

Национальный исследовательский  
Нижегородский государственный  
университет им. Н.И. Лобачевского

Государственный литературно-мемориальный  
и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино»

БОЛДИНСКИЕ  
ЧТЕНИЯ  
2025

Нижний Новгород  
2025

УДК 821.161.1  
ББК 83.3 (2 Рос=Рус)  
Б79

*Редакционная коллегия:*

д. филол. н., профессор кафедры русской литературы ННГУ им. Н.И. Лобачевского **И.С. Юхнова** (отв. редактор); д. филол. н., зав. кафедрой русской литературы ННГУ им. Н.И. Лобачевского **А.В. Коровашко**; д. филол. н., профессор кафедры истории русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова **В.Л. Коровин**; д. филол. н., профессор кафедры русского языка и литературы Арзамасского филиала ННГУ им. Н.И. Лобачевского **С.Н. Пяткин**.

*Рецензенты:*

**Ильченко Наталья Михайловна**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной филологии Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина;

**Гумённая Галина Львовна**, кандидат филологических наук, доцент, приглашенный преподаватель департамента литературы и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ – Нижний Новгород.

**Б79**      **Болдинские чтения 2025** / Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского; Гос. лит.-мемор. и природ. Музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино»; [ред. кол. А.В. Коровашко, В.Л. Коровин, С.Н. Пяткин; отв. ред. И.С. Юхнова]. – Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2025. – 267 с.

ISBN 978-5-908049-00-9

Сборник составлен на основе материалов международной научной конференции «Болдинские чтения», которая прошла 9–13 сентября 2024 г. в Государственном литературно-мемориальном и природном музее-заповеднике А.С. Пушкина «Болдино» и Нижегородском государственном университете им. Н.И. Лобачевского.

В сборнике раскрываются такие вопросы, как проблематика, поэтика, рецепция произведений Пушкина, проблемы перевода, в том числе на язык других видов искусства.

Сборник рассчитан на литературоведов, культурологов, историков, преподавателей вузов и учителей школ, работников музеев. Также он может быть интересен широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-908049-00-9

УДК 821.161.1  
ББК 83.3 (2 Рос=Рус)

© Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2025

© Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино», 2025

© Коллектив авторов, 2025



УДК 821.161.1

## «ДУША! Я ПРОРОК, ЕЙ БОГУ ПРОРОК!» О ПОЭТЕ И ПРОРОКЕ У ПУШКИНА

*Н.А. Карнов*

Санкт-Петербургский государственный университет  
shakespirr@mail.ru

Цель статьи – исследовать структуру концепта «поэт-пророк», а также проследить функционирование и эволюцию «пророческого» мифа в творчестве Пушкина. Опираясь на методы культурно-исторического, структурного, описательного и психолого-биографического анализа, автор приходит к выводу о поэтапной эволюции мифа о «поэте-пророке» в пушкинских произведениях: от следования традиционным для литературы XVIII – начала XIX вв. мифопоэтическим стратегиям – в сторону постепенной конкретизации и психологизации центрального образа, от использования всех характерных для «пророческого» мифа функций и контекстов (бог вдохновенная суть творчества, социальная миссия поэта-пророка, его жизнестроительные устремления и провидческие способности, желание стать мудрым советчиком государей) – к их постепенной дифференциации и редуцированию, а затем к новому неожиданному сопряжению.

**Ключевые слова.** Пушкин, поэт, пророк, профетизм, миф, эволюция.

Формула «Пушкин – пророк» прочно вошла в русскую культуру и, начиная ещё фактически с конца XIX столетия [см.: 1], по сей день продолжает воспроизводиться достаточно регулярно – прежде всего, в литературной критике и публицистике [ср.: 2]. Более того, известны случаи, когда Пушкину приписываются настоящие пророческие, а, по сути, сверхчеловеческие способности [ср.: 3]. Но это область парапущкинистики, которую надо оценивать совершенно особой меркой.

Гораздо интереснее, что некий «пророческий дар» или же те или иные черты «пророка» атрибутируются Пушкину и в серьёзных литературоведческих трудах, представляющих авангард пушкиноведения [см.: 4, 5, 6, 7]. При этом рассуждения исследователей не дают ясного ответа на вопрос, в чём же именно заключается пушкинский «профетизм». Так, И.В. Немировский понимает под ним то «сакрализацию роли поэта как собеседника царя» [7, с. 4], то способность отечественного «пророка» быть «выразителем русского национального духа» [7, с. 22] – автор довольно свободно контаминирует различные составляющие понятия<sup>1</sup>.

В целом очевидно, что представление о том, кто же именно такой «поэт-пророк» – не только в случае Пушкина, а по отношению к литературе и культуре в целом, – оказывается достаточно неустойчивым. Проблематичность сугубо научного анализа всего, что связано с «пророками», «пророчествованием», «профетизмом», обуславливается, на наш взгляд, во многом тем, что эти категории уже изначально соотносятся с областью не логического, а религиозно-мифологического мышления, т.е. являют собой мифемы. С лингвосемиотических позиций «пророк» – это такой концепт, денотат которого если и не может быть признан несуществующим вовсе, то, по крайней мере, предстаёт весьма неясным, размытым. Тем не менее, выявить основные значения этого концепта, реализующиеся в художественной литературе, вполне возможно. «Пророческий» миф в его целостности подразумевает ряд смежных контекстов, актуализирующих разнообразные статусы и функции творческой личности. Основные из них таковы:

1. Религиозный статус творчества, связь его с трансцендентным началом; поэт – носитель и транслятор Божественной истины. Подобное понимание восходит в рамках европейской культуры, прежде всего, к Платону [8, с. 377]. Эта семантическая составляющая мифологемы «поэт-пророк» ведущая, во многом предопределяющая все остальные.

2. Социальная функция: поэт – исполнитель высокой общественной миссии, жгущий «глаголом <...> сердца людей» [9, т. III, кн. 1, с. 31]. Это «больше, чем поэт»; это гражданин, в котором «бродит гордый дух гражданства» [10, с. 69]<sup>2</sup>. Действенность же этой миссии может быть различна: либо поэт выражает людские чаяния, либо остается неслышанным и непонятым («нести пророка в отечестве своём»).

3. Жизнестроительная функция: поэт – преобразователь жизни, создатель нового бытия. Одна из важнейших смысловых доминант «пророческого» мифа, в частности в национальном его выражении, – это убеждённость в особой силе художественного слова, в способности литературы и искусства прямо влиять на действительность.

4. Провидческие способности писателя, т.е. собственно «пророчествование» о будущем. Такая интерпретация «пророческого» мифа особенно притягательна для литературной критики, эссеистики и их подчас не слишком взыскательного читателя, но порой перед соблазном увидеть в мастере слова ясновидца не могут устоять и авторитетные литературоведческие фигуры [ср.: 11, с. 37]<sup>3</sup>. Однако мнение о том, что художественный талант сам по себе, вне связи с какими-либо другими

качествами личности, может актуализировать дар предвидения, выглядит не слишком убедительным.

5. Функция «собеседника» и «советчика» государей. Эта функция становится возможной именно в силу реализации предыдущих четырёх: не ощущая себя «избранником небес» и выразителем народных упований, поэт, наверное, не чувствовал бы за собой права на равных вести диалог с властью предержащими, «истину царям с улыбкой говорить» [13, с. 233].

В итоге напрашивается вывод, что «пророческий» миф литературы не являет собой единого целого, представляя контаминацией различных и с точки зрения генезиса, и с точки зрения семантики элементов. Намеченные составляющие и функции, соотносясь друг с другом в общих рамках мифа, в то же время обладают частичной автономностью и могут реализовываться в рамках художественного текста как в совокупности, так и по отдельности, порой фрагментарно.

В творчестве Пушкина нашли отражение почти все обозначенные элементы мифа. Однако его рецепция сложна, неоднородна и зависит от целой массы факторов – жанрово-тематического своеобразия произведений, особенностей творческой эволюции поэта и личных биографических обстоятельств его жизни, наконец, от культурно-исторического контекста. Любой миф функционирует, прежде всего, как манифестация культуры, некая устойчивая модель для воспроизведения традиционных смыслов, однако на определённом этапе литературной эволюции автор может вступить с ним в «приватные» отношения, конкретизируя мифопоэтическую образность, вводя в текст разного рода психологические и биографические мотивировки. Поэтому один из наиболее интересующих нас вопросов состоит в том, как выстраиваемый Пушкиным образ «пророка» соотносится с обликом «поэта» с одной стороны и самой личностью автора – с другой.

Одноимённое стихотворение 1826 г. – безусловно, самое известное и значимое пушкинское произведение о пророке. По поводу него с давних пор идёт полемика о том, насколько созданный образ имеет субъективный, открыто спроецированный автором на самого себя или же, наоборот, целиком овнешненный и стилизованный характер. Традиция понимания «Пророка» как текста глубоко личного, как своеобразного откровения творца о собственном духовном прозрении укоренилась ещё у пушкинских современников. Хорошо известен отзыв А. Мицкевича: «Это – начало новой эры в жизни Пушкина, но у него не хватило сил осуществить это предчувствие, ему не хватило духа устроить свою домашнюю жизнь и свои литературные труды в соответствии с этими высокими идеями» [цит. по: 14, с. 28–29]. В XX столетии как биографический рассказ о мистическом

«внезапном преображении» [15, с. 219] прочитал «Пророка» М.О. Гершензон; отражение индивидуального религиозного опыта усматривали в пушкинском стихотворении С.Л. Франк [см.: 15, с. 389] и о. Сергей Булгаков: «В зависимости от того, как мы уразумеваем *Пророка*, мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда *нет* великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать. Или же Пушкин описывает здесь то, что с ним самим было, т.е. данное ему видение божественного мира под покровом вещества?» («Жребий Пушкина» (1937)) [15, с. 282].

С о. С. Булгаковым не согласился В. Ходасевич – который, кстати, одним из первых ясно сформулировал тезис о пророческом духе русской литературы [ср.: 16, с. 465]: «В “Пророке” видели и видят изображение поэта, для чего, в сущности, нет никаких данных. Пушкин всегда конкретен и реален. <...> Его пророк есть именно пророк, каких видим в Библии. <...> “Пророк” – отнюдь не автопортрет и не портрет вообще поэта. О поэте у Пушкина были иные, гораздо более скромные представления, соответствующие разнице между пророческим и поэтическим предстоянием Богу. Поэта Пушкин изобразил в “Поэте”, а не в “Пророке”» [17, т. II, с. 405]<sup>4</sup>. Сходную позицию занял и Вяч. Иванов: «Толкователи Пушкина привыкли видеть в его “Пророке” идеальный образ Поэта. Нет ничего менее согласного со всем строем пушкинской мысли, чем это смешение двух в корне различающихся понятий и типов. “Пророк” есть образ целостного и окончательного перерождения личности, которое в некотором смысле равносильно смерти. <...> Между посвящением пророка и высшим духовным пробуждением поэта, несомненно, есть черты общие; но преобладает различие двух разных путей и двух разных видов божественного посланничества» («Два маяка» (1937) [15, с. 254–255].

Спор продолжился и позднее. Так, А. Кушнер и вовсе отказал Пушкину в желании следовать какой-либо пророческой миссии: «Пушкин, например, и не пророчествовал, а его “Пророк”, сбивший всех с толку и так прославленный Достоевским – замечательная библейская стилизация. Собственный голос Пушкина всё-таки иной, чтобы услышать его, достаточно вспомнить написанное, может быть, за день до “Пророка” и на соседнем листе бумаги “Признание” <...>. <...> в позу пророка обладатель этого голоса почти никогда не становился» [18, с. 197]. Ему оппонировала И. Сурат: «“Пророк” рождался не как стилизация, проба библейского материала, – он рождался как лирическое стихотворение, из подлинного внутреннего события, связанного с пережитой трагедией» [19, с. 149].

Однако противники подобного субъективно-психологического истолкования «Пророка», на наш взгляд, всё же несколько ближе к истине. Конечно, любое художественное произведение так или иначе выражает внутренний опыт автора и утверждать, что в пушкинском стихотворении принципиально не могли отразиться какие-то личные переживания религиозного или же политического характера мы не можем. Но в самом тексте, напечатанном в «Московском вестнике» в 1828 г., нет ничего, что бы указывало на такого рода мотивы. Как раз наоборот, поэтика «Пророка» демонстрирует, что внутренний план лирического субъекта здесь практически отсутствует, а созданный художником титанический образ явно не изоморфен человеческому существу; пророческое и человеческое начала разведены – именно смерть человека в его плотском естестве (вспомним замечание Вяч. Иванова) и выступает необходимым условием превращения героя в пророка, наделённого универсальными способностями и высокой миссией.

Да, позднее у Пушкина будет возникать образ именно поэта, обладающего поистине безграничными возможностями, – как, например, в стихотворении «Гнедичу» («С Гомером долго ты беседовал один...») (1832) [ср.: 9, т. III, кн. 1, с. 286], – но строй «Пророка» всё-таки иной природы. Пушкин создаёт здесь стилизованный, «формульный» образ пророка, не тождественный человеческой индивидуальности, – и, возможно, от этого он только выигрывает в художественной убедительности. По этой причине и непосредственной связи между «пророческим» и собственно «поэтическим» в тексте не обнаруживается.

Безусловно, поэтику «Пророка» нельзя не рассматривать и в связи с общими особенностями осмысления «пророческого» мифа русской литературой. На начальном этапе рецепции этот миф (как и многие другие) функционирует в качестве ретранслятора канонических культурных смыслов, но почти не подразумевает прямого контакта со сферой субъективного бытия автора. Такая ситуация характерна для классицистической и отчасти романтической эпохи, в границах которых авторское «Я» или вовсе деиндивидуализировано, или же только начинает утверждать своё право на собственный голос, сложно соприкасаясь с пространством разнообразных «общих» начал и норм – жанровых, стилистических, лексических, – а создаваемая поэтическая реальность во многом автономна и почти не отсылает к жизненной конкретике. Ю.Н. Тынянов в статье «Пушкин и Кюхельбекер» (1934) отмечал: «Формула “поэт-пророк” была очень реальной в годы борьбы высокой поэзии с мелкими лирическими жанрами, в годы, непосредственно

предшествующие декабрьскому восстанию» [20, с. 373]. Однако при этом в большинстве произведений первой половины XIX столетия, вводящих пророческую тему, самостоятельный образ поэта как представителя словесного искусства отсутствует. Хотя лирические персонажи и «Призвания Исайи» (1822) Ф.Н. Глинки, и «Давида» (1824) А.С. Грибоедова, и, наконец, лермонтовского «Пророка» (1841) и сопрягаются, как можно предположить, в сознании авторов с миром литературы, о том, что они занимаются художественным творчеством, ровным счетом ничего не сказано; осуществляемая героями высокая пророческая миссия никак не связывается с таким весьма специфичным и частным по сути делом<sup>5</sup>, как писательство. Пожалуй, лишь у В.К. Кюхельбекера персонажу-пророку приданы черты поэта – впрочем, достаточно абстрактные: «Восстань, певец, пророк Свободы! / Вспрянь, возвести, что я вещал!» [22, с. 65] («Пророчество» (1822)) (ср. также стихотворения «Проклятие» (1822) [22, с. 67–68], «Участь поэтов» (1823) [22, с. 69–70], «Жребий поэта» (1823–1824) [22, с. 73–74]).

Итак, на начальной стадии освоения мифа «пророческое» и «поэтическое» начала находятся ещё в разных плоскостях. В то же время именно у Пушкина черты пророка проецируются уже на конкретную фигуру поэта. «<...> уподобления поэта пророку весьма принципиальны в творческой и идеологической практике Пушкина» [23, с. 7], – отмечал М.В. Строганов. Однако если вести речь о многочисленных авторских высказываниях в письмах, то они имеют в большей степени обиходно-бытовой или иронический характер. Показательно, что в них в основном реализуется отмеченная нами провидческая функция «поэта-пророка». Такова, к примеру, известная формулировка из письма к П.А. Плетнёву от 4–6 декабря 1825 г.: «Душа! я пророк, ей богу пророк! Я Андрея Ш.<ень> велю напечатать церковными буквами во имя от<ца> и сы<на> etc.» [19, т. XIII, с. 249]. Под своим «пророчеством» Пушкин подразумевал свершившееся предсказание скорой гибели правителя-тирана (в данном случае Александра I).

Гораздо существеннее, что образ поэта-пророка регулярно начинает появляться в пушкинской поэзии, приобретая вполне конкретизированные черты. Так, в дубильной концовке «Пророка» («Восстань, восстань, пророк России...» (1826)) герой помещён уже не в мифологический хронотоп, а в координаты современной исторической жизни. В контекст публикации «Московского вестника» эти строки, что не раз отмечалось, вписываются с трудом, ибо демонстрируют другую художественную философию. Фокус изображения здесь сужается: от вселенского масштаба деятельности



пророка («обходя моря и земли» [9, т. III, кн. 1, с. 31]) – до границ современного российского государства, от констатации сверхчеловеческих универсальных способностей персонажа – до призыва явиться к «убийце гнусному» [9, т. III, кн. 1, с. 461], осуществив акт не то мести, не то самопожертвования.

Индивидуализирован образ героя и в таких стихотворениях, как «Стансы» (1826) и «Друзьям» (1828), – в них лирический субъект выступает от имени самого биографического автора, представляя в пятой отмеченной нами «пророческой» ипостаси – собеседника и советчика царя<sup>6</sup>. И если в «Стансах» черты поэта-советчика заданы, прежде всего, использованием одической традиции, то в стихотворении «Друзьям», своеобразном автокомментарии к предшествующему тексту, Пушкин переводит своё обращение к царю на язык «дружеского послания», предполагающего откровенный диалог равноправных собеседников, двух частных людей. Автор не оценивает со своей поэтической «вершины» действия молодого государя, а ценит человеческий потенциал его поступка. Правда, эта смелая точка зрения выдерживается не до конца: в завершающих строфах происходит переход от индивидуальных психологических мотивировок к сентенциозному обобщению, что заставляет Пушкина прибегать к традиционным формулам («раб», «льстец», «небом избранный певец» [9, т. III, кн. 1, с. 90]). В результате поэтика текста приобретает своего рода гибридность.

Пушкина, несомненно, волновала проблема конкретной жизненной реализации «пророческой» миссии художника, соединения мифа и реальной действительности. В центре стихотворения «Поэт» (1827) оказывается вопрос о том, как мифологизированный образ поэта соотносится с его реальным бытием. Если в «Пророке» пророческое и человеческое начала исключали друг друга (пока герой был простым смертным, он не был пророком), то здесь они являются гранями одной личности, и в то же время чётко разделены и противопоставлены: в своей человеческой ипостаси поэт «всех ничтожней» «меж детей ничтожных мира» [9, т. III, кн. 1, с. 65], а в пророческом служении возвышен и величав. Соотношение этих противоположных граней личности как будто становится для автора загадкой, некой психологической проблемой, не имеющей однозначного решения. Но самое любопытное, пожалуй, в том, что в «Поэте», а также следующих за ним стихотворениях «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Из Пиндемонти» (1836) прежний боговдохновенный поэт-пророк уклоняется от собственно пророческой миссии в миру. Перед нами окрашенные в тона романтического эскапизма своеобразные перевёрнутые версии канонического «пророческого» мифа, дезавуирующие его

социальную программу: «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн» («Поэт») [9, т. III, кн. 1, с. 65]; «Подите прочь – какое дело / Поэту мирному до вас!» («Поэт и толпа») [9, т. III, кн. 1, с. 142]; «Ты царь: живи один. Дорогою свободной / Иди, куда влечёт тебя свободный ум...» («Поэту») [9, т. III, кн. 1, с. 223]; «Никому / Отчёта не давать, себе лишь самому / Служить и угождать» («Из Пиндемонти») [9, т. III, кн. 1, с. 420]. Высокое божественное служение «чистому искусству» оказывается занятием неизбежно частным и субъективным, его понимание доступно лишь самому художнику и немногим искушённым читателям.

Одновременно в таких текстах, как «Поэту» и особенно «Из Пиндемонти», реализуется и антимиф о поэте – собеседнике царя. Если в стихотворении «Поэту» неожиданная смысловая инверсия «*ты* царь» (курсив мой. – *Н.К.*), скорее, функционирует как фигура речи, метафора, то в стихотворении «Из Пиндемонти» царь, второй участник отмеченного диалога 1820-х гг., попросту исключается из поэтической картины мира: «Зависеть от царя, зависеть от народа – / Не всё ли нам равно?» [23, т. III, с. 336]. Разрушение «собеседнического» мифа было связано, в первую очередь, с биографическими причинами. Как замечает И.В. Немировский, «после “камер-юнкерства” в жизни Пушкина начинается новая эпоха, когда он пытается вести жизнь частного человека, а не пророка и певца у трона» [7, с. 262]. На наш взгляд, осознание поэтом себя в статусе частного человека произошло всё же несколько ранее. Хорошо известно его признание в письме Н.И. Кривцову от 10 февраля 1831 г.: «Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся – я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться» [9, т. XIV, с. 151]. В то же время отказ от роли «пророка-советчика» как и «пророка-жизнестроителя», «исправителя нравов» был связан и с эстетическими поисками Пушкина, обновлением его художественного мира.

Так или иначе, утверждавшиеся ранее смыслы всё чаще аннигилируются, пророческий миф будто распадается на части – что, однако, в итоге отнюдь не приводит к его полному разрушению (как это произойдёт уже позднее у некоторых поэтов XX в.). Казалось бы, развоплотившись, разложившись на отдельные элементы, миф о поэте-пророке начинает словно пересобирается заново, что происходит в знаменитом «Памятнике» (1836). Здесь снова есть и спор с властью («Вознёсся выше он главою непокорной / Александрийского столпа» [9, т. III, кн. 1, с. 424]), и утверждение общественной роли поэзии («И долго буду тем любезен я народу...» [9, т. III, кн. 1, с. 424]). Однако текст «Памятника» строится как намеренно противоречивый, в нём

синтезируются противоположные подходы к теме (к примеру, констатация выполненной миссии перед народом сочетается с утверждением, что поэт должен следовать не за социумом, а исключительно за «веле́нием Божиим» [9, т. III, кн. 1, с. 424] – совсем в духе предыдущих деклараций) и допускается возможность поистине безграничных интерпретаций.

Эволюция Пушкина никогда не идёт по прямой, она в чём-то подобна росту дерева, которое постоянно пускает новые ветви, становясь благодаря этому всё более раскидистым и величественным. Одновременно каждый пушкинский текст подобен элементу мозаики или кусочку пазла. Соединение каждого фрагмента с соседними ничего не даст, но в результате складывания всего узора создаётся целостная объёмная картина, поражающая богатством и разнообразием смыслов.

### *Примечания*

1. Ср., напр., такого рода неясные формулировки: «К этому времени споры о том, был ли профетизм Пушкина выражением его личных отношений с императором или, напротив, выражал скорбь общества по поводу поражения декабристов, сменился вопросом о том, а был ли вообще Пушкин “пророком”, то есть был ли он достоин того, чтобы выражать национальный дух» [7, с. 22].

2. При этом в русской культуре, безусловно, существует и эстетическая установка противоположного толка («поэт не больше, чем поэт»).

3. Более осторожен Ю.М. Никишов: «Поэты любят мечтать. Им нетрудно заглянуть за черту настоящего. Предсказанное иногда сбывается. Тогда предсказанное становится пророчеством» [12].

4. Что интересно, ранее Ходасевич писал о «Пророке» несколько иначе: «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей “высокий жребий” её» <...>. В тот миг, когда серафим рассёк мечом грудь пророка, поэзия русская <...> сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни» («Окно на Невский» (1922)) [17, т. I, с. 489].

5. Вспомним известную формулу А.М. Панченко, фиксирующую трансформацию писательского типа в русской литературе Петровской эпохи: «Писатель стал частным человеком, частный человек стал писателем» [21, с. 125].

6. С другой стороны, в стихотворении «Блажен в златом кругу вельмож...» (1827) образ «пиита, внимаемого царями» [9, т. 3, кн. 1, с. 75], приобретает более обобщённый характер. Притом сами ипостаси «советчика» и «собеседника» царя не стоит полностью отождествлять; они хотя и близки друг другу, но всё же не идентичны.

### *Список литературы*

1. Муравьёва О.С. Образ Пушкина: исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. С. 113–133.

2. Кресикова И.А. Четыре пророка: От Александра Пушкина к Евгению Каминскому // Научно-культурологический журнал. № 10 (248). 5.07.2012. [Электронный ресурс]. – URL: <http://relga.ru/articles/3244/> (дата обращения 3.09.2024).

3. Качура Г.Н., Лобов В.М. Русский пророк Пушкин. М.: Полиграфия, 1999. 189 с.

4. Виролайнен М.Н. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. С. 329–349.
5. Листов В.С. Миф об «островном пророчестве» в творческом сознании Пушкина // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. С. 192–215.
6. Листов В.С. Певцы. Воины. Пророки: Пушкин и Царь Давид // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 36. СПб.: Росток, 2022. С. 274–301.
7. Немировский И. Пушкин – либертен и пророк: Опыт реконструкции публичной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 352 с.
8. Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 860 с.
9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. (Справочный том. [М.; Л.], 1959).
10. Евтушенко Е.А. Братская ГЭС. М.: Советский писатель, 1967. 240 с.
11. Назиров Р.Г. Пророчество // Достоевский. Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск: Металл, 1997. С. 37.
12. Никишов Ю.М. О пророчествах Пушкина // Международный электронный научный журнал. 2015 № 1. Филология. [Электронный ресурс]. – URL: <https://st-hum.ru/content/nikishov-yum-o-prorochestvah-pushkina> (дата обращения 3.09.2024).
13. Державин Г.Р. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л.: Советский писатель, 1957. 488 с.
14. Берёзкина С.В. «Пророк» Пушкина: современные проблемы изучения // Русская литература. 1999. № 2. С. 27–42.
15. Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. / Сост., вступ. ст. и комм. Р.А. Гальцевой. М.: Книга, 1990. 527 с.
16. Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М.: Советский писатель, 1991. 684 с.
17. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Согласие, 1996–1997.
18. Кушнер А. Меж детей ничтожных мира. Заметки на полях // Новый мир. 1994. № 10. С. 196–213.
19. Сурат И.З. Вчерашнее солнце: О Пушкине и пушкинистах. М.: РГГУ, 2009. 652 с.
20. Тынянов Ю.Н. Пушкин и Кюхельбекер // Литературное наследство. № 16–18 [Александр Пушкин]. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 321–378.
21. Панченко А.М. О смене писательского типа в Петровскую эпоху // Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л.: Наука, 1974. С. 112–128. (Сер. XVIII век; Сб. 9).
22. Кюхельбекер В.К. Сочинения / Сост., подгот. текста, коммент. В.Д. Рака, Н.М. Романова. Л.: Художественная литература, 1989. 576 с.
23. Строганов М.В. Стихотворение Пушкина «Пророк» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 27. СПб.: Наука, 1996. С. 5–17.
24. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.

**"SOUL! I AM A PROPHET, BY GOD A PROPHET!"  
ABOUT THE POET AND THE PROPHET IN PUSHKIN'S WORKS**

*N.A. Karpov*

St. Petersburg State University

The purpose of the article is to explore the structure of the "poet–prophet" concept, as well as to trace the functioning and evolution of the "prophetic" myth in Pushkin's work. Based

on the methods of cultural-historical, structural, descriptive, and psychological-biographical analysis, the author comes to the conclusion about the gradual evolution of the myth of the "poet-prophet" in Pushkin's works: from following the traditional literature of the 18 – early 19 centuries. mythopoetic strategies – towards the gradual concretization and psychologization of the central image, from the use of all the functions and contexts characteristic of the "prophetic" myth (the inspired essence of creativity, the social mission of the poet-prophet, his life-building aspirations and visionary abilities, the desire to become a wise adviser to sovereigns) – to their gradual differentiation and reduction, and then to a new unexpected conjugation.

**Keywords:** Pushkin, poet, prophet, prophetism, myth, evolution.

УДК 821.161.1

**«СТИШКИ ХОЛОДНЫЕ И ГЛАДКИЕ».  
ВОЛЬТЕРОВСКАЯ СТРОКА В ПЕРЕПИСКЕ ПУШКИНА,  
ДЕЛЬВИГА И ВЯЗЕМСКОГО ОСЕНЬЮ 1828 ГОДА**

***А.Н. Романова***

Костромской государственный университет  
romanovaal@mail.ru

В статье рассматриваются фрагменты переписки А.С. Пушкина, А.А. Дельвига и П.А. Вяземского в июле-ноябре 1828 года по поводу стихотворений, предназначенных для публикации в альманахе «Северные цветы на 1829 год». Цель исследования – установить контекст работы Пушкина над стихотворением «Ответ А.И. Готовцевой», а также объяснить психологическое и биографическое значение цитаты из послания Вольтера к г-же де Сен-Жюльен, использованной Пушкиным в письме к Дельвигу от 26 ноября 1828 года. В статье показано, что вольтеровская строка закономерно возникает в письме Пушкина в тот момент, когда жизненные обстоятельства заставляют его проводить аналогию между своими поступками и поведением Вольтера. Такая ситуация стимулирует Пушкина пересматривать не только отношение к любимому с юности автору, но и собственные жизненные ориентиры.

**Ключевые слова:** Творчество А.С. Пушкина, жизнь Вольтера, стихотворное послание, цитаты в переписке пушкинского круга.

*Исследование выполнено в Костромском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00058 «Поэтическое наследие А.И. Готовцевой: подготовка к научному изданию», <https://rscf.ru/project/24-28-00058/>*

26 ноября 1828 года, находясь в гостях у своих друзей в Тверской губернии, Пушкин посылает Антону Антоновичу Дельвигу для альманаха «Северные цветы» стихотворение «Ответ А.И. Готовцевой» («И недоверчиво и жадно...»), сопровождая стихи следующим замечанием: «Вот тебе ответ Готовцевой (чорт ее побери) как ты находишь *ses petits vers froids et coulants*. Что то написал ей мой Вяземский? а от меня ей мало барыша – Да в чём она меня и впрям упрекает – ? в неучтивостях-ли противу

прекрасного полу, или в похабностях, или в беспорядочном поведении? Господь её знает» [1, с. 57].

В дореволюционных изданиях письмо Пушкина печаталось без перевода иноязычного текста и без указания его источника. Б.Л. Модзалевский впервые определил французскую фразу в письме поэта как цитату из стихотворения Вольтера, обращенного к мадам де Сен-Жюльен: «”Ces petits vers froids et coulants” – “Эти стишки, холодные и гладкие”; эти Французские слова – стих Вольтера из послания его к Madame de Saint-Jullien: Ces petits vers froids et coulants / Sentent un peu la décadence и т. д. [1, с. 318]. Позднее в изданиях писем Пушкина также используется вариант перевода: «эти холодные и гладенькие стишки»: [2, с. 796; 3, с. 391].

Поводом для создания пушкинского стихотворения послужило послание Анны Готовцевой «А. С. П» («О Пушкин, слава наших дней...»), переданное поэту Петром Андреевичем Вяземским в письме от 18 и 25 сентября из подмосковного имения Остафьево. Отправляя Пушкину поэтическое обращение молодой провинциалки, Вяземский писал: «Сделай милость, батюшка Александр Сергеевич, потрудись скомпоновать мадригалец в ответ, не посрами своего сводника. Нельзя ли напечатать эти стихи в “Северных цветах”...» [1, с. 302].

Известно, что Пушкин выполнил просьбу Вяземского не сразу. В предыдущем письме Дельвигу он сообщает: «Вот тебе в цветы ответ Катенину вместо ответа Готовцевой, который не готов. Я совершенно разучился любезничать»; и т.д. [1, с. 56–57].

В целом об этом эпизоде как примере сотрудничества Пушкина, Дельвига и Вяземского в издании альманаха «Северные цветы» писал В.Э. Вацура [4, с. 108–110]. Костромской поэтессе и её диалогу с Пушкиным посвящались фрагменты работ ряда историков литературы и краеведов: [5–11]. Основные сведения об обстоятельствах создания пушкинского стихотворения «Ответ А.И. Готовцевой» обобщаются в статье А.И. Роговой [12]. Однако вольтеровская строчка в пушкинском письме специального комментария до сих пор не получила. В этом можно убедиться, обратившись не только к названным выше источникам, но и к работам, посвящённым использованию французского языка в письмах Пушкина, например: [13; 14; 15].

Очевидно, что первое и главное назначение французского выражения «ces petits vers froids et coulants» – дать негативную характеристику стихотворению, «изготовленному» по просьбе друзей, мадригалу в адрес незнакомой дамы, к тому же вызвавшей у Пушкина совершенно не мадригальные эмоции. Но значение приведенной цитаты, конечно, этим не

исчерпывается. Фраза, использованная Пушкиным, заслуживает более пристального внимания, ведь отсылая читателя к источнику цитаты, поэт создаёт дополнительный смысл высказывания, придаёт ему новые оттенки. А значит, задача исследователя – попытаться объяснить, почему в связи с созданием ответа на послание Готовцевой Пушкину вспомнились стихи Вольтера и почему поэт захотел закрепить возникшую ассоциацию в письме к другу.

Стихотворение Вольтера «À Madame de Saint-Jullien» не переводилось на русский язык, поэтому приводим оригинал и подстрочный перевод<sup>1</sup>.

ÉPÎTRE CI  
À MADAME DE SAINT-JULIEN  
Des contraires bel assemblage,  
Vous qui, sous l'air d'un papillon,  
Cachez les sentiments d'un sage,  
Revolez de mon ermitage  
À votre brillant tourbillon;  
Allez chercher l'illusion,  
Compagne heureuse du bel âge;  
Que votre imagination,  
Toujours forte, toujours légère,  
Entre Boufflers et Voisenon  
Répande cent traits de lumière:  
Que Diane<sup>2</sup>, que les Amours,  
Partagent vos nuits et vos jours.  
S'il vous reste en ce train de vie,  
Dans un temps si bien employé,  
Quelques moments pour l'amitié,  
Ne m'oubliez pas, je vous prie:  
J'aurais encor la fantaisie  
D'être au nombre de vos amants:  
Je cède ces honneurs charmants  
Aux doyens de l'Académie<sup>3</sup>.  
Mais quand j'aurai quatre-vingts ans,  
Je prétends de ces jeunes gens  
Surpasser la galanterie,  
S'ils me passent en beaux talents.  
**Ces petits vers froids et coulants**  
Sentent un peu la décadence:  
On m'assure qu'en plus d'un sens  
Il en est tout de même en France.  
Le bon temps reviendra, je pense:  
Et j'ai la plus ferme espérance  
Dans un de messieurs vos parents<sup>4</sup>. [16, с. 393–394].  
1768

ПОСЛАНИЕ 101

К МАДАМ ДЕ СЕН-ЖЮЛЬЕН

Противоположностей прекрасное соединение,  
Вы, которая под видом бабочки  
Скрываете проницательность мудреца,  
Улетайте из моего приюта отшельника  
К вашему блистательному вихрю (удовольствий);  
Идите за иллюзией –  
Счастливой спутницей молодости,  
Пусть ваше воображение,  
Всегда богатое, всегда легкое,  
Между Буффлером и Вуазеноном  
Рассыпает тысячу огней:  
Пусть Диана и Амуры  
Разделяют ваши ночи и дни.  
И если в этой жизни (образе жизни),  
В таком прекрасном времяпровождении  
У вас останется несколько мгновений для дружбы,  
Прошу вас, не забывайте меня:  
Мне ещё придет странная фантазия  
Быть в числе ваших поклонников:  
Я уступаю эту чарующую честь  
Профессорам академии.  
Но когда мне будет восемьдесят лет,  
Я претендую на то, чтобы этих молодых людей  
превзойти в галантности,  
(даже если) они превосходят меня в прекрасных талантах.  
**Эти стихи – холодные и элегантные –**  
попахивают упадком,  
Но меня убеждают,  
Что то же самое происходит с Францией.  
Но я думаю, что прекрасное время вернется,  
И возлагаю самую твердую надежду  
На одного из ваших родителей.

Стихотворение, написанное Вольтером в тот период, когда он уже обрёл пристанище в Фернее, является ярким примером блестящей остроумной болтовни, о которой Пушкин высказывался то с нескрываемым презрением, то с явной симпатией, в зависимости от того, с чем её сопоставлял: с истинной поэзией («О ничтожестве литературы русской...») [17, с. 210–215] или с образцами «длинных французских стихотворений, писанных в нынешнем вкусе...» («Вольтер»). [17, с. 284–285].

Вольтер рассыпается в любезностях, подшучивает над самим собой, едко высмеивает своих собратьев – престарелых членов Французской Академии, величая их «юношами», наконец, от игривого комплимента переходит к размышлению о «духе времени», о настоящем и будущем. И завершает послание тонкой лестью неназванному родственнику адресата (по мнению комментаторов, это намёк на герцога де Шуазеля).



К.Н. Державин, описывая жизнь Вольтера в Фернее, подчёркивает, что влияние Вольтера и других писателей на придворные дела после смерти Людовика XIV заметно ослабело: «Литература окончательно вышла из круга придворных установлений» [18, с. 432]. Таким образом, приобретённое писателем житейское и финансовое благополучие сопрягалось с явным упадком его политического и литературного влияния, в чём Вольтер видел не свою личную проблему, а деградацию общественной жизни во Франции и всей Европе.

Очевидно, что обращение к полному тексту процитированного поэтом стихотворения вносит в пушкинское письмо к Дельвигу новые оттенки. Так, созданная Пушкиным аналогия между его посланием к Готовцевой и посланием Вольтера к мадам де Сен-Жюльен служит, как ни странно, комплиментом в адрес корреспондентки. Анн-Мадлен-Луиза-Шарлотта де ла Тур дю Пен, в замужестве мадам де Сен-Жюльен (1729 – 1820) была одной из самых преданных приятельниц писателя [19]. В стихотворении Вольтера создается образ женщины очаровательной и одарённой. Так что отсылка к вольтеровскому посланию частично смягчает негативный характер высказывания Пушкина о Готовцевой. Поэт как будто невольно признает за адресатом достоинства ума и обаяния, равные качествам мадам де Сен-Жюльен.

Впрочем, дружба с мадам де Сен-Жюльен была Вольтеру не только приятна, но и выгодна. Жан Орье, автор книги о Вольтере, высказывается о ней так: «...elle était faite du bois dont sont faits les élus qui ont séduit Voltaire tout au long de sa vie»<sup>5</sup> [19]. Высокие должности занимали муж и старший брат мадам де Сен-Жюльен, а её мать принадлежала к могущественному роду герцогов де Шуазёль. Поэтому в послании к приятельнице Вольтер сочетает легкий флирт с тонкой лестью в адрес родственников мадам. И этот второй подтекст, возникающий при сопоставлении двух посланий, для Пушкина едва ли приятен.

Используя цитату, Пушкин подчёркивает принадлежность написанных им стихов к определённой литературной традиции – традиции стихотворных посланий эпохи классицизма, адресованных вельможам (и вельможным дамам в том числе). Огромное место подобные творения занимают в наследии Вольтера: «...послания, эпиграммы, экспромты государственным деятелям, министрам и королевским фаворитам, восхваляющие, прославляющие и превозносящие их благодеяния и философские склонности» [18, с. 226]. Известно, что эта практика, характерная для французских писателей XVII–XVIII веков, осознавалась Пушкиным как чуждая, оценивалась как «лакейство», отсутствие

собственного достоинства: «Французская словесность родилась в передней и далее гостиной не доходила» («Отрывки из писем, мысли и замечания») [17, с. 45]. Следовательно, цитата в письме – дополнительное указание на неестественное, вынужденное положение, в котором оказался поэт, создавая по просьбе своего друга Вяземского вымученный мадригал в духе льстивых посланий Вольтера.

Мысль о том, что Пушкин на протяжении всей жизни постоянно сравнивал себя с Вольтером, многократно высказывалась исследователями. В.А. Сайтанов, говоря о позднем периоде творчества Пушкина, утверждал даже: «Аналогия с Вольтером была в это время настолько усвоена Пушкиным, что он путал иногда события его жизни и своей» [20, с. 42].

Сходство это стало общим местом и в глазах современников Пушкина, в особенности в 1827–1828 годах. В статье П.Р. Заборова приведены соответствующие высказывания Языкова, Туманского и других современников Пушкина [21, с. 89]. Но если прежние сравнения с Вольтером могли льстить Пушкину, подчёркивая масштаб его таланта и влияния на публику, то аналогии с Вольтером, которые теперь видит поэт в собственной судьбе, были досадными и даже унижительными. «К 1828 г. относится дело о “Гавриилиаде”. Пушкину пришлось отречься от собственного произведения и тем стать в положение Вольтера, отрекавшегося от “Pucelle”, а так как “Гавриилиада” кое в чём являлась поэмой “вольтерьянской” и, в частности, имела точки соприкосновения с тою же “Pucelle”, то Пушкин эту аналогию ощущал очень остро» [22, с. 40].

Действительно, в ответ на запрос об авторстве кощунственной поэмы Пушкин попытался отвести обвинения от себя: «Осмеливаюсь прибавить, что ни в одном из моих сочинений, даже из тех, в коих я особенно раскаиваюсь, нет следов духа безверия или кощунства над религиею. Тем прискорбнее для меня мнение, приписывающее мне произведение столь жалкое и постыдное. 10-го класса Александр Пушкин» [1, с. 300]. Той же цели служило упоминание о возможном авторстве князя Д. Горчакова в письме Вяземскому от 1 сентября 1828 года [1, с. 55]. Впервые Пушкин поступил так, как Вольтер поступал постоянно. «Этой тактики Вольтер будет придерживаться всю жизнь. Никогда не подписывая произведений, могущих навлечь неприятности, он при малейшей опасности будет кричать о клевете. Бранить на чём свет стоит несчастное произведение, которое ему приписывают, выражать величайшее презрение к его автору и горько жаловаться на злую несправедливость людей, предполагающих, что он может писать такие жалкие вещи» [23, с. 10–11].

Отречение от «Гавриилиады», впрочем, далеко не единственное обстоятельство, заставляющее Пушкина ощущать себя подобием фернейского философа. Подобно Вольтеру, скитавшемуся большую часть своей жизни, Пушкин в это время «бесприютен» [1, с. 55]. Слава, которой в полной мере наслаждался поэт после возвращения из ссылки, оборачивается своей изнаночной стороной: прежний опальный изгнанник делается диковинкой, на которую «соседи ездят смотреть..., как на собаку Мунито» (Письмо Дельвигу от середины ноября 1828 г.) [1, с. 57]. Пока Пушкин пишет об этом со смехом, но уже очень скоро положение «публичного человека» станет для него тягостным и мучительным. Создание мадригала «по заказу» встраивается в тот же смысловой ряд. Это, очевидно, и вызывает в памяти Пушкина строки вольтеровского послания. Цитатой из него Пушкин указывает на это сходство Дельвигу. Сопутствующие цитате раздражение, недовольство, досада отнесены самим поэтом к неясному упреку Готовцевой, но, в сущности, они спровоцированы не дамским упреком как таковым, а необходимостью выступить в роли создателя холодных и гладких стишков, пахнущих упадком.

Сравнение с Вольтером на протяжении всей жизни было для Пушкина инструментом самопознания и самоопределения. И для каждого наблюдателя, сопоставляющего биографии двух великих поэтов, сходство жизненных коллизий отчетливо демонстрирует огромную разницу их личностей и судеб. То, что для Вольтера было практически нормой, не вызывая никаких нравственных беспокойств, у Пушкина, даже случившись с ним однажды, становилось предметом мучительных переживаний, поводом для раскаяния и угрызений совести, подталкивало к изменению образа жизни.

Еще до того, как будет написан «Ответ Готовцевой», Пушкин отправит императору письмо с признанием в авторстве «Гавриилиады». Стихи, адресованные Готовцевой, останутся в творчестве Пушкина единственными в своем роде. Не случайно, видимо, Л.П. Гроссман не упомянул их в статье о пушкинских мадригалах ни среди блестящих безделок во вкусе Вольтера, ни среди тех стихотворений, в которые поэт стремится внести «черты живой впечатлительности» [24, с. 126]. Уникальность этого заказного послания, вероятно, оказалась для исследователя важнее, чем безупречное соответствие «Ответа» формальным признакам мадригала XVIII века, с его «блестящим остроумием при намеренном бесстрастии и внутреннем холоде» [24, с. 119].

Наконец, уже в ближайшие годы Пушкин сделает всё для обретения семейного приюта и для выхода из роли «le jeune Monsieur Arouet».

Итак, можно утверждать, что строка из послания к мадам де Сен-Жюльен появляется в письме Пушкина далеко не случайно. Почти неизвестный нам процесс работы над «Ответом А.И. Готовцевой», связанный с новым этапом осмысления личности Вольтера, был, пусть и скромным, но примечательным эпизодом в становлении зрелого Пушкина.

В качестве приложения предлагаем попытку стихотворного перевода послания Вольтера к мадам де Сен-Жюльен в надежде побудить профессиональных переводчиков к созданию более совершенного текста.

**Вольтер**  
**К мадам де Сен-Жюльен**

Противоречий единенье –  
Вы словно бабочка легки,  
Но ваши мысли глубоки  
И проницательны сужденья.  
Оставьте скромный мой приют,  
Кружитесь в вихре наслажденья!  
Златых иллюзий наважденья  
Отраду юности дают.  
Как вам присущи вкус и мера!  
Буазенона и Буффлера  
Вы ослепите без труда.  
Ловите радость неустанно,  
В ночи Амур, а днем Диана  
Пусть вам сопутствуют всегда.  
И если б в этом распорядке  
Меня могли вы не забыть,  
Пожалуй, на восьмом десятке,  
И я для вас начну чудить.  
В почётный ряд своих вассалов,  
Где академиков немало,  
Меня включите, так и быть!  
Здесь юных гениев синклит...  
Куда скромней мои таланты.  
Зато в искусстве быть галантным  
Никто меня не посрамит.  
Мой стих слегка холодноват,  
Хотя звучит свежо и гладко,  
В нём привкус общего упадка,  
В котором Францию винят.  
Но лучший век уже предсказан,  
Я твёрдо верую ему,  
И этой верою обязан  
Из ваших близких кой-кому.

### Примечания

1. Выражаем огромную благодарность преподавателям Санкт-Петербургского государственного университета Марии Озеровой и Марселю Рюсье, выполнившим подстрочный перевод стихотворения.

2. M<sup>me</sup> de Saint-Julien aimait beaucoup la chasse. (Мадам де Сен-Жюльен очень любила охоту).

3. Les doyens de l'Académie française, en 1768, étaient le maréchal de Richelieu, reçu en 1720, et MM. d'Olivet et Hénault, reçus en 1723. (Деканами Французской академии в 1768 году были маршал де Ришелье, избранный в 1720 году, и господа д'Оливе (1682–1768) и Эно (1685–1770), избранные в 1723 году).

4. M. le duc de Choiseul (Герцог де Шуазель).

5. Она была из той породы высокопоставленных лиц, к которой всю жизнь тянуло Вольтера» (*перевод мой.* – А.Р.).

### Список литературы

1. Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского. Т. 2. Письма, 1826–1830. М., Л.: Гос. изд-во, 1928. 578 с.

2. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 т. Л.: Наука, Ленинград. отд-е, 1979. Т.10. Письма (1817 – 1837).

3. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 17 т. Т.14. Переписка 1828–1831. М.: Воскресенье. 1996. 578 с.

4. Вацуро В.Э. Северные цветы. История альманаха Дельвига – Пушкина // Вацуро В.Э. Избранные труды / Сост. А.М. Песков; Вступ. статьи С.А. Фомичев, А.С. Немзер, А.Л. Зорин. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 3–222.

5. Бочков В.Н. «Твой недосказанный упрёк» // Бочков В.Н. Костромские спутники Пушкина: историко-художественные очерки. Кострома, 2002. С. 141–153.

6. Гессен А.И. «Несправедлив твой приговор...» // Гессен А.И. «Все волновало нежный ум...» Пушкин среди книг и друзей. М.: Наука, 1965. С. 288 – 293.

7. Резепин П.П. Корнилова А.И. // Островский и его костромское окружение: биобиблиографический словарь. М.: Дмитрий Буланин, 2020. С.287–288.

8. Сапрыгина Е.В. Вступ. статья // «Прелестный дар, перо поэта...» Стихи А. Готовцевой и Ю. Жадовской. Кострома: «Губернский дом», 2005. С. 3–18.

9. Сапрыгина Е.В. Иконография А.И. Готовцевой // Сапрыгина Е.В. Слуги времени. Кострома: Костромаиздат, 2012. С. 210–222.

10. Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки). Л.: Художественная литература, 1989. 175 с.

11. Романова А.Н. Собеседница поэтов Анна Готовцева. К истории литературных отношений пушкинской эпохи. // Литература в школе. 2020. № 2. С. 62–75.

12. Рогова А.И. Ответ А.И. Готовцевой // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 3: Л–О. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 558–561.

13. Маймина Е.Е. Французская речь в письмах Пушкина к Вяземскому // Русская филология. Вып. 5. Тарту, 1977. С. 22–32.

14. Паперно И.А. О двуязычной переписке пушкинской эпохи // Труды по русской и славянской филологии. XXIV: Литературоведение / Отв. ред. Б.М. Гаспаров. Тарту, 1975. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 358). С. 148–156.

15. Савина Е.В. Взаимодействие русской и французской речевых стихий в произведениях А.С. Пушкина: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.01. Саранск, 2001. 159 с.
16. Voltaire. uvres rassemblées en 50 vol. T. 10. Garnier, 1877. [Электронный ресурс]. – URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89p%C3%A0tres\\_\(Voltaire\)/%C3%89p%C3%A0tre\\_101](https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89p%C3%A0tres_(Voltaire)/%C3%89p%C3%A0tre_101) (дата обращения 25.09.2024).
17. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т.7. Критика и публицистика. М., Л. Наука, 1978.
18. Державин К.Н. Вольтер. М., Л.: Изд. Академии наук СССР, 1946. 483 с.
19. Décès de Mme de Saint-Julien, amie de Voltaire // Les Célébrations de Bourgogne. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.academie-sabl-dijon.org/celebration/deces-de-mme-de-saint-julien-amie-de-voltaire/> (дата обращения 25.09.2024).
20. Сайтанов В.А. Прощание с царем, 1986 // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 36–47.
21. Заборов П.Р. Пушкин и Вольтер // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. С. 86–99.
22. Томашевский. Б.В. Пушкин и французская литература // Литературное наследство. Т. 31–32. М.: Газетно-журнальное объединение, 1937. С. 5–83.
23. Каренин И.М. (Вера Засулич). Вольтер. Его жизнь и литературная деятельность: биографический очерк. М., Директ-Медиа, 2022. 104 с.
24. Гроссман Л.П. Мадригалы Пушкина // Гроссман Л.П. Собр. соч.: В 4 т. М.: Современные проблемы, 1928. Т. 1. С. 115–129.

**"RHYMES ARE COLD AND SMOOTH".  
VOLTAIRE'S LINE IN THE CORRESPONDENCE OF PUSHKIN,  
DELVIG AND VYAZEMSKY IN THE AUTUMN OF 1828**

*A.N. Romanova*

Kostroma State University

The report examines fragments of correspondence between A.S. Pushkin, A.A. Delvig and P.A. Vyazemsky in July–November 1828 regarding poems intended for publication in A.A. Delvig's almanac "Northern Flowers for 1829". The purpose of the study is to establish the context of Pushkin's work on the poem "The Answer of A.I. Gotovtseva", as well as to explain the psychological and biographical meaning of the quote from Voltaire's letter to Madame de Saint-Julien, used by Pushkin in his letter to Delvig dated November 26, 1828. The article shows that Voltaire's line naturally appears in Pushkin's letter at the moment when life circumstances force him to draw an analogy between his actions and Voltaire's behavior. This situation encourages Pushkin to reconsider not only his attitude to the author, beloved since his youth, but also his own life guidelines.

