перед читателями, Пушкин обратил особое внимание на противоречивое сочетание содержания поэм Крабба и предварявших их почтительных посвящений английским аристократам. Отмечая в черновой редакции «Путешествия из Москвы в Петербург» (декабрь 1833 – март 1834) присущее английской литературе «покровительство» («Patronage»), Пушкин привел пример: «Кребб, один из самых почт.<енных> людей, <...> поднес все свои поэмы to his grace the Duke или the Du etc. В своих смиренных посвящениях он почтительно упоминает о милостях и о высоком покровительстве, коих он удостоился. Со всем тем Кребб был человек нравственный, независимый и благородный» (IX, 228-229). Возмущаясь тем, что современные французские писатели пачкают себя «грязью и кровью в угоду толпы», он добавлял: «Можно ли J.Janin <Ж.Жанена> сравнить с Креббом» (IX, 229). В белой редакции «Путешествия из Москвы в Петербург» (1834-1835 гг.) Пушкин называл поэмы Крабба «прекрасными» и утверждал, что «Ломоносов и Кребб достойны уважения всех честных людей, несмотря на их смиренные посвящения» (IX, 254-255).

Вполне возможно, что именно Пушкин порекомендовал родственникам заключенного поэта-декабриста В.К. Кюхельбекера послать ему в 1832 году произведения Крабба, впоследствии оказавшие влияние на его литературные взгляды, в частности, на появление реалистических тенденций в его творчестве, а также на создание поэм «Юрий и Ксения» (1832-1833) и «Сирота» (1833-1834)¹⁴.

Дневниковые записи В.К. Кюхельбекера, приговоренного к десяти годам одиночного заключения за активное участие в восстании декабристов на Сенатской площади, показывают, как постепенно возрастал интерес этого неординарного русского поэта к личности и творчеству Джорджа Крабба. 20 июля 1832 года Кюхельбекер записал: «Мне тотчас принесли с почты

¹⁴ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 134.

«Стихотворения» Скотта и Краббе»¹⁵, вероятно, подразумевая пересылку книг младшей из сестер Ульяной (Юлией) Карловной (1795 – 1869), всемерно пытавшейся помочь близкому человеку, обладавшему не только оригинальным умом, но и страстной натурой, выжить в образовавшемся вокруг него интеллектуальном вакууме. Кюхельбекер получил, по-видимому, издание «Poetical Works» («Поэтических произведений») Крабба, вышедшее в 1829 году с указанием двух мест издания – Парижа и Эдинбурга. Именно по этому изданию он читал и анализировал на страницах дневника краббовские поэмы.

22 июля 1832 года, через два дня после получения книги, Кюхельбекер охарактеризовал свое впечатление от прочтения первой из «Повестей в стихах»: «Прочел Краббевых “The Dumb Orators” <“Немые ораторы”>; картина в фламандском роде, но истинно оригинальная, довольно много живости; некоторые подробности, напр., описание индийского петуха, превосходны, но есть и натяжки, и скучноватости (longueurs) на статью Гагедорновых и Виландовых; впрочем, это, кажется, почти неразлучно с произведениями, созданными не вдохновением, а остроумием. Выше Гагедорна в своем рассказе Краббе юмором, которого у Гагедорна вовсе нет: добрый немец (т.е. Гагедорн, а не другие) или хохочет, или сериозничает, а улыбаться, тонко шутить не его дело»¹⁶. Негативная оценка немецких литераторов Ф. Гагедорна (1708-1754 гг.) и Х.-М. Виланда (1733-1813 гг.), звучащая в дневнике русского поэта, очевидно, относится не ко всему их творчеству целиком, а только к их салонно-аристократическим и дидактическим произведениям. Известно, что, будучи поэтом-романтиком, Кюхельбекер долгое время оставался антагонистом «фламандской школы» в живописи, т. е. детального реалистичного изображения повседневной жизни, и сформировал аналогичное отношение к приближенным к этой школе произведениям литературы, считая напрасным занятием искать высокую поэзию в повседневности, в описаниях бытовой заурядной стороны жизни, в прозе образов и чувств и называя ориентированных на воссоздание

¹⁵ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 94.