**Keywords:** The work of A.S. Pushkin, the life of Voltaire, the poetic message, quotations in the correspondence of Pushkin's circle.

## ПОЭТИЧЕСКИЙ КОСМОС САДОВ ПУШКИНА

*В.А. Доманский*

Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций  
valerii\_domanski@mail.ru

Целью статьи является рассмотрение семантики поэтических садов Пушкина, их типологии и функций. Используются описательно-функциональный, культурно-исторический, биографический и сравнительно-типологический методы исследования. Контентом исследования явились царскосельские сады, сады романтических поэм, реалистические сады в романах «Дубровский» и «Евгений Онегин». Прослеживается связь художественного способа изображения садов с динамикой творческого метода поэта. Царскосельские сады имели для русского поэта множество значений: сады домашней истории, родных пенат, элизиум души, сады воспоминаний. Исследуется типологическое сходство восточных поэм Пушкина «Руслан и Людмила» и «Бахчисарайский фонтан» с ренессансным итальянским садом поэмы Людовико Ариосто «Неистовый Роланд». Раскрывается значение садов в авторской художественной концепции романа «Дубровский». В заключение автор резюмирует, что «усадебные главы» положили начало так называемым усадебным жанрам – «усадебного романа» и «усадебной повести».

**Ключевые слова:** Пушкин, сады царскосельские, классические, барочные, романтические, восточные, реалистические, функции садов.

Важнейшим, а нередко и определяющим компонентом создания художественного пространства в произведениях А.С. Пушкина, является сад. Можно говорить об особенной философии, эстетике и поэтике его садов. Сады Пушкина – это поистине целый поэтический космос; они служили для моделирования мира и выражения эстетических оценок автора и его героев на протяжении всего творчества поэта. Его начало связано с царскосельскими садами, где ему «стала являться муза». Здесь, в этих садах, зарождались лучшие мгновения детства, юности, первые чувства любви и дружбы, гражданские возвышенные порывы, восторги поэтических вдохновений. Эти сады, Лицей, Царское Село маркируют духовное Отечество поэта. Его светлое, гармоническое мировосприятие, и эстетические идеалы юного Пушкина во многом были сформированы под сенью царскосельских садов, семантика которых значительно шире их прямого лексического значения.

Д.С. Лихачев под выражением «сады Лицея», «царскосельские сады» подразумевал сады Аристотеля и Платона, символизирующие собой учебное заведение под открытым небом, место свободного, демократического общения учащихся и их воспитанников, философических размышлений и штудий. Второй круг ассоциаций авторитетного ученого относится к учебным учреждениям с садами в Англии, знаменитым

Оксфордскому и Кембриджскому университетам, восходящим к садам средневековых монастырей [1, с. 399–400]. Действительно, в творчестве Пушкина эти два символа обыгрываются неоднократно, причем второй входит в его лирику значительно раньше, чем первый. И это понятно: юный поэт еще чужд философствования, но свое пребывание, свое затворничество в закрытом учебном заведении он воспринимает как своеобразное монашество. Поэт неслучайно называет себя монахом в одном из своих первых стихотворений, обращенном к Наталье, крепостной актрисе графа В.В. Толстого: «Знай, Наталья! – я ...монах!» [2, т. 1, с. 214].

Лицей и его сады в творчестве Пушкина-лицеиста уже с 1815 года начинают осознаваться как пространство для интеллектуальных трудов и философских размышлений. Наиболее отчетливо это заявлено в одном из его самых известных лицейских стихотворений «Городок», написанном по образцу «Моих Пенатов» К.Н. Батюшкова. Правда, лирический герой, обитатель лицейских садов, живым философским диалогам в духе Платона предпочитает уединенные размышления и чтение философских трактатов, как это было свойственно Аристотелю и его ученикам.

Д.С. Лихачёв обратил внимание на то, что Пушкин говорит о «садах Лицея» во множественном лице, имея в виду все дворцовые сады Царского Села: собственно Лицейский садик, Старый Голландский сад непосредственно перед дворцом, пейзажный Екатерининский и Александровский сад [1, с. 401]. Ранние царскосельские сады в духе голландского барокко с их «зелеными кабинетами» больше соответствовали характеру философской медитации, чем классические французские. Они предназначались для уединенного отдыха и философских размышлений. Первоначально в России насаждались именно сады голландского барокко, потому что их любил Петр I и предпочитал голландских садоводов французским. Вот почему первый садовод Царского Села, который разбил сад перед фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец Ван Роозен [3, с. 143].

Но лирический герой лицейской лирики Пушкина не столько мудрец, философ, сколько мечтатель, поэт. Поэтому его больше влекут сады пейзажные, преромантические, которые начинают культивироваться в эпоху Екатерины II. Это Екатерининский сад, лишенный рациональности и парадности регулярных, который создает у его посетителей атмосферу уединения, интимности, сосредоточенности на своих чувствах. Для юного Пушкина это сады поэтических мечтаний и грез, вдохновений и трудов. В стихотворном послании «Городок» впервые в поэзии Пушкина-лицеиста появляются реальные приметы этого пейзажного сада, органично



включающего в себя природные реалии: реку, озеро, прибрежные долины – и создающего интимное пространство его посетителя.

Интересная деталь этого преромантического сада – белоснежные лебеди, плывущие по глади озера. Это устойчивый образ в пушкинской поэтике. В эстетике преромантических садов белые лебеди, плавающие парами, символизируют вечную любовь, верность. И неслучайно упоминание о лебедях появляется в первой строфе VIII главы «Евгения Онегина». Муза именно и является юному поэту тогда, когда весной вся природа полна благоухания и дышит любовью:

В те дни в таинственных долинах,  
Весной, при кликах лебединых,  
Близ вод, сиявших в тишине,  
Являться муза стала мне [2, т. IV, с. 155].

Следует заметить, что особую роль для становления русской литературной традиции изображения ландшафтных литературных садов сыграли «Сады» Ж. Делиля, переведенные в 1816 г. А.Ф. Воейковым. Как известно, создав своего рода поэтическую энциклопедию различных видов садов, Жак Делиль особое внимание уделил пропаганде общих принципов нерегулярного сада. Садово-парковое искусство обрело язык чувствительности, сам сад стал восприниматься как книга настроения. Пушкин был одним из первых, кто усвоил эти новые принципы изображения садов романтизма. Они явились важнейшим способом выражения внутренней, интимной жизни человека. С мотивом поэтического сада в лицейской лирике Пушкина связан также мотив приютственного уголка, родимого ручья, родного крова («Товарищам», «Кюхельбекеру», 1817). Впоследствии эти мотивы будут развиты в стихотворении «Деревня» и в «усадебных» главах «Евгения Онегина».

Наряду с интимным, личным значением сады Лицея у Пушкина могут обозначать гражданские идеалы, включать их посетителей в русскую или даже всемирную историю. В стихотворениях, где упоминаются эти сады, лирический герой уже не только частное лицо, но и человек истории. В знаменитом стихотворении «Воспоминания в Царском Селе», с которого начинается поэтическая слава юного Пушкина, именно таким гражданским, историческим значением наделен его «прекрасный Царскосельский сад» [2, т. I, с. 9]. Это, разумеется, сад классический. Величавое, торжественное звучание одических строф стихотворения гармонирует с разворачиваемыми в его лирическом сюжете локусами сада. Начинается ода с описания лунного сада, который плавно переходит в дневной сад. Создается ощущение, что из «тьмы былого» возникает сама русская история с ее

славными историческими событиями, победами и достижениями, ее персонажами и певцами:

Здесь каждый шаг в душе рождает  
Воспоминанья прежних лет [2, т. I, с. 10].

Таким образом, царскосельский сад становится своеобразной книгой русской истории и славы в царствование Екатерины II, расширившей и укрепившей границы Российской империи, и Александра I, победившего Наполеона и вошедшего с русской дружиной в Париж.

В пушкинской оде особое внимание уделяется двум артефактам сада – Чесменской колонне и Кагульскому обелиску. Для семьи Пушкина Чесменская колонна, кроме того, была не только общественным памятником в честь морских побед русских воинов во время русско-турецкой войны 1768–1774 годов под предводительством графа А. Орлова, но и памятником семейным. Именно в этой битве под Наварином особенно отличился двоюродный дедушка поэта, генерал-поручик Иван Абрамович Ганнибал, сжегший турецкие корабли в Чесменской бухте и получивший за этот подвиг прозвище «наваринский Ганнибал», на что Пушкин неоднократно обращал внимание своего читателя в ряде своих произведений и прежде всего в «Моей родословной».

Уже в самом названии пушкинской оды заявлена тема воспоминаний. Царскосельские сады становятся садами памяти, воспоминаний о событиях русской и мировой истории. В самой семантике Екатерининского сада тема воспоминаний культивировалась изначально. В своем письме к Вольтеру Екатерина II сообщала: «... в роще, позади своего сада, Я велела построить храм Памяти; – к нему будут вести торжественные ворота» [4, ч. 1, с. 38].

Для Пушкина тема воспоминаний в связи с царскосельскими садами приобретает прежде всего личностный смысл. Здесь, в этих садах, он как бы родился заново: сформировался как личность, поэт, гражданин. В отличие от общепринятого толкования значения царскосельских садов как парадиза, рая на земле, поэту была более близкой другая их семантика. Царскосельские сады, сады Лицея были для него *элизиумом* его души, символизировали страну вечной молодости и блаженства, здесь место обитания его гения. Поэтому особый смысл на протяжении всей его жизни и творчества приобретает мотив мысленного и физического возвращения в сады юности. Можно сказать, что после окончания учебы Пушкин создает себе еще одно летоисчисление: вехами его жизни становятся годовщины Лицея.

Впервые тема воспоминаний отчетливо будет заявлена в стихотворении 1823 г. «Царское Село». Находясь в южной ссылке, вдали от Петербурга, поэт с ностальгической тоской вспоминает свою духовную родину, воссоздает в своем воображении знакомые уголки царскосельских садов и наполняет их символическим значением:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,  
О ты, певцу дубрав давно знакомый гений,  
Воспоминание, рисуй передо мной  
Волшебные места, где я живу душой,  
Леса, где я любил, где чувство развилось,  
Где с первой юностью младенчество слилось  
И где, взлелеянный природой и мечтой,  
Я знал поэзию, веселость и покой... [2, т. II, с. 8].

Потребность в возвращении в царскосельские сады, элизиум своей души поэт с каждым годом испытывает все острее и острее. Царское Село и его сады – это «предел благословенный» среди жизненных бурь и потерь. Но здесь, в этих прекрасных садах, еще отчетливее теперь ощущается контраст жизни, состоящей из светлых воспоминаний и ощущения трагедийности быстротекущей жизни. Юношескую безмятежность сменяет светлая печаль:

Воспоминаньями смущенный,  
Исполнен сладкою тоской,  
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный  
Вхожу с поникшей головой [2, т. II, с. 260].

Эти возвращения Пушкина в царскосельские сады были, как известно, кратковременными, но в 1831 году поэт проводит в Царском Селе целых полгода со своей молодой женой. Разумеется, что привозит он Наталью Николаевну в свои родные пенаты неслучайно. Поэту было необходимо погрузить свою любимую супругу в его страну воспоминаний, в мир его духовного отечества, чтобы их близость переросла в духовную связь. Но привозит в Царское Село поэт не только свою жену, но и свою любимую героиню Машу Миронову. В романе «Капитанская дочка» Пушкин дает описание чудесного осеннего утра в царскосельском саду, где происходит встреча его героини со «знатной дамой», оказавшейся, как потом выяснилось, самой императрицей Екатериной II.

Екатерининский царскосельский сад был одним из первых ландшафтных садов в России. Изобретенный в либеральной Англии, он маркировал мир домашний, семейный, свободу и естественность человеческих чувств. Поэтому именно в ландшафтном саду могла произойти такая неофициальная, домашняя встреча, неожиданным образом решившая судьбу героини. Для Пушкина она не могла состояться

в чопорном регулярном саду с его идеей абсолютизма, насильственного подчинения свободной природы (как и свободного духом человека) чьей-то воле. Таким образом, царскосельские сады для русского поэта имели множество значений, определяемых как их стилевыми особенностями (сад голландского барокко, сад регулярный, сад ландшафтный), так и теми новыми смыслами, которые они приобретали в его творчестве.

В 1820-е годы в русской литературе начинают преобладать романтические сады. Одним из первых поэтических произведений русской литературы, в котором наиболее полно был представлен романтический сад, явилась элегия В.А. Жуковского «Славянка» (1815). Она построена как прогулка лирического героя по саду Павловска. Жуковский запечатлевает бесконечную смену мгновений жизни природы, разнообразие ее картин в течение дня. Они меняются внезапно, неожиданно, передают импрессионистическую игру света и тени, тишины и звуков, смену цветов, красок, качества освещения и четкости изображения. «Излучистая тропа», по которой идет лирический герой, становится символом самой жизни с ее светлыми и сумрачными настроениями. Пейзаж служит не только пейзажем души, но и метафорой бытия человека.

В это время барочные и классические сады уже кажутся архаичными и становятся предметом авторской иронии, их вытесняют ландшафтные сады и парки. Ирония чувствуется, например, в описании сада и дома покойного дяди Онегина (роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»), созданных «во вкусе умной старины» [2, т. IV, с. 39]. Для передовых людей начала нового века регулярный сад являлся символом абсолютизма. Вместе с тем сады барокко и классицизма совсем не исчезли из русской литературы даже в более поздние времена. Барочную традицию мы наблюдаем довольно отчетливо в творчестве раннего Н.В. Гоголя. Это связано с тем, что Украина, где жил будущий писатель, была русской провинцией, где особенно были сильны барочные традиции в культуре. В неоконченной повести Гоголя «Гетьман» отчетливо обнаруживается барочная аллегорическая функция сада: распускающийся весной он ассоциируется с первым днем творения. Автор разворачивает перед читателем картину «молодой» южной ночи, обнимающей весеннюю землю «перед самым воскресением Христовым» [5, т. 3, с. 277], и сад в ней является местом, где совершается божественная литургия.

Литературные романтические сады в 20–30-е гг. XIX в. достаточно эклектичны. Они нередко пытаются объединить разные стили западных и восточных садов, при этом восточные сады начинают доминировать. Это связано с особенностями развития русской истории. После присоединения

к России Крыма, Молдавии и Кавказа эти территории начали активно осваиваться. Экзотическая природа Востока, его самобытная культура стали источником вдохновения для русских поэтов-романтиков, их своеобразной поэтической Меккой. Наиболее ярко восточная природа и восточные сады представлены в романтических поэмах А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, кавказских повестях А.А. Бестужева-Марлинского.

Впервые подробно восточный сад в творчестве А.С. Пушкина описан в его поэме «Руслан и Людмила». Это сад Черномора, сказочного персонажа, похитившего дочь киевского князя Владимира, главную героиню поэмы, прямо с брачной постели. Описывая чертоги и сад Черномора, Пушкин старательно пытается передать во многих деталях восточный колорит, который был широко известен по сказкам Шахерезады. Вместе с тем в русской литературе до Пушкина подробное описание этого сада отсутствовало, а сам поэт на Востоке еще не побывал. Поэтому «восточный сад» в «Руслане и Людмиле» очень условный, литературный. В его описании есть отсылки и к античным мифологическим садам («сады Армиды»), и к ближневосточным садам царя Соломона. Имеются также упоминания и о европеизированном саде «князя Тавриды» (то есть Потемкина Таврического, наместника Крыма, присоединенного к России в конце XVIII века), в котором он принимал императрицу Екатерину II, посетившую Бахчисарай, прежнюю резиденцию крымских татарских ханов. Обратимся к тексту:

И наша дева очутилась  
В саду. Пленительный предел:  
Прекраснее садов Армиды  
И тех, которыми владел  
Царь Соломон иль князь Тавриды.  
Пред нею зыблются, шумят  
Великолепные дубровы;  
Аллеи пальм и лес лавровый,  
И благовонных миртов ряд,  
И кедров гордые вершины,  
И золотые апельсины  
Зерцалом вод отражены;  
Пригорки, рощи и долины  
Весны огнем оживлены;  
С прохладой вьется ветер майский  
Средь очарованных полей,  
И свищет соловей китайский  
Во мраке трепетных ветвей;  
Летят алмазные фонтаны  
С веселым шумом к облакам;  
Под ними блещут истуканы  
И, мнится, живы; Фидий сам,

Питомец Феба и Паллады,  
Любуясь ими, наконец,  
Свой очарованный резец  
Из рук бы выронил с досады.  
Дробясь о мраморны преграды,  
Жемчужной, огненной дугой  
Валятся, плещут водопады;  
И ручейки в тени лесной  
Чуть выются сонною волной.  
Приют покоя и прохлады,  
Сквозь вечну зелень здесь и там  
Мелькают светлые беседки;  
Повсюду роз живые ветки  
Цветут и дышат по тропам [2, т. III, с. 33].

Главными маркерами восточного сада в этом описании являются упоминания о «пальмовых аллеях», «лавровом лесе», миртах, кедрах, «золотых апельсинах». А вот образ китайского соловья, который почему-то появляется в этом саду, отсылает нас к традиции рококо. Эклектичный «восточный сад» поэмы включает в себя и элементы барочного сада со свойственными ему, как уже отмечалось, каскадами водопадов, устремленными ввысь фонтанами, изобилием скульптур.

Р.И. Хлодовский отмечал, что лицеист Пушкин хорошо знал его произведение и вдохновлялся им при написании своего «Руслана и Людмилы» [6, с. 4]. В лирическом отступлении в поэме Пушкина имеются строки, в которых юный поэт отмечает свою ориентацию на «Неистового Роланда» Ариосто, переводчиком которого с итальянского на русский в XX в. выступил М.Л. Гаспаров. Юный Пушкин «летел» в своем воображении «вослед» поэме Ариосто в описании сада Черномора, что очевидно при обращении к садам Логисты в «Неистовом Роланде»:

А в выси над аркадами,  
Словно вставшими подпереть небосвод,  
В красоте простирался сад,  
Какой трудно рассадить и в низине.  
Сквозь зубцы сиявшей стены  
Зеленели душистые деревья,  
И зимой и летом  
В пышном цвете и в зрелых плодах.

Нет на свете столь породных деревьев  
Вне ограды этих садов,  
Ни подобных роз и фиалок,  
Амарантов, яминов и лилей.  
Наш цветок, раб изменчивого неба,  
За единый солнечный пробег  
И рождается, и живет, и умирает,  
И никнет на сиром стебельке... [6, с. 173].

Еще более убедительно восточный сад изображен в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Здесь его очевидные знаки – негромкие «сладкозвучные фонтаны», бьющие из мраморных чаш, тихо стекающая капля за каплей, точно слезы, вода в «фонтане слез». Вокруг роскошного ханского дворца лавры и вьющиеся виноградные лозы, благоухающие розы, с которыми неразлучен поющий «во мраке ночей соловей». Все в этом саду говорит о неге, покое, созерцательном отношении к жизни его обитателей:

Еще поныне дышит нега  
В пустых покоях и садах;  
Играют воды, рдеют розы,  
И вьются виноградны лозы,  
И злато блещет на стенах [12, т. III, с. 156–157].

В описании сада хана Гирея также имеются приметы, которые роднят его с ренессансным итальянским садом поэмы Ариосто «Неистовый Роланд». Однако для описания восточного сада Пушкин предельно насыщает его романтическими знаками. Это неизменные «фонтаны сладкозвучные», «безмятежная нега», «мрак ночи», «тишина гаремов», «соловей и роза», «луна», «роскошь Востока», его «очаровательные сады», полные невиданной экзотики.

Совсем другой восточный сад мы встречаем в поэме А.С. Пушкина «Кавказский пленник». Это сад в горном ауле, обрамленный бурной природой Кавказа с его каменными стремнинами, пиками возвышающихся вдали гор, шумными водными потоками, стройными чинарами. Интересно, что в произведении преобладает описание вечерней и ночной природы, таящей в себе какую-то настороженность и таинственность. Этот сад говорит о суровом и гордом нраве горцев, страстности и пылкости их натуры. Можно сказать, что Пушкин стоял у истоков изображения кавказского сада, нашедшего свое развитие и детализацию в кавказских поэмах М.Ю. Лермонтова («Кавказский пленник», «Мцыри», «Демон») и повестях А.А. Бестужева-Марлинского («Аммалат-бек», «Мулла-Нур»). У последнего кавказский сад слишком напыщенно романтизирован; его описания изобилуют развернутыми экспрессивными сравнениями и метафорами, при помощи которых писатель пытается представить панорамное и красочное изображение кавказской природы и характеров обитателей гор.

Общий недостаток у многих последователей Пушкина в описании восточных садов – это обилие литературных штампов и клише. Поэтому к концу 1820-х годов русские писатели все чаще обращают свои взоры на

родную неприукрашенную природу. Любопытно, что еще до создания романтических поэм у Пушкина в стихах 1819 года, созданных в родовом Михайловском («Деревня», «Домовому»), появляется реалистический пейзаж и естественный, «дикий садик», изображенный без романтических клише:

Поместья мирного незримый покровитель,  
Тебя молю, мой добрый домовой,  
Храни селенье, лес и дикий садик мой,  
И скромную семьи моей обитель!  
Да не вредят полям опасный хлад дождей  
И ветра позднего осенние набег;  
Да в пору благотворны снеги  
Покроют влажный тук полей!  
Останься, тайный страж, в наследственной сени,  
Постигни робостью полуночного вора  
И от недружеского взора  
Счастливым домик охраняй!  
Ходи вокруг его заботливым дозором,  
Люби мой малый сад, и берег сонных вод,  
И сей укромный огород  
С калиткой ветхою, с обрушенным забором! [2, т. I, с. 80].

Постепенно в творчестве Пушкина, прежде всего в романах «Евгений Онегин» и «Дубровский», появляется реалистический пейзаж и неприукрашенная природа:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор,  
На небе серенькие тучи,  
Перед гумном соломы кучи  
Да пруд под сенью ив густых,  
Раздолье уток молодых;  
Теперь мила мне балалайка  
Да пьяный топот трепака  
Перед порогом кабака [2, т. IV, с. 187–188].

Здесь меняются способы изображения и функции сада. Теперь все явственнее начинает преобладать эпическая традиция. Описания сада избавляются от условностей и ставших привычными для читателя описательных приемов. Такой сад определяет интимное пространство жизни героев, становится метатекстом развития действия, символизирует Россию, родину. В романах «Дубровский» и «Евгений Онегин» не только описываются усадебные сады, но и разрабатывается усадебный сюжет с его экспозицией, интригой, кульминацией и развязкой. Этот усадебный сюжет станет матрицей всех усадебных сюжетов русской литературы и достигнет



наибольшего развития в творчестве Тургенева, который многопланово представит его в жанре повести, романа и даже драмы.

В романе «Дубровский» Пушкин изобразил несколько садов разных стилей, служащих местом действия в усадебном сюжете. Они говорят о социальном статусе и культурном уровне их владельцев, выполняют психологическую и эстетическую функции. Это «старинный» классический сад в усадьбе Троекурова, которая была возведена в стиле классицизма, о чем свидетельствует «огромный каменный дом» с бельведером [2, т. V, с. 164], «старинный сад с его стриженными липами, четвероугольным прудом и правильными аллеями» [2, т. V, с. 211]. Очень обстоятельно Пушкин описывает сады князя Верейского в имении Арбатово, соединившие в себе стили рококо и романтизма.

Ландшафтный (романтический) сад князя Верейского включает в себе разные виды искусств: парковое искусство, архитектуру и скульптуру и как продолжение этого перечня – живопись, которую князь демонстрирует своим гостям в гостиной дома, выходящей в сад. Содружество искусств в садах рококо и раннего романтизма должно было вызывать разнообразие чувств: зрительных, слуховых, даже вкусовых и обонятельных. Поэтому игра духового оркестра, фейерверк и изысканные обед и ужин – составные части этого культурно-семантического пласта. Дополняют целостную картину сада романтические знаки: уединенные острова, беседки, пещеры, гроты, мраморные статуи, памятники с таинственными надписями, которые должны были вызывать у его посетителей множество чувственных и понятийных ассоциаций, ощущение совпадения в настроении природы и души.

Сады «Евгения Онегина» могут составить отдельный сюжет. Его «усадебные главы» положили начало так называемым усадебным жанрам – «усадебного романа» и «усадебной повести».

Таким образом, можно отметить следующие функции садов в произведениях Пушкина:

- *интимная, личностная* (сады воспоминаний, элизиум души, домашняя история);

- *культурно-историческая* (организует художественное пространство текста, определяет историческую эпоху, гражданские идеалы);

- *семейно-родовая* (маркирует семейный, родовой уклад, обозначает родные пенаты, приютственный уголок);

- *эстетическая* (воплощает эстетические вкусы их владельцев, вызывает высокие эстетические переживания у его посетителей);

– эмоционально-суггестивная (сад «читается» как книга чувствительного содержания, персонажи вступают в интимные отношения с садом, их переживания совпадают или контрастируют с его настроением, а символика цветов и деревьев становится средством их характеристики).

#### *Список литературы*

1. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Изд. третье. М.: Согласие, 1998. 471 с.
2. Пушкин А.С. Собр. соч. В 10 т. М., 1959–1962. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
3. Вильчковский С.Н. Царское Село. СПб., 1911.
4. Переписка Екатерины Великой с господином Вольтером. Перевел Александр Подлисицкий. М., 1803. Ч. I.
5. Гоголь Н.В. Гетман // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.
6. Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песни I–XXV. Перевод свободным стихом М.Л. Гаспарова. Москва: Наука, 1993.

### **POETIC SPACE OF PUSHKIN'S GARDENS**

*V.A. Domansky*

St. Petersburg Institute of Business and Innovation

The aim of the article is to examine the semantics of Pushkin's poetic gardens, their typology and functions. Descriptive-functional, cultural-historical, biographical and comparative-typological research methods are used. The content of the study was the Tsarskoye Selo gardens, the gardens of romantic poems, realistic gardens in the novels «Dubrovsky» and «Eugene Onegin». The connection between the artistic method of depicting gardens and the dynamics of the poet's creative method is traced. The Tsarskoye Selo gardens had many meanings for the Russian poet: gardens of home history, native penates, Elysium of the soul, gardens of memories. The typological similarity of Pushkin's oriental poems «Ruslan and Ludmila» and «The Fountain of Bakhchisarai» with the Renaissance Italian garden of Ludovico Ariosto's poem «Orlando Furioso» is explored. The significance of gardens in the author's artistic concept of the novel «Dubrovsky» is revealed. In conclusion, the author summarizes that the «estate chapters» laid the foundation for the so-called estate genres – «estate novel» and «estate story».

**Keywords:** Pushkin, Tsarskoye Selo gardens, classical, baroque, romantic, oriental, realistic, functions of gardens.

**К КОММЕНТАРИЮ «ПОВЕСТЕЙ БЕЛКИНА»:  
(«... НЕСМОТРЯ НА НЕУСЫПНЫЕ СТАРАНИЯ  
УЕЗДНОГО НАШЕГО ЛЕКАРЯ...»)**

***Н.И. Михайлова***

Государственный музей А.С. Пушкина  
info@a-s-pushkimmus.ru

В статье даются пояснения к диагнозу болезни Белкина («простудная лихорадка, обратившаяся в горячку»). Для комментария привлекаются материалы «Краткого наставления о лечении болезней простыми средствами» О.К. Каменецкого (СПб., 1803) и монографии С.М. Громбаха «Пушкин и медицина его времени» (М., 1989). Специальное внимание уделяется эпиграммам XVIII – первой трети XIX века на врачей. Вместе с тем указывается на то, что лекарь, лечивший Белкина, был особенно искусен в лечении мозолей, расценивается как признание искусства врача, о чем свидетельствуют объявления в газетах пушкинского времени. На основании консультации с нашим современником – доктором медицинских наук, профессором Л.Ю. Ильченко указаны средства, с помощью которых лекарь мог лечить Белкина.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, Белкин, лихорадка, горячка, лекарь, мозоли, жаропонижающие средства.

«Иван Петрович, – сообщал сосед Белкина ненарадковский помещик издателю А.П. – осенью 1828 года занемог простудною лихорадкою, обратившеюся в горячку, и умер, несмотря на неусыпные старания уездного нашего лекаря, человека весьма искусного, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобного. Он скончался на моих руках и похоронен в церкви села Горюхина близ покойных его родителей» [1, т. VI, с. 57].

«Если болезнь начинается <...> ознобом, за которым последует жар и продолжаясь несколько часов мало-помалу уменьшится и оказывается потом, а по прошествии известного времени сей самый припадок паки возвращается, тогда сия болезнь называется лихорадкою» [2, с. 1].

С.М. Громбах в монографии «Пушкин и медицина его времени» на основании изучения художественной и медицинской литературы начала XIX века пришел к заключению о том, что горячка – понятие собирательное, включающая все острые заболевания. Ее название происходит от латинского febris, восходящего в свою очередь к глаголу fervere – «гореть пылать». Главным признаком действительно считался жар. Горячки различались по характеру их проявлений: воспалительная, ревматическая, нервная и др.» [3, с. 182].

От нервической горячки умер Д.В. Веневитинов, от гнилой горячки – А.А. Дельвиг. Белкин знал об этой болезни, которая считалась очень

опасной, могла быть смертельной. Героиня повести «Метель» Мария Гавриловна после нервного потрясения из-за неудавшегося тайного венчания с возлюбленным занемогла, стала бредить. «Открылась сильная горячка, и бедная больная две недели находилась у края гроба» [1, т. VI, с. 75]. Герой повести «Станционный смотритель» Самсон Вырин, узнав, что его дочь уехала от него с гусаром, «не снес своего несчастья»: «Бедняк занемог сильной горячкою» [1, т. VI, с. 89].

Заболев горячкою, Белкин вынужден был вручить себя «неусыпным стараниям» уездного лекаря. Лекаря – «врачеватели, не получившие систематического образования в университетах. <...>. Вероятно, среди них было много шарлатанов. По-видимому, это и послужило основой мнения о низком уровне медицинского образования лекарей, укрепившееся на многие века» [4, с. 214]. В самом деле, лекари, как и врачи, были адресатами многочисленных эпиграмм XVIII – первой трети XIX века. Чего стоит хотя бы эпиграмма И.И. Дмитриева:

Мне лекарь говорил: «Нет, ни один больной  
Не скажет обо мне, что недоволен мной».  
Конечно, – думал я, – никто того не скажет:  
Смерть всякому язык привяжет! [5, с. 156]

Ироническим отношением к лекарям отличались и П.А. Вяземский, и Пушкин. И они сочиняли эпиграммы на лекарей. Лекарь Е.П. Рудыковский, имевший несчастье сочинять стихи, удостоился такой пушкинской эпиграммы:

Аптеку позабудь ты для венков лавровых  
И не мори больных, но усыпляй здоровых [2, т. 1, с. 13].

Когда мы читаем письмо ненарадовского помещика, его сообщение о том, что лекарь, лечивший Белкина, был «человеком весьма искусным, особенно в лечении закоренелых болезней, как-то мозолей и тому подобного», оно воспринимается нами как своего рода эпиграмма. В самом деле, лечить Белкина надо было от горячки. Причем тут мозоли? Между тем, ненарадовский помещик ни о какой иронии не помышлял. Напротив, это было признанием искусства лекаря, раз он такую закоренелую болезнь, как мозоли, мог вылечить. В газетах печатались такие объявления: «Известный своим искусством знатым господам экзаменованный мозольный Оператор Яков Франц, пребывающий в здешней столице уже 18 лет, имеет честь рекомендовать себя Почтенной Публике, что он снимает мозоли и вылечивает болезни от вросших ногтей, происходящие от всякой чувствительной боли; а также продает для облегчения мозолей спирт и мазь по одному рублю серебром, шарики для натирания бритв и ремней

бритвенных; цена обоим 1 руб. серебром. Живет на Покровке, в Приходе Рождества Столпника у дьякона» [6, с. 90].

Но чем же лечил лекарь, искусный во врачевании мозолей, горячку? Мы обратились с этим вопросом к доктору медицинских наук, профессору Людмиле Юрьевне Ильченко. Она, справедливо заметив, что антибиотиков во время Белкина еще не было, сказала, что скорее всего использовались жаропонижающие средства: отвар трав, мед, малина, лимоны. Лимоны, в Горюхине, конечно, вряд ли можно было достать, а целебных трав, да и малины и меду было предостаточно.

Кроме того, лекарь мог и поставить Белкину пиявки: они разжижали кровь. И еще лекарь мог натереть больного уксусом, разведенным с водой, – тоже средство для понижения жара. Однако все усилия уездного лекаря не увенчались успехом. Его пациент Иван Петрович Белкин скончался на руках его приятеля, ненародовского помещика.

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: «Наука», Ленинградское отделение, 1977–1979.
2. Каменецкий О.К. Краткое наставление о лечении болезней простыми средствами по Высочайшему повелению изданное. Ч. 1 – 2. СПб., 1803.
3. Громбах С.М. Пушкин и медицины его времени. М.: Медицина, 1989.
4. Михайлов М.И. Врачи // Онегинская энциклопедия: в 2 т. Т.1. М.: Русский путь, 1999.
5. Московские ведомости. 1812. № 4. Января 13 дня.

#### **TO THE COMMENTARY OF "BELKIN'S STORIES": ("... DESPITE THE TIRELESS EFFORTS OF OUR DISTRICT DOCTOR...")**

*N.I. Mikhailova*

A.S. Pushkin State Museum

The article explains the diagnosis of Belkin's disease ("cold fever that has turned into fever"). The materials of O.K. Kamenetsky's "Brief Instructions on the treatment of diseases by simple means" (St. Petersburg, 1803) and S.M. Grombakh's monograph "Pushkin and Medicine of his Time" (Moscow, 1989) are used for commentary. Special attention is paid to epigrams on doctors of 18<sup>th</sup> – the first third of the 19<sup>th</sup> century. At the same time, the indication that the doctor who treated Belkin was particularly skilled in treating corns is regarded as recognition of the healer's art, as evidenced by advertisements in newspapers of Pushkin's time. Based on a consultation with our contemporary, Doctor of Medical Sciences, Professor L.Y. Ilchenko, the means by which the doctor could treat Belkin were indicated.

**Keywords:** A.S. Pushkin, Belkin, fever, healer, calluses, antipyretics.

## **«ТУТ ОН ОТКРЫЛ ЕЙ ТАЙНУ, ЗА КОТОРУЮ ВСЯКИЙ ИЗ НАС ДОРОГО БЫ ДАЛ...» ПУШКИНСКИЕ АВАНТЮРИСТЫ И ВЫДУМЩИКИ**

***В.Ю. Белоногова***

Независимый исследователь, Москва  
valbelon@yandex.ru

Тема воображения и вымысла в творчестве Пушкина давно и неослабно влечет к себе исследователей. Эта статья является небольшим фрагментом новой работы, в которой автор предпринимает попытку рассмотреть эту проблему с самых разных ракурсов: архивная история и пушкинские сюжеты на исторические темы, художественный вымысел в пушкинской публицистике, игровое поведение поэта в быту и так далее. А как сам Пушкин относился к реальным фантазерам, выдумщикам и авантюристам? Об этом пойдет речь в статье.

**Ключевые слова:** Пушкин, «Борис Годунов», самозванство, «Пиковая дама», знаменитые авантюристы, рассказчики, шулера, Кирджали.

Судьбы двух знаменитых самозванцев в русской истории – беглого монаха Гришки Отрепьева (Лжедмитрия) и беглого казака Емельяна Пугачева (ложного Петра III) – не могли не привлечь внимание Пушкина, чей интерес к истории Отечества широко известен. В случае с Пугачевым, возглавившим крестьянское возмущение конца XVIII века, сама по себе тема «самозванства» звучит у Пушкина приглушенно, едва ли не как некая формальность. «Так ты не веришь, чтоб я был государь Петр Федорович? Ну, добро. А разве нет удачи удалому?» – говорит он Гриневу в восьмой главе «Капитанской дочки» [1, т. VI, с. 315].

Что касается Дмитрия Самозванца, то именно его авантюра – в центре пушкинской трагедии «Борис Годунов». И образ его сложен и противоречив. Он предстает всегда разным, как бы «ускользающим». Его черты не складываются в цельный характер: то это молодой монах, мучимый неутоленным тщеславием, то романтический влюбленный, то рыцарь, чуть ли не благородный мститель, то узурпатор и сам убийца царевича, сына Бориса. И все-таки этот образ, едва очерченный в «Истории» Карамзина, явно интересен и даже ... симпатичен Пушкину.

Он сравнивает его с <шекспировским> Генрихом IV в Набросках предисловия к «Борису Годунову»: «Подобно ему он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии – оба они из политических соображений отрекаются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, оба увлекаются несбыточными замыслами, оба являются жертвами заговоров» [1, т. VII, с. 520].

Пушкин помышлял о трагедии без вечной любовной интриги. И все-таки «заставил» Дмитрия влюбиться в Марину. И не только потому, что любовь помогала оттенить необычный характер этой «странной красавицы». Но и потому что «любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста,» – объяснял поэт [1, т. VII, с. 519]. Сцену «Ночь. Сад. Фонтан» критики принимали за дань романтической традиции, считали ее инородной среди исторических сцен. Но именно в ней явлена важная грань пушкинского понимания истории. И именно Григорий Отрепьев помог ему эту грань обозначить.

В решительную минуту, накануне выступления присягнувшего ему в Кракове войска, когда прозвучало уже громогласное «В поход, в поход! Да здравствует Димитрий, Великий князь московский!», он в ожидании свидания с дочерью воеводы Мнишека у фонтана бормочет в смятении: «Что значит сей неодолимый трепет? <...> Любовь мутит мое воображение» [1, т. V, с. 240].

И это не игра обманщика-лицедея на подмостках истории. Это наоборот выпадение из этой роли. Он искренен, он признается Марине в своем самозванстве и боится потерять ее. Но «надменная полька» подлинно человеческое без колебаний приносит в жертву великой исторической роли:

Стыдись <...>;  
Тебе твой сан дороже должен быть  
Всех радостей [1, т. V, с. 242].

Не таков Самозванец:

Твоя любовь... что без нее мне жизнь,  
И славы блеск, и русская держава? [1, т. V, с. 242].

Он перед выбором – оставаться ли самим собой, оставаться ли Человеком или играть роль на политической сцене? То есть мысль об отдельной человеческой судьбе внутри исторических событий важнее для Пушкина. И потому «милый авантюрист», который любит стихи, жалеет раненого коня и прощает со своим «необдуманном великодушием» коварного Шуйского, ближе Пушкину. Он не придерживался однозначной интерпретации Лжедмитрия Карамзиным (не верил, например, в надругательство над Ксенией Годуновой). Это не укладывалось в художественную логику характера Дмитрия. Его Самозванец оставался романтиком с его авантюризмом и отвагой. Автору оставалось «заботиться исключительно о правдоподобии характеров и положений». Не имея документальных подтверждений своим творческим догадкам, Пушкин многое понял об этом «плуте в своем приходе».

Пройдет время, и о Лжедмитрии будут писать, как о совершенно новом для русского XVII века явлении: «Это человек, в котором личность преобладает над сословным и традиционным. Он весь – нарушение традиции. Монах – и не верит в бога, <...> государственный деятель – и руководствуется поэтическими мечтами» [2, с. 122]. В. Ключевский пишет, что Димитрий был одарен разнообразными знаниями, «бойким умом, легко разрешавшим в Боярской думе самые трудные вопросы, и живым темпераментом, в опасные минуты доводившим его храбрость до удалства». И еще. «Податливый на увлечения, **он был мастер говорить**» [3, с.525]. Что предполагает некую степень артистизма.

Целая череда блестящих авантюристов XVIII века, которые являлись настоящими магами говорения, прослеживается в пушкинской «Пиковой даме». Они были хорошо известны и самому Пушкину, и его читателям-современникам. Возможно, их неявное присутствие в повести во многом и придает ей тот самый колорит таинственности.

Тема чудесного и таинственного звучит уже в завязке сюжета – в рассказанном за карточным столом у конногвардейца Нарумова анекдоте Томского о его бабушке графине Анне Федотовне и тайне трех карт. В нем «появляется» знаменитый маг и алхимик – граф Сен-Жермен. В середине XVIII века его знали под разными именами при европейских дворах, в частности, при дворе Людовика XV, где ему протежировала маркиза де Помпадур. Графиня Анна Федотовна в молодости, будучи в Париже, участвовала в карточном фараоне при дворе и проиграла однажды что-то очень много герцогу Орлеанскому. Именно Сен-Жермен, подсказав верную комбинацию из трех карт, помог ей отыгаться на другой день.

Томский, рассказывая о Сен-Жермене, напоминает: «Вы знаете, что он выдавал себя за Вечного Жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая» [1, т. VI, с. 211]. Искусство угадывания чисел, тоже, по рассказам, присущее Сен-Жермену, позволяло ему не только «предвидеть» выпадающие три карты фараона, но даже и безошибочно предсказывать «нумера» для лотерейной игры. Об этом вспоминал в своих «Мемуарах» его ученик в этом искусстве Джузеппе Бальзамо, он же граф Калиостро, который, как и Сен-Жермен, бывал в России и прославился у русских аристократов своими магическими способностями обращения ртути в золото и «материализации чувственных идей» [4, с. 138–139].

В «Пиковой даме» у Пушкина появляется еще и легендарный Сведенборг (или Шведенборг), толкователь снов и видений, герой и автор гадательных книг, чье имя было окружено в пушкинские времена множеством чудесных легенд. «В эту ночь явилась ко мне покойница



баронесса фон В\*\*\*. Она была вся в белом и сказала мне: “Здравствуйте, господин советник!” Шведенборг». Этот эпиграф к пятой главе «Пиковой дамы» предваряет ночное появление умершей графини в комнате Германа. Он отсылает нас к анекдоту о посещении Сведенборга его покойной родственницей. Через три дня после ее смерти он будто бы беседовал с ней, и она его глазами наблюдала собственные похороны.

Зачем понадобился Пушкину эпиграф из Сведенборга? (Кроме иронии по адресу легковверных читателей, конечно). Неужели для того, чтобы сблизить своего героя, записавшего свое видение сразу после ухода графини, со Сведенборгом, который, как и Германн, был военным инженером в молодости, прежде чем стал мистическим писателем? Похоже, все знаменитые авантюристы XVIII века были не только блестящими рассказчиками, но и писателями. Их мемуары, как и устные рассказы, принимались на веру читателями, жившими в эпоху предромантизма с его обостренным интересом к иррациональному и таинственному!

Томский в пушкинской повести, говоря о Сен-Жермене своим приятелям, ссылается на свидетельства самого знаменитого авантюриста XVIII века Джакомо Казанову. Мемуарами Казановы зачитывались тогда многие. Десять из двенадцати томов их брюссельского издания, вышедшего как раз в 1833 году, когда писалась повесть, были приобретены и Пушкиным в магазине Беллизара в Петербурге и сохранились в его библиотеке. Все страницы разрезаны, а значит, прочитаны или хотя бы просмотрены поэтом. В пятом и шестом томе, в частности, идет речь о Сен-Жермене.

Казанова писал свои мемуары в старости, когда и сам активно занимался алхимией и кабалистикой. Но его рассказ о Сен-Жермене полон скепсиса по поводу чудесного и магического у старшего коллеги. Казанова давал понять, что не верит ни в одно из его чудес. Хотя отдавал должное образованности «этого умелого и обольстительного обманщика», как и его музыкальным способностям и знаниям в области химии. Но больше всего Казанова восхищался даром Сен-Жермена-**рассказчика**!

Его дар рассказывания блестяще реализовывался в европейских гостиных и на званых обедах. Где «этот человек вместо того, чтобы кушать, говорил с начала до конца обеда, – пишет Казанова, – <...> никто не говорил лучше его». По-видимому, этим его даром и объяснялись многие легенды, распространяемые вокруг Сен-Жермена. В том числе легенда о его библейском происхождении, например. «Рожденный для того, чтобы быть самым наглым из всех обманщиков, – продолжал Казанова, – безнаказанно утверждал, говоря как бы между прочим, что ему триста лет. <...> Он нагло рассказывал недостоверные вещи, и слушатели вынуждены были

притворяться верящими ему, потому что он утверждал, что был или очевидцем, или вообще главным персонажем рассказа». Главное же, Сен-Жермен, действительно, рассказывал о событиях давних времен так подробно и внушительно, с такими мельчайшими деталями, как будто он на самом деле там присутствовал [4, с.141-143].

Как мог относиться к этим талантливым выдумщикам и шарлатанам Пушкин? Конечно, скептически, когда речь шла об очевидном жульничестве. Но, говоря о литературных достоинствах «Мемуаров» Казановы, например, он, сознавая литературный дилетантизм знаменитого красавца, называл их «оригинальными», хотя и «бесстыдными». И это уже суждение о коллеге-литераторе. Но есть еще и третий ракурс пушкинского отношения к великим авантюристам. Этот ракурс разглядел немецкий профессор славистики Вольф Шмид.

Он выстроил цепочку магов-рассказчиков в «Пиковой даме». Маг рассказывания «Сен-Жермен – первое звено <в этой цепи>». Казанова с восхищением внимает недостоверным рассказам Сен-Жермена. Томский, читавший Казанову, рассказывает свой анекдот, который роковым образом обольщает Германна. Пушкин передает рассказ Томского и историю Германна, обольщая читателя и заставляя его колебаться между фантастическим и психологическим прочтениями “Пиковой дамы”. Читатель зачитывается новеллой Пушкина» [4, с. 144]. Тут Пушкин и сам как бы один из магов-рассказчиков, создатель полуфантастической новеллы. И, кажется, что со свойственной ему самоиронией он не прочь был бы «поучаствовать» в такой игре, став звеном этой сомнительной авантюрной цепи.

Можно было бы присмотреться и к другим пушкинским авантюристам и выдумщикам. И назвать среди них романтического разбойника Кирджали, например. Храброго, наводящего ужас своими грабежами, и в то же время умного и благородного героя, примкнувшего к этеристам. Пушкин рассказывает о побеге Кирджали во время отправки его из тюрьмы в Яссах. Выдумав историю о кладе, он обманул семерых охранников, да так, что потом бежали от него они. Пушкин любит своего героя. «Каков Кирджали?!» [1, т. VI, с. 243].

Реальные плуты встречались поэту и в жизни. Карточные шулера, например. Как-то раз, вспоминал П.В. Нащокин, Пушкин играл в паре с Николаем Оболенским (своим дальним родственником). Они остались в большом выигрыше, и Оболенский признался Пушкину, что играл «наверняка» (это означало нечистую игру). Пушкин был вне себя и

отказался от своей доли. Хотя деньги, разумеется, были нужны. Среди его долгов был и долг этому самому Оболенскому.

Заядлым игроком и шулером был Василий Дуров, отставной ротмистр, городничий Сарапула, а позже Елабуги, брат кавалерист-девицы, писательницы Надежды Дуровой. В пушкинских записках «Table talk» остались наброски литературного портрета этой странной и «очень привлекательной для Пушкина личности». Он встретился с Дуровым на Кавказских водах в 1829 году, где тот «играл с утра до ночи в карты». Дуров «восхищал и удивлял» Пушкина цинизмом рассказов о своих приключениях и непрерывным обсуждением фантастических проектов добывания денег (включая кражу полковой казны, обращение с просьбой к Ротшильду и выманивание денег у англичан). Вранье Дурова вызывало неизменный хохот у Пушкина, как вспоминал Михаил Пущин, брат лицейского друга поэта. По дороге в Москву Пушкин по доброте взял с собой в коляску «в пух» проигравшегося Дурова. Но тот на одной из стоянок жульнически выиграл у него пять тысяч. И они расстались. Но Пушкин не держал на Дурова зла. И через шесть лет, получив от него письмо, искренне обрадовался и потом вел с ним переговоры по поводу публикации в «Современнике» «Записок» его сестры Надежды Дуровой [5, с. 166].

Знавал он и лихих рубак и бретеров. Этот типаж не раз был творчески воплощен им. Серьезно или с иронией. Как постаревший Зарецкий, «некогда буйн, Картежной шайки атаман, Глава повес, трибун трактирный», – сыгравший тем не менее такую зловещую роль в судьбе Онегина и других героев романа в стихах.

<...> Бывало, он трунил забавно,  
Умел морочить дурака  
И умного дурачить славно,  
<...> Порой расчетливо смолчать,  
Порой расчетливо повздорить,  
Друзей поссорить молодых  
И на барьер поставить их [1, т.V, с. 104–105].

Считается, что в образе Зарецкого в VI главе «Онегина» отражены противоречивые черты личности Федора Ивановича Толстого (Американца), умного и талантливое, известного своим пренебрежением к общепринятым моральным нормам. Отставного гвардии офицера, авантюриста, болтуна, бретера, кутилы и «карточного вора», по выражению Пушкина. Грибоедов сказал о нем в своей великой комедии:

Ночной разбойник, дуэлист,

В Камчатку сослан был, вернулся алеутом,  
И крепко на руку нечист.

Как известно, именно Толстой участвовал в распространении сплетни о том, что Пушкина будто бы высекли в Тайной канцелярии. Поэт собирался после возвращения из ссылки драться с ним на дуэли. Но друзья помирили их, и спустя три года, Толстой-Американец был посредником в сватовстве Пушкина к Наталье Гончаровой. С ним были дружны Вяземский, Денис Давыдов, Батюшков. «Необыкновенным, преступным и привлекательным» называл этого человека его двоюродный племянник писатель Лев Николаевич Толстой.

Среди тех, кто окружал Пушкина в реальной жизни, были и другие лихие друзья. Они жили в его сознании и будоражили его воображение. Например, корнет лейб-гвардии Уланского полка Александр Якубович, бретер, отчаянный храбрец, декабрист, осужденный по I-му разряду на вечную каторгу в Сибирь. Романтическая личность, участник нашумевшей четверной дуэли, состоявшейся из-за балерины Евдокии Истоминой между В.В. Шереметевым и графом А.П. Завадовским, убившим соперника. По правилам этой дуэли потом «дрались» секунданты – Александр Грибоедов и простреливший ему руку Якубович. «Герой моего воображенья» – говорил о нем Пушкин. Якубович должен был стать главным героем «Романа на Кавказских водах». Увы, тоже не осуществленного пушкинского замысла. С похищением героини и дуэлью похитителя с ее братом.

Знал поэт знаменитого задиру, бретера и храбреца Руфина Дорохова. «За неукротимый нрав и буйные выходки» он не раз бывал разжалованным в рядовые, но каждый раз возвращал себе офицерские погоны благодаря личной храбрости. Пушкин писал, что находил «тьму грации в Дорохове и много прелести в его товариществе» [6, с. 366–369].

А был еще и Денис Давыдов, поэт-партизан, гусар. Он, по словам Пушкина, «дал ему почувствовать еще в Лицее возможность быть оригинальным» [7, с. 444]. И ему тоже посвящал Пушкин свои стихи. Как эти, вложенные между страниц экземпляра «Истории Пугачевского бунта» при посылке Давыдову в 1836 году:

Тебе, певцу, тебе, герою!  
Не удалось мне за тобою  
При громе пушечном, в огне  
Скакать на бешеном коне.  
Наездник смирного Пегаса,  
Носил я старого Парнаса  
Из моды вышедший мундир:  
Но и по этой службе трудной,

И тут, о мой наездник чудный,  
Ты мой отец и командир.  
Вот мой Пугач: при первом взгляде  
Он виден – плут, казак прямой;  
В передовом твоём отряде  
Урядник был бы он лихой.

Это удивительно, но даже мощное и изобретательное воображение Пушкина нуждалось иногда в подпитке, которую давало ему общение с этими яркими харизматичными людьми. В каждом из них он видел не только склонность к авантюре, но и своеобразное творческое, или «жизнетворческое», начало. Он искренне восхищался ими. И чувство это было в чем-то сходно с чисто эстетическим эффектом от восприятия искусства.

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в десяти томах. Л.: Наука, 1977–1979.
2. Серман И.З. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VI. – Л., 1969. С. 122–125.
3. Ключевский В.О. Курс русской истории. Полное издание в одном томе. Часть третья. Лекция XLII. М.: Изд-во АЛЬФА-КНИГА, 2019. 1197 с.
4. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 352 с.
5. Пуцин М.И. Встреча с А.С. Пушкиным за Кавказом // Русский вестник, 1893. сентябрь.
6. Пуцин И.И. Записки о Пушкине. М.: ГИХЛ, 1956. 495 с.
7. Российский архив. 1880. III.

#### **"HERE HE REVEALED TO HER A SECRET FOR WHICH EACH OF US WOULD GIVE DEARLY..." PUSHKIN'S ADVENTURERS AND STORYTELLERS**

*V.Yu. Belonogova*

Independent Researcher, Moscow

The theme of imagination and fiction in Pushkin's has always relentlessly attracted researchers. This article is a small fragment of a new work in which the author attempts to examine this problem from a variety of angles: archival history and Pushkin's stories on historical themes, artistic fiction in Pushkin's journalism, the poet's playful behavior in everyday life, and so on. And how did Pushkin himself treat real dreamers, storytellers and adventurers? This will be discussed in the article.

**Keywords:** Pushkin, Boris Godunov, imposture, The Queen of Spades, famous adventurers, storytellers, card sharpers, Kirdzhali

**КАМЕРИСТКА ИЛИ СЛЕДУЮЩАЯ?  
«ФРАНЦУЗСКИЕ» ЭПИГРАФЫ В ПОВЕСТИ ПУШКИНА  
«ПИКОВАЯ ДАМА»:  
ОПЫТ АУТЕНТИЧНОГО ПЕРЕВОДА**

***В.Е. Орлов***

Пушкинская комиссия Института мировой литературы Российской академии наук  
(ПК ИМЛИ РАН)  
orlov.vladim@yandex.ru

Статья посвящена вопросам аутентичности переводов на русский язык «французских» текстов Пушкина, как известных, так и вновь найденных. Из семи включённых в текст пушкинской повести «Пиковая дама» эпиграфов к главам, три – на французском языке. Переводы этих эпиграфов были впервые опубликованы в 1934 году в Полном собрании сочинений А.С. Пушкина и впоследствии воспроизводились без существенных изменений. Критический анализ переводов этих, а также других текстов «французского Пушкина», в том числе документов пушкинской эпохи на французском языке и неизвестных пушкинских автографов, показывает, что современные переводчики, как и многие их предшественники, плохо знают русскую лексику XIX века и не придерживаются системного подхода к теме. В результате часто неверные выводы, к которым приходят авторы этих переводов, принимаются читателями за истину. Выход из сложившейся ситуации видится в использовании при переводе французско-русских словарей XIX века и «Словаря языка Пушкина» 1956–1961 годов с учётом замечаний самого А.С. Пушкина о французской литературе. Приводятся примеры аутентичного перевода эпиграфов.

**Ключевые слова:** Пушкин, «Пиковая дама», «французские» эпиграфы, лексика XIX века, системный подход, аутентичный перевод.

Увеличивающаяся в объёме литература о Пушкине изобилует цитатами из «французской» пушкинианы. Появляются, хотя и редко, неизвестные пушкинские автографы, остаются не востребованными в архивах письма, дневники и другие документы пушкинского времени на французском языке, а из тех, что востребованы, – лишь малая часть полностью переведена на русский язык. Критический анализ этих трудов выявляет несоответствия в переводах одних и тех же текстов, небрежность, незнание правил грамматики и стилистики французского языка, не говоря уже о забвении современной Пушкину *русской* лексики. Отсюда – фактические ошибки, которые приводят к тому, что переводчики делают неверные выводы, а читатели, не знающие французского языка, принимают эти выводы за истину. Главная причина такого положения дел очевидна: лишь немногие современные пушкинисты в достаточной (приближающейся к пушкинской) степени владеют французским языком XIX века, а специалистов в области французского языка, которые хорошо разбираются в творчестве Пушкина, ещё меньше. В результате уровень новых переводов ниже уровня «академических». Добрым словом следует помянуть в этой связи

П.В. Анненкова, Л.Н. Майкова, Н.О. Лернера, В.И. Саитова, Б.Л. Модзалевского, Б.В. Казанского, Н.В. Измайлова, М.А. Цявловского и других известных собирателей, текстологов и комментаторов пушкинского наследия. Не будь их, мы не могли бы сегодня в полной мере приобщиться к этой стороне пушкинского творчества. Их знание французского языка и реалий начала XIX века было значительно выше, чем у современных исследователей. Поэтому выполненные этими пушкинистами переводы кочуют из одного издания произведений Пушкина в другое.

И всё же анализ даже «классических» переводов показывает, что их авторы не всегда отличались системным подходом к теме. Часто они действовали «интуитивно»: знание французского языка долгое время было обязательным для образованных людей, и каждый пушкинист считал себя вправе делать переводы самостоятельно.

Каким же видится выход из создавшегося положения?

Прежде всего, взявший на себя труд перевести пушкинские французские тексты на русский язык должен ясно видеть перед собой цель – создать аутентичный текст, то есть максимально приблизить перевод к оригиналу в смысловом, стилистическом и лексическом отношениях.

Письмо к П.Я. Чаадаеву от 6 июля 1831 года Пушкин начинает с обращения: «Друг мой, я буду говорить с вами на языке Европы, **я с ним знаком короче** (выделено мной. – В.О.), чем с нашим»<sup>1</sup> (Подлинник на франц.) [1, т. 14, с. 187].

Действительно, из дошедших до нас полутора тысяч названий книг личной библиотеки Пушкина две трети – на французском языке. Многие пушкинские произведения включают в себя эпиграфы, слова, предложения и даже целые страницы текста на нём. Страницы сочинений французских авторов несут на себе пушкинскую «отметку резкую ногтей». Порою он «указывает» им на стилистические и лексические погрешности. Пушкин и сам блестяще выступает в роли переводчика с французского языка на русский, интерпретатора произведений лучших поэтов и писателей Франции, даже в роли мистификатора. Глубиной анализа отличаются критические статьи и заметки Пушкина о французской литературе.

Пушкин в письме к Чаадаеву, конечно, немного лукавит, «применяясь к тону» своего адресата. Его слова свидетельствуют, скорее, о высокой требовательности к себе как *русскому* писателю. Но и недооценивать их нельзя: Пушкин в то время был озабочен повышением уровня русской литературной прозы до европейского уровня и в этом процессе стремился взять из французского языка всё лучшее.

В распоряжении переводчиков есть уникальное «пособие» – изданный в 1956–1961 годах «Словарь языка Пушкина» [2], описывающий более 20 тысяч слов русского языка, встречающихся в художественных и публицистических произведениях А.С. Пушкина, в его письмах и деловых бумагах. Переводчик имеет возможность сверить с этим «Словарём» найденные им во французско-русских словарях XIX века<sup>2</sup> слова и отобрать, при наличии синонимов, лучшие из них по жанровому (поэзия, художественная проза, публицистика, дневники, письма и др.) и контекстуальному признаку. Проверив там же затем частоту использования Пушкиным отобранных слов, он может убедиться и в том, что в период создания рассматриваемого произведения Пушкин не отказался от них в пользу других, более точных синонимов.

Следует также, работая над французскими текстами пушкинского времени, учитывать и замечания самого Пушкина. Некоторая трудность в этом вопросе заключается в том, что, в отличие от темы «Пушкин и французская литература», её составляющая часть «Пушкин и французский литературный язык» исследована недостаточно полно.

Говоря о современной ему французской литературе, Пушкин остерегал русских писателей не критически брать за основу литературные письменные формы французского языка. В статье 1830 года «О народной драме и драме “Марфа посадница” М.П. Погодина», говоря о французской драматургии, он так охарактеризовал отличие языка «придворной» литературы от народного: «Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утончённого вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей – отсекая робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (*un héros, un roi de comédie* <герой, король комедии>), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения. У Расина (например) Нерон не скажет просто: «*Je serai caché dans ce cabinet* <Я спрячусь в этой комнате> но: *Caché près de ces lieux je vous verrai, Madame* <Сокрытый близ сих мест, я вас узрю, Madame>. Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью:



Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.  
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille.  
<Да, это Агамемнон, это твой король тебя будит.  
Приди, узнай голос, поражающий твой слух>.

Мы к этому привыкли, нам кажется, что так и должно быть. Но надобно признаться, что если герои выражаются в трагедиях Шекспира, как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» [3, т. 6, с. 360-361].

В связи с этим замечанием Пушкина посмотрим, например, на эпиграф к роману в стихах «Евгений Онегин»: «Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut être imaginaire. Tiré d'une lettre particulière.» [3, т.4, с. 9].

Впервые перевод эпиграфа на русский язык появился в 1934 году, в шеститомном Полном собрании сочинений А.С. Пушкина под общей редакцией Демьяна Бедного, А.В. Луначарского, М.А. Цявловского, П.Е. Щёголева и др.: «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того ещё особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, – следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма» [4, т. 4, с. 9]. Автор перевода в собрании сочинений не указан.

Перед нами, по сути, подстрочник. Действительно, эпиграф начинается причастным оборотом «Pétri de vanité...», и именно с этого оборота переводчик, вслед за автором письма (Пушкиным – sic!) начал строить неуклюжую и на русском языке фразу: «Проникнутый тщеславием, он...», повторив тот самый «странный, нечеловеческий образ изъяснения», с которым, критикуя современных ему французских литераторов, Пушкин решительно боролся и в русском языке. Не знай Пушкин в совершенстве французского языка или будь текст написан не им, таким текстом вполне мог воспользоваться он сам, начав работу над переводом чужого письма.

В таком случае чего добивался Пушкин, строя так якобы заимствованную из чужого письма фразу? Чем можно объяснить «конструкцию» эпиграфа, противоречащую изложенному выше замечанию самого Пушкина?

По нашему мнению, и это, кажется, никем из критиков не было отмечено, Пушкин хотел представить автора письма как раз одним из упомянутых им литераторов, «обслуживающих» *«людей высшего состояния»*. Остаётся в очередной раз восхититься мастерством Пушкина,

как будто согласного с мнением «автора» письма об Онегине, но одновременно дистанцирующегося от него.

Рассмотрим теперь эпиграфы в повести Пушкина «Пиковая дама». Из семи включённых Пушкиным в текст повести эпиграфов три – на французском языке: ко второй, третьей и четвёртой главам. Эпиграфы сопровождаются авторскими указаниями, откуда они взяты: ко второй главе – из светского разговора, к третьей и к четвёртой главам – из переписки. Переводы эпиграфов на русский язык впервые были опубликованы в 1934 году в упомянутом Полном собрании сочинений А.С. Пушкина. В дальнейшем эти переводы воспроизводились в различных изданиях без серьёзных изменений. Неизвестна также какая-либо их критика.

В тексте эпиграфа ко второй главе «Il paraît que monsieur est décidément pour les suivantes. – Que voulez-vous, madame? Elles sont plus fraîches. *Светский разговор*» Пушкин использовал диалог из разговора княгини Марии Антоновны Нарышкиной и Дениса Васильевича Давыдова.

Об этом разговоре Давыдов 4 апреля 1834 года писал Пушкину из своего поместья: «Помилуй! Что за дьявольская память? – бог знает когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М.А. Нарышкиной насчёт *les suivantes qui sont plus fraîches*, а ты слово в слово поставил это эпиграфом в одном из отделений “Пиковой дамы”» [1, т. 15, с. 123].

В общепринятом переводе этого эпиграфа на русский язык ответ Давыдова на замечание княгини имеет явный скабрёзный оттенок: «Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок. – Что делать? Они свежее. *Светский разговор*» [3, т. 5, с. 237].

Рассмотрим лексику перевода.

Прежде всего, словом «камеристка» стали пользоваться в русском языке значительно позже пушкинской эпохи. В толковых словарях начала – середины XIX века, да и в «Словаре языка Пушкина» это слово отсутствует.

В эпиграфе не переведена пара слов *monsieur – madame*. Затруднение переводчика понятно. Действительно, в контекст диалога двух светских знакомых стилистически не вписывается ни один из возможных вариантов перевода на русский язык этой пары слов: господин – госпожа, сударь – сударыня и, конечно же, их русифицированная форма: мсьё – мадам. И всё же: опустить в переводе эти слова, значит нарушить волю писателя – Пушкина и приглушить интонацию раздражения в замечании Нарышкиной.

Какой же выход из щекотливой ситуации нашёл известный остряк Давыдов? Он сделал вид, что понял использованное Нарышкиной субъективированное причастие *suivante* не в первом его значении «горничная» (но не «камеристка»! – см. выше), а во втором: «та, которая

следует непосредственно за... нижеследующая, следующая (по порядку)» [См., например: 5, с. 1006].

Поэтому, с учётом вышесказанного, эпиграф, по нашему мнению, следует при печатании воспроизводить на русском языке так: «Кажется, monsieur решительно предпочитает горничных. – Что делать, madame? Следующие\* свежее. *Светский разговор*», сопроводив перевод примечанием: \**Игра слов французского языка: les suivantes – горничные и следующие (по порядку)*. Что до слов *monsieur* и *madame*, то в тексте перевода следует сохранить их французское написание, как это делал иногда сам Пушкин, если не мог найти подходящий русский эквивалент какого-либо иностранного слова<sup>3</sup>.

Что касается эпиграфа к третьей главе «*Vous m'écrivez, mon ange, des lettres de quatre pages plus vite que je ne puis les lire. Переписка*», то его перевод на русский язык «Вы пишете мне, мой ангел, письма на четырех страницах быстрее, чем я успеваю их прочитывать» не вызывает принципиальных возражений [3, т. 5, с. 244].

Обратимся теперь к эпиграфу к четвёртой главе повести: «7 Mai 18\*\*. *Homme sans mœurs et sans religion! Переписка*». Его общепринятый перевод: «7 мая 18\*\*. Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого! *Переписка*». [3, т. 5, с. 251].

Суть текста и его эмоциональная окраска ясны. Что касается перевода, то словосочетания «нравственные правила» и «ничего святого» Пушкин не использовал. Слова из них, каждое по отдельности, – да, использовал, но не в этих сочетаниях. И ещё: перевод, в отличие от лаконичного текста оригинала, носит описательный характер. Заметим, кстати, что одним из косвенных критериев «качества» перевода может служить результат сравнения числа слов русского перевода и французского оригинала, результат, который в данном случае оказывается не в пользу русского перевода, хотя русский язык семантически отнюдь не беднее французского.

Вспомним также пушкинское замечание, что «знатные должны выражать простые понятия, как простые люди».

Во французо-русских словарях XIX века выражение «*sans mœurs*» дословно переводится: «без нравов» («*безнравственный*»); «*sans religion*» – «без религии», «без бога» («*безбожный*»). Оба эти прилагательные широко использовались как в разговорной, так и в письменной речи. Использовал их и Пушкин. [2, т. 1, с. 78, 86].

В соответствии с приведенными соображениями можно предложить такой, по нашему мнению, аутентичный перевод текста эпиграфа: «7 мая 18\*\* Человек безнравственный и безбожный! *Переписка*». Эмоциональная

окраска оригинала сохранена благодаря инверсному порядку слов и восклицательному знаку в конце фразы.

В заключение, ещё об одном примере, свидетельствующем о желательности при переводе «прислушиваться» к Пушкину.

Как известно, Пушкин был вынужден общаться с императором Николаем I в основном через посредство главы III отделения Александра Христофоровича Бенкендорфа. Известны 32 письма Бенкендорфа к Пушкину и 54 письма Пушкина к Бенкендорфу, все – на французском или на русском языках. Заключительная формула вежливости во всех русских письмах Пушкина одинакова: «Вашего превосходительства покорнейший (иногда – всепокорнейший) слуга Александр Пушкин», как одинакова она и во всех «французских» письмах: «de Votre Excellence le très humble et très obéissant serviteur Alexandre Pouchkine». По неочевидной причине при публикации «французских» пушкинских писем к Бенкендорфу во всех изданиях всегда приводится такой перевод заключительной формулы: «Вашего сиятельства низжайший и покорнейший слуга Александр Пушкин» [См., например: 6]. Но в заключительной формуле своих *русских* писем Пушкин никогда слова «низжайший» не использовал. Он вообще воспользовался этим словом лишь однажды – в письме к Алексею Николаевичу Вульфу 10 октября 1825 года: «О коляске моей осмеливаюсь принести вам **низжайшую** (выделено мной. – В.О.) просьбу. Если (что может случиться) деньги у вас есть, то прикажите, наняв лошадей, отправить ее в Опочку» [3, т. 9, с. 212].

Это обстоятельство могло бы показаться не заслуживающим особого внимания, если бы, например, перевод преддвуэльного письма Пушкина к Луи Геккерну не печатался всё с той же, на сей раз якобы иронической, а на деле унижающей автора заключительной формулой вежливости: «ваш низжайший и покорнейший слуга» [3, т. 10, с. 341].

Поэтому аутентичный перевод заключительной формулы «французских» писем Пушкина должен быть, по нашему мнению, только таким: «ваш покорный <покорнейший> слуга Александр Пушкин».

#### Примечания

1. Обоснование использования в переводе оборота «я с ним знаком короче»: см.: [7].

2. Пушкин использовал современные ему французско-русские словари, один из которых, Татищев С. Новый Французско-Российский Словарь, современный нынешнему состоянию наук. М., 1832, сохранился в его библиотеке (см.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Выпуски IX–X. Библиотека А.С. Пушкина. Библиографическое описание. СПб., 1910, с. 103).

3. Или признаться, как сделал это сам Пушкин, говоря в «Евгении Онегине» о Татьяне Лариной: «Она казалась верный снимок / Du comme il faut... (Шишков, прости: / Не знаю, как перевести). Оборот вошел в русский язык фонетической калькой «комильфо».

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1937–1949.
2. Словарь языка Пушкина: В 4 т., М., 1956–1961.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 6 т. Издание второе. Под ред. Демьяна Бедного, А.В. Луначарского, П.Н. Сакулина, В.И. Соловьева, П.Е. Щеголева. М.–Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934.
5. Полный французско-русский словарь, составленный Н.П. Макаровым. Издание одиннадцатое. СПб., 1904.
6. Есипов В.М. Переписка А.С. Пушкина с А.Х. Бенкендорфом. СПб.: Нестор-История, 2021. 192 с.
7. Орлов В.Е. О необходимости нового перевода «французской» пушкинианы // Филологические науки. 1996. № 1. С. 3–11.

### **THE CHAMBER-WOMAN OR THE NEXT ONE? "FRENCH" EPIGRAPHS IN PUSHKIN'S NOVEL "THE QUEEN OF SPADES": THE EXPERIENCE OF AUTHENTIC TRANSLATION**

*V.E. Orlov*

Writer, literary critic. Pushkin Commission of the Institute of World Literature  
Russian Academy of Sciences

The article is devoted to questions of authenticity of translations into Russian language of the «French» texts of Pushkin, both known and newly found. Of the seven epigraphs to chapters included in the text of the Pushkin's novel "The Queen of Spades", three are in French. Translations of these epigraphs were first published in 1934 in the Full Collection of Works by A.S. Pushkin and subsequently reproduced without significant changes. The critical analysis of these translations, as well as other texts of «French Pushkin», including documents of the Pushkin's era in French and unknown Pushkin autographs, shows that modern translators, like many of their predecessors, are not familiar with the 19th century Russian vocabulary and do not follow a systematic approach to the topic. As a result, the wrong conclusions that these translations reach are often taken for true by readers. The solution to this situation is seen in the use of translation of French-Russian dictionaries of the 19 century and «Dictionary of the language of Pushkin» 1956-1961, taking into account the comments of A.S. Pushkin himself on French literature. Examples of authentic translation of epigraphs are given.

**Keywords:** Pushkin, "The Queen of Spades", "French" epigraphs, vocabulary of the 19 century, systematic approach, authentic translation.

## МИР СУЕВЕРИЙ В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» И МИСТИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОВЕСТИ

**О.Б. Балашова**

Благотворительный фонд ЛИТО (Москва),  
лаборатория гуманитарных исследований  
obbalasova@gmail.com

В статье впервые выявляются, описываются и систематизируются суеверия, представленные в повести «Пиковая дама» явно или неявно (то есть те, которые подразумеваются, зашифровываются, предлагаются на уровне ассоциаций или намеков), а также рассматриваются особенности и способы введения Пушкиным в сюжет повести суеверий, характеризующих мистико-мифологическую культуру пушкинского времени. Выдвигается гипотеза о сознательном формировании Пушкиным групп персонажей по числовому значению имени с использованием популярной в XIX веке нумерологии.

*Ключевые слова:* А.С. Пушкин, «Пиковая дама», художественный образ, группы персонажей, суеверия, мистика, мифология, числовое значение имени, нумерология.

Подробные исследования трансформации психики Германна, «числовой символики в композиции» [1, с. 583], карточной и цифровой семантики повести, а также нарастающей популярности «чудесного» в русском фантастическом романе начала и середины XIX века показывают, сколь неисчерпаемую тему для размышления предложил некогда Пушкин, и позволяют подступить к более детальному рассмотрению вопросов как бы исподволь *подкинутых* в повести суеверий, образующих в своей совокупности и в конечном счете сеть-ловушку для Германна, а для читателя создающих причудливый мистический фон повести.

Предрассудок – это вера в ложные представления о мироустройстве вещей или ставший привычным ложный взгляд на что-то. «Суеверие – предрассудок, в силу которого многое происходящее представляется проявлением сверхъестественных сил, знамением судьбы или предзнаменованием будущего» [2, с. 676].

В заголовочном комплексе «Пиковой дамы» суть мистико-мифологических суеверий пушкинской повести: название (игральная карта), эпиграф (расшифровка-подсказка) и источник толкования (гадательная книга), плюс нумерация глав, включая Заключение (всего 7 частей произведения). Мистическая атмосфера «Пиковой дамы» задается эпиграфом, но поддерживается вкраплением разбросанных по всему тексту суеверных примет и поверий, мистико-мифологических воззрений, закрепленных на ассоциативном уровне за определенными понятиями или предметами-вещами, фигурирующими на страницах повести. За каждой из

них стоит отдельная история, и все вместе они, как «рассказы в рассказе», расширяют содержательное пространство повести, одновременно приоткрывая мистико-мифологические настроения человека пушкинского времени.

Соблюдение примет и негласных правил – предписаний, чтобы не получить сглаз, т.е. предотвратить возможное несчастье, узнать будущее и разгадать сон по картам или с помощью толковых книг, являлось объективной реальностью психической жизни индивидуума какой-то части социума в условиях развивающегося городского пространства, каким, например, был Петербург.

Гадание на картах в XVIII–XIX вв., визиты к гадалкам или толкование снов составляло не меньшую популярность, чем популярность карточных игр. «Новейшая гадательная книга», к которой отсылает Пушкин, как и всевозможные сонники («Абевега русских суеверий» 1792 г., «Волшебное зеркало» 1794 г., «Новейший снотолкователь» 1829 г., «Тайны снов» 1819 г. и др.), пользовались большим успехом. Многие герои литературных произведений того времени, в том числе и пушкинских, видят *свои* сны. Современники обмениваются опытом «общения» с видениями, привидениями, духами прошлого и т.п. Таковы, например, семейные предания Пушкиных, о которых пишет Л.И. Павлицев в своих мемуарах [3], или размышления В.А. Жуковского в статье «Нечто о привидениях» [4] и др.

В тексте повести содержатся завуалированные намеки с указанием на мистического рода обстоятельства, характерные для восприятия человека пушкинской эпохи. Выделение и детализация их – наша задача. Однако, чтобы сделать это, необходимо проанализировать суеверия, представленные на страницах повести *явно* (описания и указания в тексте) и *неявно*, т.е. те, что подразумеваются, предлагаются как ассоциации (кстати, игра «в ассоциации» была популярна не только среди школяров и студентов).

Итак, непосредственно в повествовании мы сталкиваемся с многочисленными фактами суеверной культуры: благоприятное для воздействия сверхъестественных сил время года и времени дня/суток, считавшиеся в культуре суеверий неурочными или урочными часами для взаимодействия с нечистой силой; внешние признаки людей, которым приписывалось «нехорошее» влияние; предметы-вещи, с которыми народная молва связывала распространенные и вполне известные современникам Пушкина приметы и поверья негативного характера. В частности, это те значимые, с мифологической точки зрения, предметы,

включая игральные карты, которые составляют вещный мир героев повести «Пиковая дама» и с которыми связана и городская, и сельская культурная традиция суеверий: зеркало, угол, часы, ельник, луна, окно, дверь, лестница, предметы из сновидений Германна (груды золота, покойник, дверь, окно и др.) и т.д.<sup>1</sup> Именно они, по мысли автора, призваны вызвать неминуемые ассоциации мистико-мифологического характера.

Пушкин пристально следит за внутренней жизнью своего героя, последовательно открывая его сокровенные мысли, сны, видения и поступки, связанные с навязчивой идеей. Именно в этой внутренней жизни и проявляются мистико-мифологические факты «множества предрассудков» Германна.

Неслучайно упоминание в повести имен исторических личностей (Сен-Жермен, Казанова, герцог Орлеанский, Наполеон), хорошо известных в XIX в. в России и окруженных ореолом таинственности, а также неслучайно упоминание явлений, действий и предметов-вещей мистического свойства или наделяемых мистическими свойствами (Месмеров магнетизм, гальванизм, кабалистика, гадательная книга, карты, карточная игра, зеркало, дверь, окно, свеча, луна и т.д., и т.п.). Все это служит не только для подтверждения предлагаемых Пушкиным реалистичности и современности произошедшего с Германном, но и является, ко всему прочему, ярким свидетельством дум и чаяний молодых людей, обуреваемых «мистическими страстями» и модными увлечениями мистико-мифологического направления.

Попытаемся разобраться в том, каковы же суеверия, предрассудки Германна, коих, по утверждению автора, «множество», в чем конкретно они выражаются и что фактически есть в тексте, а что подразумевается, какие намеки содержатся в тексте и за текстом и как талантом автора создается аура мистических намеков.

Обозначим условно две позиции «налицо» и «подтекст».

Итак, налицо, т.е. явно, несколько важнейших, если не главных, мистико-мифологических установок:

(1) вера в существование и проявление сверхъестественного, а также в явление призраков и покойников как представителей *иного* — потустороннего мира, обладающих в качестве посредников того и этого миров определенными возможностями и наделенными, с точки зрения реципиента и мистико-мифологического мышления-мнения, столь же определенными полномочиями (в тексте: Германн и вера в историю мистического выигрыша; и там же в тексте: Германн и явление призрака графини);



(2) вера в силу покойников, якобы способную повлиять на жизнь человека и опасность их (покойников) непочитания (в тексте: Германн и его уверенность в том, что надо непременно умиловать покойницу – «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, – и решил явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения» [5, т. VI, с. 231], т.е. явиться в церковь и «испросить прощения» *лично*, чтобы отвести возможное несчастье). В повести дается одна, но подробно описанная реализация действий, чтобы избежать несчастья по условиям указанного суеверия главного героя [5, т. VI, с. 231];

(3) вера в вещие сны (в тексте: Германн и все его сны, но если принять явление призрака графини за сон-видение, то снов у Германна описано не два, а 3+, где + выражает некое число последующих снов, в которых навязчивыми видениями предстают три цифровых образа карточной масти: тройка, семерка, туз [5, т. VI т., с. 234]);

(4) вера в неслучайность совпадений (в тексте: Германн и его появление у дома графини *дважды* после рассказа Томского; Германн и роковая минута, которая «решила его участь» [5, т. VI, с. 220];

(5) вера в избранность (в тексте: Германн задается амбициозным вопросом: «почему бы и не я?», т.е. почему бы и не ему открылась тайна? – и здесь мы видим как «все сложилось» для «восхождения=избранности» Германна: (а) рассказ Томского – (б) появление у дома графини – (в) головка в окне – (г) письмо от объекта интриги с подробной информацией, как попасть в дом – (д) проникновение в дом – (е) встреча с пользователем-владельцем тайны – (ж) получение знания секрета трех карт через сон-видение от призрака – (з) и даже в принципе финал: Германн выиграл и Герман проиграл).

Итак, Германн, по уверению автора, верит в покойников, в сны, в неслучайность совпадений, в существование потусторонней силы и избранность.

А что дает подтекст? Пушкинский подтекст абсолютно четко указывает на увлечение современниками Пушкина астрологией, эзотерикой и в частности, спиритизмом, нумерологией. Имеется в виду, во-первых, вера в силу и магию чисел вообще и, во-вторых, вера в силу числового значения имени.

(1) Вера в силу и магию чисел. В тексте как раз господствуют цифры/числа и числовые значения, включая визуализацию образа: это часы как механизм (цифры на циферблатах часов: часы в спальне графини, карманные часы Германна – как будто ведется некий *отсчет* часов... жизни Германна), далее цифры/числа на картах, числовое значение имени,

указание времени суток; подсчет дней недели и недель, который скрупулезно ведется то автором, то его героями; количество гостей или участников мизансцен; номинальные суммы денег (47, 94 и др.); количество лет/время/возраст (60, 87, «лет семь тому назад» и др.); номер палаты (17) в сумасшедшем доме, последнем пристанище Германна. Перед нами своего рода повесть цифр, на что обращали особое внимание и лингвисты, и литературоведы, и математики [1, 6, 7, 8 и др.].

Конечно, числовой счет – это возможное выражение мыслей математического мышления Германна, ведь Германн военный инженер, математик [9]. И, следовательно, его ум фиксирует числа. И неслучайно исследователи заявляют о возможном талантливом математическом расчете Германном комбинации трех карт. Но за Германном-то стоит Пушкин (!), и именно его математическое мышление представлено в повести. Это весьма ярко проявляется и в скрытой числовой символике повести, и числовом значении имен, ранее специально не исследуемых.

(2) Вера в силу, магию смыслового значения имени как такового и его числового значения на страницах повести не выражена явно, а присутствует в несколько закодированном виде. Числовая символика, как известно, немало занимала современников Пушкина, что нашло отражение в эго документах, в периодике, в художественной литературе того времени.

Представляется, что у Пушкина (в повести) общее суммарное число букв в имени<sup>2</sup> каждого персонажа и смысловое значение этого числа как такового – не одно и то же. Общие числовые значения выявляют закономерность в образовании определенных групп персонажей с (а) негативным, отрицательным, (б) положительным и (в) нейтральным статусом. Числа в данном случае выступают как факт того же суеверия. По законам нумерологии, каждое число – это выражение определенного закреплённого значения, толкования (как в сонниках).

Книжные эзотерические издания пушкинского времени изобилуют нумерологическими таблицами и отсылками к подобного рода литературе. Рукописный сонник конца XIX – начала XX вв., примеры из которого уже приводились мной в предыдущих исследованиях [10, 11, 12], также содержит выписки относительно чисел и их толкований. По словам последней владелицы рукописного сонника Т.С. Погудиной, прожившей 100 лет, она руководствовалась в своей жизни «важными и *своими* числами», одним из которых следовала, других старалась избегать [13].

Однако, несмотря на общие толкования некоторых чисел, числовую символику, в масонской нумерологии существовали свои особенности, о которых, естественно, Пушкин не мог не знать. Бесспорно, следует учесть

фактические знания Пушкиным библейской числовой символики и числовой теории пифагорейцев, также популярной в его время. (Так, например, 11 – обозначало исключительно темные силы. А 11 суммарно давало  $1+1$ , т.е. 2. «Двойка» в свою очередь означала двойственность). Исходя из этого, предположим, что Пушкин «поиграл» со своими героями и соотнес их (их имена) с определенными числовыми значениями. Так, возможно, художественно группируются практически все персонажи в мистическом сюжете повести.

Положительных персонажей в повести нет. Вторую группу (с нейтральным статусом) составляют те, кто входит в окружение Германна, с кем он так или иначе знаком, в ком заинтересован, кто не оказывает особого влияния на его жизнь, но играет вполне определенную роль, отведенную исключительно автором, в развитии событий «с навязчивой идеей». Это Нарумов, Томский, Лизавета Ивановна и... графиня (призрак). Естественно, что числовое выражение каждого из имен этих персонажей должно совпадать с числовым выражением имени Германна: Германн – 7, Нарумов – 7, Томский – 7, Лизавета Ивановна –  $8+8 = 16 \rightarrow 1+6 = 7$ , графиня (призрак) – 7.

«Семерка» здесь выражает содействие, проявление некой заинтересованности и формирует группу тесного контакта-общения тех, кто шаг за шагом «подталкивает» Германна к действиям. Нарумов говорит о кабалистике («Что ж ты не перенял ее кабалистики» [5, т. VI, с. 213]), а также вводит Германна в общество игроков у Чекалинского. Томский сообщает «анекдот», ссылаясь на Сен-Жермена и Казанову, причем демонстрируя знание предмета, и упоминает в разговоре с Лизаветой Ивановной в «мазурочной болтовне» Наполеона и Мефистофеля. Лизавета Ивановна открывает Германну доступ в дом графини. Призрак графини передает Германну тайну «трех карт». Кроме того, именно все из окружения Германна остаются в выигрыше, получают награду (как помощники inferнальной силы?): Лизавета Ивановна удачно выходит замуж за «очень любезного молодого человека» с «порядочным состоянием» [5, т. VI, с. 233], Томский «произведен в ротмистры и женится на княжне Полине» [5, т. VI, с. 233], любитель карточной игры Нарумов стал свидетелем невиданной игры Германна; покойник-призрак обрел покой, освободившись от «дьявольского договора». Да и Германн, можно сказать, сделал желаемое приобретение – стал обладателем тайны трех *верных* карт.

Если опираться на орфографию XIX в., где на конце закрытого слога пишется «Ъ», то немного изменится в формировании групп персонажей. С «Ъ» пишутся имена всего четырех персонажей: Германнъ (8), Нарумовъ

(8), Наполеонъ (9) и Сень-Жермень (11), причем имя французского императора (в числовом значении) здесь не столь важно, сколько важно имя участника цепочки передачи тайны трех верных карт, т.е. графа Сен-Жермена. Числовое значение имени графа в написании с «Ъ» – 11. А это значит, что он переходит в группу с негативным статусом (см. ниже). Тогда как число 8 у Нарумова и Германа (при написании с «Ъ») объединяет их, выделяет и противопоставляет прочим. С одной стороны, Томский, Лизавета Ивановна, с другой – Пиковая дама и иже с ней.

Нарумовъ (8) и Германиъ (8) образуют свою группу, но не есть ли это пушкинский намек на некую зеркальность образов? Нарумов (Нарумовъ), как и Германиъ (Германиъ), тоже (вероятно, под впечатлением «анекдота») хочет попасть в дом старой графини и тоже проявляет интерес к Лизавете Ивановне («Позвольте вам представить одного из моих приятелей и привезти его к вам в пятницу на бал»; «Германиъ очень недоволен своим приятелем: он говорит, что на его месте он поступил бы совсем иначе... Я даже полагаю, что Германиъ сам имеет на вас виды, по крайней мере он очень равнодушно слушает влюбленные восклицания своего приятеля») [подробнее: 14; 15].

Группу с негативным, отрицательным статусом составляют те или то, от кого или от чего зависят жизнь и судьба Германиъ. Все они либо представляют инфернальную силу непосредственно, либо являются ее порождением и следствием общения с ней. Это графиня Анна Федотовна Томская, карта «пиковая дама», Мефистофель (дьявол, которому Германиъ готов продать душу за тайну карт – «взять грех <...> на свою душу») как главный представитель инфернальной силы, Чекалинский, денежная сумма капитала Германиъ и ставка в кульминационной карточной игре – 47 тысяч рублей (все сбережения Германиъ). Сюда же примыкает и таинственный граф Сень-Жермень (если учитывать «Ъ»).

Анна Федотовна Томская =  $4+9+7 = 11+9 = 20 (2+0) = 2$  / графиня Анна Федотовна =  $7+4+9 = 11+9 = 20 (2+0) = 2$  / Анна Томская =  $4+7 = 11 (1+1) = 2$ ; (карта) «пиковая дама» =  $7+4 = 11 (1+1) = 2$ ; Чекалинский =  $11 (1+1) = 2$ ; Мефистофель =  $11 (1+1) = 2$ ; (денежная сумма капитала Германиъ и сумма первой ставки в карточной игре) 47 тысяч =  $(4+7) = 11 (1+1) = 2$ ; (итог для Германиъ) сумасшедший =  $11 (1+1) = 2$ , Сень-Жермень =  $4+7 = 11 (1+1) = 2$  – «изобретатель вечного эликсира и философского камня», «Вечный Жид» (а если с «Ъ»: Вечный Жидъ =  $10 (1+0) = 1$ , т.е. число карты «туз»).

Числовые выражения здесь представлены итоговой астрологической «двойкой» – числом двойственности и суммой «11», что, повторим, являлось числом негативным, связанным с миром темных сил.

Тогда как «тройка» и «семерка» явились для Германна выигрышными, абсолютно счастливая «единица» («туз») третьей карты обернулась для Германна проигрышем – «пиковой дамой» =  $11 (1+1) = 2$ . Туз раздвоился.

Таким образом, числовые соотношения показывают группирование персонажей по своей функциональности на тех, кто «помогает» Германну в достижении цели, и тех, кто несет Германну откровенное, предначертанное *иными силами* поражение. Система персонажей «Пиковой дамы», сформированной гением Пушкина, апеллирует к цифрам и числам, к «таблице цифр» точно так же, как посредством цифр Пушкин осуществляет «семантическую опору сопоставлений разных планов сюжета», «места композиционных скреплений», «симметрию в расположении сюжетных звеньев» [1, с. 587]. <...>.

Насыщение повести дополнительной информацией мистико-мифологического характера представляется осознанным и преднамеренным, и естественно многие исследователи (и не только) обращались (и обращаются) к проблеме толкования сакральных смыслов и значений повести в целом и отдельных моментов в частности. Однако если собрать воедино все представленные в повести факты и намеки мистико-мифологического назначения, привлеченные Пушкиным и выстроенные или предложенные им, в том числе и на ассоциативном уровне, мы, пожалуй, увидим некую систему, что дает повод назвать повесть чуть ли не *малой энциклопедией суеверий* пушкинского времени.

### Примечания

1. «Луна», «окно», «дверь» как популярные объекты-образы поверий и сновидений XIX – нач. XX вв. подробно рассмотрены в публикациях и докладах автора данной статьи в 2020, 2021 и 2023 гг. [10, 11, 12].

2. Имена в буквенном выражении (написании) берутся с учетом современной орфографии. Предполагается, что для Пушкина вопрос о вечности правила использования «Ъ» на конце слов с закрытым слогом не стоял и что Пушкин считал это правило в русском языке временным, исходя из истории развития самого языка.

### Список литературы

1. Виноградов В.В. «Вольное и широкое изображение характеров» в стиле пушкинской художественной прозы // Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 583–617.

2. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. М.: «Русский язык», 1986.

3. Павлищев Л.И. Воспоминания об А.С. Пушкине: Из семейной хроники. Москва: Унив. тип., 1890. 445 с.

4. Жуковский В.А. Нечто о привидениях // Русская беседа. 1856. Кн. 1. Отд. 1. С. 28–43.

5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленинградск. отделение, 1977–1979.
6. Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В.В. Пушкин: Временник Пушкинской комиссии АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] 2. С. 74–147.
7. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 786–817.
8. Назарьян Р.Г. Поэтика чисел в «Пиковой даме» А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Саранск, 2010. С. 140–144.
9. Алексеев М.П. Пушкин и наука его времени: (Разыскания и этюды) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. С. 9–125.
10. Балашова О.Б. Мифологическая культурная традиция XVIII–XIX веков в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Международная научная конференция «Болдинские чтения – 2020» [видеозапись].
11. Балашова О.Б. «Пиковая дама» А.С. Пушкина в народном осмыслении // Болдинские чтения 2020. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 100–122.
12. Балашова О.Б. Семантика окна в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Болдинские чтения 2022. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2023. С. 70–84.
13. Балашова О.Б. Личный архив автора: Снотолкователь (сонник) конца XIX – начала XX в. [в рукописи].
14. Листов В.С. «Шутка» с участием Чаплицкого в «Пиковой даме» А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 66–85.
15. Юхнова И.С. Общение и диалог в творчестве А.С. Пушкина: монография. Саранск, 2014. 204 с.

**THE WORLD OF SUPERSTITIONS IN «THE QUEEN OF SPADES»  
BY ALEXANDER PUSHKIN AND THE MYSTICAL-MYTHOLOGICAL  
CONTEXT OF THE SHORT STORY**

*O.B. Balashova*

LITO Charitable Foundation (Moscow),  
Laboratory of Humanitarian Research

It is the first the article identifies and systematizes the superstitions presented short story «The Queen of Shades» explicitly or implicitly (they are implied, encoded, suggested at the level of associations or hints), and it also reveals the artistic peculiarities and Pushkin's methods of introducing superstitions into the plot of the short story, characterizing the mystical-mythological culture of Pushkin's era. A hypothesis is proposed about Pushkin's conscious decision to form groups of characters based on the numerical value of the name using numerology, popular in the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Alexander Pushkin, «The Queen of Shades», artistic image, superstitions, mysticism, mythology, groups of characters, numerical value of the name, numerology.

## ОБРАЗ ЖАНРА (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»)

*Л.А. Сапченко*

Ульяновский государственный педагогический университет имени И.Н. Ульянова  
ssj-sla@mail.ru

В статье отмечены разногласия среди пушкинистов при определении жанровой природы «Капитанской дочки» (роман или повесть?). Сторонники «романной» точки зрения называют ближайшим тематическим и жанровым ориентиром для Пушкина романы Вальтера Скотта. Цель статьи – подчеркнуть те особенности произведения, которые сближают его с другой традицией, – с характерным для русского XVIII века жанром «записок», служивших Пушкину историческим источником. Метод сопоставления «Капитанской дочки» и записок Д.Б. Мертваго («Пугачевщина») позволяет автору обнаружить черты сходства в обрисовке эпохи, в типе героя, в идейном содержании. Делается вывод, что, создавая образ человека XVIII столетия, Пушкин воспользовался и литературной формой, присущей тому времени, – памятными записками. Послесловие Издателя придает повествованию статус документа, чем и создается *образ жанра*, столь соответствующего духу века.

**Ключевые слова:** «Капитанская дочка», роман, повесть, Вальтер Скотт, записки людей XVIII века, Д.Б. Мертваго, образ жанра.

В трудах пушкинистов при определении жанровых особенностей «Капитанской дочки» нередко встречаются разногласия. Часто, по умолчанию, как нечто само собой разумеющееся, творение Пушкина именуется то романом, то повестью. Порой в пределах одного и того же научного дискурса, без аргументации, без дефиниций используются оба эти жанровые обозначения. На это обратил внимание Г.Г. Красухин, отметив, что Пушкин неизменно называл свое произведение «романом», а первый критик В.Ф. Одоевский определял его как «повесть». Романом считали «Капитанскую дочку» В.Г. Белинский, Н.И. Черняев, М. Горький; повестью – Н.Г. Чернышевский, Ю.И. Айхенвальд, В.Б. Шкловский. «В двух изданиях “Капитанской дочки”, вышедших в серии “Литературные памятники”, – пишет Г.Г. Красухин, – пушкинское произведение названо романом», между тем как комментарий М.И. Гиллельсона и И.Б. Мушиной называется «Повесть А.С. Пушкина “Капитанская дочка”» [1, с. 17–18]. То повестью, то романом именуется «Капитанскую дочку» Д.П. Якубович. В работе «От сказки к роману» И.П. Смирнов, употребив в заглавии термин «роман», в самом тексте статьи последовательно и без комментариев называет пушкинское сочинение «повестью».

Какие же существуют критерии для различения повести и романа?

Убедительной представляется концепция этих жанров, предложенная В.М. Головкин [2]. Сюжет повести как жанра, по мысли исследователя,

относится к недавнему прошлому, в повести представлен не весь жизненный путь, а какой-то отрезок из жизни героя, в центре внимания находится одно, хотя и важнейшее, событие в судьбе центрального персонажа, одно решающее происшествие, доминирует одна главенствующая мысль, моделируется ситуация этического выбора.

Всё это свидетельствует в пользу определения жанра «Капитанской дочки» как повести. Однако в ней присутствуют и жанровые признаки романа. В жанре романа «микросреда предстаёт как сфера личных отношений духовно близких героев и вписывается в объёмный и масштабный образ среды. В повести – как контекст повседневного бытия героев, как их непосредственное, ближайшее окружение» [2, с. 85]. У Пушкина герой именно дан в прямой связи с крупнейшим историческим событием русской истории 70-х гг. XVIII столетия, он непосредственно контактирует с ее важнейшим деятелем. «Наличие “макросреды” и создает предпосылки “романной кульминации” (приобщение главных действующих лиц к ценностям национального, а не сословного, классового и т.д. значения)» [2, с. 85].

Сложность ситуации обусловлена, видимо, тем, что в «Капитанской дочке» исследователи обнаруживают в первую очередь черты сходства не с романом нового времени, а с рыцарским романом: это прирожденное благородство героя, проверка его на героизм и верность, подтверждение их в испытаниях. Духовный поиск не является характеристикой Гринёва, что также свойственно и герою рыцарского романа. Он привержен традиционным ценностям, – прежде всего, чести, заранее заданной как сверхличный идеал. Переоценки жизни, в отличие от романа нового времени, не происходит, подтверждается незыблемость чести и семьи, тогда как герой новоевропейского романа действует в мире, где поколеблены общезначимые ценности. В пушкинском же произведении эта общезначимая ценность выдвинута в эпиграф. Хотя подвиг для спасения Дамы вступает в конфликтные отношения с уставом, а мнимое предательство Гринёва вызывают гнев и презрение отца, а затем заточение в крепости и суд, всё же разлад с действительностью оказывается иллюзорным. Гринёв подчиняется не житейской прозе, а поэзии сердца, исполненный твердой решимости претворить ее в действительность. Герой верен присяге и остается носителем идеала, с честью выдерживая испытание.

Между тем вышеозначенные черты могут быть оспорены. С одной стороны, в «Капитанской дочке», как и в рыцарском романе, нравственные ценности героя соответствуют кодексу чести, но, с другой стороны, его



поведение вступает в противоречие с общепринятыми нормами, что характерно для романа (в бахтинской трактовке этого жанра). В пушкинском произведении возникает коллизия между «законом сердца» и «всеобщей необходимостью». Гринев не однозначен. Он является носителем и «закона сердца», и «действительного порядка жизни», «общего хода вещей» [3, с. 63]. Символические образы дороги и метели делают жизненный путь Гринева непредсказуемым. Сюжет испытания соединяется с идеей внутреннего становления героя. Судя по сказке об орле и вороне, антитетичным оказывается сам образ героического деяния.

Сердце героя противостоит наличному порядку, хотя и не субстанционально, а окказионально. Герой и покоряется власти и действительности, и не покоряется им.

Зло в рыцарском романе приходит извне, из «не-бытия», где оно обитает на окраинах ойкумены и является временным искажением бытия [3, с. 62]. В «Капитанской дочке» пугачевщина тоже разгорается в отдаленной стороне, на Яике, в оренбургских степях, но источник зла имеет совершенно определенный социальный смысл: противоположность «выгод» дворянства и «черного народа» [4, т. IX, 1, с. 375].

Сторонники «романной» точки зрения в большинстве случаев как о ближайшем тематическом и жанровом ориентире для Пушкина говорят о романах Вальтера Скотта («Роб Рой», «Эдинбургская темница») [5]. Между тем, пишет С.И. Пискунова, «основные структурно-композиционные “новации” В. Скотта, как будто бы заимствованные у него Пушкиным, В. Скотту не принадлежат, а унаследованы автором “Роб Роя” из испанской пикарески, а также – и прежде всего – у М. де Сервантеса» [6, с. 42]. Т.Г. Лазарева отмечает, что Скотт активно использовал в своих сочинениях «сюжетообразующие мотивы и образы средневековых рыцарских романов»: способность исполнять кодекс чести в конкретных исторических обстоятельствах, поединки, освобождение пленниц, победы над разбойниками, мирно разрешающийся конфликт с верховной властью отца, прямое столкновение двух противоборствующих сил, ранение, болезнь, плен, долг в противоречии с личными пристрастиями, счастливая любовь, женитьба [7, с. 84].

Согласно мнениям исследователей (Г.К. Косиков, Н.Д. Тамарченко, В.М. Головкин), именно повесть, а не роман нового времени оказывается ближе традиционной эпике.

Но что значило само понятие «роман» в литературной культуре пушкинской и предпушкинской эпохи? – Вымышленное, отличное от действительности повествование, более занимательное, необычайное.

Нередко роман как вымысел рифмовался со словом «обман» (*Ей рано нравились романы, / Они ей заменяли всё. / Она влюблялася в обманы / И Ричардсона, и Руссо*) [4, т. VI, с. 44]. Определение «романический» означало нечто литературное, воображаемое, далекое от жизни и служило антонимом к слову «исторический».

Противостояние понятий «история» / «роман» (т.е. истина / вымысел) было актуально для современной Пушкину литературной ситуации. С этой точки зрения вряд ли можно утверждать, что Гринев писал для своих внуков «роман», хотя он и использовал определенные романские структуры. «Издатель» определяет его рукопись иначе: «записки» – и подкрепляет достоверность гриневского повествования «собственноручным письмом Екатерины II за стеклом и в рамке», адресованным отцу Петра Андреевича и содержащим «оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова» [4, т. VIII, 1, с. 374]. Для «издателя», занятого трудом, относящимся к этим временам, обретение двух столь ценных документальных источников, весьма важно именно в силу их «достоверности». «Издатель», собирающий исторические материалы, хорошо понимает значимость свидетельств очевидца и участника событий.

Исследователи проблемы «Пушкин и Вальтер Скотт», подчеркивающие очевидные черты сходства между «Капитанской дочкой» и романом Скотта «Роб Рой», говорят, в частности, об определении жанра у двух писателей: у Скотта – «рукопись», «мемуары»; у Пушкина – «записки». Оба создают всего лишь иллюзию достоверности и документальности, но нельзя и забывать о том, как собирал материалы и какими источниками пользовался автор «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева», и сводить всё к модели вальтер-скоттовского романа. «В “Капитанской Дочке” литературная традиция нужна Пушкину, чтобы влить в нее небывалое содержание, дать новые мысли, дать собственные художественные образы» [5, с. 196].

«“Капитанская дочка” является результатом исторического анализа фактов, осуществленного в “Истории Пугачева”» [8, с. 195]. И потому, думается, стоит рассмотреть пушкинское произведение в другой жанровой парадигме. Дело в том, что, обратившись к событиям прошлого, Пушкин воссоздает не только историческую обстановку, быт и нравы минувшего века, не только образ мыслей и чувствований людей того времени, но и актуализирует литературные жанры, присущие словесности той эпохи.