¹⁶ Там же. С. 94.

каждодневной жизни писателей рифмоплетами, но не поэтами¹⁷. Охарактеризовав картину, воссозданную Краббом, как «истинно оригинальную», но тем не менее во «фламандском роде», Кюхельбекер поначалу был верен своим устоявшимся взглядам, утверждал, что творчество английского поэта является плодами «не вдохновения, а остроумия».

Как видим, первое обращение к творчеству Крабба не вызвало у Кюхельбекера особой заинтересованности, поэтому он на время оставил его сочинения и приступил к чтению поэзии В. Скотта. С июля по октябрь 1832 года Кюхельбекер читал одну за другой поэмы «The Lady of the Last Minstrel» («Песнь последнего Менестреля», 1805), «Marmion» («Мармион», 1808), «The Lady of the Lake» («Дева озера», 1810), «Rokeby» («Рокби», 1813), «The Lord of the Isles» («Властитель островов», 1815), баллады и стихотворения из одиннадцатитомника «Poetical Works» («Поэтических произведений»), изданного в Эдинбурге в 1830 году. Стихотворения и поэмы Скотта в начале XIX века публиковались неоднократно, однако только в издании 1830 года и последовавших за ним увидели свет ранее не включавшиеся в сборники отдельные произведения, в частности, прочитанный Кюхельбекером драматический набросок из шотландской истории «Halidon Hill» («Хэлидон-Хилл», 1822). Для одиннадцатитомника 1830 года Скотт написал специальное предисловие; кроме того, тексты всех поэм и баллад были снабжены обширными примечаниями автора, повторявшимися во всех изданиях начиная с 1820 года. В примечаниях издателей приводились наиболее значительные критические отзывы о произведениях Скотта из ведущих английских журналов «Quarterly review» («Ежеквартальное обозрение»), «Edinburgh review» («Эдинбургское обозрение») и др.

В конце октября 1832 года Кюхельбекер вновь обратился к «Повестям в стихах» Крабба, о чем свидетельствуют дневниковые записи от 30 и 31 октября 1832 года: «По воскресным дням я обыкновенно читаю что-нибудь английское; сегодня я прочел

¹⁷ См.: Кюхельбекер В.К. Отрывок из путешествия по Германии // Мнемозина. 1824. Кн. 1. С. 62, 64-65; Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 391-393.

Краббевы две сказки»; «Прочел остальные сказки Краббе; лучшая из них “Jesse and Colen” <“Джесси и Колин”>»¹⁸. Символично, что «Повести в стихах» были названы русским поэтом сказками, хотя в реальности таковыми не являлись; тем самым подчеркивалась отдаленность образов английского мира от повседневного российского мироощущения.

11 ноября 1832 г. русский поэт, неожиданно для себя находя «много нового, много сильного и истинного» в картинах «фламандского рода», лестно отзывался о восьмой части («The Sisters» («Сестры»)) краббовских «Повестей усадьбы»: «Прочел я 8-ю книгу Краббевой поэмы “Tales of the Hall” <“Повести усадьбы”>, она прекрасна – в ней много нового, много сильного и истинного. Характер Банкрутчика нарисован мастерскою кистью. А вот два стиха, которые служат уподоблением очень болезненному состоянию души, почти худшему совершенного сумасшествия:

Such is the motion of a drunken man

Who steps sedately, just to show he can.

<Таково движение пьяного человека, который ступает осторожно чтобы доказать, что он может это сделать>»¹⁹.