Писатель не случайно избрал форму записок современника как жанр наиболее специфичный, наиболее содержательный и наиболее достоверный из всех бытовавших тогда жанровых разновидностей. Именно в XVIII

столетии в России происходит становление жанров дневника, автобиографии и мемуаров (именуемых в то время «записками»), где складываются новые принципы изображения человека, выходящие за рамки литературных схем. «Записками» называли произведения словесности, создатель которых рассказывал «о себе, о том, что он сам видел и пережил» [9, с. 237]. История, судьба, жизнь души – всё это неразделимо в жанре «записок». Именно в «записках» отразились «век» и современный ему «человек», характер которого складывался под воздействием событий переживаемой эпохи.

В «записках» русских людей XVIII столетия: И.И. Неплюева, М.Д. Данилова, А.Т. Болотова, Н.Б. Долгоруковой, Е.Р. Дашковой и др. – начинается постижение взаимосвязи человека и истории, рождается подлинный историзм, создается образ героя времени, овеянный идеей «личного благородства» и подлинной атмосферой эпохи, наследуется классицистическая традиция высокой гражданственности, которая подводила к тому, что «личность начинала проверять себя своими отношениями к государству. Взгляд на свой жизненный путь с точки зрения категории долга становился для мемуаристов одним из главных принципов построения повествования» [9, с. 241].

В «записках» ставятся особенно характерные для русского XVIII века проблемы образования и воспитания, дается описание нравов среднего и мелкого дворянства. Основные этапы личной судьбы мемуариста предстают как отражение исторических и политических событий, охватываются разные сферы жизни, происходит осознание автором самого себя, намечается путь от просветительской к христианской концепции человека, к евангельской нравственности, к смирению, любви к Богу и к своему ближнему. У пишущего автобиографию или мемуары складывается определенная «идея» его жизни. Особое внимание уделяется вопросам нравственности.

Так, в «Записках» Д.Б. Мертваго («Пугачевщина») главной стала тема честности и чести, мужества и благородства, при этом крупнейшие исторические потрясения последней трети минувшего века, а также род, семья предстали как факторы формирования человеческой личности. «Записки» Д.Б. Мертваго проникнуты идеалом добродетели, чистой совести и служения отечеству. Публикатор «Записок» П.И. Бартенев писал: «...характер Д.Б. Мертваго, без сомнения, образовался под влиянием тех ужасов, которые суждено было ему испытать 11 лет от роду. Но в то же время честь веку, когда могли действовать такие непоколебимые, ничем не подкупные люди» [10, стлб. 335–336].

В «Записках» Д.Б. Мертвого стержнем воспоминаний становится его собственная жизнь, его судьба, его личность, складывающаяся в непосредственном взаимодействии с историческими обстоятельствами и с идеалами эпохи [11]. Начав свои воспоминания с грозных и драматических событий, обрушившихся на дворянское семейство в период Пугачевщины, Д.Б. Мертвого сумел выявить те нравственные опоры и ориентиры, которые хранил провинциальный дворянский род, передавая их от отца к сыну: чистая совесть, бескорыстие, достоинство, честь.

Исследователями отмечено внутреннее тяготение автора «Капитанской дочки» к первой главе воспоминаний Дмитрия Борисовича, хотя в настоящее время не выработано единой точки зрения на то, был ли Пушкину известен текст «Записок» Мертвого. К положительному решению склоняется О. Чайковская в статье «Гринев» [12, с. 237–238]. Т.А. Алпатова отмечает, что Пушкин один только раз упоминает Д.Б. Мертвого в своей записи «Показания Крылова (поэта)» [4, т. IX, 2, с. 492; 13, с. 66–67]. Вместе с тем исследовательница подчеркивает сходство трактовок событий и манеры повествования у реального человека екатерининского времени и у пушкинского Гринева, говорит о близости их нравственной позиции. Можно добавить, что в «Примечаниях» к восьмой главе «Истории Пугачева» среди казненных пугачевцами дворян Пушкин упомянул помещика Алатырского уезда Симбирской губернии Бориса Федоровича Мертвого, отца мемуариста [4, т. IX, 1, с. 130].

В последнюю ночь перед нападением пугачевцев сын получил от отца наставление, ставшее его духовным завещанием. «Почтенный родитель мой <...> говорил нам, что спокойствие человека составляет все его блаженство и что оно зависит от согласия поступков его с совестью, что нарушив это согласие для каких бы то ни было выгод, потрясает он то драгоценное спокойствие, которого ничто заменить не может» [10, стлб. 5]. Д.Б. Мертвого делает фигуру отца главным фактором формирования нравственного мира личности. Также и пушкинский Петруша Гринев сформировался как личность честная и благородная, потому что унаследовал внутреннюю независимость и достоинство своего отца Андрея Петровича Гринева. Память о завете отца остается глубоко укорененной в сердце сына.

Роман нового времени потребовался Пушкину для создания героя-современника (Онегина), тогда как для человека другой эпохи нужны были и соответствующие этому жанры. Образ эпохи Пушкин создает через образ жанра, который максимально отвечал замыслу и сверхзадаче автора.

Пушкин как писатель не мог воссоздать XVIII век, не отразив литературную атмосферу того времени. В произведении упоминаются и цитируются Княжнин, Фонвизин, Тредиаковский, Херасков, Сумароков, приводятся пословицы и народные песни, но образцом для себя Пушкин выбрал жанр записок и создал авторский образ этого жанра. Записки были формой самосознания человека XVIII столетия. Записки очевидцев и участников пугачевщины служили Пушкину важнейшим источником в его исторических разысканиях [14, с. 211].

Некоторые фабульные положения «Капитанской дочки» были заимствованы Пушкиным из «Рассказа моей бабушки» А. Крюкова, напечатанного в «Невском альманахе» на 1832 год за подписью А.К. Исследователи упоминают также об одном из исторических повествований А.О. Корниловича — «За богом молитва, за царем служба не пропадают», опубликованном в альманахе «Полярная звезда на 1825 год» с подзаголовком «Исторический анекдот» [15]. Следует назвать также записки И.И. Дмитриева, «Записки о жизни и службе А.И. Бибикова» и т.д. «Указанием на письменную традицию, до известной степени, предопределяются язык и стиль» произведения Пушкина [5, с. 171]. Думается, что записки русских людей XVIII столетия (именно как проявление пушкинского историзма), а не только романы Вальтера Скотта, послужили Пушкину отправной точкой в создании «записок» Гринёва.

Разумеется, Пушкин не дублирует жанр «записок». В его книге, кроме вымышленного «мемуариста», есть автор-творец, *приискавший* подходящие эпитеты и завершивший историю своего героя, что возвело произведение на совершенно иной уровень художественного обобщения.

«Роман как новоевропейский жанр <...> включает в себя предшествующие ему литературные и внелитературные жанры (формы высказывания) на правах *образов жанров...*» [6, с. 43]. Обратившись к русской истории и создавая образ человека XVIII столетия, Пушкин воспользовался и формой, присущей времени, — памятным запискам. Послесловие Издателя придает повествованию статус документа, а эпитафии к произведению погружают его в литературный контекст эпохи, чем и создается *образ жанра*, столь соответствующего духу века.

#### Список литературы

1. Красухин Г.Г. Путеводитель по роману А.С. Пушкина «Капитанская дочка». М.: Изд-во МГУ. 128 с.
2. Головкин В.М. Историческая поэтика русской классической повести. М.: Флинта: Наука, 2010. 274, [2] с.

3. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья. Вып. I. М.: Наследие, 1994. С. 45–87.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
5. Якубович Д.П. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 4/5. С. 165–197.
6. Пискунова С.И. От Пушкина до «Пушкинского Дома». Очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянских культур, 2013. С. 38–56.
7. Лазарева Т.Г. Мотивный инструментарий рыцарского романа в романах Вальтера Скотта о средневековье // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная филология. 2010. № 5. С. 84–88.
8. Левкович Я.Л. Принципы документального повествования в исторической прозе пушкинской поры // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука. 1969. Т. 6. С. 171–196.
9. Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М.: Наука, 1982. 392 с.
10. Записки Д.Б. Мертваго. 1760–1824. Изд-е Русского Архива. М., 1867. [1] с., XIV, 335 стб., [2].
11. Сапченко Л.А. Человек эпохи в «Записках» Д.Б. Мертваго // Литературное краеведение Поволжья. Межвуз. сб. научн. трудов. Вып. 1. Изд-во Саратовского пед. ин-та, 1997. С. 1–18.
12. Чайковская О. Гринев // Новый мир. 1987. № 8. С. 237–238.
13. Автобиографические записки Д.Б. Мертваго. Публикация и вступ. слово Т.А. Алпатовой // Русская словесность. 1994. № 1. С. 66–67.
14. Гуляев В.Г. К вопросу об источниках «Капитанской дочки» // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 4/5. С. 198–211.
15. Степанов Л.А. Пушкин и А. Корнилович (Из литературных источников «Капитанской дочки») // Временник Пушкинской комиссии. 1987. № 21. С. 147–158.

## IMAGE OF THE GENRE (ON THE QUESTION OF THE GENRE SPECIFICS OF «THE CAPTAIN'S DAUGHTER»)

*L.A. Sapchenko*

Ulyanovsk State Pedagogical University named after I.N. Ulyanov

The article notes the differences among the Pushkin scholars in determining the genre nature of the "Captain's Daughter" (novel or novella?). Proponents of the "novelistic" point of view call the novels of Walter Scott the closest thematic and genre reference point for Pushkin. The purpose of the article is to emphasize those features of the work that bring it closer to another tradition, with the genre of "notes" characteristic of the Russian 18<sup>th</sup> century, which served as a historical source for Pushkin. The method of comparing the "Captain's Daughter" and the notes of D.B. Mervago ("Pugachevshchina") allows the author to discover similarities in the depiction of the era, in the type of hero, in the ideological content. It is concluded that, creating the image of a man of the 18<sup>th</sup> century, Pushkin also used the literary form inherent in that time – memoirs. The Publisher's afterword gives the narrative the status of a document, which creates the image of a genre so consistent with the spirit of the century.

**Keywords:** "The Captain's daughter", novel, novella, Walter Scott, notes of people of the 18<sup>th</sup> century, D.B. Mervago.

## ПОКОЙ ПОКОЙНИКОВ У ПУШКИНА: ПУТЁМ ПОЛИПТОТОНА

*О.Л. Довгий*

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
olga-dovgy@yandex.ru

Статья представляет собой один из возможных подходов к изучению смертной топики в творчестве А.С. Пушкина и очередную проверку авторской методики микрофилологической интерпретации литературных произведений. Из всего корпуса пушкинских текстов выбраны всего два слова («покойник» и «покойница») и их отношения с внутренней формой («покой»). В качестве интерпретационной призмы использована фигура полипото́на (многопаде́жия) – и даже ещё мельче: оппозиция «именительный падеж / все косвенные». Применение этого, на первый взгляд, мелкого оптического прибора позволяет подробно рассмотреть различные варианты взаимосвязей и выявить новые грани в – казалось бы – хрестоматийной теме.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, смертная топка, слова «покойник», «покойница», «покой», внутренняя форма слова, полипото́н.

В наши беспокойны годы  
Покойникам покоя нет

*(Пушкин.  
Послание Дельвигу)*

Цитата, взятая в эпиграф, содержит тезис, который нам предстоит подтвердить или опровергнуть. Все ли покойники у Пушкина, говоря словом Булгакова, заслужили покой? Интриги – вроде бы – никакой и нет. Заранее ясно, что есть всего два варианта: покойники либо покойны, либо беспокойны (по разным причинам). Но интересно посмотреть, выражена ли эта оппозиция на микроуровне текста<sup>1</sup>.

Протопчем грамматическую тропку в бесконечном лесу под названием «смертная топка у Пушкина».

В наш корпус не войдут ни прилагательное «покойный», ни глаголы «успокоиться», «упокоиться». Только два существительных. Филологическая игра – разумеется, абсолютно für Wenige. Ровной линии, математической точности мы и не ждем. Напомню слова Ф. Сидни о поэте, который «ничего не утверждает и поэтому никогда не лжёт»<sup>2</sup>.

Обратимся к «Словарю языка Пушкина».

**ПОКОЙ** (136). 1. *Отсутствие движения, шума* (94); *перен. Мир, отсутствие войны*. 2) *Душевное и физическое спокойствие, отсутствие тревог и забот*. 3) *Жилая комната* (12) [2, с. 509].

**ПОКОЙНИК** (37). 1. Мёртвый человек, труп человека (7). 2. Кто-н. умерший, покойный (30). 3. Переносное [2, с. 510]

**ПОКОЙНИЦА** (13). 1. Женск. к покойник в 1 знач. (9). 2. Женск. к покойник во 2 знач. (4). [2, с. 510].

Если следовать за словарными значениями, покойник – это тот, кто должен вкушать покой и не должен доставлять беспокойства.

Оптикой интерпретации (само собой – имманентной) будет грамматика; и даже ещё мельче – всего одна риторическая фигура. Полиптотон<sup>3</sup>. Посмотрим – справится ли этот риторический персонаж (чьё имя даже не всем знакомо) с возложенной на него миссией.

Итак, Пушкин, покой, покойник, покойница, полиптотон. Буквенная анафора возникла совершенно случайно.

В качестве рабочего инструмента применим оппозицию «именительный падеж / все остальные (косвенные)», основанную на «иерархии падежных значений», «особом положении именительного падежа: имя (предмет), стоящее в именительном падеже, приобретает в высказывании ведущую роль – говорящий фиксирует на нем свое внимание» [5, с. 43].

Гипотеза такова: покой/непокой покойников и покойниц на уровне формы может быть выражен наличием/отсутствием грамматической активности. Активным нам видится именительный падеж (персонаж действует сам); пассивными – все косвенные (над персонажем производятся какие-то действия; он объект). Наличие / отсутствие грамматической подвижности может оказаться отражением сюжетной жизни лица, о котором идёт речь

Для нас важными окажутся оппозиции «res / verba»<sup>4</sup> (прямое/переносное значение слова) и «нейтральное / эмоционально окрашенное».

Определив правила игры, созовём (воспользовавшись пушкинским же словом) пушкинских покойников и покойниц – в основном литературных<sup>5</sup>. Экстенсивный подход, стремление пока просто обозначить круг персонажей неминуемо привели к краткости и поверхностности комментариев.

Пушкин употребляет разные синонимы для обозначения усопшего. Когда есть слово «покойник», вступает в права игра с внутренней формой, выраженной слово «покой»:

«Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон<sup>6</sup> и с громким плачем шли в саклю, ударяя себя кулаками в лоб. Женщины стояли смиренно. *Мертвеца* вынесли на бурке...



...like a warrior taking his rest  
With his martial cloak around him

положили его на арбу. Один из гостей взял ружье *покойника*, сдул с полки порох и положил его подле тела» [1, т. 5, с. 421].

Слово «покойник» – финальное в ряду синонимов. Покойнику (в дательном падеже – не спрося его согласия) дают ружьё. Как будто намекая на возможное продолжение его воинской активности.

В русской культурной традиции<sup>7</sup> отчуждение покойника, в основе которого страх перед возможными действиями человека, получившего новый статус и – возможно – новую силу. Слово «покойник» – это своего рода заговор, стремление убедить усопшего покоиться, не причинять вреда оставшимся в живых. Этот страх, часто сочетающийся с комизмом, очень точно показан в следующей цитате из «Истории села Горюхина»:

«Обряд похорон происходил следующим образом. В самый день смерти *покойника* относили на кладбище — дабы мертвый в избе не занимал напрасно лишнего места. От сего случалось, что к неописанной радости родственников мертвец чихал или зевал в ту самую минуту, как его выносили в гробе за околицу. Жены оплакивали мужьев, воя и приговаривая:

“Свет-моя удалая головушка! на кого ты меня покинул? чем-то мне тебя поминати?” При возвращении с кладбища начиналась тризна в честь *покойника*, и родственники и друзья бывали пьяны два-три дня или даже целую неделю, смотря по усердию и привязанности к его памяти» [1, т. 5, с. 129–130].

Ирония – неотъемлемая черта всех пушкинских «покойнических» текстов. «Со смехом ужас несовместен» – этот тезис, заявленный ещё в «Руслане и Людмиле», действует абсолютно во всех приводимых нами примерах.

Знаком иронии служит, например, именование живого человека покойником. Объявление живого автора покойником в знак его творческой несостоятельности и беспомощности – давний поэтологический приём корнями уходящий в историю европейской поэтики. Назвать покойником живого человека просто в силу недовольства его новым служебным положением – вполне в духе принятой в пушкинском кругу идиоматики: «Жуковского я получил. Славный был *покойник*, дай бог ему царство небесное!» (Л.С. Пушкину 13 июня 1824 г.) [1, т. 9, с. 100]. Это не страшно, а весело; уровень *verba*.

А вот в следующей цитате — уровень *res* и ситуация иная:

«Вчера провел я день с Нащокиным, который сильно поражен его смертью, — говорили о нем, называя его *покойник Дельвиг*, и этот эпитет был столь же странен, как и страшен. Нечего делать! согласимся. *Покойник Дельвиг*. Быть так. (П.А. Плетневу. 21 января 1831 г.). [1, т. 10, с. 14].

Зачем здесь повтор «странного и страшного» словосочетания? Пушкин как будто учится его произносить. И тут вопрос, на который у меня пока нет ответа. Почему Пушкин так легко отдаёт Дельвига этому слову? Один из возможных ответов – власть формул; словесный декорум, который Пушкин, «покорный общему закону», стремится соблюдать. Но отметим именительный падеж, повторенный дважды. Дельвиг по-прежнему в сознании Пушкина жив и активен, несмотря на страшную формулу смертного покоя. А значит – в будущем возможны разные сюжеты с его участием.

Своего рода диафора: «покойник Дельвиг» – это страшно; «покойник Жуковский» – это весело. Жуковскому тоже оставлен именительный падеж – возможно, учитывая его прежние заслуги, возможно в надежде на творческое «воскрешение». И ведь не ошибся Пушкин в грамматическом предсказании.

А вот пример использования Пушкиным мотива «битвы покойников»: «...если бы *покойник Байрон* связался браниться с *полупокойником Гёте*, то и тут бы Европа не шевельнулась, чтоб их стравить, поддразнить или окатить холодной водой. Век полемики миновался» (А.А. Бестужеву 29 июня 1824 г.) [1, т. 9, с. 104].

Здесь сопоставлены уровни *res/verba*: реально усопший Байрон и вполне живой физически, но малоактивный в творческом плане Гёте. А ещё здесь нельзя не услышать отголоска эпиграммы на Воронцова с её оппозицией «полный/полу-» – благо и год написания один и тот же: 1824. Байрон уже «полный покойник», а Гёте ещё только полу-, причём полный выглядит гораздо активнее в силу именительного падежа – похоже, именно он и затеял бы битву (закрадывается крамольная мысль – что Пушкин даже жалеет о неполноте статуса Гёте).

### ***Покойники литературные***

В сочинениях Пушкина слово встречается часто – начиная с самых ранних произведений. И как именование действительно умершего героя, и как уже упоминавшийся полемический ярлык Два следующих примера – из этой серии:

Покойник Клит в раю не будет:  
Творил он тяжкие грехи.

Пусть бог дела его забудет,  
Как свет забыл его стихи!  
(«На смерть стихотворца», 1817) [1, т. 1, с. 444].

Покойник, автор сухощавый,  
Писал для денег, пил из славы [1, т. 2, с. 239].

Слово «покойник» стоит не просто в именительном падеже, но еще и в сильной позиции – в начале стихотворений, к тому же очень коротких. «Покойник Клит» и «покойник автор» – чем не литературные маски, подходящие любому оппоненту и способные уничтожить любого? И – что важно – усвоенные из европейской литературной традиции и взятые Пушкиным на вооружение уже в раннем творчестве.

Представим несколько микросюжетов с участием пушкинских литературных покойников.

### «Бова»

Покойники начали появляться уже в лицейском творчестве.

В незаконченной поэме «Бова» служанке Зоиньке<sup>8</sup> является комически описанная «тень отца» (Пушкин уже в Лицее стремился «пародировать Шекспира») – Бендокира Слабоумного: «Видит тень иль призрак старого /Венценосца, с длинной шапкою,/ В балахоне вместо мантии,/ Опоясанный мочалкою, /Вид невинный, взор навывате, /Рот разинул, зубы скалятся,/ Уши длинные, ослиные /Над плечами громко хлопают...» [1, т. 3, с. 386].

Слово «покойник» в дательном падеже – в отличие от слов «царь», «тень», «призрак» – комически подытоживает и фактически синонимизирует это пространное описание:

«Но скажи, о царь возлюбленный! –  
Зоя молвила *покойнику*: –  
Как могу (ну, посуди ты сам)  
Пронестись в темницу мрачную,  
Где горюет твой любезный сын?» [1, т. 3, с. 388]

Соположение слов из топики власти с косвенным падежом слова «покойник» ещё более снижает образ и добавляет комизма. Все регалии меркнут – они в прошлом. Теперь он просто покойник, и добрая воля Зоиньки, имеющей «сердце нежное», обойтись с ним как с царём и согласиться на его предложение.

«Будь *покойна*, случай найдется», – отвечает Зоиньке тень венценосца. Тоже ирония: лишив девушку покоя своей странной и страшной просьбой, покойник, тем не менее, предлагает ей оставаться в покое.

Уже в Лицее Пушкин обращается к теме возвращения непокойных покойников, нарушающих покой живых, и играет с разными возможностями взаимоотношений слова со своей внутренней формой.

Заметим, что в лицейском же довольно пространным стихотворении «Тень Фонвизина», где тоже разыгрывается сюжет явления усопшего в мир живых, слова «покойник» нет – Фонвизину покой не ведом<sup>9</sup>

### **«Послание Дельвигу (1827)»**

Здесь налицо ситуация нарушения покоя:

*Покойником* в церковной книге  
Уж был давно записан он,  
И с предками своими в Риге  
Вкушал непробудимый сон<sup>10</sup>...  
...Но в наши беспокойны годы  
*Покойникам* покоя нет...  
[1, т. 2, с. 184].

Перед нами внутреннее зеркало<sup>11</sup> – повтор слова «покойник». В игру вступает оппозиция числа: в единственном числе, творительном падеже один конкретный покойный барон, занявший именно ему отведенное место в склепе и церковной книге (творительный падеж – как присвоение нового статуса, казалось, пожизненного) / во множественном числе, дательном падеже все покойники мира. Закон, общий для всех покойников, поставленных в косвенные падежи (их покой неустойчив, его может нарушить кто угодно), работает и для конкретного барона: его записали в книгу и его же разобрали на части – родительному падежу всё равно, какие действия проведены над «бесчувственным телом». «Трапеза» покойника в творительном падеже предсказуемо оказывается нарушенной, а сон вполне пробудимым – согласно общему закону. Не забудем, что этот барон – предок Дельвига. Возможно есть связь этого родственника друга, попавшего под общий принцип отнятия покоя у покойников, и поспешного признания справедливости формулы «покойник Дельвиг».

### **«Евгений Онегин»**

Дядя Онегина – единственный покойный покойник (слово только в косвенных падежах – что подтверждает его полную пассивность и принадлежность к «правильным покойникам»):

Нашел он полон двор услуги;  
К *покойнику* со всех сторон  
Съезжались недруги и друзья,  
Охотники до похорон.  
*Покойника* похоронили.

Попы и гости ели, пили  
И после важно разошлись,  
Как будто делом занялись (1- LIII) [1, т. 4, с. 32].

В скобках отметим фонетический эффект охов и стонов – и неожиданный новый оттенок смысла: вот кто приехал проститься с усопшим:

ОХОТники дО поХОрОн – поКОЙника поХОрОнили

Похороны и проводы – дело охотников до похорон: они знают, в какие падежи поставить усопшего, чтобы он мог покойно вкушать мир и покой.

И вот в покое этого образцового покойника поселился враг покоя, человек, подверженный «бесПОКОЙству». Хотя именно до этого покойника Онегину дела нет никакого; он не намерен нарушать его покой. Этим занят скорее «будущий покойник» Ленский, начертавший соседу надгробный мадригал.

В «Онегине» возникает оппозиция по признаку пола — покойный покойник / беспокойная покойница:

– И, полно, Таня! В эти лета  
Мы не слыхали про любовь;  
А то бы согнала со света  
Меня *покойница свекровь* (3- XVIII) [1, т. 4, с. 61]

Отец Татьяны и мать мужа няни – «тени», внесценические персонажи; они появляются в романе только в чужой речи. Покойный покойник и при жизни никому не доставлял беспокойства (вспомним хотя бы «тайный том», дремлющий у его дочери «до утра под подушкой»), а вот «покойница свекровь» и после смерти остаётся активной в сознании тех, кто на себе чувствовал действие её беспокойной натуры. Никакого сомнения в способности «покойницы» «увести со света» у няни и через многие годы не возникает. Снова любимая Пушкиным тема влияния покойников на жизнь живых, стремления увести живых из этой жизни, заставить их пополнить ряды покойников. В данном случае ситуация воображаемая. Покойница свекровь жива и страшна только для няни Татьяны.

В «Онегине» спокойный покойник в косвенных падежах; а покойница – в именительном падеже, активная, грозная, теоретически способная вмешаться в жизнь живых.

Дальше блок болдинских сочинений 1830 года, где тема «загробной верности/ревности» (А. Ахматова) ключевая. Можно предположить, что и слова «покойник» и «покойница» окажутся востребованными

## «Повести Белкина»

В заглавии повестей стоит слово «покойный» – что предвещает наличие соответствующих сюжетов.

В случае с Иваном Петровичем Белкиным налицо игра уровней *res/verba*. Он реальный покойник, в мире земном его уже нет; к тому же он, несмотря на именительный падеж, не очень-то склонен к контактам:

«Для сего обратились было мы к Марье Алексеевне Трафилиной, ближайшей родственнице и наследнице Ивана Петровича Белкина; но, к сожалению, ей невозможно было нам доставить никакого о нем известия, ибо *покойник* вовсе не был ей знаком» [1, т. 5, с. 45].

Это Пушкина вполне устраивает, т.к. даёт право на любые действия над сочинениями покойника, которого можно поставить в косвенный падеж:

Но покойник реальный может оказаться и покойником литературным: его сочинения могут не найти успеха у читателя. Этот вариант для Пушкина нежелателен – и Пушкин стремится оживить покойника на уровне словесном, для чего необходимо как-то его сочинениями распорядиться, следовательно, нарушить его покой. Это можно сделать, если поставить «покойника» в родительном падеже. Тогда он окажется в полной власти Пушкина:

«Я переписал мои пять повестей и предисловие, то есть сочинения *покойника Белкина*, славного малого. Что прикажешь с ними делать? печатать ли нам самим или сторговаться со Смирдиным?» (П.А. Плетнёву 3 июля 1831 г.) [1, т. 10, с. 52].

Однако Белкин дорожит своим покоем: не желает расставаться с именительным падежом и являться среди живых. Вот она – ключевая болдинская тема на уровне грамматики. Пушкин даже сожалеет о покое этого покойника: «Не дожидайтесь *Белкина*; не на шутку, видно, он *покойник*; не бывать ему на новоселье ни в гостиной Гомозейки, ни на чердаке Панка. Недостоин он, видно, быть в их компании... (В.Ф. Одоевскому, 30 октября 1833 г.) [1, т. 10, с. 149].

Отметим грамматическое рассогласование: Белкин стоит в родительном падеже – над ним можно производить любые действия (например, не дожидаться – хотя это и грустно). Но вот «покойник» – в именительном, и с ним поделаться ничего нельзя. Ситуация вызывает досаду Пушкина. Слово «покойник» в данном случае не только амбивалентно, но и эмоционально окрашено: Пушкин именно обзывает своего героя покойником, стремится обидеть его. Очень интересный случай – именование усопшего покойником (на уровне тематическом чистая

тавтология; на уровне эмоциональном – «дьявольская разница») именно из желания обидеть, как бы усилить его состояние, стремясь спровоцировать его на желание вернуться в жизнь. Покой покойника в данном случае оценивается Пушкиным негативно. Можно рассматривать этот случай и как расторжение идиоматического единства («покойник Белкин» грамматически оказался противоречив и покладист лишь наполовину – снова пушкинское любимое «полу- »).

У Пушкина есть своеобразный европейский аналог самовольных действий над сочинениями покойника: «Года два тому назад книжка, вышедшая в свет под заглавием *Vie, poésies et pensées de J. Delorme*, обратила на себя в Париже внимание критиков и публики. Вместо предисловия романическим слогом описана была жизнь бедного молодого поэта, умершего, как уверяли, в нищете и неизвестности. Друзья покойника предлагали публике стихи и мысли, найденные в его бумагах, извиняя недостатки их и заблуждения самого Делорма его молодостию, болезненным состоянием души и физическими страданиями» («*Vie, Poésies et pensées de Joseph Delorme*. Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма. – Париж, 1829) [1, т. 6, с. 66]. Как видим, примерно в то же время – 1830 год.

«**Станционный смотритель**» – это *concordia*, покойное соединение покойницы и покойника в мире ином:

«Красота ее <Дуни – О.Д.> меня поразила. “Это твоя дочка?” – спросил я смотрителя. “Дочка-с, – отвечал он с видом довольного самолюбия, — да такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать”» [1, т. 5, с. 88].

Смотритель явно тоскует по умершей жене, примеривает на дочь её черты (совершенно по своему усмотрению – «покойница» покойно стоит в родительном падеже), любит, как дочь активно воскрешает качества покойной матери – оказывается даже чересчур «проворной».

В конце повести смотритель и сам стал покойником:

«При сих словах оборванный мальчик, рыжий и кривой, выбежал ко мне и тотчас повел меня за околицу.

– Знал ты покойника? – спросил я его дорогой.

– Как не знать!..» [1, т. 5, с. 96].

Судя по всему, покойником он стал «правильным»<sup>12</sup> – и может соединиться с любимой супругой, чтобы вдвоём вкушать заслуженный покой<sup>13</sup>.

## «Гробовщик»

Казалось бы, здесь интересующие нас слова должны встречаться очень часто, однако в большинстве случаев Пушкин употребляет синонимы «мёртвый», «мертвец», «мертвецы». Это и понятно: ведь их покой изрядно потревожен: они пришли «не по своей воле». И среди представителей мира иного нет ни одного «покойника» мужского пола – все они «мертвецы». На званом балу есть только «покойницы»: «Прочие все одеты были благопристойно: *покойницы* в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах» [1, т. 5, с. 82].

И главная интрига (во сне и наяву) – вокруг «покойницы» купчихи Трюхиной. Адриану не терпится перевести её в разряд реальных покойниц. Неудача будущей интриги предсказана чередованием падежей. Сначала Адриан просто готовится выполнять свои обязанности – подходит к дому Трюхиной как к дому покойницы (родительный падеж), с чьим телом ему предстоит работать: «У ворот *покойницы* уже стояла полиция и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело» [1, т. 5, с. 82]. Но дальше включается именительный падеж, предвосхищая последующие метаморфозы: «*Покойница* лежала на столе, желтая как воск, но еще не обезображенная тлением»<sup>14</sup> [1, т. 5, с. 82].

И вот последний диалог Адриана с Аксиньей:

– А приходили ко мне от *покойницы* Трюхиной?

– *Покойницы*? Да разве она умерла? [1, т. 5, с. 84].

Фигура антанакласиса<sup>15</sup> грамматически выражает всю суть интриги: главная в ситуации – именно покойница, оказавшаяся мнимой. Ситуация перевернутая: обычно у Пушкина приходят покойники, чтобы увести живых из этого мира. А здесь Адриан торопится закрепить за Трюхиной имя покойницы, включает уже упоминавшуюся нами формулу («покойник Дельвиг»), чтобы как можно скорее «согнать её со света»<sup>16</sup>, перевести в разряд тех, кто в случае приглашения пожелает к нему в гости, – к «покойницам в чепцах и лентах». Но не получается – и снова возникает оппозиция числа: «покойницы» настоящие, послушные слову Адриана / покойница мнимая, как бы дразнящая Адриана своим именительным падежом. И оставаться в статусе потенциальной покойницы она может ещё долго, лишая Адриана покоя. А в целом налицо ситуация переворачиваний, своего рода карнавала – узнаваний- неузнаваний, принятий одного за другого и т.д.



### «Каменный гость»

Здесь две смешанных зеркальных пары, отражающих ситуацию нарушения покоя: тревожат покойника – тревожит покойник.

Пара первая: живой герой и умершая возлюбленная: Дон Гуан – «бедная Инеза».

Дон Гуан  
Бедная Инеза!  
Ее уж нет! как я любил ее!  
Муж у нее был негодяй суровый,  
Лепорелло  
Ну, развеселились мы.  
Недолго нас *покойницы* тревожат [1, т. 10, с. 338].

Дон Гуан Инезу покойницей не называет; она для него оживает, как только он попадет в места, связанные с ней. Это с большим неудовольствием отмечает Лепорелло. Именно он называет Инезу покойницей – причём в именительном падеже, признавая её власть над хозяином, хотя и краткую – о чём говорит наречие «недолго» и множественное число: Лепорелло лишает Инезу имени и ставит её в ряд с другими жертвами Дон Гуана.

Пара вторая – живая женщина и суровый покойник: Дона Анна и Командор

...Недаром же *покойник* был ревнив.  
Он Дону Анну взаперти держал,  
Никто из нас не видывал ее. [1, т. 10, с. 340].  
.....  
Пора б уж ей приехать. Без нее –  
Я думаю – скучает командор.  
Каким он здесь представлен исполином!  
Какие плечи! что за Геркулес!..  
А сам *покойник* мал был и щедушен,  
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку  
До своего он носу дотянуть... [1, т. 5, с. 352].

Зеркало слова «покойник» в отношении Командора – повтор в именительном падеже. Дон Гуан как будто уговаривает Командора принять новый статус, подчёркивая его физическую малость и ничтожность, пытаясь применить и смех (указывая на невозможность живого Командора дотянуться до носа своей статуи<sup>17</sup>). Но Командор – не покойник (если брать отношения с внутренней формой слова) и не «присмирел». Если потревожить его покой – он оплатит за обиду. Можно сказать, что Командор – самый успешный пушкинский покойник: ему удаётся, в ответ на нарушение его покоя, вмешаться в жизнь живых и наказать их, переводя в состояние покойников. Грамматически – благодаря повтору

именительного падежа. А уж будет ли Дон Гуану покой после смерти – вопрос открытый.

### «Домик в Коломне»

Эпиграф «*Modo vir, modo femina*» проявляется и в карнавальной игре наших двух слов.

Противопоставляющая рифма уменьшительных имён: вымышленного (Мавруша) / реального (Феклуша) – тоже часть этой игры:

«Ну, Мавруша,  
Живи у нас; ты молода, мой свет;  
Гоняй мужчин. *Покойница Феклуша*  
Служила мне в кухарках десять лет,  
Ни разу долга чести не наруша [1, т. 3, с. 258].

Фактически хозяйка самовольно нарушает покой Феклуши, ставя её в именительный падеж – как образец для новой кухарки. Мавруша следует примеру в одном – в активности. Хозяйка и для неё использует именительный падеж, раскрывая всю интригу поэмы: Мавруша описана в мужском роде («разбойник») – вот оно, первое карнавальное превращение, ключевое для поэмы. Кухарка уподоблена усопшему мужу:

...Да где ж Мавруша?» — Ах, она разбойник!  
Она здесь брилась!.. точно *мой покойник*! [1, т. 5, с. 260].

Рифма «разбойник-покойник» ярко описывает пушкинских активных покойников, не желающих «присмиреть». Возможно, муж матери Параши при жизни был беспокойного нрава – о чём косвенно может свидетельствовать и характер его дочери<sup>18</sup>.

Следующее карнавальное смешение мужского и женского – поэтологическое. Речь об александрийском стихе, который уподобляется покойнице – да не просто покойнице, а цирковой обезьяне:

От школы прежней *он* уж далеко,  
*Он* предался совсем другим уставам.  
Как *резвая покойница Жоко*,  
Александрийский стих по всем составам  
Развинчен, гнется, прыгает легко –  
На диво всем парнасским костоправам –  
Они ворчат: уймется ль негодяй?  
Какой повеса! экий разгильдяй! [1, т. 5, с. 456].

Вот две основные ситуации покойницкого карнавального превращения в поэме – сюжетной: Мавруше ставят в пример *покойницу* Феклушу – а она ведёт себя как *покойник* – муж матери Параши;

поэтологической: Александрийский стих (грамматически мужской род) сравнивается с покойницей (женский род). Кстати, определения александрийского стиха «разгильдяй», «негодяй» мужского рода и вполне синонимичны «разбойнику».

Покойники в сфере поэтики, как и в жизни, у Пушкина не всегда покойны и могут вмешиваться в течение литературного процесса.

«Разбойник – покойник» и «резвая покойница Жоко» – это особая группа пушкинских активных покойников.

Как видим, в болдинских произведениях покойники и покойницы – активная персонажная группа, достойная отдельного интерпретационного взгляда.

### «Дубровский»

Здесь возникают многие уже знакомые нам по предыдущим описаниям коллизии.

1) Погребение барина (покойник в косвенных падежах) и весь связанный с ним декорум: «Егоровна от имени его пригласила попа и весь причет церковный на похоронный обед, объявив, что молодой барин не намерен на оном присутствовать, и таким образом отец Антон, попадья Федотовна и дьячок пешком отправились на барский двор, рассуждая с Егоровной о добродетелях *покойника* и о том, что, по-видимому, ожидало его наследника<sup>19</sup> [1, т. 5, с. 171].

2) Страх мести покойника (разговор Антона Пафнutyча с Трекуровым) – когда покойник в именительном падеже может отомстить живым, нанеся ему обиду в косвенном):

«– За что же, братец, такое отличие?

– Как за что, батюшка Кирила Петрович? а за тяжбу-то *покойника* Андрея Гавриловича. Не я ли в удовольствие ваше, то есть по совести и по справедливости, показал, что Дубровские владеют Кистеневкой безо всякого на то права, а единственно по снисхождению вашему. И *покойник* (царство ему небесное) обещал со мною по-свойски переведаться, а сынок, пожалуй, сдержит слово батюшкино» [1, т. 5, с. 189].

3) Покойник как образец: «Нет, – продолжал Кирила Петрович, – уж не видать нам такого исправника, каков был *покойник* Тарас Алексеевич! Этот был не промах, не разиня. Жаль, что сожгли молодца, а то бы от него не ушел ни один человек изо всей шайки. Он бы всех до единого переловил, да и сам Дубровский не вывернулся б и не откупился. Тарас Алексеевич деньги с него взять-то бы взял, да и самого не выпустил: таков был обычай у

*покойника*. Делать нечего, видно, мне вступить в это дело да пойти на разбойников с моими домашними... [1, т. 5, с. 193].

Тарас Алексеевич в именительном падеже — т.к. он продолжает оставаться примером. Но Троекуров позволяет себе ставить его и в родительный, т.к. вызывает этого покойника к жизни исключительно по своей воле. Наверное, можно сказать, что для всех (особенно для всевозможных разбойников, которых он легко бы согнал с света) этот грозный исправник в именительном, а для Кирилы Петровича — в родительном. Отметим и вновь возникшую связь разбойника и покойника.

### «Пиковая дама»

Слово встречается в повести четыре раза. В эпиграфе («В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В\*\*\*. Она была вся в белом и сказала мне: “Здравствуйте, господин советник!” Шведенборг») и в сцене прощания с графиней: «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения.

Родственники первые пошли прощаться с телом... После них и все домашние. Наконец приблизилась старая барская барыня, ровесница *покойницы*... После нее Германн решился подойти ко гробу. Он поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником. Наконец приподнялся, бледен как сама *покойница*, взошел на ступени катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом... Между посетителями поднялся глухой ропот, а худощавый камергер, близкий родственник *покойницы*, шепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын, на что англичанин отвечал холодно: Oh?» [1, т. 5, с. 256].

Тройной повтор слова «покойница» на небольшом участке текста — тройное внутреннее зеркало. Дважды родительный падеж (и барская барыня, и камергер — все те же «охотники до похорон», пришедшие на светское событие, чтобы засвидетельствовать переход графини в новый статус, в общем мнении означающий обретение покоя) против одного именительного. Можно сказать — именительный обрамлён двумя родительными. Только для Германна графиня жива и активна — и заранее сообщает ему свою бледность.

Пора подвести итог. Итак, «куда октавы» — или, перефразируя Мандельштама, падежных «окончаний колокол» — нас вели?

Мы очень бегло посмотрели на «жизнь» покойников и покойниц у Пушкина, применив грамматический кристалл полиптотона. Что мы увидели? Полное отсутствие покоя: либо живые тревожат покойников, либо покойники живых. Разумеется, это самое первое, самое поверхностное приближение. Для более глубокого взгляда необходимо действительно добавить в круг рассматриваемых слов прилагательные и глаголы. Но нам представляется, что и такой беглый экскурс вновь доказывает, что грамматика в интерпретации – не пустой звук. Скромный полиптотон позволил в который раз увидеть, что в пушкинском мире смерть – неотъемлемая часть жизни. Со смертью ничего не кончается. А – может – и смерти нет. Как нет покоя покойникам.

### *Примечания*

1. Статья написана на основе доклада на Болдинских чтениях 2024 года. После выступления автору были высказаны замечания, суть которых сводилась к необходимости расширения контекста за счёт увеличения списка а) анализируемых слов; б) привлекаемых авторов – например, гоголевских текстов со словом «покойник». Понимая всю заманчивость и продуктивность компаративистского подхода, автор предпочёл сохранить верность избранной микрофилологической тропе – действительно имманентной и очень узкой: в поле моего зрения только пушкинские покойники и покойницы. К более широкому контексту – возможно – обращусь когда-нибудь. Или мои скромные наблюдения пригодятся тому, кто сделает это раньше меня.

2. Цит. по [3, с. 17]

3. «Полиптотон (многопадежие; в лат. терминологии – *derivatio, variatio*) – фигура, в которой слово (слова) повторяются с вариациями падежных форм (в более широком понимании — также с вариациями форм числа и рода). При полиптотоне слово «изменяется падежным склонением или изменением рода и числа» [4, с. 440].

4. Традиционно используем квинтилиановскую формулировку оппозиции «*res / verba*»: «всякая речь состоит из того, что означается, и из того, что означает, то есть из вещей и слов». «Воспитание оратора» Квинтилиана (III, 5,1) цит. по: [4, с. 37].

5. Нами составлен полный список пушкинских покойников и покойниц (и реальных, и литературных), но в этой статье – по причине допустимого объёма – упомянуты далеко не все.

6. Это описание – особенно формула «со всех сторон» – поразительно напоминает описание похорон отца Татьяны.

7. Заранее готовы ко всем упрёкам в отсутствии библиографической доказательной базы. Но мы коснулись темы, где списки литературы заняли бы всё отведённое для статьи пространство. Об отношении к мёртвому см. многочисленные работы И.А. Морозова.

8. Можно вести и счёт и по половому признаку – каких явлений окажется больше: покойников представительницам женского пола или покойниц мужчинам.

9. Не случайно его покой тревожил не только Пушкин, но и гораздо раньше граф Хвостов – см.: [6].

10. Интересно бы собрать и сравнить – кто что «вкушает» у Пушкина после смерти: отец Татьяны – «мир», предок Дельвига – «непробудимый сон».

11. Термин наш. См., например, [7].

12. Совсем факультативное замечание. Если рассмотреть две разделённых пары: Лариных («правильны покойник» муж и оставшаяся на земле жена, не стремящаяся к посмертному соединению) и четы Выриных (Самсон, хранящий память о «покойнице» и получивший наконец соединение с ней) – нет ли здесь тоже своего рода зеркала, предлагаемого словами «покойник» и «покойница»?

13. Здесь можно бы протоптать тропку в сторону сравнения разъединённых смертью пар у Пушкина. Даже в болдинских сочинениях их немало.

14. Очень напоминая другую пушкинскую покойницу – Анну Федотовну из «Пиковой дамы».

15. А н т а н а к л а с и с, поворачивание (лат. reflexio) — то же, что distinctio (диафора, фигура речи, при которой слово или имя, поставленные дважды подряд, означают разное), но в диалогической форме. Собеседник «возвращал» партнеру по диалогу его же слово, но в ином смысле» [Махов 2010, с. 441].

16. Вот и ещё одно потенциальное внутреннее зеркало.

17. Деталь в копилку пушкинской носологии.

18. Подробный разбор характеров «Домика в Коломне» сквозь призму системы бестиарных кодов см: [8].

19. На правах шутки. Если прервать цитату, получится очень подходящий для нашей оптики смысл: «о добродетелях *покойника* и о том, что, по-видимому, ожидало *его...*».

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1959–1962.
2. Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т.3: О-Р. М.: Азбуковник, 2000.
3. Махов А.Е. Фигуры // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: Издательство Кулагиной – ИНИОН, 2010. С. 437- 446.
4. Махов А.Е. Европейская поэтика. Темы и вариации // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: Изд-во Кулагиной, 2010. С. 7–72.
5. Якобсон Р. К общему учению о падеже. Общее значение русского падежа // Якобсон Р. Избранные работы: Пер. с англ., нем., франц. языков. М.: Прогресс, 1985. С. 133–175.
6. Довгий О.Л. Пушкин и Хвостов в «хвостовской лавке» «Арзамаса» // Поэтика русской литературы: Сб. статей: К 80-летию проф. Ю. В. Манна. М., 2009. С. 158–184.
7. Довгий О.Л. «Всегда я рад заметить разность...»: О «внутренних зеркалах» в «Евгении Онегине» // Палимпсест: Литературоведческий журнал. 2021. №3 (11). С. 60–75.
8. Львова Алиса. «Как резвая покойница Жоко». К бестиарию «Домика в Коломне» // Бестиарий ненависти. Тула: Аквариус, 2021. С. 225–240.

#### **THE PEACE OF THE DECEASED IN A. PUSHKIN'S WORKS. BY POLYPTOTON'S PATH**

***O.L. Dovgy***

Lomonosov Moscow State University

The article contains suggestion of an approach to study of mortal topic of A. Pushkin's works and a new test of the author's methodology of microfilological interpretation of literature. From all Pushkin's texts, only two words («deceased man» and «deceased woman») and their relationship with their own inner form ("peace") are considered. The figure of polyptotone (a system of case endings) is chosen as an interpretive prism – and even more minor: the opposition "nominative case/ all indirect cases". The use of this seemingly small optical device

allows us to examine in detail the various variants of these relationships and identify new facets in a seemingly stock theme.

**Keywords:** A. Pushkin, mortal topic, words «deceased man», «deceased woman», «peace», inner form of the word, polyptotone.

УДК 82.0

## ПАРОДИЯ НА ЭКФРАСИС В ПОЭМЕ ПУШКИНА «ГРАФ НУЛИН»

*Л.А. Карпушкина*

Литературный институт имени А.М. Горького  
moroz1@list.ru

В статье проводится сравнительный анализ изобразительных планов поэмы У. Шекспира «Обещанная Лукреция» и поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин». Указание в «Заметке о “Графе Нулине”» на неоднократное знакомство Пушкина с текстом поэмы Шекспира свидетельствует о его безусловном интересе к данному сюжету и способам его художественного воплощения. Цель работы – выдвинуть гипотезу о пародировании Пушкиным целого комплекса шекспировских мотивов и элементов композиции, в том числе эпизода восприятия Лукрецией картины на сюжет падения Трои. Шекспировский экфрасис в поэме Пушкина подвергается мастерской трансформации: роль «рамы» играет окно, а восприятие Натальей Павловной бытовой «картины» пародийно воплощает гамлетовскую идею «держать зеркало перед природой».

**Ключевые слова:** Пушкин и Шекспир, Лукреция, Граф Нулин, экфрасис, пародия.

Пародийный характер поэмы «Граф Нулин» заявлен Пушкиным в заметке, написанной им апостериори. Декларация пародирования «истории и Шекспира» как «двойном искушении» рассматривается исследователями через разные призмы, чему способствует многослойность и многосложность исторических и литературных аллюзий в пушкинской поэме. При всем многообразии интерпретаций именно план текстовых переключек если не игнорируется литературоведами, то подчас не признается заслуживающим пристального внимания. Первопричиной тому, как нам представляется, является парадоксальность формулировок самой пушкинской «Заметки о “Графе Нулине”»: «*Перечитывая „Лукрецию“, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? <...> Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть*» (здесь и далее курсив – Л.К.) [1, т. XI, с. 188].

В примечаниях к поэме С.М. Бонди говорит о явной разнонаправленности художественных задач Пушкина: «Некоторые места в

“Графе Нулине” действительно представляют собой остроумную пародию шекспировской поэмы. Вряд ли, однако, можно всерьез принимать слова Пушкина, что основной смысл “Графа Нулина” в пародировании мало кому известной поэмы Шекспира» [2, с. 507]. Без сомнения, пародирование поэмы о Лукреции не было для Пушкина единственной задачей, но и указание на Шекспира как источник художественного переосмысления сюжета сделано автором сознательно, возможно, именно потому, что иначе «никому из исследователей не пришло бы в голову сделать подобные сопоставления – настолько далека “Лукреция” Шекспира от поэмы Пушкина и по сюжету, и по всему характеру» [2, с. 507–508]. По словам В.В. Виноградова, «пушкинский принцип стилистического варьирования образа, темы <...> глубже разных методов открытого пародического искажения, так как не ограничен прямым полемическим умыслом. Его многозначительность пропорциональна его “загадочности”» [3, с. 516]. Для Пушкина диалог с поэмой Шекспира вполне мог быть важнейшим художественным высказыванием, на полноценное понимание которого читателем, не погруженным глубоко в историю мировой литературы, поэт едва ли мог рассчитывать. Но «Заметкой о “Графе Нулине”» Пушкин подталкивает нас не только задуматься о разноуровневых «странных сближениях», но и возвратиться к тексту поэмы Шекспира для очной ставки двух сюжетов и подробностей их исполнения. Ведь несмотря на весьма нелестную оценку поэмы предшественника, Пушкин начинает свое размышление с констатации того, что он ее *перечитывал*.

Причины пушкинского заключения, что «Обесчещенная Лукреция» – «довольно слабая поэма Шекспира», называет Ю.Д. Левин: она «бедна действием, полна риторическими медитациями, сложными метафорами, мифологическими и другими аллюзиями, *что было чуждо художественному стилю Пушкина*» [4, с. 380]. Добавим, поэма Шекспира не просто бедна действием, но наполнена ретардацией особого качества: риторические длинноты монологов и даже диалогической речи создают особый ритм тяжелой поступи трагического пафоса, причем движение сюжета даже приостанавливается, уступая место подробнейшим описаниям и экфрасису. И все же, несмотря на это, образный строй, изобразительные принципы шекспировской поэмы послужили Пушкину существенным подспорьем. Включить в семантическую орбиту «Графа Нулина» именно текст поэмы Шекспира, а не контуры сюжетов Тита Ливия и Овидия, было одной из авторских задач «Заметки».

Для нашей темы принципиальна постановка вопроса, в какой степени поэма Шекспира является объектом пушкинской пародии. Просвечивает ли



сквозь текст, по словам Ю.Н. Тынянова, «второй план, пародируемый» [5, с. 212], что есть неперемное условие существования пародии. Действительно, анонсированный Пушкиным пародийный принцип работы над сюжетом выявляет, помимо двух «прямых реминисценций» [4, с. 380], где Нулин иронически именуется «Тарквинием», многочисленные имплицитные переключки. Так, еще П.О. Морозовым были выявлены мотивы и детали, очерчивающие сюжет относительно Тарквиния – Нулина: прикосновение / пожатие руки, плащ Тарквиния превращается в халат Нулина, оба героя сравниваются с котом [4, с. 380]. Э.И. Худошина воспроизводит даже «общие места “плана” поэм», что наглядно демонстрирует композиционные соответствия и совпадения в области художественной детализации [6, с. 39].

Не только образная пара «Тарквиний – Нулин» обнаруживает пародийные совмещения, но и в сопоставлении образов Лукреции и Натальи Павловны мы наблюдаем тот же метод работы над снижающими параллелями. То, что в Лукреции символизирует союз красоты и добродетели:

Но красота свои права берет  
На белизну, наследье голубей  
Венеры; добродетель в свой черед  
Взамен румянца требует скорей [7, т. VIII, с. 463], –

у Натальи Павловны является лишь заявленным автором признаком здоровья, исключая из причин румянца добропорядочную скромность и смущение:

Лица румянец деревенской –  
Здоровье краше всех румян [1, т. V, с. 9].

Прекрасные кудри Лукреции:

Играли золотых кудрей струи  
С дыханьем. О невинный рой забав!» [7, т. VIII, с. 473], –

Наталья Павловна, условно говоря, «воспроизводит», поправляя прическу при виде возможного гостя:

Наталья Павловна спешит  
Взбить пышный локон [1, т. V, с. 6].

Пародийный план портретных деталей, переводящий высокий образ добродетельной красоты в бытовую сниженную сферу, – не единственный способ перелицовки шекспировской образности. При перечитывании Шекспира особенное внимание привлекает интереснейший эпизод экфрасиса: через восприятие Лукреции, ее глазами изображена в деталях

картина «Падение Трои». Эпизод затруднительно назвать слабым звеном композиции, несмотря на присутствующие и здесь, как и во всем повествовании, риторико-дидактические длинноты.

Шекспир представляет экфрастический элемент во всем многообразии его потенциального значения: это и внутренняя сюжетная параллель частной судьбы и большой истории, и уникальная психологическая зарисовка, и синусоида пафосных нот. Именно о таком потенциале экфрасиса размышляет Л. Геллер: «Экфрасис – это не исключительно, но в первую очередь – запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений. Это <...> образ не картины, а видения, постижения картины» [8, с. 10]. Обесчещенная Лукреция «духовными глазами» рассматривает картину, которая висела в ее доме, но которой она не понимала, потому что не сочувствовала сюжету в полной мере; теперь же она проживает трагедию доверчивого Приама, обращая свой гнев на Париса и Елену, эгоизм которых, по ее мнению, сокрушил общее благоденствие. Но наибольшего накала ее чувства достигают при взгляде на парадоксальное изображение предателя Синона, в «прекрасном» облике которого она узнает лицемерие Тарквиния:

Лукреция, картину рассмотрев,  
Искусство ставит мастеру в упрёк;  
Синона облик в ней рождает гнев:  
Зачем прекрасной формой он облёк  
Презренный дух, вмещающий порок?  
В него вгляделась: кроток лик беззлобный;  
Ей мнилось: лжет художник бесподобный [7, т. VIII, с. 506].

Фрагмент, говорящий о жизненном парадоксе обмана красотой, который как будто, по мнению героини, не разоблачается искусством художника, остается в пределах дидактической сферы внутреннего монолога. Но не размышление, а реакция, совершенно неожиданное физическое действие Лукреции дает яркий иронический сдвиг в функции экфрасиса. Нападение Лукреции на *изображение* Синона не менее неожиданно, чем пощечина, которую отвесила Наталья Павловна Нулину:

Тут, яростью безумной пронзена,  
Терпенье потеряв, что было сил  
Синона начала терзать она,  
В нем гостя зря, что честь ее убил,  
К себе самой презрение внушил.  
Но вот очнулась; молвит, улыбаясь:  
“Безумная! С бесчувственным сражаюсь!” [7, т. VIII, с. 507]

Вполне возможно, что эта запоздалая реакция Лукреции на вероломство Тарквиния отчасти и послужила импульсом размышлению

Пушкина о возможности физического отпора лицемерному агрессору. Эта, условно говоря, «драка с картиной» не могла остаться на периферии внимания Пушкина, *перечитывавшего* поэму Шекспира: в своей поэме он, на наш взгляд, пародирует и этот эпизод экфрасиса, меняя его положение в сюжетной композиции.

Стоит обратить внимание на то, что Пушкин в «Заметке» говорит о соблазне «пародировать *Шекспира*», а не исключительно его поэму о Лукреции, что наводит на мысль о взаимодействии с глобальным смысловым планом шекспировской эстетики. Для художественной философии Шекспира отражением трагедии Лукреции стала картина «Падение Трои», именно она в глазах героини играет роль пресловутого «зеркала перед природой», которое, по словам Гамлета, держит лицедей. Отсюда и первоначальная ошибочная инвектива Лукреции в отношении некоего художника, автора картины, изобразившего Синона внешне прекрасным. Парадокс природы, самой жизни, зеркально, достоверно воплощенный в произведении искусства, рождает у Лукреции сначала закономерную реакцию гнева, а по размышлении – принятие справедливости изображения.

В своем переосмыслении эпизода Пушкин «действительно» ставит перед своей героиней зеркало самой природы. Пародийная игра состоит в том, что эта «натуральная» картина отвлекает Наталью Павловну от скучного чтения романа, будто бы изгоняя «вторую реальность» романного повествования:

Наталья Павловна сначала  
Его внимательно читала,  
Но скоро как-то развлеклась  
Перед окном возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой  
И ею тихо занялась.  
Кругом мальчишки хохотали.  
Меж тем печально, под окном,  
Индейки с криком выступали  
Вослед за мокрым петухом.  
Три утки полоскались в луже,  
Шла баба через грязный двор  
Белье повесить на забор,  
Погода становилась хуже –  
Казалось, снег идти хотел...  
Вдруг колокольчик зазвенел [1, т. V, с. 5].

О том, что данная бытовая зарисовка – концептуальный эпизод, а отнюдь не «конъюнктурное» поэтическое отвлечение, интуитивно почувствовали критики – современники Пушкина. В.Г. Белинский в

седьмой статье пушкинского цикла, разбирая поэму «Граф Нулин», прямо будет ассоциировать наблюдаемую Натальей Павловной картину с жанровыми полотнами фламандцев: «Здесь целый ряд картин в фламандском вкусе, – и ни одна из них не уступит в достоинстве любому из тех произведений фламандской живописи, которые так высоко ценятся знатоками. Что составляет главное достоинство фламандской школы, если не умение представлять прозу действительности под поэтическим углом зрения?» [9, т. VII, с. 427].

Н.И. Надеждин, непосредственно реагируя на публикацию и не имея временной дистанции для размышления над изобразительным планом пушкинской поэмы, признавал изображение природы «во всей наготе своей – à l'antique» [10, с. 117] и даже хотел бы эту картину поправить, добавив некоторые детали, которые критику представлялись уместными: «Почему поэт, представляя бабу, идущую развешивать белье через грязный двор, уклонился несколько от верности, позабыв изобразить, как она, со всем деревенским жеманством, приподнимала подол своей пестрой понявы..?» [10, с. 117]. Критики интуитивно чувствуют пушкинский прием экфрасиса, но, конечно, без авторской подсказки не узнают его пародируемого источника.

В художественной методологии Пушкина, пародирующего Шекспира, рамой картины становится окно, в котором Наталья Павловна наблюдает как будто бы истинную картину природы, самой движущейся повседневной жизни с ее мелкими событиями, но Пушкин не забывает с улыбкой отметить и «выход» из жизнеподобного экфрасиса: через опять-таки сниженную бытовую деталь – белье, повешенное на забор. А забор, в потенциально метафорическом смысле, становится границей условной картины и действительности.

Таким образом экфрасис картины на грандиозный исторический сюжет противопоставлен бессобытийности повседневности, порождающей оксюморон восприятия Натальей Павловной картины в окне: дракой «*тихо* занялась». Место этой пародии на экфрасис зеркально композиции «Лукреции»: не после отъезда искусителя, а до его приезда. Картина драки в поэме Пушкина предшествует событиям встречи главных героев и, можно сказать, становится впечатлением, готовящим Наталью Павловну к яркой эмоциональной реакции на приход Нулина в ее опочивальню...А ведь пощечина, по словам Г.Л. Гуменной, «может быть воспринята как своего рода редуцированная драка» [11, с. 100].

Пушкин пародийно перерабатывает целый комплекс художественных приемов Шекспира, делая это изящно, совмещая ориентацию на отдельные

мотивы шекспировской поэмы (включая сложную сцену экфрасиса) с реалистическим изображением современной жизни. При этом способ пародирования элемента экфрасиса оказывается весьма изощренным и с точки зрения творческого диалога с эстетикой предшественника, и с точки зрения художественного оформления пародии.

Стоит припомнить подробности размышления Гамлета об актерской задаче (по сути, о задаче художника в широком понимании): «...Не преступать простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства, чья цель, как прежде, так и теперь, была и есть – держать зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси – ее же облик, а всякому веку и сословию его подобие и отпечаток» [12, с. 75]. Сочиняя современный вариант сюжетного положения Лукреции, Пушкин одновременно и спорит с Шекспировским «преувеличением», предлагая «истинно» природное зеркало в роли экфрасиса, и парадоксально следует за мыслью Гамлета, утверждая пародийный образ нового века и нового сословия. В «Записке о “Графе Нулине”» Пушкин умалчивает о сути сюжетного «странного сближенья»: посмеяться над нравами современного общества, ведь в финале поэмы читатель узнает, что посвященным в историю с Нулиным оказывается не только супруг Натальи Павловны, но и некий «Лидин, их сосед, помещик двадцати трех лет» [1, т. V, с. 13]. Таким образом, добродетельность Натальи Павловны оказывается ситуативной, а трагедия Лукреции – чем-то анахроничным нынешней эпохе. Объектами пушкинской пародии становятся современный мир и современный человек, которому в очередной раз адресован риторический вопрос: «уж не пародия ли он?»

#### *Список литературы*

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. (Справочный том. [М.; Л.], 1959).
2. Бонди С.М. Граф Нулин // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 3.
3. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. 704 с.
4. Левин Ю. Д. Шекспир // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2004. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 376–383.
5. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
6. Худошина Э.И. О сюжете в стихотворных повестях Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник») // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1979. С. 28–48.
7. Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Academia, 1936–1949.
8. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. 216 с.

9. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959.

10. Надеждин Н.И. Две повести в стихах: «Бал» и «Граф Нулин» // Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. СПб.: Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2001. С. 112–120.

11. Гуменная Г.Л. «Граф Нулин» и традиция ирои-комической поэмы // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985. С. 94–102.

12. Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М.: «Искусство», 1960. Т. 6.

## **PARODY OF EKPHRASIS IN PUSHKIN'S POEM «EARL NULIN»**

*L.A. Karpushkina*

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article provides a comparative analysis of the figurative means of expression of W. Shakespeare's poem «The Rape of Lucrece» and A. Pushkin's poem «Earl Nulin». The reference in the «Note on "Earl Nulin"» to Pushkin's repeated acquaintance with the text of Shakespeare's poem testifies to his unconditional interest in this plot and the methods of its literary embodiment. The purpose of the work is to put forward a hypothesis about Pushkin's parody of a whole complex of Shakespearean motifs and elements of composition, including the episode of Lucretia's perception of a painting on the plot of the fall of Troy. Shakespearean ekphrasis in Pushkin's poem undergoes a masterful transformation: the role of the «frame» is played by the window, and Natalya Pavlovna's perception of the everyday «picture» parodically embodies Hamlet's idea of holding «the mirror up to nature».

**Keywords:** Pushkin and Shakespeare, Lucretia, Earl Nulin, ekphrasis, parody.

УДК 82.0

## **«СКАЗКА О МЕДВЕДИХЕ» А.С. ПУШКИНА: К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЗАМЫСЛА**

*И.С. Юхнова*

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского  
yuhnova@flf.unn.ru

В статье высказывается предположение, что сюжет «Сказки о медведихе» рождается у Пушкина в результате знакомства с сергачским народным промыслом «медвежатничество». Приводятся биографические сведения, обобщаются точки зрения ученых на жанровое своеобразие нереализованного замысла. Высказывается гипотеза, что в творчестве поэта намечается новый тип сюжета, в основе которого лежат мифологические представления крестьян.

**Ключевые слова:** Пушкин; «Сказка о медведихе»; болдинская осень; сказочный сюжет.

«Сказка о медведихе» была начата Пушкиным в 1830 году в Болдине, но так и не закончена. Пушкин написал две сцены (два эпизода) и оставил замысел. Так в его творчестве появилась еще одна загадка, ответы на которую множатся, но, вероятно, окончательно так и не будут найдены.

В изучении этого небольшого фрагмента обозначилось два основных вопроса. Первый вопрос – почему Пушкин не завершил эту сказку, тем более что именно в эту первую болдинскую осень у него оформится этот жанр – будет написана «Сказка о попе и работнике его Балде», а позже именно в Болдине будут созданы еще три сказки: две в 1833 году – «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», а в 1834 году – «Сказка о золотом петушке». Таким образом, только одна сказка – «Сказка о царе Салтане» (1831) – была написана не в Болдине.

И второй, может быть, даже более важный и основной вопрос – это вопрос о возможных источниках сказки. И здесь обозначились три позиции.

Во-первых, «Сказку о медведихе» безоговорочно связывают с русским устным народным творчеством. Так, в комментарии к 10-томному собранию сочинений Пушкина указано: «Сказка писана по русским народным источникам. Рассказ о приходе ко вдовому медведю разных зверей писан в духе народной «старины о птицах», которую Пушкин мог слышать в устной передаче и мог прочесть в сборниках сказок (например, изданных Левшиным)» [1, с. 434].

Во-вторых, кроме фольклорных, ищут возможные литературные источники [2; 3; 4]. Так, С.А. Фомичев связывает «Сказку о медведихе», с одной стороны, с традицией сказок о животных (то есть с традицией устного народного творчества), с другой – с традицией литературных «описаний звериного схода, суда, совета», «басенной ситуацией, таящей комическое фабульное развитие», в связи с чем указывает на интерес Пушкина «к старофранцузской поэме «Роман о Лисе» и к ее переводу-переделке Гете “Рейнеке-Лис”» [4, с. 9]. Сочленяя эти две традиции, С.А. Фомичев достраивает возможное развитие сюжета «Сказки о медведихе» и приходит к выводу, что это была бы вариация мотива «мужик и глупый медведь».

В-третьих, высказывается мысль о том, что Пушкин «предстает перед нами поэтом-сказочником, создающим собственный сюжет, весь проникнутый духом устного народного творчества» [5, с. 533]. И вот это наблюдение Д. Благого кажется очень точным и вытекающим именно из дошедших до нас фрагментов сказки. Получается, что продуктивным был бы не поиск некоего претекста (фольклорного или литературного), а обращение к событиям, происходившим в жизни поэта, к тем новым явлениям, впечатлениям, которые вошли в его кругозор осенью 1830 года и

вылились в те две сцены, которое получили редакторское название «Сказка о медведихе».

И тут стоит обратиться к «Летописи жизни и творчества Пушкина». Вот канва биографических событий сентября 1830 года:

«4...6 (?) сентября. Пушкин в Болдине с помощью писаря П.А. Киреева составляет просьбу в Сергачский уездный суд о разрешении вступить во владение двумя сотнями крепостных душ. <...>

10...13 сентября. Пушкин работает параллельно над *Сказкой о попе и работнике его Балде*, повестью *Станционный смотритель* и <*Сказкой о медведихе*> («Как весенней теплою порою»). <...>

11 сентября. Четверг. Пушкин подписывает прошение о вводе его во владение имением (частью села Кистенево, «Тимашево-тож»), написанное рукой П.А. Киреева, ... который подал прошение в Сергачский уездный суд. <...>

1830. сентябрь, 11...1831. Апрель, 15. Сергач. Дело Сергачского уездного суда, 1830, № 561, по прошению коллежского секретаря Пушкина о вводе его во владение имением в сельце Кистеневе. <...>

Сентябрь, 16. Вторник. Сергач. Пушкин расписывается в Сергачском уездном суде во вступлении во владение частью деревни Кистенево в Болдине. <...>

Сентябрь, 19. Пятница. Сергач. Пушкину, видимо, вновь пришлось съездить в Сергач к секретарю уездного суда для оформления доверенности дворовому человеку П.А. Кирееву для продолжения наследственных дел уже в Нижегородском земском суде» [6, с. 234–238].

Как видим, осенью 1830 года на карте пушкинских поездок появляется Сергач, уездный город в Нижегородской губернии, известный в то время не только в стране, но и за ее пределами особым типом промысла — «медвежатничеством», то есть «дрессировкой медведей для театральных и цирковых представлений в городах России и странах Европы. На этом поприще они достигли немалых успехов. В городе содержались тысячи ученых медведей, а сам промысел просуществовал до конца XIX века» [7, с. 13–14].

В чем он заключался?.. Крестьяне в лесу добывали медвежат для дрессировки, и охота на медведей была такой, как она описана в пушкинской сказке. В ней мужик приходит в лес с мешком и рогатиной, вступает в поединок с медведихой, губит ее и приносит медвежат домой с тем, чтобы продать их для последующей дрессировки. Прирученных медведей называли «сергачскими барами», и они умели выполнять до 50



трюков. Такие животные очень ценились: известно, что в Сергаче на базаре был особый «медвежий» ряд, а стоил обученный медведь 100 рублей. Их покупали ходебщики, которые в сопровождении медведя странствовали по городам и весям, развлекали публику на ярмарках, народных праздниках (известно, что ходебщики жили дома лишь три месяца в году)<sup>1</sup>. Так что те 5 рублей за медвежонка, о которых говорит мужик своей жене, могли в будущем принести неплохой доход. И, скорее всего, главной удачей в этой мужицкой охоте была не шуба, а три медвежонка.

То есть получается, что в основе сказки лежал реальный крестьянский промысел, а новые впечатления буквально подводили Пушкина к сюжету охоты не медведиху, в рамках которого в свою очередь намечалась возможность развития новой истории – истории приручения, обучения медвежат. Так в сказке обозначалась линия, которая выходила за рамки фольклорной истории «мужик и медведь», восстановленной С.А. Фомичевым.

Обратим внимание еще на одну деталь – в «Сказке о медведихе» изображался новый для русской литературы тип охоты. В 1825 году Пушкин написал поэму «Граф Нулин», в которой мотив охоты играет сюжетообразующую роль, а в произведении взаимоотражаются как минимум три вида охоты: охота барина, любовная охота, охота кота за мышью<sup>2</sup>. В «Барышне-крестьянке», написанной в Болдине в том же, что и «Сказка о медведихе» 1830 г., «случай на охоте» примиряет давних врагов. Позже мотив охоты получит развитие в незавершенном романе «Дубровский». Так или иначе в произведениях Пушкина охота представала как занятие дворян, была данью военному прошлому помещика, и охота с точки зрения ее результативности для героев Пушкина была неудачной (обычно трофеем становился затравленный заяц).

Во фрагменте о медведихе изображалась не помещичья охота как забава, заполняющая деревенский досуг помещика, а крестьянская охота, отражающая иной тип взаимодействия человека с природой, которая является средой естественного обитания как животного, так и человека, живущего лесом. Здесь в поединке сходятся человек и зверь, при этом человек идет против животного не с ружьем, а с рогатиной. Так охота превращается в поединок равных по силе существ, в котором побеждает тот, кто сильнее, ловчее и умнее. Жизнь природы (при том, что животные говорят и чувствуют, ведут себя как люди) в эпизоде крестьянской охоты натуралистически точна. Текст начинается описанием пробуждающейся весенней природы:

Как весенней теплою порою  
Из-под утренней белой зорюшки,  
Что из лесу, из лесу из дремучего  
Выходила медведиха  
Со милыми детушками медвежатами  
Погулять, посмотреть, себя показать.

Именно весной медведь выходит из зимней спячки и покидает берлогу. Так и в сказке медвежата с матерью впервые покидают свое убежище, выходят в большой мир, каковым для них является лес. Перед ними открывается новая, неизвестная действительность, которую они должны познать, ведомые матерью-медведихой. И первое вхождение в большой мир трагично – медвежата лишаются матери и родного леса.

Так две части, действительно, вступали в противоречие. Первая опиралась на мифологические представления народного сознания о природе и человеке, вторая вводила социальный мотив – в результате миф превращался в аллереорию. Контрастом, художественным несоответствием двух частей Д. Благой и объяснял возможные причины отказа Пушкина от завершения замысла. Он пишет: «...при всей бесспорной народности и этой части сказки, в ней не ощущается органического единства с первой; самое переключение лирического повествования в сатирический план художественно недостаточно мотивировано, и, кроме того, совсем неясно, как должен был дальше развиваться сюжет» [5, с. 534].

Стоит заметить, что медведи появлялись в творчестве А.С. Пушкина и до знакомства с сергачским промыслом. Так, в «Цыганах» Алеко в таборе ходит с медведем. Позже, в 1831 году, работая над сном Татьяны, Пушкин снова обратится к образу медведя – он появится в сновидении Татьяны как предвосхищение будущих событий<sup>3</sup>. В «Дубровском» Троекуров развлекается тем, что дрессирует медведя, а потом подвергает жесткому испытанию одного из своих новых гостей. Пушкинский фрагмент о медведихе свидетельствует о том, что в его творчестве зарождалось что-то принципиально новое и в сюжетном, и в жанровом отношении, а его истоком стали жизненные реалии, с которыми Пушкин столкнулся во время первой болдинской осени, занимаясь прозаическим и нетворческим делом – вступлением во владение имением Кистенево. И этот литературный опыт становится подтверждением мысли об особом статусе болдинской осени 1830 года, которую Д.Д. Благой определил как «туго стянутый узел великих концов и великих начал» [5, с. 460].

### *Примечания*

1. В поэме Н.А. Некрасова «Мороз, Красный Нос» упоминается «ходебщик сергачевский Федя», который в качестве средства лечения Прокла предлагает такое действие: «...положить под медведя, / Чтоб тот ему кости размял...». Н.Н. Скатов, проанализировавший XII главу поэмы, отметил, что «Некрасов опускает все, что могло быть разумного в собственно народной медицине» [8, с. 102], а «нагнетание бессмысленных процедур ясно раскрывает ужас и безвыходность положения» [8, с. 102] Прокла и его семьи, при этом, по мнению исследователя, именно совет ходябщика Феде «обращает Дарью к здравому смыслу» [8, с. 105]. В контексте нашего разговора важно, что, кроме развлечения толпы, ходябщики еще и выступали своего рода народными врачами.

2. Подробнее об этом в нашей статье «Мотив охоты в творчестве А.С. Пушкина» [9, с. 164–173].

3. Ю.Н. Чумаков отмечает, что «сюжет «Сна» по мотивам напоминает волшебную сказку, а по колориту и стилистике – балладу» [10, с. 89], и выделяет в нем «медвежий сюжет» (строфы XII–XV). Исследователь так комментирует его: «XII строфа (II строфа «Сна»), запускающая «медвежий сюжет», одновременно пародийна и возвышенна, ее сложный смысл, подобно волне, покачивается вверх и вниз. Ревущий медведь, он же Онегин, переводит Татьяну в сказочно-волшебное пространство любви, которое, однако, встречает ее жестокими испытаниями, напоминающими инициацию. Казалось бы, счастливый конец (хотя что называть «счастливым концом»?) вот-вот наступит, но вместо него совершается катастрофа» [10, с. 95]. И рассматривает соотношение «медвежьего сюжета» «Сна Татьяны» с рамой романа.

### *Список литературы*

1. Томашевский Б.В. Примечания // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1977. С. 409–440.
10. Чумаков Ю.Н. Сон Татьяны как стихотворная новелла // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб.: изд-во СПбГУ, 1993. С. 83–105.
2. Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: изд-во АН СССР, 1936. Вып. 1. С. 134–163.
3. Ковпик В.А. Фольклорные истоки «Сказки о медведихе» // Университетский Пушкинский сборник. М.: изд-во МГУ, 1999. С. 183–186.
4. Фомичев С.А. О жанровой природе сказок Пушкина // Русская литература. 2006. № 1. С. 3–19.
5. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967. 723с.
6. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. В 4-х т. Т. 3. М.: Слово, 1999. 624 с.
7. Шарова А.Л., Филимонова Г.В. Сергач. Лукоянов. Большое Мурашкино. Нижний Новгород: РИА «Имя», 2023. 64 с.
8. Скатов Н.Н. «Я лиру посвятил народу своему». О творчестве Н.А. Некрасова. М.: Просвещение, 1985. 175 с.
9. Юхнова И. С. Мотив охоты в творчестве А.С. Пушкина // Наука говорить с другими. Коломна: ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет», 2020. С. 164–173.

## ALEXANDER PUSHKIN'S «THE TALE OF THE BEAR»: TO THE HISTORY OF THE ORIGIN OF THE IDEA

*I.S. Yukhnova*

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article presents a theory that the plot of «The Tale of the Bear» was born in Pushkin's mind after he was introduced to the local folk trade of Sergach that is «bear-leading». The author provides biographical information, summarises the scientists' points of view on the genre originality of the unrealized idea. The author expresses a hypothesis that a new type of plot, based on peasant mythology, takes shape in poet's works.

**Keywords:** Pushkin; «The Tale of the Bear»; Boldino autumn; fairy tale plot.

УДК 82.0

## ЧЕТЫРЕ ЭТЮДА О ПУШКИНЕ

*П.С. Глушаков*

Независимый исследователь, Рига, Латвия  
pavel.glushakov@gmail.com

В четырех этюдах рассматриваются текстовые параллели к текстам Пушкина. Предполагается диалог как внутри текстов самого поэта («Евгений Онегин» и «Сцена из Фауста»), так и диалог с другими писателями: Лермонтовым, например. Выдвигается предположение об особенной оптике поэта, которая будет затем использована в практике импрессионизма.

**Ключевые слова:** Пушкин, Лермонтов, импрессионизм, «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила», «Бородино».

1

Когда в первой главе «Евгения Онегина» герой провозглашает свой «приговор» надоевшему ему театру, здесь чувствуется какой-то чрезмерное раздражение:

Все хлопает. Онегин входит,  
Идет меж кресел по ногам,  
Двойной лорнет скосясь наводит  
На ложи незнакомых дам;  
Все ярусы окинул взором,  
Всё видел: лицами, убором  
Ужасно недоволен он;  
С мужчинами со всех сторон  
Раскланялся, потом на сцену  
В большом рассеянье взглянул,  
Отворотился – и зевнул,  
И молвил: «Всех пора на смену;  
Балеты долго я терпел,  
Но и Дидлю мне надоел» [1, т. 6, с. 13].

Кажется, еще немного, и Евгений провозгласит то же, что герой в «Сцене из Фауста»:

*Мефистофель*

Корабль испанский трехмачтовый,  
Пристать в Голландию готовый:  
На нем мерзавцев сотни три,  
Две обезьяны, бочки злата,  
Да груз богатый шоколата,  
Да модная болезнь: она  
Недавно вам подарена.

*Фауст*

Всё утопить<sup>1</sup> [1, т. 2, кн. 1, с. 438].

## 2

В той же главе Пушкин предвосхищает импрессионистический взгляд на действительность:

Перед померкшими домами  
Вдоль сонной улицы рядами  
Двойные фонари карет  
Веселый изливают свет  
И радуги на снег наводят;  
Усеян площадками кругом,  
Блестит великолепный дом;  
По цельным окнам тени ходят,  
Мелькают профили голов  
И дам и модных чудаков [1, т. 6, с. 16].

Ср. с размышлениями теоретика искусства: «Солнечный свет, изменчивый и подвижный, вибрирующий воздух, вечное движение не знающей полной неподвижности природы, трепетание спокойной поверхности воды, шелест листвы, скользящая синева теней на белом снегу – разве это не живые, реальные явления окружающего мира, всегда существовавшие, но словно не замечаемые раньше художниками и впервые нашедшие воплощение в картинах импрессионистов?» [2, с. 12].

## 3

Еще одна параллель<sup>2</sup> к лермонтовским *богатырям* из «Бородино»:

– Да, были люди в наше время,  
Не то, что нынешнее племя:  
Богатыри – не вы!  
Плохая им досталась доля:  
Немногие вернулись с поля... [3, с. 10]

## Пушкин «Руслан и Людмила»:

Обходит поле он вокруг;  
В кустах, среди костей забвенных,  
В громаде тлеющих кольчуг,  
Мечей и шлемов раздробленных  
Себе доспехов ищет он. <...>  
Но все легки, да слишком малы,  
А князь красавец был не вялый,  
Не то, что витязь наших дней [1, т. 4, с. 42].

4

## А.С. Пушкин «К Чаадаеву»:

Товарищ, верь: взойдет она,  
Звезда пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна,  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена! [1, т. 1, с. 307]

И.А. Бунин «Окаянные дни»: «Вечерел темный, короткий, ледяной и мокрый день поздней осени, хрипло кричали вороны. Москва, жалкая, грязная, обесчещенная, расстрелянная и уже покорная, принимала будничныи вид.

Поехали извозчики, потекла по улицам торжествующая московская чернь. Какая-то паскудная старушонка с яростно-зелеными глазами и надутыми на шее жилами стояла и кричала на всю улицу:

– Товарищи, любезные! Бейте их, казните их, топите их! <...>

Сейчас все дома темны, в темноте весь город, кроме тех мест, где эти разбойничьи притоны, там пылают люстры, слышны балалайки, видны стены, увешанные черными знаменами, на которых белые черепа с надписями: “Смерть, смерть буржуям!”» [4, с. 260]<sup>3</sup>

### *Примечания*

<sup>1</sup>. Не от этой ли сентенции идет тонкая и неявная нить к словам Алеши Карамазова: «– Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата».

<sup>2</sup>. См. предположение: [5, с. 146–147].

<sup>3</sup>. Старушка и плакат были, как мы помним, в «Двенадцати» Блока: «От здания к зданию / Протянут канат. / На канате – плакат: / “Вся власть Учредительному Собранию!” / Старушка убивается – плачет, / Никак не поймет, что значит, / На что такой плакат, / Такой огромный лоскут?».

### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1959. С указанием тома этого издания.
2. Ревалд Д. История импрессионизма. М.: Искусство, 1959.

3. Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 2.
4. Бунин И. А. Окаянные дни. М.: ДАРЪ, 2013.
5. Глушаков П. Жанровая память и мотивный след // Новый мир. 2025, № 4. С. 146–158.

## FOUR SKETCHES ABOUT PUSHKIN

*P.S. Glushakov*

Independent Researcher, Riga, Latvia

Four etudes examine textual parallels to Pushkin's texts. A dialog is assumed both within the poet's own texts ("Eugene Onegin" and "Scene from Faust") and with other writers: Lermontov, for example. The assumption is made about the poet's special optics, which will be later used in the practice of Impressionism.

**Keywords:** Pushkin, Lermontov, impressionism, "Eugene Onegin", "Ruslan and Lyudmila", "Borodino".

# ПВОРЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ



УДК 82.0

## «ГРАФ НУЛИН» И «ШЕКСПИРОВЫ ДУХИ»

*Д.П. Ивинский*

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова  
dmitrij\_ivinskij@mail.ru

В статье обсуждается целесообразность поисков в тексте «Графа Нулина» подтверждений гипотезы Б.М. Эйхенбаума о том, что эта поэма Пушкина была его ответом на пьесу В.К. Кюхельбекера «Шекспировы Духи». Показано, что уподобление Нулина «чудному зверю» может рассматриваться как скрытая отсылка к «Шекспировым Духам» и описываются ее полемическая подоплека и литературные контексты.

**Ключевые слова:** «Граф Нулин», «Шекспировы Духи», «Перстень», Пушкин, Кюхельбекер, Катенин, Баратынский, Байрон, Эйхенбаум.

Данная тема обсуждается давно, по крайней мере с момента публикации статьи Б.М. Эйхенбаума, в которой была выдвинута точка зрения, согласно которой «Граф Нулин» оказался полемической репликой на «драматическую шутку» В.К. Кюхельбекера «Шекспировы духи» [1], задевавшую В.А. Жуковского и прочитанную Пушкиным самое позднее за неделю, самое раннее за две до написания текста «Графа Нулина» [2]. Опираясь на предисловие Кюхельбекера к его пьесе, Эйхенбаум заявил, что «<...> «драматическая шутка» Кюхельбекера представляет собой поход против «греческого баснословия», против традиций классицизма, против образов античной поэтики и мифологии; вместо этого читателям предлагается мифология «романтическая», мотивированная тем, что «мир поэзии не есть мир существенный», что «поэту даны во власть одни призраки». Пушкин заинтересовался этим предисловием, но, конечно, не согласился ни с общими взглядами Кюхельбекера на поэзию, ни с его отношением к Шекспиру» [2, с. 354].

Соответствующим образом, поэму «Граф Нулин» Эйхенбаум рассматривал как «<...> своего рода ответ или возражение Кюхельбекеру. Никакой «романтической мифологии», никакого «Шекспирова романтического баснословия», никаких «стихийных духов» у Пушкина нет. Он берет у Шекспира если не греческий, то римский баснословно-исторический сюжет и превращает его в веселую бытовую поэму,



лишенную всяких «призраков» и построенную исключительно на «существенности». Баратынский писал в это же время Пушкину: «Духов Кюхельбекера читал. Веселость его не весела, а поэзия бедна и косноязычна» <...>. Таково же было и мнение Пушкина – и он ответил на «косноязычную», невеселую, «неправдоподобную» и тенденциозную «драматическую шутку» Кюхельбекера своей «повестью в стихах», в которой «пародировал» Шекспира так, как считал это нужным» [2, с. 355].

Эта позиция, даже если признать, что она нуждается в дополнительном обосновании и в некоторой корректировке<sup>1</sup>, в плане общей постановки вопроса о «Графе Нулине» и «Шекспировых Духах» выглядит вполне убедительной, и наша работа не является попыткой как-то подорвать ее или опровергнуть. Более того, нам представляется, что версия Эйхенбаума может или даже должна найти подтверждение в тексте пушкинской поэмы.

В качестве такового мы склонны рассматривать неожиданное, если исходить из контекста, уподобление графа Нулина, мота, модника, любителя «чужих краев», т.е. по крайней мере Франции, «чудному зверю»:

Граф Нулин, из чужих краев,  
Где промотал он в вихре моды  
Свои грядущие доходы.  
Себя казать, как чудный зверь,  
В Петрополь едет он теперь  
С запасом фраков и жилетов,  
Шляп, вееров, плащей, корсетов,  
Булавок, запонок, лорнетов,  
Цветных платков, чулков à jour,  
С ужасной книжкой Гизота,  
С тетрадью злых карикатур,  
С романом новым Вальтер-Скотта,  
С bon-mots парижского двора,  
С последней песней Беранжера,  
С мотивами Россини, Пера,  
Et cetera, et cetera.

[3, т. 5, с. 6-7].

Этот «чудный зверь», конечно, привлекал внимание исследователей; недавно было указано на «Коварство и любовь» Шиллера как на один из возможных источников данного выражения, и вместе с тем отмечена его устойчивость: «Следует отметить также галлицизм в речи повествователя: сравнение “(Regarder / voir / suivre) comme une bête curieuse” – устойчивый оборот, распространившийся на рубеже XVIII и XIX вв.» [4, с. 100].

В словарях французского языка фиксируется нормативное употребление: «Bête curieuse, animal rare et qui excite la curiosité, fig. et famil. personne qu'on veut voir comme une bête de ce genre» [5, с. 270]. Существовало

и более узкое и более актуальное для Пушкина и его круга понимание этого «*bête curieuse*», близкое к выражению «светский лев» (и без, и не без иронического оттенка, как в «Графе Нулине»). Ср. во французском издании «Разговоров Байрона»: «*Dans le fait, j'étais un lion, – un poète de salon et de bals <...>*»; к «*lion*» сделано примечание: «*Expression proverbiale pour dire, une bête curieuse, par allusion aux lions de la Tour de Londres. (Slang Dictionary)*» [6, т. 8, с. 401]; в английских отдельных изданиях примечание отсутствовало [7, с. 210; 8, с. 261].

Сравнительно недавно Б.М. Гаспаров в книге, посвященной пушкинской «апокалиптике», оформившейся в связи с темой 1812 г., попытался соответствующим образом осмыслить этого «зверя»: «<...> образ заглавного героя поэмы несет в себе множество черт, имеющих на поверхности чисто комический и сниженно-бытописательный характер; однако внутренняя форма всех этих бытовых клише, совершенно стершаяся в повседневном их употреблении, с замечательной последовательностью проецирует «явление» графа в план апокалипсических символов. В этой проекции Нулин предстает в облике Антихриста, «чудного зверя», который неожиданно является из Парижа («нового Вавилона»), вооруженный inferнальным и атрибутами: богохульной песней, насмехающейся над Богом, «ужасной книгой», провозглашающей падение «священной власти» монарха. Сама парадоксальность этого вторичного смысла, несоответствие комическому внешнему облику ситуации может быть понята как часть мимикрии Сатаны, истинная личина которого открывается только умеющим читать скрытые «знаки»; эти расставленные скрытые знаки пародийно соответствуют тому напряженному поиску апокалипсических «знамений», который был характерен для умонастроения русского общества в 1812 году» [9, с. 263].

Далее в этот контекст включается тема пушкинской Натальи Павловны, чье имя, как справедливо напоминает Б.М. Гаспаров, связано со днем Бородина, и Святая Русь дает отпор Вавилонскому Зверю [9, с. 265, 269]: вот этот второй, то ли просто пародийный, то ли автопародийный и одновременно вполне серьезный смысл пушкинской поэмы, внятный Б.М. Гаспарову.

Не отказываясь, в принципе, от рассмотрения пушкинской эсхатологии (в гаспаровском или иных вариантах) и учитывая вместе с тем некоторые возражения, сделанные Гаспарову с позиций защиты Пушкина от «инфернальных увлечений» [10, с. 172–174, 175], отметим, что этот пушкинский «чудный зверь» отсылает не только к Откр. (и не только к «львиному» байроновскому контексту), но и к тексту «Шекспировых

Духов»: *зверь* упоминается Кюхельбекером неоднократно, а в одном случае с эпитетом, близким или соотносимым с пушкинским:

<1>

Ему подвластен даже Калибан,  
Едва носящий образ человеческий,  
Зверь, в коем чернь певец изобразил,  
Сонм дерзостный слепых, уму противных сил!

<2>

Ф р о л К а р п ы ч  
Прекрасно! славно! вот люблю!  
Ученых, свет мой, не терплю:  
Все, все они отступники, Вольтеры...

Ю л и я

Быть может, были; но теперь  
Ученый человек иного роду зверь:  
Они нас хуже суеверы! –  
Повсюду видят Леших, Домовых...

<3>

Слушай! пожалей себя!  
Выполни мои веленья;  
Или нет тебе спасенья;  
В зверя превращу тебя!

<4>

П о э т

Кто ты? – чего ты ищешь, странный зверь?

Ф р о л К а р п ы ч

Что отвечать теперь,  
Бог ведает; а я не знаю! –

П о э т

Тебя я именем всех Сильфов заклинаю;  
Кто ты? – ночной ли ты сгустившийся туман? –  
Призрак ли, скачущий со скал на скалы?  
Медведь ли? человек ли одичалый? –

Ф р о л К а р п ы ч

Кто я? – я Капитан! –  
Не то! хотел сказать я... Калибан! –  
Так! Калибан! – прошу питать ко мне почтение.

[1, с. 3, 8, 17, 21].

«Странный зверь» Кюхельбекера оборачивается пушкинским «чудным зверем», которому уподобляется граф Нулин, европеец-галломан днем, слегка «одичалый» Тарквиний-Калибан ночью; вряд ли нужно специально

пояснять, что эти шекспировские персонажи соотнесены друг с другом в рамках темы насилия над женщиной (с той разницей, что Тарквиний осуществил свой замысел, а Калибан, как и граф Нулин, нет) и что соотнесенность эта давно обсуждается, ср. хотя бы [11, с. 70–71; 12, с. 205–206]. В скобках заметим, что Пушкину мог пригодиться и Кюхельбекеровский медведь, только, конечно, не в «Графе Нулине», здесь обошлось котом, а в «Евгении Онегине», где, как мы помним, именно медведь доставляет Татьяну в ее сне в «шалаш» к другому просвещенному европейцу. Любопытно, что В.Л. Пушкин в своем «Капитане Храброве» связал пушкинскую Татьяну именно с Калибаном: «Я очень занимаюсь чтением, / И романтизм меня пленил! / Недавно Ларина Татьяна / Мне подарила Калибана; / Ах! как он интересен, мил!» [13, с. 145–146]<sup>2</sup>.

Кюхельбекеровский Калибан, соотнесенный с темой русского европейца Нулина, – это вывернутая наизнанку ситуация «Шекспировых Духов»: там с Калибаном связан не европеец, а Фрол Карпыч, персонаж скорее фамусовско-скалозубовского типа (напомним, что «Шекспировы духи» посвящены «любезному другу Грибоедову»), настроенный, как мы только что видели, сугубо патриотически. Возникает нетривиальный эффект: русофил и франкофил подводятся к одному знаменателю условно калибановской дикости (при том, что в обоих случаях речь не идет, разумеется, о каком-то воссоздании облика или судьбы шекспировского Калибана, а о перелицовке темы, взятой на самом общем уровне). Дополнительную остроту ситуации придает не раз отмечавшаяся возможность интерпретации «Графа Нулина» как пародии на «Горе от ума»<sup>3</sup>, распространяющейся, вероятно, на сюжетный уровень.

Теперь напомним, что в письме Кюхельбекеру, отправленном сразу после знакомства с текстом его пьесы, т.е. в первых числах декабря 1825 г., Пушкин из всех ее действующих лиц выделяет одного Калибана, одновременно выговаривая Кюхельбекеру за неуважение к Жуковскому: «Прежде чем поблагодарю тебя, хочу с тобою побораться. Получив твою комедию, я надеялся найти в ней и письмо. Я трес, трес ее и ждал не выпадет ли хоть четвертушка почтовой бумаги; напрасно: ничего не выдрочил и со злости духом прочел [оба действия] Духов,\* сперва про себя, а потом и вслух. Нужна ли тебе моя критика? Нет! не правда ли? всё равно; критикую: ты сознаешься, что характер поэта не правдоподобен; сознание похвальное, но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии. Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отселе новые, комические черты. Зато Калибан – прелесть. Не понимаю, что у тебя за охота пародировать Ж<уковско>го. Это

простительно Цертелеву, а не тебе. Ты скажешь, что насмешка падает на подражателей, а не на него самого. Милый, вспомни, что ты, если пишешь для нас, то печатаешь для черни; она принимает вещи буквально. Видит твое неуважение к Ж.<уковскому> и рада.

\* *Calembourg! reconnais-tu le sang?»* [3, т. 13, с. 247–248].

Был ли задет в «Шекспировых Духах» сам Пушкин, не вполне понятно: почти все то небольшое, что может быть в тексте Кюхельбекера расценено как иронические отсылки к произведениям Пушкина именно, находит более или менее точные соответствия в произведениях других поэтов, а из цитируемого нами пушкинского письма не видно, чтобы он что-либо в «Шекспировых Духах» принял на свой счет. Продолжим цитату: «*Сир* слово старое. Прочтут иные *сыр* etc. – очень мило и дельно. От жеманства надобно нас отучать<sup>4</sup>. – Пас стада главы моей (вшей?). Впрочем везде, где поэт бредит Шекспиром, его *легкое воздушное творенье*, речь Ариеля и последняя тирада – прекрасно. О стихосложении скажу, что оно небрежно, не всегда натурально, выражения не всегда точно-русские – на пр. слушать *в оба уха*, *брось* вид угрюмый, *взгляд унылый*, молодец ретивый, сдернет чепец *на старухе* etc. Всё это я прощаю для Калибана, который чудо как мил. Ты видишь, мой милый, что я с тобою откровенен по прежнему; и уверен, что этим тебя не рассержу – но вот чем тебя рассержу: кн.<язь> Шихматов, несмотря на твой разбор и смотря на твой разбор, бездушный, холодный, надутый, скучный пустомеля.... ай ай, больше не буду! не бей меня» [3, т. 13, с. 248].

Итак, обсуждая шуточную пьесу Кюхельбекера, Пушкин остается в пределах шуточного же стиля, иронизирует над обильным каламбурами дяди Василия Львовича («*reconnais-tu le sang?»*), но при этом не затушевывает расхождений с Кюхельбекером, заявляя и о том, что языковые погрешности Кюхельбекера-славянофила менее извинительны, чем грузинского князя Н.А. Цертелева, и что осмеянному Жуковскому невозможно противопоставить бездарного С.А. Ширинского-Шихматова, чью поэму «Петр Великий» Кюхельбекер только что рассмотрел как едва ли не самое значительное произведение современной русской поэзии, превосходящее эпические поэмы Ломоносова и Хераскова вместе взятые [21, с. 385], но не только не уберег от заслуженного приговора к ничтожеству, но и, не желая того, подтвердил его неизбежность («*несмотря <...> и смотря на твой разбор*»). Словом, если отрешиться от шуточного дружеского стиля пушкинского письма (есть основания полагать, что Пушкин сдерживал себя, и этот его шуточный стиль был лишь способом

избежать разрыва с Кюхельбекером<sup>5</sup>), останется ряд острейших разногласий, «снять» которые вряд ли возможно.

Пушкинская игра с «чудным зверем» была реакцией на «неуважение к Жуковскому», своего рода эпиграммой, надежно спрятанной от непосвященных. Здесь нам придется вернуться к «наполеоновскому» контексту, о котором писал Б.М. Гаспаров: этот контекст обозначен и в «драматической шутке» Кюхельбекера, но, конечно, не с той степенью серьезности, которая заставила бы вспомнить об Откровении Иоанна Богослова. Все тот же Фрол Карпыч, играющий роль Калибана, заявляет:

Так, дети: я всегда был молодец ретивый:  
Умен и тонок и смышлен;  
Меня бы не провел и сам Наполеон!  
Нет, хвастать не люблю; а кстати молвлю слово;  
Во мне Отечество Суворова второго,  
Быть может, видеть бы могло!

[1, с. 25–26].

Герой Пушкина, неявным образом соотнесенный с героем Кюхельбекера, получает оплеуху не просто от «бородинской» Натальи, а от Натальи *Павловны*, и это ее отчество в данном смысловом плане пушкинской поэмы отсылает к имени автора «бородинской» и первой направленной против Жуковского баллады *Павла* Александровича Катенина «*Наташа*» (1814; впервые: [22]). Смысл этой нетривиальной конструкции сводится, главным образом, к следующему: нападая на Жуковского, Кюхельбекер в «Шекспировых Духах» не только не вышел на уровень Катенина-поэта, с точки зрения Пушкина безусловно высокий, но и ничего по-настоящему значительного не прибавил к той полемике с Жуковским, в которой Катенину (и его давнопрошедшей «Наташе») принадлежит одно из ключевых мест, если не просто ключевое.

Исчерпывает ли пушкинская скрытая эпиграмма его отношение к «шутке» Кюхельбекера, не очевидно; версия об откликах в «Шекспировых духах» на первые две главы «Евгения Онегина» и на «Шекспировых Духов» в последующих главах романа в стихах [23, с. 180–182; 24] требует отдельного рассмотрения<sup>6</sup>. Во всяком случае, Пушкин не был одинок в своем о них мнении; примерно так же воспринял сочинение Кюхельбекера Баратынский, ср. в его письме к Пушкину от первой половины декабря 1825 г.: «Духов Кюхельбекера читал. Не дурно, да и не хорошо. Веселость его не весела, а поэзия бедна и косноязычна» [3, т. 13, с. 253].

Впрочем, позднее тот же Баратынский счел нужным откликнуться на пьесу Кюхельбекера в своем «Перстне» (1831), где тема «духовидческого»

розыгрыша из шуточного была переключена в иной, высокий и трагический план, не «поэтический», а мистический, границы между фантазией и реальностью, литературой и жизнью открылись как несущественные, поскольку в «воображаемом» мире разыгрывается та же мистерия спасения и гибели души, что и в «реальном».

### Примечания

1. Кюхельбекер не столько противопоставляет древность «романтизму», сколько связывает их, различая при этом «чуждую» последнему Грецию и «близкий» Рим, на «остатки» мифологии которого в европейском культурном сознании наложились мавританская мистика, восточный дуализм, гностицизм, и это наложение обусловило своеобразное единство духовных поисков европейцев, в т.ч. Парацельса, Якоба Беме и Николя де Монфокона аббата де Виллара («графа Габалиса») [1, с. V–VI].

2. Впрочем, мы не знаем, о каком именно Калибане здесь идет речь, о персонаже «Бури» Шекспира, на которую в какой-то мере ориентировался Кюхельбекер (возможно, с учетом переделки А.А. Шаховского [о ней см. 14, с. 306]), или собственно кюхельбекеровском, сходным с шекспировским, согласно заявлению автора, только именем [1, с. IV].

3. Одна из первых попыток провести параллель между Нулиным и Чацким: [15, с. 3482]. О реминисценциях из «Горя от ума» в «Графе Нулине» см. в т.ч. [16, с. 27, 32–33; то же: 17, с. 73, 83, 92–93; 18, с. 238; 19, с. 50–52; то же: 20, с. 199–201].

4. Не беремся утверждать, что этот *сыр* не был откликом на упоминание сыра же в первой главе «Евгения Онегина»: «И Стразбурга пирог нетленный / Меж сыром Лимбургским живым / И ананасом золотым» [3, т. 6, с. 11]; ср.: в «шутке» Кюхельбекера: «Так: “Мчитесь, молодые годы!” – / Прелестно! “Не сияй, лице Природы! / Грустен я, уныл и сир!” – / Хем! грустен, сир?.. / *Сир?* слово старое; прочтут иные *сыр*; / *Сир* никого не тронет; / Да вспомнят Лимбургский, Голландский, всякой сыр! / *Сир* слово *сир* мою Элегию уронит!» [1, с. 10].

5. Ср. отзыв о его пьесе в письме Пушкина к П.А. Плетневу: «Кюхельбекера *Духи* – дрянь; стихов хороших очень мало; вымысла нет никакого. Предисловие одно порядочно. – Не говори этого ему – он огорчится» [3, т. 13, с. 249].

6. Высказанная в [23] версия, согласно которой пушкинский набросок «Что с тобой, скажи мне братец...», обычно относившийся к 1825 году, адресован тому же Кюхельбекеру, недавно была опровергнута в ходе доказательной передатировки стихотворения 1835 годом [25].

### Список литературы

1. Шекспировы Духи. Драматическая шутка в двух действиях. Сочинение В.<К.> Кюхельбекера. СПб.: В типографии Н.<И.> Греча, 1825.

2. Эйхенбаум Б.М. О замысле «Графа Нулина» // Пушкин. Временник Пушкинской Комиссии / АН СССР: Институт литературы. <Т.> 3. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. С. 349–357.

3. Пушкин <А. С.> Полн. собр. соч.: Т. 1–17. <М.; Л.:> Издательство АН СССР, 1936–1959 (Академия наук СССР).

4. Лейбов Р.Г. Поэма Пушкина «Граф Нулин». Опыт комментированного чтения. Тарту: University of Tartu Press, 2023.

5. Dictionnaire de la Langue Française. Abrégé du dictionnaire de É. Littré de l'Académie française avec un supplément d'histoire et de géographie par A. Beaujean, Ancien Professeur de Lycée Louis-de-Grand, Inspecteur de l'Académie de Paris. Ouvrage adopté, par les Commission d'Examen Instituées près le Ministère de l'Instruction Publique. Huitième Édition. Paris, Librairie Hachette, 1886.