13 ноября 1832 г. Кюхельбекер, ознакомившись с одиннадцатой частью «Повестей усадьбы» «The Maid's Story» («История девушки»), ассоциировал прочитанное с обстоятельствами личной жизни и в этой связи привел стих из «Черной шали» А.С. Пушкина: «В 11-й книге “Tales of the Hall” <“Повести усадьбы”> последнее похождение героини напоминает мне нечто, случившееся со мною, “когда легковверен и молод я был”. Однако же со мною поступили несколько суровее, чем героиня с своим young stripling <юношей>»²⁰. В краббовской истории, в числе прочего, было рассказано о молодом человеке, который, будучи значительно моложе, влюбился в героиню страстно и решительно; подчеркнув разницу в возрасте, женщина сумела убедить юношу прекратить ухаживания.

¹⁸ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 127.

¹⁹ Там же. С. 131-132.

²⁰ Там же. С. 132-133.

На следующий день поэт отмечал в дневнике прочтение двенадцатой части «Повестей усадьбы» «Sir Owen Dale» («Сэр Оуэн Дейл»): «Прочел сегодня 12-ю книгу “Tales of the Hall” <“Повести усадьбы”>»²¹, а уже 19 ноября указывал на то явственное влияние, которое оказало знакомство с творчеством Крабба «на слог и вообще способ изложения» его новой поэмы «Сирота»: «Я ныне заметил, что Краббе, а не Скотт, вероятно, окажет самое большое влияние на слог и вообще способ изложения моей поэмы: по крайней мере это так в первой части»²². Завершая 4 декабря 1832 года чтение «Повестей усадьбы», Кюхельбекер признавал достоинства поэзии Крабба, способность последнего достигать творческих высот: «Перед концом своих “Tales of the Hall” <“Повести усадьбы”> Краббе опять поднимается, а в картине, стоящей у самого выхода из его галереи, достигает такой высоты поэтической, на какой я еще не видел его»²³.

13 декабря 1832 г. русский поэт приступил к чтению ранней поэмы Крабба «Деревня»: «Вечером после ужина прочел я первую книгу Краббевой поэмы “The Village” <“Деревня”>. Судя по началу, Краббева фламандская картина не в пример занимательнее, чем томсоно-демьевские чувствительно-бесхарактерные собрания возгласов, изображений и поучений, называемые сельскими или описательными поэмами»²⁴. Характеризуя произведение Крабба как «фламандскую картину», Кюхельбекер сравнивал его с религиозными стихами и нравоучительными песнями Дж. Томсона (1700-1748 гг.) и К.-Г. Демме (1760-1822 гг.), при этом краббовская «Деревня» с позиций русского поэта смотрелась значительно более выигрышно за счет приближенности к реальной сельской жизни. По дневниковой записи, сделанной Кюхельбекером 14 декабря 1832 года, можно судить не только о завершении знакомства поэта с «Деревней» и прочтении им первой части «Приходских списков», но и о возникшем желании сопоставить все прочитанные краббовские поэмы, отдав предпочтение «Повестям усадьбы»: «Прочел вторую

²¹ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 133.

²² Там же. С. 134.

²³ Там же. С. 137.

²⁴ Там же. С. 140.

книгу Краббевой “Деревни” и первую другой поэмы, сельской же – “The Parish Register” <“Приходские списки”>. Обе они напоминают “Tales of the Hall” <“Повести усадьбы”>, но, кажется, уступят этому истинно прекрасному творению»²⁵.

Дневниковая запись от 19 декабря 1832 года свидетельствует, что, несмотря на известную монотонность начала поэмы «Местечко», Кюхельбекер был твердо намерен дочитать ее до конца, ибо Крабб к тому моменту уже стал его «фаворитом»: «Есть такие дни, в которые идет все неудачно... после ужина рассердился даже на своего теперешнего фаворита – Краббе: начало его поэмы “The Borough” <“Местечко”> до невозможности скучно»²⁶. 20 декабря в связи с чтением пятого письма «Местечка» «Elections» («Избирательная кампания») русский поэт вспоминал ставшие крылатыми слова из басни И.А.Крылова «Пустынник и медведь»: «Прочел еще четыре письма Краббевой поэмы “The Borough” <“Местечко”>. В пятом письме мастерски изображена навязчивая дружба тех, о которых наш Крылов сказал: “Услужливый дурак опаснее врага”»²⁷. На следующий день Кюхельбекер в дневнике вновь восторженно характеризовал Крабба как «бесценнейшего писателя», не забывая при этом упомянуть про натянутость и неестественность некоторых его стихов: «Для человека в моем положении Краббе бесценнейший писатель: он меня, отделенного от людей и жизни, связывает с людьми и жизнью своими картинами, исполненными истины. Краббе остер, опытен, знает сердце человеческое, много видал, многому научился, совершенно познакомился с прозаическою стороною нашего подлунного мира и между тем умеет одевать ее в поэтическую одежду, сверх того, он мастер рассказывать – словом, он заменяет мне умного, доброго, веселого приятеля и собеседника. Сегодня я прочел еще три письма его поэмы: в 8-м эпизод – William and Walter <Уильям и Вальтер> – очень хорош; недоволен я только последними двумя стихами – они мне кажутся несколько натянутыми и неестественными»²⁸. Восьмое письмо «Местечка» «Trades»

²⁵ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 140.

²⁶ Там же. С. 143.

²⁷ Там же. С. 143.

²⁸ Там же. С. 143.

(«Занятия») завершается историей двух братьев: добродушный Уильям из-за своей доброты теряет состояние, но обретает любовь окружающих, тогда как суровый, бессердечный Вальтер увеличивает свой капитал, но в конце своей жизни осознает, что все его ненавидят и боятся. Неприятие Кюхельбекера вызвали слова Вальтера, обращенные к его близким: «What's wealth to me? – yes, yes! it gives me sway, // And you shall feel it – Go! begone, I say»²⁹ [Что для меня богатство? – да, да! оно дает мне власть, // И вы ощутите это – уйдите! убирайтесь, говорю].

В записи от 22 декабря 1832 года содержится восхищение Кюхельбекера некоторыми эпизодами из писем «Местечка» «Amusements» («Увеселения») и «Clubs and Social Meetings» («Клубы и общества»): «Прочел я еще два письма Краббева “Borough” <“Местечко”>»; в 9-м превосходные две картины – осеннего тумана на взморье и гибели, которою неожиданный прилив угрожает приставшим к отмели, сухой во время отлива; в 10-м в другом (совершенно прозаическом) роде хорошо изображение приятельского общества за картами»³⁰. На следующий день Кюхельбекер отметил прочтение еще трех писем «Местечка», среди которых выделил тринадцатое – «The Alms-House and Trustees» («Богадельни и попечители»): «Прочел следующие три письма: из них лучшее 13-е»³¹. 24 декабря Кюхельбекер с восторгом отзывался об особенностях поэтического стиля Крабба, обнаруженных им при чтении письма «The Poor and their Dwellings» («Бедные и их жилища»): «Великое достоинство в картинах, какие рисует Краббе, – необыкновенная живость: все у него так истинно, так естественно, что, кажется, не читаешь, а видишь то, о чем он говорит. В 18-м письме у него изображение предместья: в моих прогулках по улицам Замоскворечья, по Садовой, по Тверской-Ямской я сам это все видел, все точно так, тут совершенная природа. В 18-м же письме очень умное рассуждение о том, каково бедному в доме общественного призрения, даже в самом лучшем»³²; 25 декабря поэт

²⁹ Crabbe G. Selected Poems. L.: G. Grigson, 1946. P. 65.

³⁰ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 145.

³¹ Там же. С. 145.

³² Там же. С. 145.

был тронут отрывком из письма «The Poor of the Borough. Ellen Orford» («Беднота местечка. Эллен Орфорд»): «...после ужина прочел я два письма Краббе: повесть в конце 20-го очень трогательна»³³.