6. Oeuvres de Lord Byron. Quatrième édition, entièrement revue et corrigée par A. P...; précédée d'une notice sur lord Byron par M. Charles Nodier. T. 1–8. Paris: Chez Ladvocat, Libraire, 1822–1825.

7. Journal of the Conversations of Lord Byron: Noted during a Residence with His Lordship at Pisa in the years 1821 and 1822. By Thomas Medwin, Esq. <...>. London: Printed for Henry Colburn, 1824.

8. Conversations of Lord Byron: Noted during a Residence with His Lordship at Pisa in the years 1821 and 1822. By Thomas Medwin, Esq. <...> A New Edition. London: Printed for Henry Colburn, 1824.

9. Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999.

10. Серман И.З. Свободные размышления. Воспоминания. Статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

11. Ford, Laura Christian. Liberal Education and the Canon. Five Great Texts Speak to Contemporary Social Issues. Columbia, SC, USA: Camden House, 1994.

12. Holbrook, Peter. Shakespeare's Individualism. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid: Cambridge University Press, 2010.

13. Пушкин В.Л. Отрывок из повести: Капитан Храбров // Северные Цветы на 1829 год. СПб.: В Типографии Департамента народного просвещения, 1828. С. 142–147.

14. Летопись Русского театра. Составил П.<Н.> Арапов. СПб.: В Типографии Н. Тиблена и Комп<ании>, 1861.

15. Blicke auf Kunst, Wissenschaft und Litteratur in Rußland. II. Puschkin // Allgemeine Zeitung. 1856. № 118. Beilage. S. 3481–3484. Без подписи.

16. Черашняя Д.И. «Что, если можно?...» (ещё раз о загадочной поэме А.С. Пушкина «Граф Нулин») // Вестник Удмуртского университета. Серия «Филологические науки». 2006. Вып. 1. № 5. С. 10–34.

17. Черашняя Д.И. «Что, если можно?...» (ещё раз о загадочной поэме А.С. Пушкина «Граф Нулин») // Опыты изучения поэмы. Сборник научных трудов. Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2011. С. 63–93.

18. Две повести в стихах: Баратынский Е.А. Бал; Пушкин А.С. Граф Нулин / Издание подготовила М.Н. Виролайнен. СПб.: Наука, 2012 (Литературные памятники).

19. Джанумов С.А. «Горе от ума» А.С. Грибоедова в произведениях и письмах А.С. Пушкина // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. 2015. № 2. С. 47–58.

20. Джанумов С.А. «Горе от ума» А.С. Грибоедова в произведениях и письмах А.С. Пушкина // А.С. Грибоедов: русская и национальные литературы. Материалы международной научно-практической конференции 26–27 сентября 2015 г. / Ереванский государственный университет языков и социальных наук имени В.Я. Брюсова. Ереван: Издательский дом Лусабац, 2015. С. 195–210.

21. Кюхельбекер В.<К.> Разбор Поэмы Князя Шихматова: Петр Великий // Сын Отечества. 1825. № 15. С. 257–276; № 16. С. 357–386.

22. Катенин <П.А.> Наташа // Сын Отечества. 1815. № 13. С. 16–19.



23. Дубшан Л.С. «Что с тобой, скажи мне, братец?..» (Адресат и подтексты) // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. Вып.2 (41). СПб.: Академический проект, 2000. С. 171–193.

24. Коровин В.Л. «Шекспировы духи» В.К. Кюхельбекера в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина // Болдинские чтения 2018. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2018. С. 22–31.

25. Красноборожье Т.И. О второй стихотворной вставке в пушкинской «<Повести из Римской жизни>» («Что с тобой, скажи мне, братец?..») // Русская литература. 2020. № 2. С. 5–18.

## **“COUNT NULIN” and “SHAKESPEARE'S SPIRITS”**

***D.P. Ivinskiy***

Lomonosov Moscow State University

The article discusses the feasibility of searching in the text of Count Nulin for confirmation of B.M. Eichenbaum's hypothesis that this poem by Pushkin was his response to V.K. Kuchelbecker's play “Shakespeare's Spirits”. It is shown that the comparison of Nulin to a “curious beast” can be considered as a hidden reference to “Shakespeare's Spirits” and its polemical background is described.

**Keywords:** “Count Nulin”, “Shakespeare's Spirits”, “The Ring”, Pushkin, Kuchelbecker, Katenin, Baratynsky, Byron, Eichenbaum.

УДК 82.0

## **«БУДЕ ТЫ ЛЮБОПЫТЕН ЧТО ЗНАТЬ ПРО МЕНЯ...» ЭПИЗОД ИЗ ПЕРЕПИСКИ А.С. ПУШКИНА И П.А. КАТЕНИНА**

***А.В. Курочкин***

Всероссийский музей А.С. Пушкина (Санкт-Петербург)  
alkurochkin@mail.ru

В статье освещаются обстоятельства появления самого раннего из дошедших до нас свидетельств о намерении Пушкина представить «Бориса Годунова» на сцене. Оно прозвучало в его переписке с Катениным. Несмотря на настойчивые просьбы своего корреспондента ознакомиться с трагедией, Пушкин избегал разговора о ней. Чтобы вызвать откровенность Пушкина, Катенин сообщил ему о публичном конкурсном чтении в Театральном комитете при Дирекции Императорских театров собственного перевода трагедии Расина «Баязет». Пушкин проявил заинтересованность, видимо предполагая, что подобное испытание может ожидать и «Бориса Годунова» в случае его сценического воплощения. При чтении в Театральном комитете присутствовал граф Хвостов, в архиве которого сохранился его неопубликованный отзыв об этом событии.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, трагедия «Борис Годунов», П.А. Катенин, Д.И. Хвостов, Театральный комитет при Дирекции Императорских театров.

Сохранились 3 письма Пушкина к Катенину и 14 писем последнего к нему. Содержание недошедших до нас пушкинских писем можно

восстановить по ответам его корреспондента. Эпизод, о котором пойдет речь, относится к 1826 году, когда Пушкин томился в михайловской ссылке, а Катенин вернулся в Петербург из своего имения Шаёво Кологривского уезда Костромской губернии, куда был выслан за публичный скандал во время театрального представления. Обоих объединяла общность литературных интересов, и прежде всего любовь к театру. В сентябрьском письме 1825 года к Катенину из Михайловского Пушкин признался: «Наша связь основана не на одинаковом образе мыслей, но на любви к одинаковым занятиям» [1, т. XIII, с. 224]. К тому времени Пушкин уже не просто театральный любитель, как его герой Евгений Онегин – «почетный гражданин кулис» [1, т. VI, с. 12], – у него за плечами первое законченное драматическое произведение – трагедия «Борис Годунов» (1825).

Не имея представления о сложностях, с которыми сталкивался автор при сценическом воплощении своих произведений, Пушкин интересовался опытом Катенина. Тот в письмах делился подробностями продвижения своих постановок в Дирекции Императорских театров. Так, о своей оригинальной трагедии «Андромаха» Катенин сообщал Пушкину 24 ноября 1825 года: «Все мне советовали отдать наконец на театр мою трагедию, я сам полагал это делом толковым и пустился на волю божию; но теперь почти раскаиваться начинаю и предвижу тьму новых неудовольствий, ибо нынешний директор Остолопов, едва знающий меня в глаза, уже за что-то терпеть не может. В прошедшую пятницу по правилам нового театрального постановления собрался в доме гр. Милорадовича комитет *словесников* (так написано было в повестках); какими правилами руководствуются при этом сборе – мне неизвестно, а знаю только, что, к сожалению моему, не было тут ни Оленина, ни Гнедича, ни Жуковского, ни Жандра, ни Лобанова, ни Хмельницкого. Из людей в самом деле известных в словесности находились только Шишков, Муравьев-Апостол, Шаховской и Крылов: поверишь ли ты, что тут же с ними заседал и Бестужев?! Меня не было, читал мой ученик Каратыгин, как видно, весьма хорошо, ибо трагедия понравилась, и ее определили принять; завтра иду в Контору толковать об условиях. Предвижу множество хлопот и затруднений, очень слегка надеюсь на некоторое вознаграждение в успехе представления; но во всяком случае утешаюсь мыслию, что это уже моя последняя глупость, и что, как бы ни приняли Андромаху, разница будет для меня в том только, что я с бóльшим или меньшим отвращением сойду с поприща, на которое никому пускаться не желаю» [1, т. XIII, с. 242].

Поэт и переводчик, участник Вольного общества любителей словесности, наук и художеств Н.Ф. Остолопов состоял директором

Императорских театров в 1825–1829 годах. Взаимоотношения Катенина с Дирекцией Императорских театров были натянутыми в силу характера Павла Александровича – человека темпераментного, привыкшего открыто выражать свою позицию. Однако данное обстоятельство не помешало Пушкину в рецензии на «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» [2] (1833) утверждать, что «на театре имел он решительные успехи» [1, т. XI, с. 221].

Упомянутый Катениным петербургский военный генерал-губернатор М.А. Милорадович, участник Отечественной войны 1812 года, был заядлый театрал, покровитель актрис и театральных воспитанниц, принимавший активное участие в реформировании театра. В 1825 году при Дирекции был образован особый Театральный комитет. Не предвидя положительных последствий от нововведения, Катенин иронизировал по этому поводу. Особенно его удивило приглашение на чтение литературного противника А.А. Бестужева (Марлинского) и отсутствие истинных ценителей Мельпомены, мнением которых он дорожил. Стоит отметить, что ученик Катенина В.А. Каратыгин, помимо актерской игры, занимался адаптацией произведений, не предназначенных для театра, для их представления на сцене. Ему принадлежала переделка «Цыганы. Драматическое представление в двух картинах, взятое из поэмы А.С. Пушкина, известной под тем же наименованием» (1831) с музыкой А.Н. Верстовского, сыгранная на сцене 1832 году. В этой постановке Каратыгин исполнил роль Алеко.

В наброске заметки о Катенине (1825) Пушкин дал высокую оценку его трагедии «Андромаха», которая «без сомнения лучшая из всех» [1, т. XII, с. 192], а позднее в неоконченной статье о народной драме и драме «Марфа Посадница» (1830) признавал, что «Андромаха» «может быть, лучшее произведение нашей Мельпомены, по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» [1, т. XI, с. 180]. Пока же в ответном письме от 4 декабря 1825 года, радуясь, «что Андромаха наконец отдана на театр», Пушкин интригует Катенина: «Тебе надеюсь я представить что-нибудь более достойное твоего внимания» [1, т. XIII, с. 247].

Если Пушкин и намеревался рассказать своему корреспонденту о «Борисе Годунове», то обещания своего не сдержал. Катенин узнал о пушкинской трагедии от кого-то из знакомых, сразу же проявив к ней нескрываемый интерес. В первый раз он спросил о «Борисе Годунове» в письме от 3 февраля 1826 года: «Слышал я о второй части Онегина, о трагедии: Годунов, любопытен чрезвычайно всё это видеть, но ты решительно не хочешь мне ничего показать ни прислать. <...> Мое почтение царю Борису Федоровичу <...>» [1, т. XIII, с. 258–259]. Затем в

письме от 14 марта 1826 года Катенин вновь интересуется трагедией: «Что твой Годунов? Как ты его обработал? В строгом ли вкусе историческом, или с романтическими затеями? Во всяком случае я уверен, что цензура его не пропустит: о, боже!» [1, т. XIII, с. 269]. Не зная еще содержания «Бориса Годунова», Катенин уже предполагал невозможность издания трагедии, исходя, прежде всего, из соображений политической ситуации в России в преддверии суда над декабристами. Стоит отметить, что прислать «Бориса Годунова» Пушкина просили многие из его друзей и знакомых, но, лелея надежду на скорое освобождение из ссылки, поэт всем отказывал, предполагая лично прочесть свою трагедию по возвращении из Михайловского.

Между тем настойчивые вопросы Катенина представлялись вполне обоснованными: Пушкин признался ему в «любви к одинаковым занятиям», однако о своем «Борисе Годунове» ни словом не обмолвился, словно не слышал собеседника. Хотя он готов обсуждать и «Евгения Онегина», и издание стихотворений Катенина, и его трагедию «Андромаха». Катенин же в каждом своем письме подводит Пушкина к разговору о его трагедии, пугает цензурными препонами, но поэт упорно не желает упоминать «Бориса Годунова».

Еще Е.А. Баратынский в письме от 5–20 января 1826 года спрашивал Пушкина: «Что ты думаешь делать с Годуновым? Напечатаешь ли его, или попробуешь его прежде на театре?» [1, т. XIII, с. 254]. Ответное письмо Пушкина не сохранилось. С кем, когда, при каких обстоятельствах поэт решил поделиться планами театральной постановки своей трагедии? Этот вопрос ранее не привлекал исследовательского внимания.

Говоря о построении пушкинской трагедии в виде отдельных сцен, С.М. Бонди подчеркивал, «что весь художественный эффект этих чередований и контрастов полностью создается только на сцене, в живом исполнении, в чтении же он гораздо менее заметен. Наконец, ряд сцен в “Борисе Годунове” написан так, что без сценического представления они значительно теряют в своей выразительности, кажутся мало значительными, бледноватыми, между тем как на сцене они расцветают в великолепное театральное зрелище. <...> Читая “Бориса Годунова”, мы видим совершенно ясно, что Пушкин пишет свою драму как театральный драматург, что он мыслит в ней чисто театральными образами» [3, с. 212, 215]. По мнению С.А. Фомичева, «сам Пушкин – по крайней мере крупнейшее свое драматическое произведение, трагедию “Борис Годунов” – предназначал прежде всего для театра, для сцены» [4, с. 97].

Однако многие пушкинские современники придерживались противоположного мнения. К их числу принадлежал и Катенин. В феврале 1831 года в письме к неизвестному лицу он дал развернутую характеристику пушкинской трагедии: «Кажется, главные недостатки: 1. Стихосложение. — Думаю, что из всех систем для сочетания русских слов это самая невыгодная. Она утрачивает и полноту, точность, непринужденность прозы и благозвучие стихов более скандованных или звучной рифмой заплетенных. <...> 2. Отсутствие всякого действия и, следовательно, того интереса, которое от него происходило бы в сих исторических сценах. Сцены между собою ничем не связываются. <...> 3. Наконец мелкие недостатки: разных родов анахронизмы. <...>» [5, с. 101–102]. Позднее, в своих воспоминаниях о Пушкине Катенин выразился о его трагедии более сдержанно: «“Борис Годунов” стоил автору труда, он им дорожил; несколько промахов, которые легко бы ему поправить, если б только заметил, грех небольшой; отдельно много явлений, достойных уважения и похвалы; но целого все же нет. Лоскутья, из какой бы дорогой ткани ни были, не сшиваются на платье; тут не совсем история и не совсем поэзия, а драмы и в помине не бывало. <...> Пушкину хотелось видеть свою пьесу на сцене, но есть ли возможность?» [6, с. 188]. Без сомнения, о желании поэта видеть театральную постановку «Бориса Годунова» Катенин узнал от него самого. И тому был повод.

Отзывы Катенина о пушкинской трагедии появятся позднее, а весной 1826 года он снова и снова пытается разговорить своего корреспондента. В письме от 11 мая Катенин сообщает Пушкину о чтении в Театральном комитете своей трагедии «Баязет»: «Меня недавно насмешил твой (яко-бы) ответ на желание одного известного человека прочесть твою трагедию: *Годунов*: трагедия эта не для дам, и я ее не дам. — Скажи, правда ли это? Меня оно покуда несказанно тешит. Буде ты любопытен что́ знать про меня, вот новость: я в прошедшую пятницу принужден был состязаться с Олиным, то есть читали в Комитете, составленном из разных судей-литераторов, *greco et bulgares, etc.* (греков и болгар и т. д. (*франц.*)); так Катенин с иронией именовал Греча и Булгарина. — *А.К.*), два вдруг изготовленные перевода Расинова Баязета, один мой, а другой вышеписанного Олина, который видно слишком дурно написал, ибо *greco et bulgares et autres barbares* (греки и болгары, и прочие варвары (*франц.*). — *А.К.*) решительно предпочли мой, и я имел все шары белые; Олин же только четыре из двадцати. Авторы не бывают там, когда их судят, но, как мне сказывали, много мне сделал пользы А.С. Шишков; мне его одобрение тем приятнее, что я с ним не знаком, стало он судил просто по своему вкусу, а вкус его не терпит дурного. Всё это

прекрасно, но скоро ли оно может показаться в люди? – Послушай, радость моя, ты отвечал и толково и забавно, но я право не дама, и нельзя ли мне как-нибудь Годунова показать? Кусок должен быть лакомый. К слову о дамах, меня просила Колосова непременно в первом к тебе письме сказать за нее пропасть хороших вещей; только где я их возьму? Положим, что они сказаны, и твоя очередь отвечать» [1, т. XIII, с. 277].

В письме к Плетневу от 7(?) марта 1826 года Пушкин заметил: «<...> в моем Борисе бранятся по-матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу» [1, т. XIII, с. 266]. Как видим, об этом стало известно Катенину. Он пустился на хитрость, провоцируя Пушкина на откровенность. Сообщив о перипетиях собственной трагедии, Катенин сразу же перевел разговор на «Бориса Годунова», будто хотел показать, через какое испытание придется пройти в случае его театральной постановки. Неспроста упомянул и о своей ученице А.М. Колосовой, с которой Пушкин одно время находился в размолвке после колкой эпитафии «Всё пленяет нас в Эсфири...» (1820), но через посредничество Катенина помирился.

Чтение, о котором сообщал Катенин, проходило 7 мая 1826 года. Взаимоотношения Пушкина с катенинским соперником, плодовитым, но посредственным литератором В.Н. Олиным не были радужными. Если анонимная олинская рецензия «Мои мысли о романтической поэме г. Пушкина “Руслан и Людмила”» (1821) в целом благожелательна – первая пушкинская поэма представлялась критику «прекрасным цветком русского Парнаса» [7, с. 106], то в другой его статье – «Критический взгляд на “Бахчисарайский фонтан”, соч. А. Пушкина» (1824) – отмечалось, что в плане поэмы «нет узла или завязки, нет возрастающего интереса, нет развязки» [7, с. 201]. В набросках рецензии на трагедию Олина «Корсер» (1828) Пушкин задавался вопросами: «Что же мы подумаем о писателе, который из поэмы Корсар выберет один токмо план, достойный нелепой испанской <?> повест<и> – и по сему детскому плану составит драм<атическую> трилогию, заменив очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой, надутой и уродливой, достойной наших несчастных подражателей покойного Коцебу? – вот что сделал г-н Олин, написав свою романт<ическую> трагедию Корс<ер> подражание <Байрону>. Спрашивается: что же в байроновой [поэме] его поразило – неужели план? о *miratores!*.. (о поклонники!.. *(лат.)*. – А.К.)» [1, т. XI, с. 64–65]. Высмеяв Олина в «Собрании насекомых» (1829), Пушкин, оказавшись он в числе приглашенных на состязание, едва ли отдал свой голос за его сочинение.

Для конкурса Катенин перевел три акта трагедии, но его работа не сохранилась, а перевод Олина вышел год спустя отдельным изданием [8]. Присутствовавшим на состязании предоставлялась возможность выбрать белый шар, если произведение им нравилось, черный – при отрицательной оценке. Общий подсчет белых шаров в итоге и дал преимущество Катенину. Подробности он мог узнать от близких знакомых, по всей вероятности, от Каратыгина и Колосовой. Последняя, как мы покажем ниже, также слушала чтение.

Между тем Катенин не ошибся: его расчет на то, что происходившее в Театральном комитете заинтересует Пушкина, достиг цели. Ответное письмо поэта до нас не дошло, о его содержании можно судить по следующему катенинскому письму от 6 июня 1826 года: «Поклон твой Александре Михайловне отдан как следует, любезнейший Александр Сергеевич; она с охотою возьмется играть в твоей трагедии, но мы оба боимся, что почтенная дама цензура ее не пропустит, и оба желаем ошибиться. Ты хочешь при свидании здесь прочесть мне Годунова; это еще усиливает мое желание видеть тебя возвратившегося в столицу. <...> Ты спрашиваешь, кто именно одобрял Олина? Хуже вышло: его перевода читали тогда два действия, первое и последнее; взбешенный на неудачу, он жаловался и выхлопотал прочтение остальных трех; их читали вчера после его же Корсера (прозою из Бейрона); по настоянию его многие судьи на этот раз не приглашены, а новые, числом 15, пошли на голоса, и на вопрос: одобрена или нет? он имел 9 шаров белых и 6 черных; Лобанов отличался в пользу Олина, меня не было. Теперь вопрос: что будет делать дирекция, и не одурачилась ли она? – Мне почти совестно говорить об этих пустяках, когда важнейшее дело судится; но что о нем говорить? Надо молчать и ждать» [1, т. XIII, с. 282–283].

Пушкин не только решился заговорить с Катениным о своей трагедии, но, что важно, поделился планами ее сценического воплощения, предложив Колосовой участвовать в постановке. Отнюдь не случайным представляется вопрос Пушкина о составе голосовавших и, думается, других подробностях происходившего испытания. Действительно, если описанное Катениным в ноябрьском письме 1825 года собрание Комитета не вызвало живого отклика Пушкина, то весной следующего года поэт проникся интересом к происходящему в Театральной дирекции. Это обстоятельство косвенно свидетельствует о том, что в это время необходимость сценического воплощения «Бориса Годунова» приобрела для него особую значимость. Пушкин предвидел, что и его трагедии не избежать подобного чтения, поэтому его вопрос, надо полагать, вызван оценкой шансов «Бориса

Годунова» быть представленным на сцене в случае, если дело дойдет до постановки.

Очень непросто было добиться объективности мнений, имея столь пестрый состав приглашенных, когда результаты голосования определялись индивидуальными предпочтениями судей – представителей разных литературных школ – и их личным отношением к участникам состязания. Еще в 1820 году Пушкин писал П.А. Вяземскому о Катенине: «Он опоздал родиться – и своим характером и образом мыслей, весь принадлежит 18 столетию. В нем та же авторская спесь, те же литературные сплетни и интриги, как и в прославленном веке философии» [1, т. XIII, с. 15]. Думается, это обстоятельство сближало Катенина с апологетом литературной школы минувшего века графом Дмитрием Ивановичем Хвостовым (1757–1835), в архиве которого сохранилась писарская копия его неопубликованной заметки, озаглавленной так: «Чтение в Театральном комитете о переводе Расинова “Баязета” гг. Катенина и Олина». Благодаря ей мы можем узнать подробности заинтересовавшего Пушкина публичного слушания. Подчеркнутое в рукописи выделено курсивом, пропущенное дано в угловых скобках, зачеркнутое – в квадратных. Вероятно, по ошибке переписчика или престарелого графа имена некоторых из присутствовавших повторяются. Приводим эту заметку:

«1826 года мая 7 дня в пятницу было собрание в доме старшего члена Комитета Императорских театров для прочтения разных сочинителей трагедии “Баязет” (Расина). Перевод П.А. Катенина читал артист Каратыгин. Той же трагедии перевод Валериана Николаевича Олина читал артист Брянский. Присутствовали члены Комитета князь В.В. Долгоруков, директор театров Н.Ф. Остолопов; приглашенные: министр просвещения Шишков, граф Хвостов, член Государственного совета князь Салтыков, тайный советник Оленин, вице-губернатор Княжевич, Владимир Иванович Панаев, переводчик “Федры” г. Лобанов, его превосходительство П.М. Коробанов и статский советник Хмельницкий; журналисты: “Сын отечества” Греч, “Северной пчелы” Булгарин, “Благонамеренный” Измайлов, “Инвалид” Воейков, вышепомянуты<е> два читающие артиста и г-жа актриса Колосова; также его превосходительство Коробанов, статский советник Хмельницкий.

Решили: принять и представить, и дать по уставу бенефис г. Каратыгину, и правду надобно сказать сие сделано по сущей и точной справедливости, перевод его (Катенина. – *А.К.*) первое, что весьма близок и множество хорошо составленных и [прекрасных] стихов. Заметить надобно, что читали его трагедию всю, а перевод г. Олина – только 1-е и последнее



действие. Оба сии действия очень слабы и если бы не было перевода Катенина, то по необходимости можно бы сыграть трагедию Олина и, наверное, заключить, что при всем искусстве артистов она бы не имела успеха. Я говорю, что можно ее было бы сыграть, но и то при больших переменах против рукописи, ибо в 5 действии находились стихи, так сказать, и смешные, новоселье и другие. Соглашусь, что и у г-на Катенина есть многие слова, неприличные для трагедии, как-то *опричь* и еще некоторые малоупотребительные, их и довольно, но вообще перевод хорош, имеет силу, напряжение, (*ènergie*) и огонь. Что же касается до недостатков, то г. Катенин, если любит собственную свою славу, по совету других, должен и легко может оные исправить. Я предварительно думал и говорил, что перевод Катенина будет лучше, от чего это? Не вывешивая и не сравнивая ничьих дарований, скажу только, мне именно кажется, что новая школа, к которой принадлежит и г. Олин, гоняется (так! – *А.К.*) только, не углубляясь основательно в правила языка, по выражению негде Александра Бестужева щеголяет *вдохновением ума*, то есть набором слов, хотя и модных, но языку чуждых, и словесниками мало употребительных; от того и делается язык вялой и пестрой. Что же касается до г. Катенина, у него могут быть недостатки, и большие, но язык его – есть язык книжной, а не разговорной, и потому он всегда возьмет верх над писателями романтической школы по силе стихов и плавности, которая происходит не от напряжения ума, а от дарования, опытности и знания книжного языка» [9, л. 99 об.–101].

Хвостов, опираясь на классицистические постулаты, не осознает, что старые догмы изжили себя и тормозят развитие языка, который является живым инструментом автора, но все же приветствует появление одаренных литераторов новой формации. Называя среди присутствовавших при чтении М.Е. Лобанова, граф упоминает его перевод трагедии Расина [10]. Этот перевод возмутил Пушкина, который в письме к брату Льву зимой 1824 года негодовал: «Кстати о гадости – читал я Федру Лобанова – хотел писать на нее критику, не ради Лобанова, а ради маркиза Расина – перо вывалилось из рук. И об этом у вас шумят, и это называют ваши журналисты прекраснейшим переводом известной трагедии г. Расина! <...> План и характеры Федры верх глупости и ничтожества в изобретении» [1, т. XIII, с. 86]. Хвостов упоминает фразу Бестужева из его статьи «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1822): «*Воейков* прелестен в своих сатирических посланиях, нередко живописен в *Садах* Делиля, силен в некоторых эпизодах поэмы *Искусства и Науки*. Впрочем, он поэт, вдохновленный умом, а не воображением. Язык его не довольно высок для

предмета, и течение стихов временем бывает затруднено длинными речениями» [11, с. 23].

Любопытно сопоставить суждение Хвостова о катенинском языке с отзывом Пушкина: «Никогда не старался он, – пишет последний о Катенине, – угождать господствующему вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер сию гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других. Таким образом, быв один из первых апостолов романтизма и первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый отрекся от романтизма, и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования» [1, т. XI, с. 220].

Показательно, что и Катенин обособлял себя от романтиков, подписавшись «неромантиком» под письмом к Пушкину от 24 ноября 1825 года [1, т. XIII, с. 243]. Примечательно и то, что Хвостов, не причисляя Катенина к романтической школе, не видел в нем и образцового классика, отметив значимые, по его мнению, недостатки в языке. Пушкин же более прозорлив. Он принимал простонародные выражения в языке Катенина за достоинство, признавая имеющую право на существование их самобытность.

В данной связи небезынтересно, что в начале июля 1831 года, уже после выхода в свет «Бориса Годунова», Хвостов оставил отзыв и о пушкинской трагедии. Он полагал, что от Пушкина, «от последователя романтического учения, от поэта гениального, который отринул формы, правила и приличие <...> нечего спрашивать ни единства, ни порядка, ни хода действия в расположении сцен. Сочинение Пушкина, как говорят французы, не иное что, как *des scènes à tiroir* (не связанные между собой сцены (*франц.*) – А. К.)» и «в подобном сочинении нечего заботиться о связности или несвязности целого и также о характерах» и «требование единств, связи в действии напрасно. Романтик обязывается возбуждать в зрителе или читателе чувства и сострадания без наблюдения форм и правил, самую природою начертанных, одними только эффектами» [12, с. 185–186]. Как и Катенин, Хвостов отметил в пушкинской трагедии отсутствие единств и связей между отдельными сценами, но его критика носит более лояльный характер. Порицая произведения романтиков, он уклонялся от публичной полемики с ними, считая ее бесполезной. Оставаясь преданным классицистической школе, Хвостов утверждал, что «спор классика и

романтика есть такая плоскость, что насмешит каждого: ты говоришь, что я раскольник, я говорю, что ты старовер» [13, с. 75–76].

Общение Катенина и Пушкина в мае – июне 1827 года в Петербурге, после возвращения последнего из ссылки, было непродолжительным. Вскоре Катенин покинул Петербург, пригласив накануне отъезда гостей. Собираясь в дорогу, он попросил Пушкина занять их, так что времени на личное общение практически не осталось. Впоследствии Катенин вспоминал: «Пушкин, жалуясь, что со мной мало беседовал, предложил пешком проводить до Невской заставы; так мы прогулялись прекрасным утром и расстались за шлагбаумом» [6, с. 184]. К сожалению, Катенин не оставил подробностей беседы. Безусловно, одной из тем этого разговора был «Борис Годунов». В своем суждении о пушкинской трагедии Катенин сомневался в возможности ее представления в театре. В связи с этим вызывает интерес его высказывание о целесообразности двух различных интерпретаций драматического произведения: для чтения и для сценической постановки. В неопубликованном письме к Хвостову от 26 мая 1830 года Катенин обосновывает свое мнение. Признавая «Андромаху» Расина одной из любимых своих трагедий, Катенин пишет о ее сценическом воплощении, предпринятом Хвостовым: «К слову о ней (“Андромахе”. – *А.К.*): не напечатаете ли Вы ее, граф, особою книжкой так точно, как ее еще недавно играли? Перевод, которым Вы во всех отношениях, кроме сценического, более довольны, существовал бы сам по себе, а театральный список служил бы в печати любителям драматических представлений, не забывших прекрасной игры Семеновой и Каратыгиных, желающих, может быть, сами сыграть в том же виде. <...> Сделайте милость, избавьте наших охотников до декламации от всех хлопот простым средством напечатания» [14, л. 124]. Такой же совет Катенин мог дать и Пушкину.

До театральной постановки «Бориса Годунова» дело не дошло, но идея публичного чтения сценических отрывков актерами отложилась в памяти Пушкина. Колосова-Каратыгина позднее вспоминала: «Впоследствии времени, уже в начале тридцатых годов, Александр Сергеевич при И.А. Крылове читал у нас своего “Бориса Годунова”. Он очень желал, чтобы мы с мужем прочитали на театре сцену у фонтана, Димитрия с Мариною. Несмотря, однако же, на наши многочисленные личные просьбы, гр. А.Х. Бенкендорф, с обычною своею любезностью и извинениями, отказал нам в своем согласии: личность самозванца была тогда запрещенным плодом на сцене» [15, с. 198]. В отличие от жены, Каратыгин отнесся к «Борису Годунову» прохладно. О пушкинской трагедии он отзывался не иначе, как о «галиматье в шекспировском роде» [16, с. 600].

Подводя итог вышеизложенному, можно высказать предположение, что письмо Катенина от 11 мая 1826 года, в котором он рассказал о публичном конкурсном чтении в Театральном комитете своего перевода расиновского «Баязета», дало Пушкину повод задуматься о будущей непростой сценической судьбе и «Бориса Годунова» в случае его постановки. В несохранившемся ответном письме, заговорив о желании видеть свою трагедию на сцене, где будет играть Колосова, Пушкин заинтересовался подробностями конкурса, понимая, что и «Борису Годунову» могла быть уготована сложная процедура отбора среди других театральных произведений.

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
2. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, с приобщением нескольких стихотворений князя Николая Голицына: В 2 ч. СПб.: Тип. вдовы Плюшара, 1832.
3. Бонди С.М. Драматургия Пушкина // Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. М.: Художественная литература, 1978. С. 169–241.
4. Фомичев С.А. «Борис Годунов» как театральный спектакль // Пушкин: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 1995. Т. 15. С. 97–108.
5. Литературное наследство. Т. 58. М.: Изд-во АН СССР, 1952. 1059 с.
6. Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т., 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1. С. 180–191.
7. Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. 528 с.
8. Баязет. Трагедия в пяти действиях в стихах. Сочинение Расина. Перевел с французского В.Н. Олин. СПб.: Тип. Медицинского департамента Министерства внутренних дел, 1827. 84 с.
9. Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом), Ф. 322, № 31.
10. Федра. Трагедия Расина в пяти действиях. Перевод М. Лобанова. СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1823. 90 с.
11. Бестужев А. Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым / Изд. подгот. В.А. Архипов, В.Г. Базанов, Я.Л. Левкович. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 11–29.
12. Курочкин А.В. Заметка графа Д.И. Хвостова о трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Русская литература. 2017. № 3. С. 184–189.
13. Курочкин А.В. А.С. Пушкин в «Записках о словесности» графа Д.И. Хвостова // Русская литература. 2019. № 3. С. 73–92.
14. Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом), Ф. 322, № 76.
15. Каратыгина А.М. Мое знакомство с А.С. Пушкиным // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т., 3-е изд., доп. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1. С. 192–200.
16. Библиографические записки. 1861. № 19.

**“YOU WILL BE CURIOUS TO KNOW ABOUT ME...”  
EPISODE FROM THE CORRESPONDENCE OF A.S. PUSHKIN  
AND P.A. KATENIN**

*A.V. Kurochkin*

The National Pushkin Museum (Saint Petersburg)

The article highlights the circumstances of the appearance of the earliest evidence that has reached us about Pushkin's intention to present “Boris Godunov” on stage. It was heard in his correspondence with Katenin. Despite his correspondent's persistent requests to familiarize himself with the tragedy, Pushkin avoided talking about it. To evoke Pushkin's frankness, Katenin informed him of a public competitive reading at the Theatre Committee under the Directorate of Imperial Theatres of his own translation of Racine's tragedy “Bajazet”. Pushkin showed interest, apparently assuming that a similar test could await “Boris Godunov” in the event of its stage embodiment. In the Theater Committee at the reading was present Count Khvostov, whose archive contains his unpublished review of this event.

**Keywords:** A.S. Pushkin, tragedy “Boris Godunov”, P.A. Katenin, D.I. Khvostov, Theatre Committee under the Directorate of the Imperial Theatres.

УДК 82.0

**А.С. ПУШКИН В ЖИЗНИ И В ТВОРЧЕСТВЕ А.Ф. ВЕЛЬТМАНА**

*Г.Г. Топор*

Кишинёвский государственный педагогический университет им. И. Крянгэ,  
Республика Молдова  
gabriela-topor@yandex.com

В статье анализируются «Воспоминания о Бессарабии» Вельтмана как источник сведений о пребывании Пушкина в Молдавии, уточняется характер отношений между писателями, их творческого взаимодействия.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, А.Ф. Вельтман, Кишинев в литературе, Бессарабия в литературе.

А.Ф. Вельтман относится к числу авторов, прославившихся при жизни, забытых последующими поколениями и вновь возвращённых в литературу [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15]. Наследие этого писателя позволяет отнести его к числу своеобразных мастеров литературы XIX столетия. Сегодня с достаточным основанием можно утверждать, что произведения этого русского писателя предвосхитили не только появление героев-двойников Ф.М. Достоевского, но и стиль, поэтику Н.С. Лескова. Возможны также сопоставления поэтики и ритмики прозы А.Ф. Вельтмана с «Петербургом» А. Белого, его фантастики – с фантастикой М.А. Булгакова. Он принадлежит к тем авторам, в произведениях которых романтизм тесно переплетается с реализмом, проза чередуется с лирикой.

Его творчество представляется ярким художественным явлением литературного процесса России первой половины XIX в.

Судьба свела А.Ф. Вельтмана с Бессарабией. Он попал сюда весной 1818 г. молодым офицером, только что окончившим в Москве корпус колонновожатых и получившим назначение на юг России для работ по военно-межевой части. Топографические съёмки требовали частых поездок по Бессарабии. Восемнадцатилетний юноша с большим интересом присматривался к природе этого края, к нравам и обычаям местного населения. Всё это содействовало изучению и близкому знакомству с его повседневной жизнью, с народным творчеством жителей края. Впоследствии А.Ф. Вельтман не раз выбирал Бессарабию местом действия для своих произведений, а молдаван – героями.

Молдавия была для А.Ф. Вельтмана источником его лучших вдохновений. Но не только. Она связала его с А.С. Пушкиным. Когда он приехал в Кишинёв, ему представили А.Ф. Вельтмана как местного поэта.

Действительно, дружба писателей сыграла огромную роль в их литературном становлении. Не раз сам А.Ф. Вельтман говорил о творческом влиянии великого поэта на его творчество. По воспоминаниям самого писателя, он обладал «склонностью плести рифмы». В Кишинёве он продолжал писать стихи, хотя созданная им поэзия, по его же собственному признанию, «была самая жалкая, но я между товарищами носил имя «кишинёвского поэта». Причиной этого были стихи на кишинёвский сад, в которых я воспевал всех посещающий оный, профанически подражая воспеванию героев русских» [16, с. 275].

Слава «Кишинёвского поэта» установилась за А.Ф. Вельтманом не только благодаря его стихам о кишинёвском саде. Ему принадлежит сатира на кишинёвское общество, известная под названием молдавского национального танца «Джок» («Жок»).

Конечно, «в этих игривых, наскоро сложенных в весёлой беседе на словах» строках А.Ф. Вельтмана не следует искать особых литературных достоинств. Стихотворение «Простите, коль моей нестройной лиры глас...» и куплеты «Джока» представляют интерес скорее всего потому, что полнее отражают окружение, среди которого жили и творили А.С. Пушкин и А.Ф. Вельтман в Бессарабии.

В 1837 году, потрясённый смертью великого поэта, А.Ф. Вельтман напишет «Воспоминания о Бессарабии», которые более полно воссоздают историческую и бытовую обстановку кишинёвского периода жизни А.С. Пушкина. Не случайно «Воспоминания» начинаются словами: «Очерк этой страны будет рамой, в которую я вставлю воспоминания о Пушкине».

К сожалению, почти во всех публикациях эта «рама» снимается, оставляются лишь фрагменты, имеющие непосредственное отношение к А.С. Пушкину. Хотя для А.Ф. Вельтмана было важно создать именно «очерк этой страны».

Действительно, вельтмановское восприятие А.С. Пушкина плохо укладывалось в привычные схемы мемуаристики, и поэтому отношение к «Воспоминаниям о Бессарабии» долгое время оставалось весьма двойственным. Но, как отметил позднее Л.Н. Майков, первый публикатор воспоминаний, тенденциозность и односторонность в подходе к ним привели к тому, что «по ним составилось мнение, что рассказы Вельтмана о Пушкине имеют лишь незначительный интерес исключительно анекдотического свойства» [Цит. по: 17, с. 131]. Сам Л.Н. Майков, предпринявший почти полную публикацию «Воспоминаний», был о них совершенно другого мнения: «Ближайшее знакомство с рукописью Вельтмана, – писал он, – убедило нас в том, что при составлении из неё извлечений была упущена основная мысль, руководившая автором, когда он писал свои «Воспоминания» [17, с. 131].

Л.Н. Майков тонко почувствовал необычность «Воспоминаний о Бессарабии» и в тематическом, и в жанровом, и в композиционном отношении. Он воспринял их как художественно-биографическое повествование, и поэтому насыщенность историческим, географическим, этнографическим, бытовым материалом текста, столь смущавшая ранее обращавшихся к «Воспоминаниям», рассматривалась им как несомненное достоинство этого необычного создания. Л.Н. Майков сумел увидеть единство довольно причудливого повествования и оценить адекватность воплощения в нем авторского замысла, четкую соотнесенность отдельных частей: «В своей статье, – заключает исследователь, – Вельтман, кроме прямых сведений о Пушкине, дает прекрасное изображение бессарабской природы, сообщает много занимательных подробностей о разнообразном составе и быте местного населения и рассказывает о той попытке к освобождению греков из-под турецкого ига, которая известна под названием Этерии. Многое из того, о чем говорит автор «Воспоминаний», обращало на себя внимание и А.С. Пушкина, и если не возбуждало в нём, как в А.Ф. Вельтмане, учёной пытливости, зато действовало на его воображение, так или иначе питало его творчество. Эту таинственную связь между личностью поэта и краем, куда он попал, А.Ф. Вельтман угадал с большою проницательностью, а потому именно взятая в целом, его статья представляет хороший материал для истории жизни и творчества А.С. Пушкина в период его пребывания в Кишинёве» [17, с. 131–132].

Бессарабский маршрут А.Ф. Вельтмана во многом совпал с пушкинским. Как и А.Ф. Вельтман, А.С. Пушкин ездил в Аккерман, в Бендеры, Измаил, собирал сведения о ссылке Овидия, о Траяновом вале, о цыганах, о Карле XII и Мазепе, о штурме А.В. Суворова, записывает молдавские и болгарские исторические предания, сербские песни. Обо всём этом и рассказывает А.Ф. Вельтман в своих «Воспоминаниях».

Таким образом, А.Ф. Вельтман был одним из первых, кто попытался выяснить то влияние, которое оказали на великого поэта «и самый край, и условия тамошней жизни». Такая задача была по плечу лишь человеку, который знал о Бессарабии не понаслышке. Писатель как никто другой изучил этот край, объездил его вдоль и поперёк, будучи военным топографом. Это и помогло А.Ф. Вельтману с такой достоверностью воссоздать историческую и бытовую атмосферу кишинёвского периода жизни А.С. Пушкина.

#### *Список литературы*

1. Акифи О.И. Зарождение фантастики как жанра в русской литературе на примере творчества А. Ф. Вельтмана // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2015. № 4(8). С. 26–28.
2. Акифи О.И. Уникальность трактовки славянских мифологических образов в творчестве А.Ф. Вельтмана // Культура и текст. 2022. № 4(51). С. 150–156. – DOI 10.37386/2305-4077-2022-4-150-156.
3. Акутин Ю.М. Александр Вельтман и его роман «Странник» // Вельтман А.Ф. Странник. М.: Наука, 1978. С. 247–300.
4. Балашова Е.А. «Смеховая культура» Древней Руси в произведениях Вельтмана // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение. Киров: ВГГУ, 2003. С. 29–32.
5. Высоцкий А. А. Киевская Русь в русском историческом романе 30-х гг. XIX века: М.Н. Загоскин, А.Ф. Вельтман, Э.А. Волконская. Автореферат диссертации ... кандидата филол. наук. Днепропетровск, 1991. 17 с.
6. Грачева А.А. А.Ф. Вельтман и В.Ф. Одоевский как писатели-«энциклопедисты» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2-2. С. 125–129.
7. Грачева А.А. Роман А.Ф. Вельтмана «Странник» в контексте русской романтической прозы. Автореферат диссертации ... кандидата филол. наук. Санкт-Петербург, 2016. 22 с.
8. Кошелев В.А., Чернов А.В. Человек в художественном мире А.Ф. Вельтмана и Ф.М. Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Т.6. Л.: Наука, 1985. С. 55–63.
9. Скачкова О.А. Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А.Ф. Вельтмана («Кошей бессмертный» и «Светославич, вражий питомец»). Автореферат диссертации ... кандидата филол. наук. Самара, 2004. 23 с.
10. Шалпегин О.Н. Своеобразие художественного мира романов А.Ф. Вельтмана: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 24 с.



11. Юхнова И.С. «Чужая» рукопись в структуре художественного произведения (А.С. Пушкин, А. Погорельский, А.Ф. Вельтман) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2-2. С. 352–356.
12. Юхнова И.С. А.Ф. Вельтман в оценке В.Г. Белинского // Фундаментальные исследования. 2015. № 2-26. С. 5977–5980.
13. Юхнова И.С. Миф об Овидии у А.С. Пушкина и А.Ф. Вельтмана // Античность и христианство в литературах России и Запада. Владимир: ВГГУ, 2008. С. 42–47.
14. Юхнова И.С. Принцип калейдоскопичности в романе А. Вельтмана «Странник» // RES Philologica: ученые записки Северодвинского филиала Поморского государственного университета имени М.В. Ломоносова Вып. 4. Архангельск: Поморский университет, 2004. С. 215–216.
15. Юхнова И.С. Семантика путешествия в «Страннике» А. Вельтмана // Язык. Человек. Культура. Часть 1. Смоленск: СГПУ, 2005. С. 206–211.
16. Вельтман А.Ф. Воспоминания о Бессарабии // Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. СПб.: Академический проект, 1998. С. 272–284.
17. Чернов А.В. Отражение восприятия личности и творчества А.С. Пушкина в произведениях А.Ф. Вельтмана // Проблемы современного пушкиноведения. Псков: ПГПУ, 1991. С. 130–136.

## A.C. PUSHKIN IN THE LIFE AND WORK OF A.F. VELTMAN

*G.G. Topor*

I. N. Crange Chisinau State Pedagogical University, Republic of Moldova

The article analyzes Veltman's "Memories of Bessarabia" as a source of information about Pushkin's stay in Moldova, clarifies the nature of the relationship between the writers and their creative interaction.

**Keywords:** A.S. Pushkin, A.F. Veltman, Chisinau in literature, Bessarabia in literature.

УДК 82.0

## «ПУГАЧЕВ» ЕСЕНИНА VS «БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА В ОЦЕНКЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

*С.Н. Пяткин*

Национальный исследовательский Нижегородский  
государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Арзамасский филиал  
nikolas\_pyat@mail.ru

В статье показывается, что суждение Клюева о том, что есенинская поэма «Пугачев» «нужней и желаннее “Бориса Годунова”», лишь на поверхностный взгляд выглядит алогичным и парадоксальным. Подчеркивается, что эпистолярный отзыв Клюева о «Пугачёве» не содержит оценки литературных достоинств драматической поэмы в сравнении с «Борисом Годуновым», а выражает исключительно личное отношение к младшему поэту. Переданная вместе с письмом в Вытегру книга «Пугачёв» стала для Клюева вещественным выражением любви и дружбы адресанта, свидетельством духовной и творческой преданности ученика своему учителю. Для восстановления прежних отношений с Есениным олонекскому поэту была «нужней и

желаннее» поэма «Пугачёв», так как её содержание созвучно идее жертвенного служения своему народу, которая выступает сквозным мотивом всего творчества Клюева.

**Ключевые слова:** эпистолярный, имажинизм, Мариенгоф, Иванов-Разумник, народная поэзия, поэт-наставник.

Начнем сразу же с интересующей нас оценки, которая дана Николаем Клюевым в письме С. А. Есенину 28 января 1923 года: «*“Пугачёв” – свист калмыцкой стрелы, без истории, без языка и быта, но нужней и желаннее “Бориса Годунова”, хотя там и золото, и стены Кремля, и сафьянно-упругий сытовый воздух 16-17 века. И последняя Византия*» [1, с. 254].

Этот отзыв в существующей исследовательской практике преимущественно аттестуется посредством бессодержательного определения «*восторженное приветствие*». Аморфность такой дефиниции отчетливо проявляется на фоне работ, подробно освещающих прижизненную критику о есенинском произведении, которая сама по себе отличается разнокачественными и объемными оценками «Пугачева» (см. подробнее: [2, с. 144–158]).

Письмо Клюева – ответ на есенинское послание, устойчиво именуемое «призывом к миру» после четырехлетнего разрыва отношений между ними (см. подробнее: [3; 4]), которое младший поэт сопровождал «гостинцами» – своими книгами, среди которых была только что вышедшая из печати драматическая поэма «Пугачев».

Причины разрыва, характер творческих разногласий между поэтами на сегодняшний день подробно и обстоятельно изучены. И в качестве ключевой проблемы в данном отношении справедливо указывается на то, что Клюев как учитель, наставник Есенина в поэзии (а Есенин, подчеркнем, никогда от этого ученичества не отказывался) категорически не принял нового этапа в творческом развитии «песенного собрата», связанного с имажинизмом.

Имажинизм воспринимался Клюевым как сознательный разрыв Есенина с духовными основами «избяной», «святой Руси», что сродни евангельскому предательству: «*От оклеветанных голгоф / Тропа к иудиным осинам*» [5, с. 499]. Образ жизни, приветствующий урбанистический мир и идеологию «западничества», которые онтологически чужды «земляному» первородству песенного дара Есенина, превращает, по Клюеву, поэзию в «золу», остуженную «гордыней» (см. об этом подробнее: [6]). Есенинский имажинизм в художественном сознании Клюева имеет и свою систему «опознавательных» знаков, где в причинно-следственных отношениях существуют обладающие негативными коннотациями явления культурно-бытового плана («обломки рифм», «хромы стопы», «цилиндр», «лаковые

башмаки») и нелюбимый образ зловещего Мариенгофа–садовника, нового наставника Есенина, культивирующего новую есенинскую поэтику (*«Не с Коловратовых полей / В твоём венке гелиотропы. / Их поливал Мариенгоф / Кофейной гущей с никотином...»*) [5, с. 499].

Есенинское письмо к Клюеву, написанное в конце декабря 1921 года, было вместе с книгами доставлено в Вытегру, где проживал в то время поэт, его близким знакомым Н.И. Архиповым в первых числах января 1922 года (подробнее об этом см.: [7; 8]), а ответное послание Клюева датируется 28 января того же года. Старший поэт, мучительно переживающий разрыв с Есениным и стремящийся восстановить дружеские и творческие связи с ним, как видим, не особо спешит ответить своему «сопесеннику». Причины такой неспешности Клюева легко объяснимы: эмоционально отреагировав на есенинское письмо и «гостинцы» (*«облил ... слезами», «припадал к ним ликом своим»*), старший поэт *«старался»* посредством них *«угадать <...> теперешнего»* Есенина, о чём Клюев пишет уже в самом начале своего достаточно объёмного послания [1, с. 252].

Критическое и вдумчивое погружение в духовный мир новой поэзии своего вчерашнего ученика становится залогом молитвенного провозглашения в обретении им *«жемчужины родимого слова»*, в котором адресант обнаруживает преемственность подлинно народной – ранней – поэзии Есенина, где проявилось наставническое участие Клюева. Именно об этом старший поэт с благодарностью свидетельствует в письме: *«И так сладостно мне бедному, не приласканному никем, за своё русское в песнях твоих»* [1, с. 253].

В то же время, признавая необычайный, яркий, стремительный рост Есенина как поэта, отразившийся в «Пугачёве», Клюев, между тем, стоически отказывался видеть в нём плоды имажинистской школы, угадывая в «теперешнем» Есенине творчески зрелого и духовно возмужавшего «юного Серёженьку», прельщённого, но не обольстившегося ложными красотами мира, чуждыми истинно народной поэзии.

Несложно заметить, что образные определения есенинского и пушкинского произведений, которые даются Клюевым, не равнозначны между собой, подспудно рождая ощущение некоей неполноценности «Пугачева» в сравнении с «Борисом Годуновым»: *«без истории, без языка и быта»*. А вывод, который делает Клюев из этого сравнения, – *«“Пугачев” <...> нужней и желаннее “Бориса Годунова”*» – выглядит, по меньшей мере, алогичным и в определенной степени парадоксальным.

Напомним, что Клюев далеко не единственный из современников Есенина, кто подметил связь драматической поэмы «Пугачев» с

пушкинской трагедией. Об этом высказывались С. Городецкий, В. Мейерхольд, А. Ветлугин. Последний, считая, что влияние Пушкина значительнее имажинистской поэтики есенинской драмы, лапидарно заявлял, что ее автор «через одно и чрез много столетий протягивает руку творцу “Бориса Годунова”» (см. подробнее: [2, с. 146]). Однако же ключевское суждение, быть может, и, предполагая такое влияние, все-таки исходит из не самой очевидной связи пушкинского и есенинского произведений.