Увлеченное чтение Кюхельбекером произведений Крабба продолжалось и в первые дни 1833 года, о чем, в частности, свидетельствует запись от 1 января 1833 г.: «Сегодня занимался я часочек и любезным своим Краббе»³⁴. Наконец, 3 января 1833 г. русский поэт завершил чтение произведений «отличного писателя» Крабба: «Наконец я дочел поэму Краббе “The Borough” <“Местечко”>, а с нею и все стихотворения этого отличного писателя, с которым я рад, что познакомился. Предоставляю себе в другое время сказать вообще свое мнение о Краббе и его сочинениях; ныне только замечу, что “Borough” <“Местечко”> кажется мне слабее “Tales of the Hall” <“Повести усадьбы”>, хотя и содержит некоторые чрезвычайно хорошие подробности»³⁵. Впоследствии Кюхельбекер осуществил свое намерение написать статью о Краббе, однако эта статья так и не была опубликована, а рукопись впоследствии утеряна³⁶.

Уход Крабба из жизни в феврале 1832 года не остался незамеченным в русской печати. Сообщая о смерти Крабба, «Санкт-Петербургские ведомости» от 20 февраля 1832 года называли его «известным английским стихотворцем», являвшимся «старейшим из живущих английских поэтов»³⁷; в несколько запоздавшей информации «Московского телеграфа» (1834, №1) Крабб был назван «создателем особенного рода Дидактической Поэзии»³⁸.

³³ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 146.

³⁴ Там же. С. 148.

³⁵ Там же. С. 148.

³⁶ Кюхельбекер В.К. Письмо к Н.И. Гречу от 13 апреля 1836 г. // Литературное наследство. Т. 59. Декабристы-литераторы: В 2 кн. М., 1954. Кн. 1. С. 459; Азадовский М.К. Затерянные и утраченные произведения декабристов. Историко-библиографический обзор // Литературное наследство. Т. 59. Декабристы-литераторы: В 2 кн. М., 1954. Кн. 1. С. 726.

³⁷ <О смерти Дж. Крабба> // Санкт-Петербургские ведомости. 1832. №43 (20 февр.). С. 172.

³⁸ <Памяти Дж. Крабба> // Московский телеграф. 1834. Ч.55. №1. С. 188.

В 1833 году поэт и критик С.П. Шевырев, читая цикл статей английского литератора Аллана Каннингема о последних тенденциях развития английской литературы (Canningham A. Histoire biographique et critique de la littérature anglaise depuis cinquante ans // *Revue des Deux Mondes*. 2^e sér IV (1833). P. 295-340, 396-428, 481-508, 625-641), содержащий, в том числе, и материал о Краббе (см. в указанной статье С. 311-315), записал в своем дневнике 11 декабря: «Crabbe, 1754-1832. – *Le Village*, poème en 1783. Он показывает the open naked truth. – The parish register (la registre de Paroisse). – The Borough (le Bourg). – Дома для нищих, больницы, тюрьмы, все несчастные, в них содержимые – вот предмет его Поэзии. Он любил бедных и помогал им»³⁹.

В основанной на материале из англо-ирландского журнала «*Dublin University Magazine*» статье «Движение литературы в Англии, с начала XIX века», увидевшей свет в «Телескопе» в 1834 году, в числе прочего, рассматривалось влияние Крабба на Скотта и Вордсворта, происходило сопоставление его произведений с творчеством других авторов рубежа XVIII – XIX вв.: «И вот один бедный церковнослужитель, прошедший молодость свою в деревне <...> решается превратить в поэзию свои сельские воспоминания. Но он видит их не сквозь призму страсти, как Бюрнс, и не в туманном полусвете религиозного энтузиазма, как Каупер, а без всякой примеси идеальности, в их суровой истине, в их глубокой и печальной наготе. Сия суровость, почти сатирическая, совпадала также с духом времени. Представив себе исключительно грязные лохмотья нищеты, пот, выдавливаемый бедствиям с чела убожества, разврат и злополучие, оцепляющие своими губительными путами низшие слои общества, Крабб без красноречия, без декламации, вооружился одною только горькою желчью. С хладнокровным ожесточением погружал он свой анатомический резец в сии смердящие раны и нередко одною истиною достигал высшей степени патетического»⁴⁰. Сопоставляя краббовские описания с лучшими картинами мастеров Голландской школы, автор статьи

³⁹ Российская национальная библиотека. Ф. 850. Оп. IV. №2. Л. 59 об.