На наш взгляд, говоря об этой оценке, необходимо учитывать то, что тема «Бориса Годунова» в ее непосредственном отношении к Есенину уже получала у Клюева свое художественное решение в стихотворении «Ёлушка-сестрица» (1917). Не исключено, что в сопоставлении «Пугачева» и «Бориса Годунова» имплицитно присутствуют и смыслы, отсылающие к этому стихотворению Клюева и открывающие новые горизонты как для интерпретации его эпистолярной оценки «Пугачева», так и всего письма, за которым в ключеведении закрепилось однозначное пафосное определение – «своего рода “акафист”, славословие Есенину» [9, с. 182].

Текст «Ёлушки-сестрицы» построен Клюевым на контрасте лирического героя с образом Серёжи, в котором без труда угадывается реальный Есенин, являющийся к тому же адресатом стихотворения, что подчёркивает непреодолимый разрыв отношений некогда родственных по духу людей – наставника и его ученика. Заданная в эпитафии тема убийства невинного разрабатывается Клюевым посредством сопоставления Серёжи первоначально с мифологическим Китоврасом, затем с изгнанным из рая библейским падшим ангелом («опальным серафимом») и в заключительной части с исторической личностью – Борисом Годуновым.

Своего апогея тема невинной жертвы (заклания) достигает именно в финале. Лирический герой, называя себя «жертвой Годунова» и «убиенным Митрием», вызывает в сознании читателя стойкую аналогию Серёжи с убийцей царевича Годуновым, а точнее, с тем образом русского царя, который сложился в историко-культурном национальном сознании и запечатлелся в известных агиографических, исторических и фольклорно-литературных источниках. Практически все они объединены недвусмысленным указанием на виновника совершенного в Угличе злодеяния – Бориса Годунова, который стремился любой ценой заполучить царский венец. Ключевым («сильным») текстом для русской литературной традиции в данном случае, бесспорно, является пушкинская трагедия «Борис Годунов», породившая в отечественной словесности «годуновский бум», и которая, как убедительно доказывает новейший исследователь

творческой феноменологии драматического произведения Пушкина, «больше чем литература, это длящаяся история» [10, с. 172]. В данном контексте аналогии «Есенин – Годунов» и «лирический герой – убиенный Митрий» получают в стихотворении Клюева дополнительное значение: истинная причина разрыва отношений «сопесенников» обусловлена их борьбой за трон русской поэзии, за право называться «первым народным поэтом». Именно эта позиция Клюева, объясняющая причины резкого расхождения поэтов, вызвала у Есенина гневную реакцию в письме к Иванову-Разумнику, датированном концом декабря 1917 года. Будущий автор «Пугачева», уже знакомый с текстом «Ёлушки-сестрицы» (а на это указывает фрагмент чернового варианта письма, в котором Есенин признает, что в «стихотворении [Клюева] Годунов, от которого ему так тяжело, есть никто иной, как я, и это понятно может быть мне одному» [11, с. 437]), с нескрываемым раздражением писал: «Штемпель Ваш “первый глубинный народный поэт”, который Вы приложили к Клюеву из достижений его “Песнь Солнценосца”, обязывает меня не появляться в третьих “Скифах”. Ибо то, что вы сочли с Андреем Белым за верх совершенства, я счел только за мышинный писк. <...> Клюев <...> за последнее время сделался моим врагом» [11, с. 99].

В поэтическом обращении к Есенину Клюев мастерски воспроизводит чувства и мысли умирающего царевича Димитрия:

*Тяжко, светик, тяжело!  
Вся в крови рубашка...  
Где ты, Углич мой?..  
Жертва Годунова,  
Я в глуши еловой  
Восприму покой* [5, с. 301].

По мнению младшего современника Пушкина, религиозного философа и литературного критика И.В. Киреевского, главным героем трагедии «Борис Годунов» является «тень умерщвленного Димитрия», которая «царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий <...> и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок» [12, с. 534]. В продолжение этой мысли, спроецированной на ход наших рассуждений, можно вполне допустить, что процитированный фрагмент клюевского стихотворения, исполненный трагической экспрессии, служит скрытой реминисценцией из пушкинского «Бориса Годунова». Скучные упоминания о царевиче в трагедии, принадлежащие разным персонажам, будто бы соединяются у Клюева в единый текст, материализуя образ истекающего кровью Димитрия, произносящего свое последнее слово, обращенное к убийцам.

И в целом, скрытые реминисценции из «Бориса Годунова» образуют в ключевском стихотворении «пушкинский слой» особой семантической насыщенности, где творческая личность автора трагедии словно бы призвана быть третейским судьей, непререкаемым авторитетом в споре-вражде вчерашних друзей-поэтов (см. об этом подробнее: [13]).

Образ окровавленного отрока в ключевском тексте отсылает память читателя к монологу царя Бориса Годунова «Достиг я высшей власти...», в котором образ-видение «мальчики кровавые в глазах», имеющий евангельскую природу, явлен символом нечистой совести героя, его душевных терзаний.

Апеллируя к совести Есенина, олонецкий поэт в заключительных строках произведения проводит мысль о неизбежности торжества «правды вечной»:

*Буду в хвойной митре,  
Убиенный Митрий,  
Почивать, забыт...  
Грянет час вселенский,  
И собор Успенский  
Сказку приютит [5, с. 301].*

Финал ключевского стихотворения созвучен общей идее пушкинского «Бориса Годунова» о неотвратимости высшего суда («*И не уйдешь ты от суда мирского, / Как не уйдешь от божьего суда*» [14, с. 23]) и воцарению справедливости в веках. В филигранно выверенных строках ключевского обращения к Есенину нет места чувству вражды и жажде публичной мести «младшему брату» за измену прежним идеалам.

Слова уже упомянутого нами есенинского письма к Иванову-Разумнику о том, что Ключев за последнее время сделался «врагом», были написаны Есениным, по всей видимости, в эмоциональном порыве, под непосредственным впечатлением от прочтения ключевского стихотворения, о чём свидетельствует не только желчный тон письма, но и определённая недооценка молодым поэтом глубины скрытых смысловых пластов текста Ключева, настроение и основная идея которого созвучны мудрым словам пушкинского Патриарха в «Борисе Годунове»:

*Благословен всевышний, поселивший  
Дух милости и кроткого терпенья  
В душе твоей, великий государь;  
Ты грешнику погибели не хочешь,  
Ты тихо ждешь – да пройдет заблужденье:  
Оно пройдет и солнце правды вечной  
Всех озарит [14, с. 69].*

И Клюев, переехав на жительство в Вытегру, по завету Пушкина, «тихо ждал», ждал тягостных четыре года, в течение которых было пролито им, по его собственному признанию, «много слёз» [1, с. 252].

Но вернёмся к интересующему нас письму Клюева, чтобы ответить на главный вопрос: почему есенинский «Пугачёв» «нужней и желаннее» пушкинского «Бориса Годунова»?

Клюев, ставя «Пугачёва» выше «Бориса Годунова», не кривил душою ради возобновления отношений с «младшим братом». Письмо Клюева от начала и до конца наполнено «самыми чистыми словами, на какие было способно сердце» поэта [1, с. 255], а, следовательно, в нём нет и не может быть даже полуправды; Клюев предельно чистосердечен перед Есениным, а финал его письма и вовсе прочитывается как исповедь перед младшим «сопесенником».

Отзыв о «Пугачёве» отнюдь не содержит оценки литературных достоинств драматической поэмы в сравнении с «Борисом Годуновым», в котором Пушкиным были художественно запечатлены любимейшие олонецким поэтом образы: «золото и стены Кремля, сафьянно-упругий сытовой воздух 16-17 века. И последняя Византия» [1, с. 254–255]. В своей оценке «Пугачёва» Клюев выражает исключительно личное отношение к «младшему брату», отвечая взаимными чувствами на посланный ему «мир и братский поцелуй», в которых он испытывал *крайнюю нужду* и которых *страстно желал* получить от Есенина в течение долгих и мучительных четырёх лет разлуки. Стараясь угадать Есенина «теперешнего», Клюев стремится воскресить прежние доверительные отношения, которые были между поэтами в «*те незабвенные сказочные годы*» [1, с. 252]. Для Клюева было важным понять искренность есенинских слов, содержащихся в посланной с Архиповым записке, и подлинную «цену» переданных с ним же подарков. Интимность и предельная откровенность письма к Есенину убеждает в том, что Клюев поверил в непритворность есенинского признания о бережно хранимом дружеском чувстве: «*А о тебе я всегда помню, всегда во мне ты присутствуешь*» [11, с. 129]. Переданный вместе с письмом есенинский «гостинец» – книга «Пугачёв» – стал для Клюева своеобразным знаком доверительности дарителя, подарком как таковым, вещественным выражением любви и дружбы адресанта, а главное – свидетельством духовной и творческой преданности ученика своему учителю, что, несомненно, было важнее для Клюева. Для восстановления прежних отношений с Есениным Клюеву была «нужней и желаннее» поэма «Пугачёв», так как её содержание во многом созвучно идее жертвенного служения своему народу, которая, заметим, красной нитью пронизывает всё

творчество олонекского поэта. Емельян Пугачёв – талантливый, подлинно народный герой, возглавивший крестьянское движение и этим обречший себя на «заклание за Россию».

В этой связи, обращает на себя внимание фрагмент письма Клюева, где он пророчески объявляет Есенину его великое предназначение, которое предрешит младшему поэту посмертную славу и всенародную любовь: *«Семь покрывал выткала Мать-жизнь для тебя, чтобы ты был не показным, а заветным. Камень драгоценный душа твоя, выкуп за красоту и правду родимого народа, змеиный калым за Невесту-песню.*

*Страшная клятва на тебе, смертный зарок! Ты обречён на заклание за Россию, за Ерусалим, сошедший с небес»* [1, с. 252].

Вряд ли стоит считать случайным «соседство» в эпистолярном тексте Клюева *такого* предсказания о Есенине и *такого* отзыва о есенинском «Пугачеве», который, по сути, олицетворяет автора, стоящего «за правду родимого народа», с героем его поэмы.

Пугачёв и Годунов символизируют в клюевском письме, как и в творчестве поэта в целом, два диаметрально противоположных пути: путь «народного гения», достойный славы, и презренный в народе путь кровавого злодея. На этом основании поэма Есенина «Пугачёв» действительно стала для Клюева «нужней и желаннее» «Бориса Годунова», так как она зримо свидетельствовала ему о том пути, высоком и скорбном, который избрал «возлюбленный» и единственный ученик.

В этом смысловом ключе отзыв Клюева о поэме Есенина «Пугачёв» перестаёт восприниматься алогичным, а наоборот – убедительно вписывается в общую интимную тональность и логику суждений адресанта послания, дополняя важными деталями скрытый диалог двух крестьянских поэтов, где имя Пушкина призвано к разрешению противоречий между ними.

#### *Список литературы*

1. Клюев Н.А. Словесное древо. Проза / вступ. ст. А.И. Михайлова; сост. В.П. Гарнин. СПб.: Росток, 2003. 688 с.
2. Шубникова-Гусева Н. И. От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 684 с.
3. Субботин С.И. Есенин и Клюев (К истории творческих взаимоотношений) // О, Русь, взмахни крылами... Есенинский сборник. М.: Наследие, 1994. Вып. I. С. 104–120.
4. Киселёва Л.А. «Пугачев» Сергея Есенина в восприятии Николая Клюева: исторический, культурный, поэтологический контексты понимания // Современное есениноведение. 2013. № 27. С. 10–15.
5. Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / пред. Н.Н. Скатова, вступ. ст. А.И. Михайлова; сост. В.П. Гарнин. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.



6. Михайлов А.И. «Журавли, застигнутые вьюгой...»: (Н. Клюев и С. Есенин) // Север. 1995. № 11/12. С. 142–154.
7. Казаков А.Л. Клюев – Ленину: «словесный гостинец из русского рая» // Север. 2014. № 1/2. С. 141–146.
8. Кудряшов И.В., Пяткин С.Н. «Милому дьячку Коле...»: о новонайденном инскрипте С.А. Есенина // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 8. С. 255–272. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-8-255-272.
9. Азадовский К.М. Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. СПб.: Звезда, 2002. 365 с.
10. Глембоцкая Я.О. Феномен власти и его художественное осмысление в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» // Идеи и идеалы. 2017. № 4 (34). С. 170–178. DOI: 10.17212/2075-0862-2017-4.1-170-178.
11. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995-2002. Т. 6. Письма. 1999. 816 с.
12. Киреевский И.В. Обзор русской литературы за 1831 год. «Борис Годунов» // Пушкин А.С. Борис Годунов. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический Проект», 1996. С. 531–536.
13. Кудряшов И.В. Реминисценции «Бориса Годунова» в цикле Н.А. Клюева «Поэту Сергею Есенину» // Современное есениноведение. 2015. № 2 (33). С. 59–66.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 7. Драматические произведения. 1948. С. 1–98.

#### **YESENIN'S PUGACHEV VS PUSHKIN'S BORIS GODUNOV IN THE ASSESSMENT OF NIKOLAI KLYUEV**

*S.N. Pyatkin*

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod,  
Arzamas Branch

The article shows that Klyuev's judgment that Yesenin's poem Pugachev is "more necessary and desirable than Boris Godunov" only superficially looks illogical and paradoxical. It is emphasized that Klyuev's epistolary review of Pugachev does not contain an assessment of the literary merits of the dramatic poem in comparison with Boris Godunov, but expresses an exclusively personal attitude towards the younger poet. The book "Pugachev", which was sent along with the letter to Vytegra, became for Klyuev a tangible expression of the addressee's love and friendship, evidence of the student's spiritual and creative devotion to his teacher. To restore former relations with Yesenin, the poet Olonetsky needed and desired the poem "Pugachev" more, since its content is consonant with the idea of sacrificial service to his people, which is a cross-cutting motive of all Klyuev's work.

**Keywords:** epistolary, imagism, Marienhof, Ivanov-Razumnik, folk poetry, poet-mentor.

## ПУШКИНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ И А. АХМАТОВОЙ

*И.И. Цвик*

Кишинёвский государственный педагогический университет им. И. Крянгэ  
iris333@bk.ru

В статье анализируются особенности переработки пушкинской традиции в поэзии М. Цветаевой и А. Ахматовой, обращается внимание на своеобразие национального логоса в осмыслении пушкинской традиции. Отмечается, что восприятие наследия А. Пушкина двумя великими поэтессами было лишено механического следования его темам и мотивам, однако именно под влиянием творчества А. Пушкина их постигало поэтическое прозрение, которое происходило благодаря плодотворному воздействию и творческой переработке пушкинского наследия. Методы: аналитический, сравнительно-сопоставительный. Цель статьи – раскрыть особенности процесса интерпретации пушкинской традиции в поэтическом наследии М. Цветаевой и А. Ахматовой. Выводы: во-первых, двум русским поэтам / поэтессам была особенно близка и созвучна логика национального мышления А. Пушкина; во-вторых, М. Цветаева в своей прозе решает пушкинскую тему в личностно-эмоциональном ключе, а А. Ахматова в своих «пушкинских штудиях» придерживается в большей степени аналитического, объективно-литературоведческого (научного) подхода.

**Ключевые слова:** традиции, новаторство, реминисценции, национальное своеобразие.

Путь к А. Пушкину у М. Цветаевой и А. Ахматовой примерно одинаков: через тексты поэта он должен привести к Пушкину-человеку. Соприкосновение с пушкинской традицией становится в какой-то степени фактором творческого самоопределения и самоутверждения и у М. Цветаевой, и у А. Ахматовой.

Известный поэт и литературовед О. Седакова отмечает, что «и Цветаева, и Ахматова, поэты самого просвещенного из литературных времен России, владели не только лирическим словом. Их “разговор о Пушкине” (<...> это значило: разговор о Поэзии, разговор о России, и, наконец, постулирование собственных творческих принципов) проходил не только в лирических строфах, но и в дискурсивной прозе – которая, впрочем, так же, как и стихи, несет на себе явный оттенок *ex-voto*, своего рода благодарственного приношения гению места. <...> Среди писавших о Пушкине мы вряд ли найдем ещё кого-то, кто так же, как Ахматова и Цветаева, был бы занят его “человеческим голосом”» [1].

Отношение к А. Пушкину у М. Цветаевой было на редкость личностно-неповторимым и особенным. На это влияло, конечно, своеобразие экспрессивной натуры М. Цветаевой и её самобытный, эмоционально-

страстный характер, что отразилось во всём строе её поэзии. И. Бродский, посвятивший М. Цветаевой не одну статью, утверждал, что «Цветаева – поэт бескомпромиссный. <...> Поэт – это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли» [2].

В поэтической традиции М. Цветаевой было посвящать стихи многим любимым поэтам, но ни к кому из поэтов М. Цветаева не обращалась в своем творчестве так часто и определенно, как к А.С. Пушкину. Он всегда сокровенный *адресат-герой*. Для неё Пушкин – единомышленник и союзник, более того, вечный спутник и современник, и временное несовпадение не сможет повлиять на их удивительную созвучность. Произведения поэта, которые она не просто прочитывала, а «проживала», сживалась с ними, ощущая их живое дыхание, были необходимы ей как творческий импульс, как энергия вдохновения и созидания. М. Цветаевой было необходимо чужое / другое произведение «как носитель темы, сюжета, мотива, идеи, а иногда и метра, – потому что собственный текст она мыслит всегда как *ответ*. (Не случайно утверждение, что искусство – это не вопрос, а ответ, – одна из любимейших мыслей зрелой Цветаевой)» [3, с. 47].

Первое же из поэтических обращений к А. Пушкину – это стихотворение 1913 г. Его заглавие – «**Встреча с Пушкиным**». В юности ей очень хотелось через поэтический образ Поэта рассказать о себе, о том, что и она непокорна и своенравна, как и он: «Пушкину я обязана своей страстью к мятежникам – как бы они не назывались и не одевались» [4, с. 510], что она также творчески свободна, как и он: «Поэт – издавека заводит речь. / Поэта – далеко заводит речь» («Поэт»). Её утверждение, что поэт – безмерен, тоже пушкинское: «Что же мне делать, певцу и первенцу, / <...> С этой безмерностью / В мире мер?!» [5, с. 230]. Она отвергает образ поэта (А. Пушкина и поэта-творца вообще) как формально-монументальный, мраморно-гранитный эталон «меры!»: «Пушкин – в роли мавзолея? <...> / “Пушкин – мера, Пушкин – грань...”» [5, с. 288–289].

В статье «Герой труда» (1925) памяти В. Брюсова, говоря о А. Пушкине – идеале и примере истинного поэта, в сопоставлении с В. Брюсовым, она писала: «Волей чуда – весь Пушкин. <...> / Меньшего не могу (Пушкин. Всемощность). / <...> Раз сегодня не смог, завтра смогу. (Пушкин. Чудо)». Для М. Цветаевой А. Пушкин – поэт, раздвигающий все возможные пределы, прорвавшийся в вечность. С ним она вела нескончаемый диалог, а так как А. Пушкин для М. Цветаевой – живой, то это не просто диалог, а диалог-встреча! Но А. Пушкин для неё – это и *мечта*: «Ибо Пушкин – всё-таки моя мечта, моё творческое сочувствие» [6].

В начале 1930-х годов, находясь далеко от России, М. Цветаева обратилась к образу Пушкина в цикле **«Стихи к Пушкину»** (1931), которому в письме к Тесковой она даёт следующую характеристику: «Стихи к Пушкину... Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, и все имеющие – обратное канону». В этом произведении ей было важно обозначить и свой особенный путь: Через Пушкина – к себе; через себя – к Пушкину! «Свершения Пушкина – результат не только великого поэтического дара, но и незаурядной силы духа. Именно в таком примере нуждалась тогда поэтесса. Независимость, непокорство, бунтарство А. Пушкина помогали ей в те годы возвращаться через бытовую суету, материальные лишения к поэтическому вдохновению, в стихию слова» [7, с. 1049]. Она пишет: «И большего было бы мало / (Бог дал, человек не обузь!), / Когда б не привез Ганнибала / Арапа на белую Русь. <...> / И шаг, и светлейший из светлых / Взгляд, коим поныне светла... / Последний – посмертный бессмертный / Подарок России – Петра» [5, с. 290-292]; «Вся его наука – / Мощь. Светло – гляжу: / Пушкинскую руку / Жму, а не лижу» [5, с. 293]. Таким образом, «главная роль Петра I для России, в представлении М. Цветаевой, не столько в том, что он построил Российский флот, победил шведов, вышел к Балтийскому морю, основал Петербург, а в том, что благодаря Петру в России появился Пушкин – потомок Ганнибала» [8].

Всё творчество М. Цветаевой, и пушкинская тема не исключение, насыщено экспрессивны, страстно-эмоциональны. И сам образ А.С. Пушкина у М. Цветаевой масштабен и монументально очерчен. Наиболее значимое автобиографическое сочинение М. Цветаевой – эссе **«Мой Пушкин»** (1937), где, как может показаться, акцент делается на «принадлежность», на единоличное «владение» и толкование, но на самом деле – это утверждение права на личностное восприятие и переживание его творчества, на психологическое родство и сопричастность всему, что связано с поэтом. «Мой в данном случае не как притязание на единоличное владение и претензия на единственно верное толкование, а указательное местоимение: тот Пушкин, которого я знаю и люблю с ещё до-грамотного детства» [9]. Она не отнимала А. Пушкина у других, просто ей хотелось, чтобы они прочли его её глазами и прочувствовали её сердцем. В этом своем эссе она писала, что «поделила мир на поэта и всех, и выбрала – поэта...». Знаменитая формула М. Цветаевой: «Равенство дара души и глагола – вот поэт», особенно подходит к её восприятию, *переживанию* творчества А. Пушкина, его облика и всей его жизни. В. Орлов отмечает, что отношение М.И. Цветаевой «к Пушкину – кровно заинтересованное и совершенно

свободное, как к единомышленнику, товарищу по “мастерской”. Ей ведомы и понятны все тайны пушкинского ремесла – каждая его скобка, каждая описка; она знает цену каждой его остроты, каждого слова. В это знание Цветаева вкладывает своё личное, “лирическое” содержание» [10, с. 14]. Это эссе – и повествование о встрече ребёнка с высоким *словом поэзии*, и о том, используя слова Н. Гумилёва, что её сознание и «Её душа открыта жадно / Лишь медной музыке стиха» («Она» Н. Гумилёв). Основной мотив этого произведения – *исповедальность*. И. Бродский писал, что она – «поэт чрезвычайно искренний, вообще, возможно, самый искренний в истории русской поэзии» [2].

Итак, можно выделить некоторые *основные мысли* в эссе «Мой Пушкин». *Во-первых*, как она отмечает «первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. <...> Нас этим выстрелом всех в живот ранили. <...> Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта – убили. С тех пор <...> я в подзащитные выбрала поэта: защищать – поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались» [9]. Страшное откровение и прозрение / предчувствие М. Цветаевой: в нашем мире, в России убивают поэтов. И, действительно: «Темен жребий русского поэта: / Неисповедимый рок ведет / Пушкина под дуло пистолета, / Достоевского на эшафот» (М. Волошин «На дне преисподней»). *Во-вторых*, «Пушкин меня заразил любовью. Словом – любовь», т. е. А. Пушкин есть та самая истинная, сокровенная любовь, облагораживающая, возвышающая своим трагизмом и полнотой чувств как в личном, так и в творческом планах. *В-третьих*, она утверждала, что «Многое, предопределил во мне “Евгений Онегин”. Если я потом всю жизнь по сей последний день всегда первая писала, первая протягивала руку – и руки, не страшась суда – то только потому, что на заре моих дней Татьяна в книге, при свечке, с растрепанной и переброшенной через грудь косой, это на моих глазах – сделала. <...> Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества. У кого из народов – такая любовная героиня: смелая – и достойная, влюбленная – и непреклонная, ясновидящая – и любящая» [9]. Действительно, «у кого из народов – такая любовная героиня», которая всей своей внутренней сутью и своей судьбой всё сказала об этом самом народе: ни убавить, ни прибавить. *В-четвёртых*, важным и определяющим было для нее то, что влияние Пушкина – только раскрепощающее, это абсолютное творческое *свободо-* и *вольномыслие*. А залогом этого было, есть и будет духовная свобода самого А. Пушкина. *В-пятых*, для М. Цветаевой «Пушкин не воспоминание, а состояние, Пушкин – всегда и *отвсегда*» – Пушкин навсегда и во всём!

М. Цветаева предлагает свой, безусловно, субъективный взгляд и восприятие поэта, но именно это было важно ей и дорого нам. Она сокрушает схематические представления о поэте, устоявшиеся в среде советских, прежде всего, «пушкиньянцев», тиражируемые, навязываемые и не имеющие ничего общего с масштабностью и безмерностью фигуры поэта. Истинный поэт говорит с вечностью и о вечных проблемах, а мелкие интерпретаторы обслуживают сиюминутные конъюнктурные интересы.

М. Цветаева многое (а может быть, и всё!) в жизни «мерила» отношением к А. Пушкину, по её мнению, А.С. Пушкиным в *творчестве* заложены все главные человеческие чувства, эмоции, переживания и настроения. Для неё само его имя становится оценочным, его имя – символ подлинности, истинности и в искусстве, и в жизни, пароль «свой–чужой», в нём заключён код национальной русской поэзии и национальной же души, он своим творчеством, интерпретируя слова В. Белинского, сформировал *русскую* «манеру понимать вещи». Пушкин Марины Цветаевой – это *душа и судьба России и её истории*, в этом для неё его истинное величие.

Так или иначе: прямо или опосредовано имя поэта, образ поэта, творчество поэта проходит и через всю жизнь **Анны Ахматовой** и находит отклик на всех этапах её жизненного пути и творчества. Анна Андреевна явила себя не только великим поэтом, но и выдающимся пушкинистом, предложившим свой неповторимый взгляд на произведения А. Пушкина. Уже в раннем стихотворении «**В Царском Селе**» (1911) отразились особенности её восприятия А. Пушкина, который предстаёт «смуглым отроком», грустящим «у озёрных берегов». А. Ахматова не только духовно, но и физически ощущала присутствие и *со*присутствие поэта в своей жизни и в жизни поколения: «И столетие мы лелеем / Еле слышный шелест шагов». Для неё постоянное ощущение пребывания поэта, *духовного сосуществования* с ним становится важнейшим в её творческой жизни как напутствие, «охранная грамота», принадлежность к общему миру творчества, и совсем не в последнюю очередь, к *единому отчеству*.

В стихотворении «**Царскосельская статуя**» (1916) лирическая героиня испытывает и некий страх («Я чувствовала смутный страх / Пред этой девушкой воспетой»), и даже ревность («И как могла я ей простить / Восторг твоей хвалы влюбленной»), и тоску от невозможности личной встречи. «Пушкин для Ахматовой – некая идеальная перспектива, пушкинский мир для неё – идеал ненарушимого гармоничного равновесия» [11, с. 21–26].

В стихотворении-миниатюре «**Пушкин**», написанном в 1943 году, она размышляет о *цене*, которую платит национальный гений поэзии за своё

*право* говорить своим неподкупным голосом и вослед Г. Державину «Истину царям с улыбкой говорить», иронизировать над тем, перед чем другие склоняются в подобострастном трепете («Возможность или благодать / Над всем так мудро и лукаво / Шутить, таинственно молчать»). Однако цена известна – это жизнь, которой поэт заплатил за это право.

Исследованием творчества А.С. Пушкина Анна Ахматова занималась увлечённо, с большим воодушевлением. В пушкинских работах она не берет за основу принятый всеми стиль, а называет свою прозу – «штудиями», результатом которых были три работы – о «Золотом петушке», об «“Адольфе” Бенжамена Констана» и о «Каменном госте». Она анализирует пушкинское творчество и как исследователь, и как поэт по мироощущению. Также ей принадлежат и другие литературоведческие статьи о Пушкине: «Гибель Пушкина» (1958), «Пушкин и Невское взморье» (1963), «Пушкин в 1828 году» (1963), «Слово о Пушкине» (1961), «Пушкин и дети» (1965).

В статье о смертельной дуэли поэта «**Гибель Пушкина**» она исследует обстоятельства, поднимает архивные документы, но главное предлагает свой свежий, незашоренный взгляд на известные биографические события, ей удаётся привнести много нового в пушкиноведение касательно и этого драматического события судьбы А. Пушкина, вернее её финала. Здесь мы обнаруживаем иной, чем у М. Цветаевой, взгляд / подход к поэту. А. Ахматова, по-своему осмысляя пушкинскую традицию, была уверена, что творчество поэта встроено в том или ином объёме в *контекст биографии*. В этой статье она ощущает себя свидетелем драматической кровавой дуэли. «Отличительной чертой наблюдений Ахматовой над давно прошедшей жизнью являлось конкретное воображение. Даже в известных материалах она всегда находила какой-нибудь штрих, приближающий факт к читателю, заставляя наново пережить все детали событий» [12, с. 191–236].

В статье «**“Каменный гость” Пушкина**» А. Ахматова делает ряд важных *открытий* в исследовании творчества поэта. *Во-первых*, в плане раскрытия приёмов того, как рождается его *новаторский взгляд на тему, проблему, сюжет*. *Во-вторых*, она показывает, как он *перерабатывает* известный (универсальный / странствующий) сюжет, делая его *авторски-неповторимым*. Рассматривая произведение в контексте *межкультурных / межлитературных связей*, она раскрывает творческую лабораторию поэта, обнажает скрытый от неискушённого читателя «инструментарий», с помощью которого рождается неповторимое произведение русской литературы. *В-третьих*, раскрывает приёмы того, как рождается / создаётся неповторимое национальное звучание, т. е. как *русская жизнь входит в ткань произведения поэта*.

Итак, выделим одно из важных для нас положений из тех многих, которые она отмечает, позволив себе обширную цитату: «внимательный анализ “Каменного гостя” приводит нас к твердому убеждению, что за внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными лирическими переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом. Перед нами – драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. В отличие от Байрона, который (по оценке Пушкина) “бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя”, А. Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он не замыкается от мира, а идет к миру. <...> Откликаясь “на каждый звук”, Пушкин вобрал в себя опыт всего своего поколения. Это лирическое богатство Пушкина позволило ему избежать той ошибки, которую он заметил в драматургии Байрона, раздавшего “по одной из составных частей” своего характера своим персонажам и, таким образом, раздробившего свое создание “на несколько лиц мелких и незначительных”» [14, с. 185–195]. А. Ахматова, находя внутренние цитаты и близость сюжетов и отдельных образов у А. Пушкина и западных поэтов, заключает: «Пушкин не ищет, он всегда только находит. И когда он <даже> подражает – он делает лучше того, кому подражает» [13, с. 185–195]. А. Ахматова убедительно доказала, что сущность пушкинского творчества – *автобиографизм*, выявила *родство проблем*, стоявших перед поэтом XIX века, с проблемами вечной современности: *поэт и власть, поэт и чернь, поэт и время*. Действительно, А. Ахматова не декларативно, а аргументировано делает важный вывод, что «Он победил и время, и пространство» («Слово о Пушкине», 1961), и объясняет и демонстрирует, как это ему удалось, в чём это проявилось и почему это неоспоримо.

Таким образом, подводя итоги сказанному, можно сделать следующие *выводы*: в лирике и прозе М. Цветаевой, посвящённой А. Пушкину, для неё важно личностное переживание судьбы и творчества поэта, который вечный *партнёр по нескончаемому диалогу*. Он – пример истинного образа поэта на все времена, критерий подлинности и национального величия. М. Цветаева, создавая стихотворные и прозаические произведения об А. Пушкине, использовала *различные приемы*: реминисценции, антитезу, метафоры, обыгрывание многозначности слов, различного рода повторы



(синтаксические, лексические, звуковые), антонимию и т.д. Пользуясь данными приемами художественно-изобразительных средств, она стремилась донести до читателя тот самый «свой», личностный, почти «интимный» образ поэта.

Художественные открытия А. Ахматовой в изучении творчества и биографии А.С. Пушкина уникальны: исследование психологии творчества, реалистического мастерства поэта, скрытого автобиографизма, литературных взаимосвязей с европейской литературой – *межкультурный диалог*, доказательная аргументация мировой значимости, универсальной многосторонности и масштабности поэта. Она убедительно раскрыла принципы и приёмы переработки, переосмысления, интерпретации А. Пушкиным сюжета, темы, мотива. По точным словам В.В. Мусатова, «Пушкин был для нее менее всего “материалом” – она искала в нем опору и смысл, выверяла по нему свой путь, свои творческие принципы» [14, с. 123]. Для неё – это была «школа» в самом высоком смысле слова. В личном творчестве она поступала также: выбирая пушкинский сюжет, тему, идею, мотив, она шла путём *полного переосмысления*, наполняя *содержание своими эмоциями, восприятием, переживанием и оценками*. Любовь к А. Пушкину в большой степени определила и особенность поэтического стиля А. Ахматовой: она научилась у него ясности и точности поэтического слога и слова, простоте и в тоже время глубине содержания.

*Национально-художественное* своеобразие поэзии А. Ахматовой проявляется в слитности автора и лирического героя с народной судьбой: «я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был», эта позиция, также была унаследована ею от А. Пушкина, который никогда не отделял свою участь от народной доли / судьбы: «И неподкупный голос мой / Был эхо русского народа». Напомним его известные слова о народности, относящиеся и к национальному своеобразию творчества в целом: «Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками. <...> Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [15, с. 267]. Двум великим русским поэтам / поэтессам была особенно близка и созвучна эта логика *национального мышления* А. Пушкина. А национальное в художественном творчестве определяется также, а может быть, и в первую очередь, слитностью авторской картины мира с картиной мира читателей, единым национально-культурным кодом, системой ценностных доминант.

И Марина Цветаева, и Анна Ахматова не только как нельзя точно иллюстрируют и подтверждают как эту мысль великого русского классика,

но и всем своим творчеством демонстрируют неразрывность кровной связи с русской национальной поэтической традицией, заложенной А. Пушкиным в XIX в. и ставшей основообразующей в понимании концепта «русский национальный поэт».

#### *Список литературы*

1. Седакова Ольга. Двухтомное собрание сочинений. Том II. Проза. Эн Эф Кью, 2001. С. 652–666.
2. Бродский И. Об одном стихотворении, 1981 [Электронный ресурс]. – URL: <http://rsp-souz.ru/stati/filosofiya-tvorchestva/443-iosif-brodskij-ob-odnom-stikhotvorenii.html> (дата обращения 27.08.2024).
3. Шевеленко И.Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.
4. Цветаева М.И. Собрание соч. в 6 т. Т. 5. М., 1994–1995. С. 510.
5. Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Лен-д, 1979.
6. Цветаева М. Герой труда (записи о Валерии Брюсове) [Электронный ресурс]. – URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/geroj-truda-1.htm> (дата обращения 27.07.2024).
7. Мартынова Т.И. «Разговор о Пушкине» в поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты. Тольятти: Тольяттинский государственный университет, 2019. С. 98–105.
8. Муратова Е.Ю. А.С. Пушкин в творчестве М. Цветаевой // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2012. № 3(21). С. 182–185.
9. Цветаева М. Мой Пушкин [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.tsvetayeva.com/prose/pr\\_moi\\_pushkin](https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_moi_pushkin) (дата обращения 28.08.2024).
10. Орлов В. Марина Цветаева // Цветаева М. Мой Пушкин. Алма-Ата: Руан, 1990.
11. Гиршман М.М., Свенцицкая Э.М. «В Царском Селе» А. Ахматовой // Русская словесность. 1998. № 2. С. 21–26.
12. Ахматова А. Неизданная статья Анны Ахматовой о гибели Пушкина. Подготовка текста и примечания Э. Герштейн // Вопросы литературы. 1973. № 3.
13. Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 185–195.
14. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. Монография. М.: Прометей, 1992. 203 с.
15. Пушкин А.С. О народности в литературе. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. М., 1962.

#### **PUSHKIN TRADITION IN THE CREATIVE HERITAGE OF M. TSVETAEVA and A. AKHMATOVA**

*Irina Tsvic*

Ion Crange Chisinau State Pedagogical University

The article analyzes the peculiarities of the processing of the Pushkin's tradition in the poetry of A. Akhmatova and M. Tsvetaeva, and draws attention to the uniqueness of the national logos in the understanding of the Pushkin's tradition.

The author draws attention to the fact that the perception of the legacy of A. Pushkin by the two great poetesses was devoid of mechanical adherence to his themes and motives, but it

was under the influence of the work of A. Pushkin that they were overtaken by poetic insight, which occurred due to the fruitful influence and creative processing of Pushkin's legacy.

*Methods:* analytical, comparative.

The *purpose* of the article is to reveal the peculiarities of the process of interpreting the Pushkin tradition in the poetic legacy of A. Akhmatova and M. Tsvetaeva.

*Conclusions:* firstly, the two Russian poets / poetesses were especially close and consonant with the logic of the national thinking of A. Pushkin; secondly, M. Tsvetaeva in her prose solves the Pushkin theme in a personal-emotional key, and A. Akhmatova in her “Pushkin studies” adheres to a greater extent to an analytical, objective literary (scientific) approach.

***Keywords:*** traditions, innovation, reminiscences, national identity.



УДК 769.2

**ПАМЯТНИКИ А.С. ПУШКИНУ  
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ И СОВЕТСКОЙ КАРИКАТУРЕ**

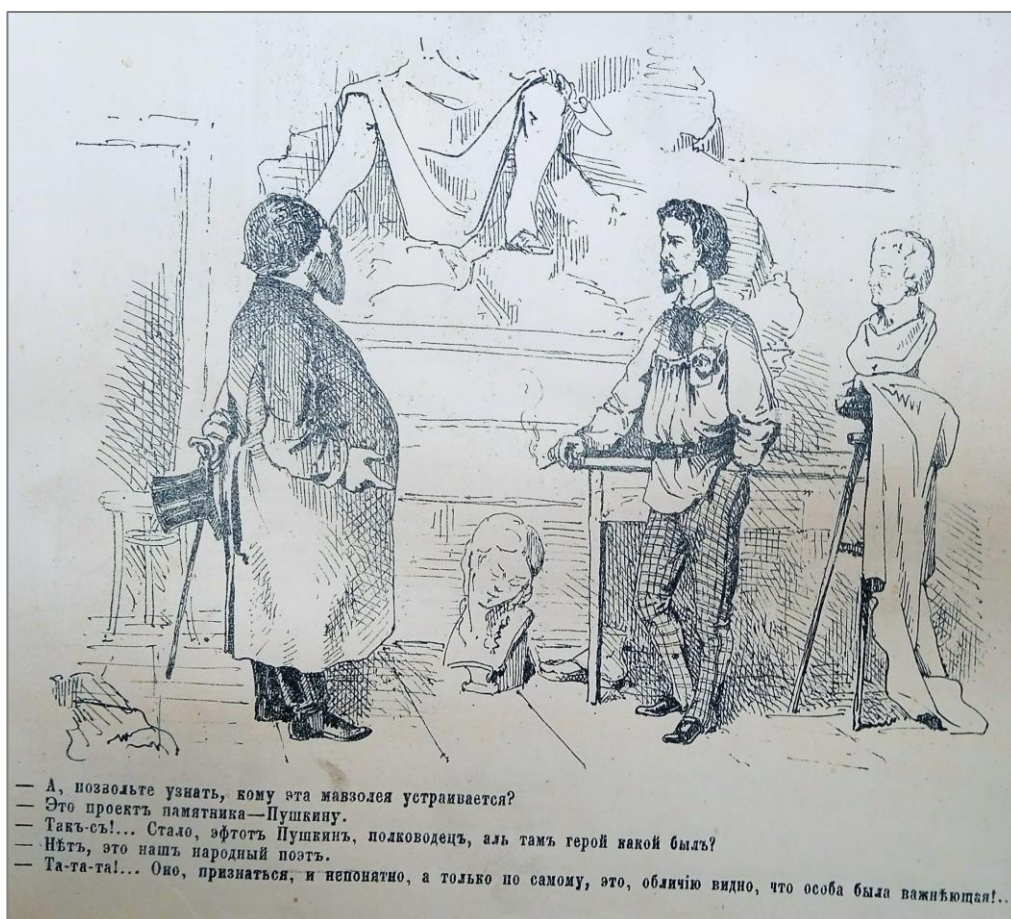
***Е.С. Сони́на***

Санкт-Петербургский университет  
sonina@mail.ru

На основе просмотренного массива дореволюционных и советских сатирических и юмористических журналов 1876–1960 гг. выявлено 68 карикатур и шаржей, использующих образы пушкинских памятников. Целью исследования стал поиск ответа на вопрос, насколько монументальный образ Пушкина важен для раскрытия карикатуристами выбранных тем. Изучение иллюстраций шло с применением контент-анализа (категория анализа – памятник как способ репрезентации, единицы анализа – восемь форм репрезентаций, единица счета – изображение памятника Пушкину или вербально-визуальное упоминание монумента). Определяется роль памятников в символическом построении иллюстраций, вычленяется частотность ввода образа того или иного монумента, выясняется разница в подходах у дореволюционных и советских художников при обращении к скульптурной пушкиниане. Острота карикатур увеличивается за счет особого восприятия Пушкина русскими людьми, и оттого его образы подходят к любой комической, трагической и нейтральной визуальной среде больше других исторических личностей.

*Ключевые слова:* А.С. Пушкин, памятник, карикатура, шарж, русская журналистика, советская журналистика

В мире существует более 700 памятников, памятных знаков и мемориальных досок, посвященных А.С. Пушкину [1]. Многочисленны формы рецепции подобного монументального наследия: это документалистика, публицистика, мемуары, художественная литература, живопись, графика и пр. В историографии этого вопроса больше всего отличился петербургский исследователь Александр Давидович Гдали́н [2, с. 74–92; 3]. Сатирическая иконография, связанная с пушкинскими памятниками, специально не изучалась, хотя встречаются карикатуры и размышления над их характером. Это ироническое исследование Абрама Арго (Гольденберга), историко-концептуальная работа Юрия Молока (в том числе про художественную и фотографическую биографию московского памятника), философский труд профессора Питсбургского университета Джонатана Брукса Платта и др. [4; 5; 6].

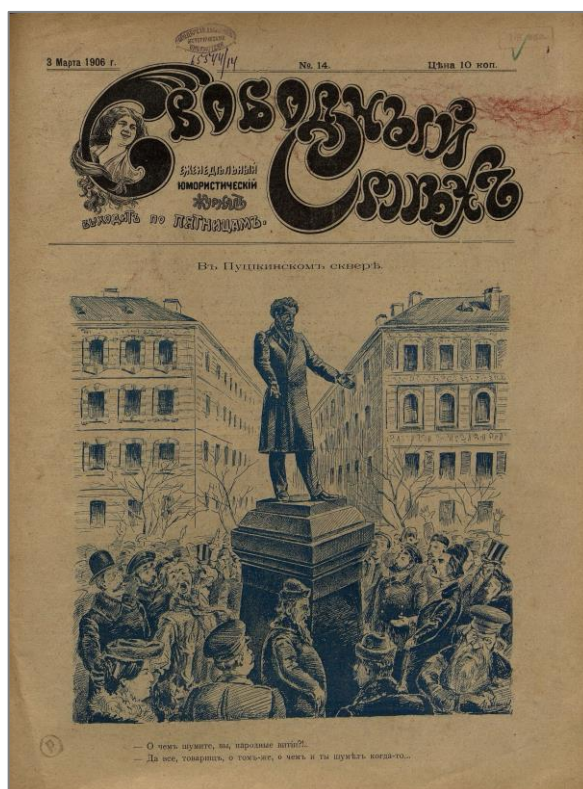


Будильник. 1876. № 23. 16 июня. С. 2

Обратимся к дореволюционной и советской иллюстрированной периодике, чтобы понять, играют ли памятники Пушкину существенную роль в визуальном наполнении прессы, при этом остановимся именно на сатирических и юмористических воплощениях пушкинской монументалистики. Насколько образ Пушкина в бронзе, металле и прочих сплавах важен для раскрытия карикатуристами выбранных тем? Почему они изображали пушкинские памятники, а не просто действительно жившего человека? Имеется ли отождествление личности поэта с посвященными ему монументами, и если да, то какая роль отводится в сатирической графике этим памятникам? Для ответа на эти и другие вопросы были выборочно просмотрены 16 дореволюционных журналов и газет<sup>1</sup>, три эмигрантских издания<sup>2</sup> и восемь советских<sup>3</sup>. Количественный перекос связан не только с моими исследовательскими интересами, но и с принципиально иным количеством сатирической периодики в СССР, нежели в дореволюционной России.

Хронология исследования идет от 1876 г. (первая выявленная карикатура с изображением памятника Пушкину) до 1960-го, при этом дополнительно есть сатирический рисунок 1990 г. Общий итог выявленных





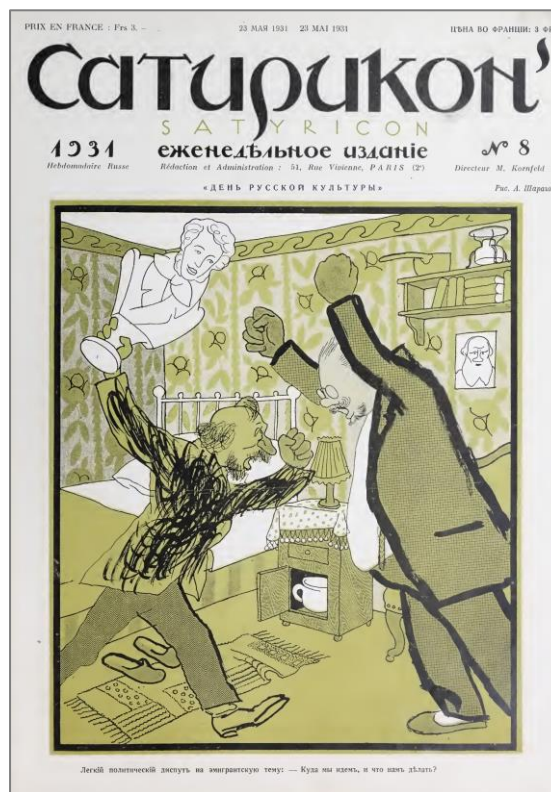
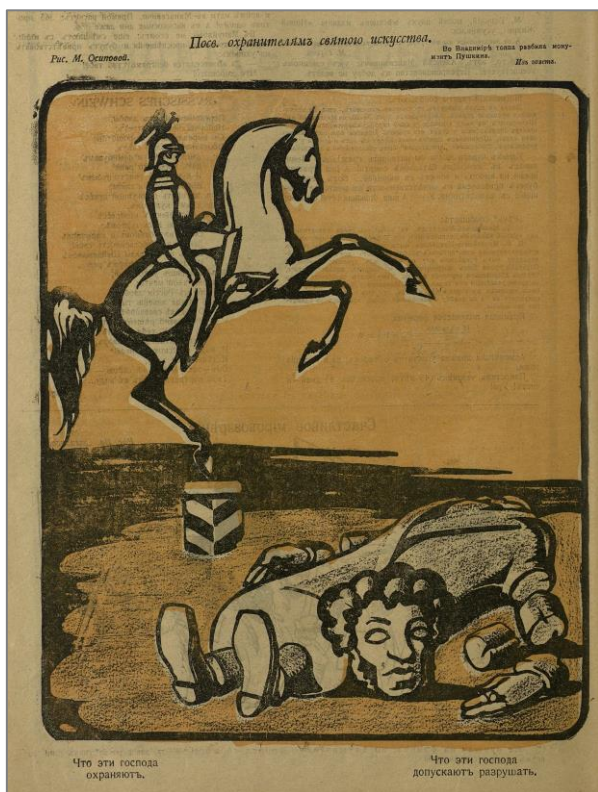
Будильник. 1899. № 19. 23 мая. С. 1

Свободный смех. 1906. № 14. 3 марта. С. 1

карикатур, где так или иначе фигурируют памятники великому поэту, достиг 68 наименований. Безусловно, нельзя говорить о полноценном выявлении всех сатирических и юмористических рисунков, дающих монументальный образ поэта, но солидная выборка позволяет судить о достаточно высоком уровне репрезентативности. Количественные скачки принадлежат 1899 г. (празднование столетия со дня рождения Пушкина), 1926 г. (возможно, роль сыграл выпуск Б.Л. Модзалевским первого тома переписки поэта) и 1936 г. (старт юбилейной пушкинской кампании с декабря 1935 г.).

Применим количественный контент-анализ, где категорией анализа выступит памятник как способ репрезентации, единицами анализа – различные формы репрезентации, а единицей счета – карикатурное (шаржированное) изображение памятника (ов) Пушкину или вербально-визуальное упоминание монумента. Частотность выявленных единиц анализа приведена в соответствии с количественными показателями от большего к меньшему:

- репрезентация уровня культурной памяти общества – 17 иллюстраций;
- репрезентация современного художнику состояния культуры – 15 иллюстраций;
- репрезентация социальных проблем – 12 иллюстраций;



Бич. 1917. № 26. Июль. С. 4

Сатирикон. 1931. № 8. 23 мая. С. 1

репрезентация торжества советской идеологии – восемь иллюстраций;  
репрезентация «паразитирующих» на пушкинском наследии –  
восемь иллюстраций;

репрезентация нарратива о скульпторах или процессе создания  
памятников – четыре иллюстрации;

репрезентация фона для разворачивания бытовой ситуации –  
три иллюстрации;

репрезентация нравственного уровня отдельного человека –  
две иллюстрации.

Таким образом, исходя из рассмотренного материала, получается, что прежде всего монументальный образ Пушкина карикатуристы использовали, чтобы подчеркнуть **уровень культурной памяти общества** (17 рисунков). Память может принимать буквальные формы – три карикатуры были посвящены подготовительному этапу воздвижения памятников. Одна касается первого в России пушкинского памятника (Москва), когда бюст М.В. Ломоносова подсмеивается над Пушкиным: «напрасно ты сказал, что “памятник воздвиг себе нерукотворный”, – вот и дожидайся теперь рукотворного-то» [7, с. 2]. Две других посвящены медленным темпам сбора средств для пушкинского монумента в Царском Селе. На первом рисунке петербуржец отказывается в пожертвовании («право,

сейчас нет свободных денег»), сидя за уставленным яствами ресторанным столом [7, с. 344]. На втором московский памятник Пушкину обращается с горькой речью к теням В.Г. Белинского и Т.Г. Шевченко: «А, и вам союз писателей хочет поставить памятники? Подождите, может, и вам 17 р. 90 к. соберут» [9, с. 408]. Последняя карикатура любопытна тем, что уже возведенный монумент Пушкину опосредованно говорит о собранных пожертвованиях на еще не открытый памятник. Указанная же сумма сбора кажется явно заниженной – по исследованию А.Д. Гдалина, «на 15 февраля 1900 г. было в наличии всего 2544 рубля 36 копеек», хотя этого действительно сильно не хватало: «для сооружения памятника потребовалось около 13 тысяч рублей» [3, с. 175].