⁴⁰ Движение литературы в Англии, с начала XIX века // *Телескоп*. 1834. Ч. 71. №1. С. 82-83.

характеризовал Крабба как человека с «доброй душой» и вместе с тем «умом безжалостным»: «<...> никакая гнусная и отвратительная сцена не устрашала его. Струпы, гной и раны жизни общественной выставлены им напоказ в стихах, наполняющих до шести томов, коих потомство, конечно, не забудет. Какой ужасный шаг со времен Попа!»⁴¹.

В том же 1834 году на страницах журнала «Сын Отечества и Северный архив» была анонимно опубликована переведенная с французского статья «Взгляд на английскую литературу», написанная, судя по всему, еще при жизни Крабба, поэтическое творчество которого получало следующую краткую характеристику: «Этот Теньер поэзии низводит свою музу в гостиницы, темницы, корчмы, в среду контрабандистов, несчастных поселян и больных. Крабба с удивительною прозорливостью открывает точку поэтического взгляда в самой простонародной, отвратительной жизни. Он иногда манерен (*maniéré*), но всегда удивительный психолог и верный живописец»⁴².

В 1836 году в журнале «Московский наблюдатель» в информации о смерти талантливых английских поэтов романтического поколения Сэмюэля Тейлора Кольриджа, Фелиции Доротеи Геманс, Джеймса Гогга назывался и Крабб: «В то время, как во Франции является много поэтов молодых, с счастливыми надеждами, в Англии знаменитое поколение, начатое Каупером и Бернсом, обновившее и слог и чувство поэтическое, с каждым днем более сходит в могилу. Вчера Крабб, которого вдохновение слагалось из всего, чем пренебрегали другие поэты, холодный, неумолимый анатомик, раскрывавший с ножом в руке до подноготной каждую из немощей человеческих, неумоимо преследовавший их, эта гангрена, которая поражала и иссушала источник жизни, Крабб, у которого не было даже слезы для несчастья, гнева для преступления. Без сатирического негодования, без элегической грусти, он равнодушно снимает покров, закрывающий рану бедняка, хмель старика-солдата, отчаяние

⁴¹ Движение литературы в Англии, с начала XIX века. С. 83.

⁴² Взгляд на английскую литературу // Сын отечества и Северный архив. 1834. Т. 42. №7. С. 488.

проигравшегося игрока, жалкую смерть негодяя и говорит: смотрите»⁴³.

Как видим, творчество Джорджа Крабба в 1820-1830-е годах осмысливалось, преимущественно, в переводных статьях, помещавшихся на страницах ведущих российских литературных журналов. Авторы статей, воспринимая поэмы Крабба в контексте тенденций развития английской литературы, сопоставляли их с сочинениями предшественников и современников, рассматривали краббовское влияние на общий ход литературного развития в Англии, отмечая несомненную заслугу в изображении повседневной, неприкрашенной крестьянской жизни.

⁴³ <О смерти английских поэтов романтического поколения: Дж. Крабб, С.-Т. Кольридж, Ф.-Д. Геманс, Дж. Гогг> // Московский наблюдатель. 1836. №1. С. 199-200.

Авторы

Аношина (Ильзова) Елена Игоревна, преподаватель кафедры перевода и переводоведения Пензенской государственной технологической академии.

Научный руководитель: *Жаткин Дмитрий Николаевич*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения Пензенской государственной технологической академии.

Ведерникова Татьяна Владимировна, аспирантка Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды.

Научный руководитель: *Фризман Леонид Генрихович*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды.

Гришанова Юлия Владимировна, аспирантка Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды.

Научный руководитель: *Фризман Леонид Генрихович*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды.

Емельянова Евгения Анатольевна, магистрант кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Научный руководитель: *Юхнова Ирина Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Маурина Светлана Юрьевна, аспирантка кафедры русской литературы филологического факультета Арзамасского государственного педагогического института им. А.П. Гайдара.

Научный руководитель: *Кондратьев Борис Сергеевич*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Арзамасского государственного педагогического института им. А.П. Гайдара.

Николаичева Светлана Сергеевна, аспирантка кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Научный руководитель: *Юхнова Ирина Сергеевна*, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

Перевалова Ольга Андреевна, студентка Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Научный руководитель: *Зырянов Олег Васильевич*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Перетягина Анастасия Владимировна, аспирантка кафедры литературы Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

Научный руководитель: *Лебедев Юрий Владимирович*, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

Руссков Сергей Юрьевич, аспирант кафедры русской литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

Научный руководитель: *Кошелев Вячеслав Анатольевич*, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

Устратова Мария Викторовна, студентка филологического факультета Псковского государственного педагогического университета им. С.М. Кирова.

Научный руководитель: *Вершинина Наталья Леонидовна*, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы Псковского государственного педагогического университета им. С.М. Кирова.

Четвертных Екатерина Александровна, аспирантка кафедры русской литературы филологического факультета Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

Научный руководитель: *Зырянов Олег Васильевич*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Уральского государственного университета им. А.М. Горького.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Четвертных Е.А.</i>	Элизиум в поэзии Пушкина: между идиллией и элегией	5
<i>Руссков С.Ю.</i>	Пушкин и полемика о первой железной дороге в России.....	24
<i>Устратова М.В.</i>	Жанр прозаического отрывка в эстетико-художественном осмыслении романтиков и творчестве Пушкина	35
<i>Емельянова Е.А.</i>	Своеобразие топоса Варшавы в творчестве П.А. Вяземского и А.С. Пушкина	43
<i>Ведерникова Т.В.</i>	Пушкин в анализах Н.Н. Страхова.....	49
<i>Перетягина А.В.</i>	И.С. Тургенев и А.А. Григорьев в оценке творчества А.С. Пушкина	71
<i>Перевалова О.А.</i>	Стихотворная молитва в поэзии пушкинского круга: динамика жанровой формы	84
<i>Николаичева С.С.</i>	Художественное своеобразие дневника Аммалат-Бека (по повести А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек»)	102
<i>Гришанова Ю.В.</i>	Стихи и проза в очерке К.К. Павловой «Двойная жизнь».....	111
<i>Маурина С.Ю.</i>	Мифологический образ города в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»	127
<i>Аношина (Ильязова) Е.И.</i>	Поэмы Джорджа Крабба как явление литературной жизни и их восприятие в России 1820-1830-х гг.	134
Авторы		151

ПУШКИН И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ: ВЕРСИЯ МОЛОДЫХ.

Альманах. Выпуск 1.

В оформлении обложки использован дизайн серийного издания
Пушкинского Дома «Пушкин и его современники».

Редактор Пяткин С.Н.

Корректор Любова Е.Ю.

Технический и художественный редактор Никонов С.П.

Компьютерный дизайн, верстка и вывод оригинал-макета Пяткина Е.Н.

Редактор-переводчик Сеницына Н.В..

Дизайн обложки Канатев А.

Лицензия ИД №04436 от 03.04.2001. Подписано в печать 27.05.2010.

Формат 60х84/16. Печать офсетная. Усл. печ. листов 10.

Тираж 100 экз. Заказ №231

Издатель: ГОУ ВПО «Арзамасский государственный педагогический
институт им. А.П. Гайдара»

607220 г. Арзамас Нижегородской области, ул. К.Маркса, 36.

Типография Нижегородского государственного

университета им. Н.И. Лобачевского

603600, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37.