Громкий пушкинский юбилей 1899 года породил не только волну серьезных обращений к имени великого поэта, но и массу небывалых курьезов, часть из которых была визуализирована. Городская дума Серпухова отказалась открыть в честь юбилея начальное училище. П.Н. Берков, назвав мотивировку более чем неотразимой, привел ее полностью: «Пушкин положительно ничего для г. Серпухова не сделал» [10, с. 404]. Художник «Будильника» изобразил четверых думцев купеческого вида, размышляющих над вкладом Пушкина в развитие подмосковного города, а над их напряженными лицами витает тень – но не самого поэта, а его московского памятника [11, с. 6]. Примерно о таком же уважении к юбиляру говорят карикатура «Стрекозы», где два осла пинают бюст поэта («юбилей Пушкина и отношение к нему со стороны некоторых городов доказывает, что расовых представителей этой неисправимой породы можно найти и в средних широтах») [12], и рисунок «Шута», где член управы абстрактного города в лупу рассматривает крохотный памятник (из подписи становится ясным, что маленькие города пытались купить «залежавшихся бюстов Пушкина») [13, с. 15].

Есть рисунки, где через демонстрацию памятника художник воспроизводит отношение к поэту или культуре в целом. Иудей, выяснив, кому поставлен памятник, называет Пушкина шарлатаном, спутав поэта и московского куплетиста И.Н. Чекрыгина, взявшего в качестве псевдонима пушкинскую фамилию [14]. Антропоморфные Петербург и Кавказ вырывают друг у друга бюст М.Ю. Лермонтова, на что старушка-Москва предлагает уступить памятник лучше ей: «ведь я его воспитывала, да и вот с тем-то у меня их славная парочка будет» [15, с. 545]. «Тот-то» оказался московским монументом Пушкину, а сама карикатура легко объясняется – в год ее опубликования был объявлен конкурс на создание монумента Лермонтову; спор о месте установки был разрешен в пользу Кавказа – в



1889 г. памятник открыли в Пятигорске. Нетипичным для начала XX века выглядит штриховая зарисовка Страстной площади в Москве, где памятник поэту обступают рекламные тумбы и перегораживают столбы. Ирония заключена и в сопроводительном тексте «Дума, прогрессируя городскими сооружениями, регрессирует с уважением к памяти великих русских людей», и в заголовке к рисунку [16, с. 5].

Карикатуры, где герой либо претворяет в жизнь пушкинский текст и потому получает право встать рядом с поэтом на постаменте, либо предлагает, глядя на высеченные строки «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой», издать доступное собрание сочинений, основаны на гипотетическом хорошем знакомстве читателя с пушкинским творчеством [17, с. 16; 18, с. 14]. Есть и визуальные примеры встреч читателей с классиком в бронзе. В парижских «Последних новостях» Михаил Дризо изобразил рядом с московским памятником советских студентов, имеющих довольно смутные представления о пушкинском наследии: «Говорят, Пушкин замечательно писал... – И по старой орфографии, а это еще труднее!» [19, с. 4]. Читатели иного уровня и иного возраста в парижском же «Сатириконе» выясняют извечные эмигрантские вопросы «куда мы идем, и что нам делать», размахивая пушкинским бюстом и сжимая кулаки [20, с. 1].

Наконец, совсем печальны рисунки, зафиксировавшие катастрофическое разложение общества, а вместе с ним и его культурной памяти. Эмигрантская подборка 1926 г. «День русской культуры в СССР» состоит из четырех карикатур, посвященных отношению советских людей к личности и творчеству Пушкина. Два рисунка изображают памятники Пушкину – московский монумент и надгробный обелиск поэта в Святогорском Успенском монастыре. Московский постамент исписан похабными надписями, «к нему не зарастет народная тропа» из влюбленных парочек с гармошками, семечками и пр. «У гробового входа младая будет жизнь играть» – кроме асоциальных подростков, у могилы поэта мычит пасущаяся корова [21, с. 3]. Можно было бы подумать, что эмигрантская газета сгустила краски, смешав политические разногласия с мифическими представлениями об оставшихся в Советском Союзе людях. Но такую же картину нравственного опустошения дает и советский журнал «Смехач». В апреле 1926 г. Н.Э. Радлов изображает пушкинское надгробие; на рисунке совпадает ряд деталей (девиантное поведение подростков, оскорбительные граффити, пушкинская цитата) [22, с. 10]. В июле этого же года Радлов показывает уже тень самого поэта, держащего лопату и размышляющего, глядя на мусорную свалку у надгробия: «А не расчистить ли народную



Иллюстрированная Россия. 1926. № 23 (56). 5 июня. С. 3

тропу?» [23, с. 9]. В качестве эпиграфа дается газетная строка про вывоз с могилы 60-ти возов мусора. Саркастические рисунки действительно зафиксировали сложную судьбу обелиска – в годы Гражданской войны он был скинут под откос, возвращен на место в 1922-м, но заброшен, а в июне 1926 г. А.В. Луначарский посетил могилу поэта. Скорее всего, именно перед приездом наркома просвещения захоронение и очистили.

Блок иллюстраций, демонстрирующих **современное художникам состояние культуры в обществе**, и количественно, и качественно близок лидирующему разделу (15 рисунков). В основном речь идет про литературу, только один шарж посвящен П.И. Чайковскому, где бюст Пушкина подтрунивает над композитором, якобы испортившим его роман [24, с. 282]. Четыре дореволюционных и советских карикатуры посвящены попыткам современников уместиться на постаменте, став вровень с классиком. На некоторых рисунках поэтическая молодежь проявляет агрессию, пытаясь потеснить памятник или даже замещая собой Пушкина [25, с. 2; 26, с. 16; 27, с. 25; 28, с. 1]. В данных карикатурах в зависимости от года публикации очевидны аллюзии на статью Д.И. Писарева «Пушкин и Белинский» 1865 г. или на сборник футуристов «Пощечина общественному вкусу» 1912 г. Есть

сатирические рисунки, где Пушкин сам не выдерживает псевдоконкуренции, либо уходя с пьедестала, либо задаваясь вопросом, кто же будет его преемником, либо огорчаясь уровнем современной поэзии [29, с. 116; 30, с. 1; 31, с. 25].

Любопытны имена литераторов, оказавшихся волею художников «соперниками» великому поэту. В дореволюционных карикатурах встречаются имена Д.Д. Бурлюка, М. Горького, Л.И. Пальмина, К.К. Случевского, В. Хлебникова, в советских – А.А. Жарова, В.В. Маяковского и И.П. Уткина. Есть имена абстрактные или прикрытые псевдонимами – Гаврила на Тверском, Пров Елдырин из «Правды». Иногда появляется литератор, совсем не стремящийся стать конкурентом поэту, – например, Л.Н. Толстой топором громит пьедестал бюста В. Шекспира, в отдалении же видны памятник Пушкину, бюсты Н.В. Гоголя и А.Н. Островского [32]. Здесь Пушкин выступает скорее фоном, как и остальные русские писатели, чтобы подчеркнуть толстовскую неприязнь к Шекспиру (отсылка к его очерку «О Шекспире и о драме» 1906 г.).

О прекрасном рисунке С.В. Животовского 1913 г., где Бурлюк-осел отбрасывает копытами грязь в постамент пушкинского памятника, а Хлебников-мартышка оскорбительно задирает хвост, речь уже шла [33, с. 254–255]. Максим Горький в многофигурной композиции 1904 г. изображен больше пушкинского памятника в несколько раз, и дело не в законах перспективы. Его «подслушанные» художником мысли прямо говорят о непомерном самомнении «босаяцкого» автора: «Я так “раздут” и велик, что подобный памятник на Хитровом рынке будет для меня слишком мизерен!» [34, с. 6–7]. На трех иллюстрациях общаются Пушкин и В.В. Маяковский, причем дважды советский поэт язвительно высмеян. «Смехач», проводя параллели между двумя самыми известными наводнениями в Петербурге-Ленинграде, в беседу живого поэта с классиком включает тему плагиата: «Ты украл у меня тему, старик! Ведь я мог бы теперь написать поэму “Медный всадник”!» [35, с. 6]. «Бегемот» же, обыгрывая строки про «стоять почти что рядом», визуализирует алфавит, где между буквами М и П стоят буквы НО [36, с. 5]. Последний рисунок даже не шаржирован – два московских памятникажимают друг другу руки; иллюстрация создана в честь открытия монумента Маяковскому и символизирует преемственность поэтической традиции [37, с. 16].

Среди репрезентаций **социальных проблем** (12 рисунков) количественно выделяются иллюстрации с изображением торжества грубой силы во время бунтов как со стороны восставших, так и со стороны правительственных войск [38, с. 4; 39, с. 26; 40, с. 4]. В памятник Пушкина

стреляют из артиллерийских орудий, подножие памятника окружают остатки баррикад, монумент разбивает толпа. Есть менее кровавые рисунки, где ожившая статуя пытается сойти с цоколя, не приемля унижительного переименования базарной площади именем поэта, или обращается к митингующим своей же строкой «О чем шумите вы, народные витии?» [41, с. 6; 42, с. 1]. С помощью визуального акцента на пушкинский памятник художники показывают падение общественных нравов [43; 44, с. 9], экономические неурядицы [45, с. 16; 46, с. 5], цензурные, бюрократические и даже языковые сложности [47, с. 1; 48, с. 15; 49, с. 1]. Можно было бы, например, заменить монументального героя во всех этих ситуациях? Да, но острота карикатур бы снизилась за счет восприятия Пушкина русскими людьми по-прежнему «нашим всем», и оттого его образ подходит к любой комической, трагической и нейтральной визуальной среде несопоставимо больше других литераторов или иных исторических деятелей.

Подобное восприятие Пушкина соотечественниками легло в основу массовых торжеств советского периода, проявилась эта тенденция и в газетно-журнальной графике. Восемь выявленных рисунков неумолимо свидетельствуют о **торжестве советской идеологии** и образе жизни (восемь рисунков): Красная армия принесла в Молдову восход «звезды пленительного счастья», строятся гидроэлектростанции, выходят вечерние газеты, запускаются спутники и пр. [50, с. 8–9; 51, с. 5; 52, с. 13; 53, с. 1]. Рисунки, как правило, стандартны и не вызывают никаких эмоций, т.к. пропитаны казенным набором вербально-визуальных штампов. Любопытными же оказались довоенные иллюстрации, где Маяковский показывает памятнику завоз грузовиками собрания сочинений Пушкина в книжный магазин [54, с. 1], где И.Л. Сельвинский не признан читателями – в отличие от повышенного интереса к пушкинскому наследию [55, с. 3], где с монумента Пушкина в преддверии юбилея отдирают устаревшие ярлыки «деклассированный феодал», «мелкопоместный помещик» [56, с. 1] и т.д.

Речевыми штампами-ярлыками активно пользуются и герои следующего блока с образом памятника, так называемые **«паразитирующие» на пушкинском наследии** (восемь рисунков). Из наиболее ранних карикатур к подобной тематике относится борьба петербургских издателей газет «Новости» О.К. Нотовича и «Нового времени» А.С. Суворина: журналисты, обвязав московский памятник канатом, тянут его каждый в свою сторону [57, с. 7]. И это не «ауканье Пушкиным» по В.Ф. Ходасевичу. Безусловно, этот рисунок связан не только с многолетней полемикой двух крупных столичных газет, но прежде всего с распродажей накануне, 30 января 1887 г., десятитомника пушкинских



Литературный Ленинград. 1936. № 59 (204). 23 декабря. С. 3

произведений, выпущенных суворинским издательством по низкой цене. Возможно, два враждующих издателя продолжили дискуссию на поминальном литературном обеде в ознаменование пятидесятилетия со дня смерти Пушкина, состоявшемся в Петербурге 31 января 1887 г. Контекст появления карикатуры ясен, и можно предположить, почему визуальная битва идет не за жившего человека, а за его монументальное воплощение: причины этические (в дни поминовения поэта даже карикатуристам не пришло бы в голову оскорбить его память) и эстетические (как минимум, памятник удобнее обкрутить канатом). Речевые же штампы «деградирующее дворянство», «доживающий свой век феодализм» используют и советские экскурсоводы, вещающие рядом с пушкинским монументом, чем приводят Татьяну Ларину в неописуемый ужас [58, с. 10].

Из дореволюционных карикатур отмечу еще рисунок 1899 г., где предприимчивые коммерсанты несут к постаменту памятника шоколад, папиросы, мыло, духи с пушкинским именем в названиях [59, с. 4]. Такой

же прагматический подход демонстрируют советские литераторы и предприниматели, раскидывающие торговые ларьки с предложениями «сценариев на любые темы», силуэтов «Пушкин-моменталист» [60, с. 5; 61, с. 2] и пр. В этом осуждении карикатуристы были не совсем искренни, они всего лишь выполняли спущенные сверху указания. История выпуска академического полного собрания сочинений Пушкина 1937–1949 гг., гонения на комментаторов и «упрощение» культуры для масс хорошо и печально известны. Отсюда и рисунки Б.Б. Малаховского, где пушкинисты-лилипуты изучают огромную статую поэта в Царском Селе, и М.Б. Храпковского, где вокруг московского памятника кружит благодарная толпа с лозунгами «Нашему поильцу и кормильцу» [62, с. 3; 4, с. 22]. Но надо признать, что подобная тактика небрежения научными изысканиями визуализировалась не только в 1930-х гг., но и раньше. Так, на карикатуре К.С. Елисеева 1924 г. пушкинист (Борис Томашевский? Натан Эйдельман? Борис Модзалевский? Мстислав Цявловский?) пытается возложить на огромную по сравнению с ним главу поэта лавровый венок, по размеру подходящий разве что к пушкинской реснице. Одновременно исследователь с гордостью сообщает, что доказал следующее: «вы творили третью главу “Онегина”, сидя в зеленом халате» [63, с. 2].

Сатирические репрезентации **процесса создания пушкинских памятников** (четыре рисунка) не носят, как правило, резкого осуждения. Они то раскрывают обстановку мастерской скульптора и непосредственные реакции зрителей, то подшучивают над множественностью монументальных проектов, то демонстрируют нелепость некоторых памятников [64, с. 2; 65, с. 3; 66, с. 15]. Отдельно стоит упомянуть штриховой рисунок П.П. Гнедича 1880 г., где тень Пушкина интересуется у тени Н.Н., бывшего членом Комитета для сооружения памятника поэту, почему монумент воздвигли не в Петербурге, а в Москве [67, с. 7]. Во-первых, диалог отражает дискуссии о месте установки памятника: «первоначально решено было поставить памятник в царскосельском лицейском саду; но комитет, находя это место слишком уединенным, считал необходимым приискать другой, более отвечающий цели пункт» [68, с. 222]. Во-вторых, надо уточнить, с кем же беседует тень поэта. Из семи членов Комитета к этому времени скончалось трое – М.А. Корф, Ф.Ф. Матюшкин и Н.А. Шторх. В подписи к карикатуре тень поэта, обращаясь к Н.Н., именует его на «Вы». Вряд ли художник предполагал, чтобы Пушкин (даже в виде тени) так разговаривал бы со своими лицейскими товарищами – Корфом и Матюшкиным. Следовательно, в образе Н.Н., скорее всего, изображен

Николай Андреевич Шторх (1815–1877), занимавшийся делопроизводством комитета и хранением пожертвованных сумм.

И репрезентация **быта** с использованием памятников Пушкину (три рисунка), и **нравственный облик людей** рядом с ним (два рисунка) не представляют большого интереса; памятник действительно становится на этих шаржированных иллюстрациях лишь городским фоном [69, с. 8; 70, с. 18; 71, с. 15; 72, с. 13]. В данном случае хорошо заметно эстетическое снижение романтического образа, и частушки дореволюционных и первых советских лет «Жду тебя, мой друг Карлуша, / на Твербуле у Пампуша!», «На Твербуле у Пампуша / ждет меня миленок Груша» [73, с. 120; 74, с. 78] послужили бы хорошим вербальным дополнением к этим иллюстрациям. Но любопытен – не как художественное произведение, а как символ эпохи – рисунок А.П. Крылова 1968 г., где некий «доброжелатель», глядя на высеченную на пьедестале строку «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», интересуется доходами поэта, предвкусывая донос [75, с. 11].

Подводя итоги, замечу, что ни одного сатирического изображения памятника Пушкину скульптора М.К. Аникушина, возведенного в Ленинграде в 1957 г., не выявлено. Частотность изображения памятников приведена в соответствии с количественными показателями от большего к меньшему:

- памятник работы А.М. Опекушина (Москва, 1880 г. открытия) – 47 иллюстраций;

- надгробный обелиск работы А.И. Пермагонова (Святогорский Успенский монастырь, 1841) – три иллюстрации;

- памятник работы А.М. Опекушина (Санкт-Петербург, 1884) – две иллюстрации;

- памятник работы А.М. Опекушина (Кишинев, 1885) – одна иллюстрация;

- памятник работы Р.Р. Баха (Царское Село, 1900) – одна иллюстрация;

- памятник работы неизвестного скульптора (Владимир, 1906, не сохранился) – одна иллюстрация;

- памятник работы неизвестного скульптора (Москва, сад «Эрмитаж», не позже 1938, не сохранился) – одна иллюстрация;

- бюсты разных типов – четыре иллюстрации;

- абстрактные памятники – три иллюстрации;

- рисунки, тематически связанные с памятниками, но без их изображений – три иллюстрации;

- проекты памятников – две иллюстрации.





Крокодил. 1968. № 31. Ноябрь. С. 1

В карикатурах и шаржах памятнику приписываются присущие живому человеку эмоции и действия (гордость, стыд, ирония, размышления, радость, страх, недоумение и пр.), но чаще монумент все же стоит неподвижно (44 статичных изображения, 21 иллюстрация демонстрирует пушкинскую подвижность, три рисунка без скульптур). На карикатурах почти не видна канонизация памятника, больше встречается восприятие памятников как двойников самого поэта. В подписях к рисункам цитируются строки из «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Евгения Онегина», «Клеветникам России», «К Чаадаеву», «Медного всадника», «Памятника», «Певца», «19 октября»; есть визуальные отсылки к «Кавказскому пленнику» и «Сказке о золотом петушке». Иногда в подписях используются строки Н.В. Гоголя и М.Ю. Лермонтова. Советские карикатуры частично дублируют темы дореволюционной сатирической графики – те же юбилейные славословия, продиктованные коммерческой выгодой, те же попытки малоталантливых коллег занять почетный



пьедестал. В целом советские карикатуры и шаржи, обыгрывающие образы монументальной пушкинской скульптуры, значительно чаще дореволюционной графики акцентируют внимание зрителя на прекрасной стране вокруг, т.е. личность Пушкина и мастерство скульптора дают лишь повод к идеологической обработке читателя. Кроме того, в 1920-х годах появились визуальные нападки на пушкинистов. Выявление карикатур XIX – первой половины XX веков, посвященных застывшей пушкиниане, позволит частично воссоздать рецепцию горожанами личности поэта, мест памяти и редакционных приемов «проведения» нужных тем с помощью пушкинских образов. Карикатура говорит о породившей ее эпохе не меньше, чем памятники великим людям, и в случае с пушкинской скульптурой отпечатки времени становятся лишь отчетливее.

### *Примечания*

1. «Бич», «Будильник», «Великая Москва», «Москва», «Наше время», «Огонек», «Осколки», «Петербургская газета», «Развлечение», «Русский сатирический листок», «Свет и тени», «Свободный смех», «Стрекоза», «Трепач», «Фонарь», «Шут».
2. «Иллюстрированная Россия», «Последние новости», «Сатирикон».
3. «Бегемот», «Красная нива», «Красный перец», «Крокодил», «Литературный Ленинград», «Смехач», «Читатель и писатель», «Чудак».

### *Список литературы*

1. Пыхонин А.А. Мы памятник ему воздвигли. Фотоальбом. Нижний Новгород, РИ «Бегемот», 2007. 40 с.
2. Гдалин А.Д., Дровенников Г.А., Попелюхер И.Л. Памятники А.С. Пушкину: Материалы к аннотированному каталогу // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1993. Вып. 25. С. 74—92.
3. Гдалин А.Д. Памятники А.С. Пушкину. История. Описание. Библиография. Т. I. Россия, ч. 1. Санкт-Петербург, Ленинградская обл. СПб: Академический проект, 2001. 510 с.
4. Арго А.М. Сатирические очерки из истории русской литературы. М., Гослитиздат, 1939. 144 с.
5. Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году: Материалы и исследования по иконографии. М., НЛО, 2000. 266 с.
6. Платт Д.Б. Здравствуй, Пушкин! Сталинская культурная политика и русский национальный поэт / пер. с англ. Я. Подольного. СПб., издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. 352 с.
7. [Эх, брат Пушкин] // Будильник. 1877. № 3. 21 января.
8. Штейн К. За неделю // Наше время. 1900. № 42. 12 октября.
9. М. Аз. За неделю // Наше время. 1900. № 50. 7 декабря.
10. Берков П.Н. Из материалов пушкинского юбилея 1899 г. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1937. [Вып.] 3. С. 401—414.
11. Провинциальный калейдоскоп. От нашего собственного аэронавта // Будильник. 1899. № 16. 2 мая.
12. Май // Стрекоза. 1900. № 2.

13. С. Э-р. Не-дельные наброски // Шут. 1899. № 19. 1 мая.
14. Чемоданов М.М. [Позвольте спросить, кому этот памятник?] // Свет и тени. 1880. №22. 6 июня. Вклейка 4.
15. Бой из-за памятника // Будильник. 1882. № 46. 17 ноября. С. Вклейка.
16. «Уважение» Москвы к памятнику Пушкина // Будильник. 1904. № 43. 7 ноября.
17. Антоновский Б.И., Д' Актиль. Евлампий Надькин – Кавказский пленник // Смехач. 1925. № 16. Июнь.
18. Клинич Б.Г. Поправка к классику // Крокодил. 1936. № 2. Январь.
19. Дризо М.А. Вузовцы о Пушкине // Последние новости. 1937. № 5781. 21 января.
20. Шараго А. «День русской культуры» // Сатирикон. 1931. № 8. 23 мая.
21. Кандауров А.И. День русской культуры в СССР // Иллюстрированная Россия. 1926. № 23 (56). 5 июня.
22. Радлов Н.Э. Сбывшееся предсказание // Смехач. 1926. № 15. Апрель.
23. Радлов Н.Э. Возле нерукотворного памятника // Смехач. 1926. № 26. Июль.
24. Р.С.Т. Портретная галерея «Будильника» // Будильник. 1879. № 20. 21 мая.
25. Пушкинские дни // Будильник. 1899. № 19. 23 мая.
26. Пров Елдырин, мастеровой человек, Пушкина с пьедестала встряхнул, сам встал и стихи сочинил // Трепач. 1917. № 13.
27. Козлинский В.И. Гаврила и Пушкин // Красная нива. 1926. № 17. 25 апреля.
28. Эй, детишки // Литературный Ленинград. 1934. № 12 (34). 15 марта.
29. Орел с места – вороны на место // Русский сатирический листок. 1883. № 15. 11 июня.
30. Москва, 26 мая 1899 года // Будильник. 1899. № 19. 23 мая.
31. Не понимаю, в чем дело // Красная нива. 1926. № 21. 23 мая.
32. Вандализм яснополянского философа // Москва. 1909. 13 апреля.
33. Сониная Е.С. Влияние поэмы Пушкина «Медный всадник» на образы русской сатирической графики второй половины XIX – первой половины XX в. // Болдинские чтения–22 / отв. ред. И.С. Юхнова. Нижний Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2022. С. 254–255.
34. Около науки, литературы и театра // Будильник. 1904. № 26. 11 июля.
35. Малютин И.А. Жертва наводнения // Смехач. 1924. № 19. Октябрь.
36. Азбучная истина // Бегемот. 1927. № 7. Февраль.
37. Семенов И.М. Долгожданная встреча // Крокодил. 1958. № 20. 20 июля.
38. Н.Ш. Памятник А.С. Пушкину // Великая Москва. 1905. Пробный номер.
39. В Москве // Фонарь. 1905. № 3.
40. Осипова М. Посв.[ящается] охранителям святого искусства // Бич. 1917. № 26. Июль.
41. Столичная жизнь // Будильник. 1899. № 6. 7 февраля.
42. В пушкинском сквере // Свободный смех. 1906. № 14.
43. «Только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник...» // Будильник. 1882. № 40. 9 октября. Вклейка.
44. Моор Д. На всякий случай // Будильник. 1909. № 8. 1 марта.
45. Чемоданов М.М. Столичная жизнь // Будильник. 1889. № 25. 2 июля.
46. У памятника Пушкина // Будильник. 1904. № 16. 2 мая. С. 5.
47. Животовский С.В. Телеграммы в лицах // Огонек. 1909. № 40. 3 октября.
48. Козлинский В.И. Песнь торжествующего издателя // Чудак. 1929. № 18. Май.
49. Уборевич-Боровский В.О. Москва... как много в этом звуке // Крокодил. 1990. № 9. Март.
50. Черемных М.М. Взошла звезда // Крокодил. 1940. № 14. Июль.
51. Пушкин у Волховстроя // Бегемот. 1928. № 6. Февраль.
52. Лисогорский Н.М. Давно стою на этом месте // Крокодил. 1960. № 16. 10 июня.

53. Крылов А.П. Друзья мои, прекрасен наш «Союз»! // Крокодил. 1968. № 31. Ноябрь.
54. Страстная площадь по Маяковскому // Читатель и писатель. 1928. № 34. 25 августа.
55. Шабанов И.В. Перекинуться словом не с кем // Литературный Ленинград. 1937. № 6 (211). 5 февраля.
56. Бродаты Л.Г. Специальный профилактический пушкинский номер // Крокодил. 1937. № 3. Январь. С. 1.
57. Далькевич М.М. «Он наш, наш, тащите его» // Осколки. 1887. № 5. 31 января.
58. Щеглов Е.Б. Слыхали ль вы... // Крокодил. 1960. № 24. 30 августа.
59. Зауерлендер В.В. К пушкинским торжествам. Тоже «чествователи» Пушкина // Петербургская газета. 1899. № 146. 30 мая.
60. Храпковский М.Б. «Стоял он, дум великих полн...» // Крокодил. 1932. № 11. Апрель.
61. Шабанов И.В. Пуш...торг // Литературный Ленинград. 1936. № 49 (194). 23 октября.
62. Малаховский Б.Б. Недогадливый поэт, или Комментаторы в действии // Литературный Ленинград. 1936. № 59 (204). 23 декабря.
63. Елисеев К.С. Гробокопатели // Красный перец. 1924. № 11 (28). Июнь.
64. Позвольте узнать, кому это мавзолея устраивается? // Будильник. 1876. № 23. 16 июня.
65. Порфирьев В.И. Обзорение «Стрекозы» // Стрекоза. 1878. № 3. 12 января.
66. Радлов Н.Э. Дорогой «Крокодил»! // Крокодил. 1938. № 18. Июнь.
67. Гнедич П.П. В царстве теней // Шут. 1880. № 21. 24 мая.
68. Грот Я.К. Исторический очерк сооружения памятника Пушкину // Грот Я.К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., тип. Императорской Академии наук, 1887. С. 220–232.
69. Ялтинские гастролеры в Москве // Развлечение. 1903. Приложение.
70. Кандауров А.И. Московская жизнь // Будильник. 1908. № 30. 3 августа.
71. На взморье Тверского бульвара // Крокодил. 1922. № 7. 8 октября.
72. Вальк Г.О. Без слов // Крокодил. 1959. № 5. 20 февраля.
73. Трифонов Ю.В. Бульварное кольцо // Трифонов Ю.В. Как слово наше отзовется... М., Советская Россия, 1985. С. 116–126.
74. Чуковский К.И. Живой как жизнь // Чуковский К.И. Собр. соч. в 15 тт. Т. 4. / сост., коммент. Е. Чуковской. 2-е изд. М., Агентство ФТМ, Лтд., 2012. С. 5–194.
75. Крылов А.П. Интересно, а на какие средства? // Крокодил. 1968. № 10. Апрель.

## MONUMENTS TO A.S. PUSHKIN IN PRE-REVOLUTIONARY AND SOVIET CARICATURE

*E.S. Sonina*

St. Petersburg University

Based on a review of a collection of pre-revolutionary and Soviet satirical and humorous magazines from 1876–1960, 68 caricatures and cartoons were identified that used images of Pushkin monuments. The aim of the study was to find an answer to the question of how important the monumental image of Pushkin is for the disclosure of the selected themes by the caricaturists. The study of the illustrations was carried out using content analysis (analysis category – monument as a means of representation, units of analysis – eight forms of representation, unit of account – image of the monument to Pushkin or verbal-visual reference to the monument). The role of monuments in the symbolic construction of illustrations is

determined, the frequency of introducing the image of a particular monument is identified, and the difference in approaches between pre-revolutionary and Soviet artists when turning to sculptural Pushkiniana is revealed. The sharpness of the caricatures is increased by the special perception of Pushkin by Russian people, and therefore his images are more suitable for any comic, tragic and neutral visual environment than other historical figures.

**Keywords:** A.S. Pushkin, monument, caricature, cartoon, Russian journalism, Soviet journalism.

УДК 7.091.5

## **«ОНЕГИН» НАШЕГО ВРЕМЕНИ: СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ РОМАНА А.С. ПУШКИНА**

***И.А. Краснова<sup>1</sup>, М.В. Ланина<sup>2</sup>***

<sup>1</sup>Гуманитарный институт Санкт-Петербургского  
Политехнического университета Петра Великого

<sup>2</sup>Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова  
krasnova\_ia@spbstu.ru  
marinalanini@mail.ru

Статья посвящена проблеме воплощения образов и идей романа «Евгений Онегин» на балетной сцене, которое рассматривается, вслед за Р. Якобсоном, как образец межсемиотического перевода, представляющего собой интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем. Можно ли переводить и можно ли перевести произведения Пушкина на язык хореографии? Многочисленные хореографические переложения пушкинских произведений, первые из которых появились уже при жизни поэта, помогают ответить на эти вопросы. В статье рассматриваются балетные интерпретации «Онегина» как примеры современного прочтения романа. Подчёркивается, что создаётся не механический перевод, а происходит рождение нового самостоятельного произведения искусства, которое отражает диалог читателя-хореографа с литературным произведением, его автором и с самим собой.

**Ключевые слова:** межсемиотический перевод, Пушкин, «Евгений Онегин», балет, интерпретация.

*«...пушкинский роман в стихах «ещё может  
нас удивить»*

*Ю.М. Лотман*

Отличительной особенностью русской культуры является её литературоцентризм. Литературоцентристская традиция распространяется, в частности, и на балет, который тем или иным образом всегда опирался на литературный текст. Особые отношения сложились у балетного искусства и хореографов с произведениями А.С. Пушкина. Известно, что ещё при жизни поэта на сюжеты его произведений было создано четыре балета. Хорошо известны строки, посвящённые балету, который Пушкин любил и понимал:

«Блистательна, полувоздушна, Смычку волшебному послушна, Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другою медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух из уст Эола; То стан совьёт, то разовьёт И быстрой ножкой ножку бьёт» [1, т. 4, с. 14]. Пушкин не описывает балетный спектакль, а, как замечает Ю.М. Лотман, «создаёт художественный образ русского балета той поры» [2, с. 569]. Всемирно известный хореограф Джордж Баланчин – урождённый петербуржец и создатель американского балета – безусловно, как никто, понимал, что такое искусство хореографии, но, кроме того, был не просто почитателем творчества Пушкина, а одним из тех, кто пробовал переводить его строки на английский язык, с уверенностью заявил, что «Пушкин лучше всех писал о балете» [3, с. 84].

В первой половине XIX века создаются балеты по произведениям А.С. Пушкина, которые были показаны ещё при жизни поэта и постоянно шли на русской сцене в 1820-1830-е годы. Балеты «Кавказский пленник, или Тень невесты», «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», «Керим-Гирей, крымский хан» и «Чёрная шаль, или Наказанная неверность» представляли собой переводы пушкинских произведений на хореографический язык своего времени, автором которых был великий балетмейстер, создатель русской балетной школы Шарль Луи Дидло.

Первый хореографический пересказ пушкинского «Кавказского пленника» имел большой успех. Как вспоминал ученик Дидло А.П. Глушковский, «никогда еще поэт не перелагал поэта в новые формы так красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы» [4, с. 170]. Пушкин высоко ценил балеты Дидло, подчёркивая их внутреннюю содержательность и эмоциональность, и отмечал, что они «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной» [1, с. 163]. И далее: «Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе». При этом, как указывает Ю.М. Лотман, основываясь на черновых вариантах «Евгения Онегина», под «одним из наших романтических писателей» скрывается, вероятно, сам Пушкин [2, с. 570]. Очевидно, что Пушкин, любивший театр вообще и танцевальный театр в частности, увлекавшийся балетом и понимавший дух танца, принял безоговорочно воплощение своих произведений на балетной сцене.

Балеты Дидло, которого современники называли «Байроном балета», истинным поэтом, а его последователь А.П. Глушковский сравнивал своего

учителя с Рафаэлем, Шекспиром и Моцартом, не сохранились до нашего времени, но они не только определили будущее русского балетного театра, но и открыли череду многочисленных балетов по произведениям Пушкина. Начиная с 30-х годов прошлого века появляются драмбалеты «Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник», «Сказка о мёртвой царевне», «О попе и его работнике Балде», «Барышня-крестьянка», «Каменный гость», «Цыганы», «Граф Нулин», «Золотая рыбка», а также «Станционный смотритель», «Метель», «Дубровский», «Кавказский пленник» и «Царь Борис». Используя уже другой хореографический язык, французский хореограф Ролан Пети осуществил постановку балета «Пиковая дама» в Большом театре.

Особое внимание и интерес хореографов привлекает роман в стихах «Евгений Онегин». Сегодня на театральных сценах России осуществлены постановки трёх хореографических интерпретаций романа: балеты «Онегин» Б. Эйфмана и Д. Крэнко, а также балет «Татьяна» Дж. Ноймайера. Таким образом, оказывается, что наиболее часто хореографы обращались и обращаются к произведениям А.С. Пушкина.

Художественный текст представляет собой сложное нестатическое целое, обладает динамической природой и имеет многоуровневую связь со временем и пространством. Ю.М. Лотман, анализируя внутренний мир пушкинского романа в стихах, подчёркивает глубокую двустороннюю связь «Евгения Онегина» как с культурой предшествующих эпох, так и с последующей историей русской литературы, и приходит к убедительному заключению о том, что роман в стихах «Евгений Онегин» «скрывает в себе в потенциальном, «свёрнутом» состоянии последующую историю русского романа» [2, с. 462], в результате чего «каждый новый шаг в развитии художественного опыта русской литературы раскрывает нам новые идейно-художественные аспекты, объективно в романе содержащиеся, но выявленные лишь позднейшим художественным зрением» [2, с. 462]. В последующей литературной традиции текст «Онегина», как отмечает Ю.М. Лотман, подвергается различным трансформациям, истолкованиям, заключающимся, в частности, в том, что «разные авторы извлекают из сложного целого пушкинского романа отдельные смысловые срезы» [2, с. 455]. Художественный текст обладает также свойством амбивалентности [5], т.е. неоднозначностью, открытостью для нескольких, многих, возможно даже бесконечного количества прочтений, поскольку он представляет собой многослойное построение, в котором «за поверхностным уровнем фабулы могут проступать более глубокие уровни символов, образов, идей и т.п.» [6, с. 280]. Многослойность литературного текста открывает возможности для

разных интерпретаций, разных замыслов, которые основаны на содержании одного художественного произведения. Интерпретация же, согласно общей концепции перевода, представляет собой основу всякого перевода [7]. Мы предлагаем рассматривать хореографическое воплощение литературного произведения как один из типов перевода, а именно его межсемиотический тип, по классификации Романа Якобсона. В современной лингвистике вслед за Р. Якобсоном принято выделять три способа интерпретации вербального знака: он может быть переведён в другие знаки того же языка, на другой язык или же в другую невербальную систему символов [8, с. 16]. Межсемиотический перевод представляет собой интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем. Речь идёт о переводе из одной семиотической системы (в рассматриваемом случае ею является литература как система, знаком которой является слово) в другую – искусство танца, языком которой выступает движение, пластика, человеческое тело как таковое. Р. Якобсон кратко охарактеризовал данный тип перевода как транспозицию «из вербального искусства в музыку, танец, кино, живопись» [8, с. 24].

Любой перевод – это операция над идеями, в которой присутствуют три элемента: первичный текст на данном языке, понимание переводчиком его смысла и затем перевыражение этого смысла на другом языке. «В процессе межсемиотического перевода литературного текста на язык танца таким «переводчиком» оказывается хореограф» [9, с. 138]. Ориентируясь на свою творческую цель, переводчик-хореограф в конечном итоге создаёт своё произведение, которое не сводится лишь к реконструкции замысла автора литературного произведения, а заключается в конструкции нового смысла, в «обретении причастности» [10, с. 146], что являет собой личностную и духовную актуализацию литературного произведения. Внимательный, вдумчивый читатель на первом этапе, переводчик-хореограф затем превращается в автора-интерпретатора – создателя самостоятельного произведения, некоего творческого продукта, в котором отражён диалог хореографа с литературным произведением, с его автором и с самим собой.

Итак, новое пластическое прочтение романа рождается из идеи, возникающей при чтении литературного произведения. Осуществляя межсемиотический перевод вербального текста в невербальный, хореограф обращается к тексту как к объекту интерпретации. Интерпретация есть истолкование, раскрытие смысла, значения чего-либо, в том числе текста. По определению, данному П. Рикёром, интерпретация представляет собой работу мышления, «которая состоит в расшифровке смысла, скрывающегося за очевидным смыслом, в выявлении уровней значения,

заклѹчѣнных в буквальном значении» [11, с. 44]. Примечательно, что ещё Дидло, работая над постановкой балета «Кавказский пленник» по тексту, специально переведѣнному для него, поскольку балетмейстер не знал русского языка, признавал, что результат мог бы быть лучше, если бы он смог прочесть Пушкина в подлиннике, «чтобы прочувствовать все красоты слога и **богатство идей** [выделено нами. – *И.К., М.Л.*]» (предисловие Дидло к балету «Кавказский пленник, или Тень невесты») [12].

Вопрос о том, возможны ли переводы произведений Пушкина на невербальный язык пластики, таким образом, решается положительно: пушкинский текст поддаѣтся переводу на язык танца. При этом хореограф может не пересказывать сюжет романа, не переводить весь текст художественного произведения на язык другой семиотической системы, а исходить из того, что сюжет романа служит лишь отправной точкой для текста балета. Оставаясь на высоте первоначального замысла писателя и следуя возникшей идее, создатель хореографической интерпретации зачастую позволяет себе достаточно вольное обращение с сюжетом, выдвигая на первый план некоторые не самые значительные сцены, вводя дополнительные сюжетные линии, производя свободный монтаж эпизодов и, наоборот, отказываясь от некоторых персонажей и сюжетных ходов.

Известно, что оценить Толстого, Достоевского, Чехова в переводе легче, чем Пушкина. Иногда говорят даже о непереводаемости Пушкина на другие языки. Называя причины этого явления, обращают внимание не только на то, что сила его произведений заключается не столько в сюжете, сколько в языке, уникальной интонации, в особом пушкинском слоге, ритме, сплетении слов, несомненной поэтичности, гениальной простоте и выразительности речи, но и на «исключительное богатство концептосферы пушкинского языка» [6, с. 275]. Анализируя ощущение А. Ахматовой от «Евгения Онегина», Д.С. Лихачѣв приводит следующие строки еѣ стихов: «“Онегина” воздушная громада, как облако стояла надо мной», в которых Ахматова интуитивно передала трудность восприятия того, что Лихачѣв назвал концептосферой языка [13]. Дело не только в том, что концептов в пушкинском языке много. Главная трудность восприятия его концептосферы проистекает из еѣ «облачности», неуловимости, прозрачной лѣгкости его стихов, что, несомненно, усложняет работу переводчика. Поскольку при межсемиотическом переводе хореографы оперируют невербальными средствами выражения идей и смыслов романа, подобных трудностей удаѣтся избежать.

Первым из хореографов в 1965 году к сюжету романа обратился Джон Крэнко, который осуществил постановку балета «Онегин» на сцене



Штутгартского театра. Хореографическая версия романа, в которой акцентируется внимание на проблеме любви и долга, позволила зрителям обнаружить в знакомом сюжете то, что хореограф увидел по-новому в пушкинском тексте и пересказал его балетным языком. «А счастье было так возможно...»: Татьяна и Онегин не могут быть друг без друга, но вместе они тоже быть не могут. Крэнка привлекла двойственная природа происходящего в пушкинском романе: для него это одновременно и миф и совершенно правдоподобная история человеческих чувств. В результате получился большой нарративный мелодраматический балет, передающий не только сам сюжет романа, но и его скрытые смыслы. Создателя балета упрекали за некую стилизацию «а ля рус», за неправдоподобие изображённой русской жизни и быта. Однако, возможно, что Россия Крэнка есть не что иное, как некий фантастический параллельный мир, в котором хореографа интересует не этнографическая точность, а правдивость эмоций и чувств, выразить нюансы которых иногда бессильны слова.

Почти полвека спустя появился балет «Татьяна» Джона Ноймайера<sup>2</sup>, поставленный в 2014 году сначала в Гамбурге, а затем в Москве. Это был своеобразный ответ хореографа своему учителю Крэнку. Ноймайера, который не только был на премьере «Онегина», но даже танцевал в спектакле Крэнка, подтолкнуло к постановке балета по роману Пушкина то яркое впечатление, которое он получил, послушав оперу Чайковского «Евгений Онегин» на Зальцбургском фестивале в 2007 году. Режиссёр-постановщик оперы Андреа Брет сумела, по мнению Ноймайера, создать умный и тонкий спектакль, поражающий тем, что он показал общечеловеческую и внеисторическую суть романа. Ноймайер обратился к тексту «Евгения Онегина», перечитав роман. Как признаётся хореограф, он полюбил текст, который захватил его целиком. В работе над спектаклем – созданием «бессловесных» пушкинских героев – он старался «быть правдивым и честным по отношению к произведению» [14].

Постановку отличает парадоксальность и провокационность. На сцене происходит совмещение времени и пространства двух веков русской культуры: действие постоянно перемещается из прошлого в современность и обратно, сменяются стили и эпохи, переходя подчас в шекспировское вневременное представление. Поскольку премьеры в Гамбурге и Москве прошли почти одновременно, перед хореографом стояла двойная задача: представить перевод пушкинского романа в стихах так, чтобы вызвать интерес к тексту-оригиналу у европейской публики, предоставив возможность при этом российским зрителям открыть для себя неизведанные слои известного каждому произведения. Ноймайер подчёркивал, что,

создавая балет «Татьяна», черпал вдохновение в самом слове, тексте романа, признавая, однако, что своим балетом он не иллюстрирует «Евгения Онегина», а создаёт свою личную реакцию на пушкинский роман, сосредоточившись на исследовании душевного мира Татьяны. Большую смысловую нагрузку в балете Ноймайера несут сны не только Татьяны, но и Онегина. Так, Татьяне, которая живёт в облаке снов, в литературе, чужими книжными эмоциями, снятся герои прочитанных книг. Грань между сном и реальностью стирается в балете, где сновидения служат не только некоей прорисовкой характеров, но и помогают передать переживания прошедшего и предчувствия будущего. В балете Ноймайера финал остаётся открытым, как, впрочем, заканчивается и роман. Как писала А. Ахматова, «Онегин» обрывается как натянутая струна» [15, с. 148].

Балет «Онегин» Бориса Эйфмана – хореографа, который, являясь приверженцем тенденции связи балетного театра с литературой как основы театральной драматургии, неоднократно обращался к переводам произведений русской литературы на язык танца, был впервые показан в 2009 году. К одним из самых интересных прочтений классики многие относят балеты Бориса Эйфмана. Хореографическая интерпретация романа, осуществлённая Эйфманом, рисует картину современной русской действительности, отсылая зрителя в 90-е годы XX века. Пластический перевод пушкинского романа в стихах изображает драму «лишнего человека», который живёт в эпоху грандиозных исторических перемен конца прошлого века. «Энциклопедия русской жизни» дала хореографу возможность так интерпретировать заданные пушкинским текстом смыслы, что он перенёс действие и героев в совершенно другую эпоху, в новые обстоятельства, когда рушится привычный мир и жизнь диктует новые правила. В результате переноса действия в новые, более драматические, экстремальные обстоятельства родились новые смыслы, которые позволяют увлечь зрителя и дать понимание того, как изменилась русская душа за два столетия, сохранила ли она свою самобытность, а также попытаться представить, как распорядились бы своей судьбой герои романа сегодня. Таким образом, «Онегин» получил неожиданное прочтение, в результате чего Эйфман создал свою хореографическую «энциклопедию» современной российской жизни, переведя на бессловесный язык пластики и жеста душевное состояние пушкинских героев, которых условия новейшей истории России вынуждают вести себя иначе, чем два столетия назад. Так, показывая изменения российской действительности, в которую переносит хореограф героиню Пушкина, Эйфман подчёркивает и то, что изменилась сама Татьяна. Он нашёл такие элементы хореографического языка, которые

позволили ему выразить парящую душу юной Татьяны: «И вдруг прыжок, и вдруг летит...». Позже «души исполненный полёт» исчезает из хореографического текста Татьяны, поскольку действие происходит в современной России и у героев иные мотивировки: если у Пушкина Татьяна верна долгу, то в балетной версии Эйфмана её удерживает прежде всего страх. Кроме того, Татьяна входит в мир, где «всюду меркантильный дух» постперестроечного времени, «...и следов Татьяны прежней Не мог Онегин обрести». «Именно в Татьяне воплощает Эйфман драматическое движение времени и его власти над человеческой душой» [16, с. 176]. Онегина хореограф также увидел в развитии, которое, в отличие от Татьяны, направлено в сторону духовного роста. Таким образом, Онегин и Татьяна зеркально изменились внутренне. Изменившаяся Татьяна попала не только в паутину богатой столичной жизни, во власть мощной «слепой» силы, которая держит её, но и «твёрдо в роль свою вошла» – вошла в роль жены Генерала – маргинального олигарха.

Пушкинскую лиричность и музыку слов хореограф сумел удачно передать окрашенными чувственностью дуэтами Онегина и Татьяны, а также дуэтами Онегина и Ленского. Последние языком пластики передают скрещение судеб Онегина и Ленского, мотив ссоры которых кроется, по мнению хореографа, в самой природе её участников. В интерпретации Эйфмана это напоминает, по мнению Т. Боборыкиной, шекспировского «Отелло», где Яго просто не может принять то, что кто-то счастлив, и мстит за это счастье. Онегин нашего времени убивает Ленского не на дуэли, а во время ссоры – ножом. Тем самым становится зримым страшный пророческий сон Татьяны: «...вдруг Евгений Хватает длинный нож, и вмиг Повержен Ленский...».

Онегин в балете Эйфмана находится в плену давящих воспоминаний и мучительных снов. Он винит себя в смерти Ленского, ведёт мучительный диалог со своей душой. Душевные муки, пережитые Онегиным, его внутренний тайный суд, позволивший переоценить многое в своем прошлом и в самом себе, привели к духовному росту, к способности любить. Однако современная Татьяна пренебрегает новым Онегиным, поскольку прошла обратный путь развития. Пушкинские герои предстают в балете Эйфмана не статически, «как некие законченные сущности» [17, с. 283], а трактуются динамически, что соответствует, по мнению Л.С. Выготского, трактовке героев самим Пушкиным. При этом оказывается, что человек, вектор развития которого направлен в сторону духовного роста, – «лишний» человек в современном обществе.

Рассматривая переводы «Евгения Онегина» на язык пластики, особенно балеты Дж. Ноймайера и Б. Эйфмана, представляется возможным применить к ним термин *пересоздание (transcreation)*, который с недавних пор используется в теории перевода. Важно отметить, что при пересоздании имеет значение не только то, как перевод воссоздаёт текст-оригинал, но то, что эти пересоздания в определённом смысле начинают жить своей собственной жизнью. Возникает компромисс – некое отступление от оригинала – при том, что перевод всё-таки остаётся воспроизведением текста-источника [18, с. 47-56].

Обращение к классике не является для хореографов уходом от проблем современности, а, скорее, попыткой найти в ней то, что может волновать современного зрителя. Именно литературная классика предоставляет хореографу неисчерпаемые возможности для поиска новых идей. А.А. Потебня давно высказал мысль о том, что содержание художественного произведения развивается в том, кто это произведение читает, в том смысле, что «сущность и сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его понимании» [19, с. 167]. По мнению Ю.М. Лотмана, онегинский текст неисчерпаем и находится в динамическом развитии, обращившись к читателю всё новыми гранями. «Магический кристалл» «Евгения Онегина» позволил хореографам объективно взглянуть на современное общество и современный исторический процесс, человеческие жизни и судьбы «взглядом Шекспира».

#### *Примечания*

1. См. отзыв Фаддея Булгарина о Марии Тальони, которая смогла выразить своим танцем всё то, что до сих пор «казалось несбыточным вымыслом поэтов» (цит. по В.Л. Котыхов «Воспоминания о танце», с. 10).

2. В 1999 году в Праге была предпринята иная попытка хореографической интерпретации романа в стихах, в которой развивалась тема связи Онегина с декабристами. Балетмейстер Василий Медведев назвал свой балет именем главного героя – «Онегин».

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. М.: Наука, 1977.
2. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин. СПб.: «Искусство-СПБ», 1995. С. 472–762.
3. Волков С.М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиным. М.: Издательство Независимой Газеты, 2001. 320 с.
4. Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л.–М.: Искусство, 1940. 244 с.

5. Туркова Е.С., Тюленев С.В. К вопросу о критериях художественности // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. № 1. С. 76–84.
6. Тюленев С.В. Теория перевода. М.: Гардарики, 2004. 336 с.
7. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. М.: ЧеРо, 1999. 136 с.
8. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.
9. Краснова И.А., Ланина М.В. Особенности перевода романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» на язык хореографии // Яснополянский сборник: 2014: Статьи, материалы, публикации. Т. 1. Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», 2014. С. 137–149.
10. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 366 с.
11. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Канон-Пресс-Ц., 2002. 695 с.
12. Шувалов Н. Пушкин и балет // Пушкин и искусство. Сб. статей. Л.–М.: Искусство, 1937. С. 58–88.
13. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М.: Academia, 1997. С. 280–288.
14. Федоренко Е. Интервью // Культура. 03.11. 2014.
15. Ахматова А. О Пушкине // Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1986. 464 с.
16. Боборыкина Т.А. Театр Эйфмана. Иное пространство слова. СПб: НП-Принт, 2014. 222 с.
17. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
18. Bowker, Lynne, Michel Chronin, Dorothy Kenny and Jennifer Pearson. Unity in Deversity? Current Trends in Translation Studies. Manchester: St. Jerome, 1998. P. 47–56.
19. Потебня А.А. Мысль и язык. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.

## “ONEGIN” OF OUR TIME: MODERN CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF PUSHKIN NOVEL

*I.A. Krasnova<sup>1</sup>*  
*M.V. Lanina<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Humanitarian Institute of the Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University

<sup>2</sup> N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory of St. Petersburg

The article concentrates on embodiment of images and ideas of the novel “Evgeny Onegin” on the ballet stage. Following R. Jacobson, it is considered as an example of intersemiotic translation. This kind of translation is an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems. Early choreographic transpositions of Pushkin’s works appeared in the poet’s lifetime followed by numerous other, that is allows to answer the question about permission and possibility to translate Pushkin’s works into choreographic language. The article discusses ballet interpretations of “Evgeny Onegin” as a case of modern reading of the novel. It is emphasized that the translation is not mechanical, moreover a new independent work of art appears as a result of this translation. This work of art reflects a choreographer dialogue with literary work and its author as well as a choreographer dialogue with himself.

**Keywords:** intersemiotic translation, Pushkin, “Evgeny Onegin”, ballet, interpretation.

## ТРАДИЦИИ А.С. ПУШКИНА В ПЬЕСЕ ПИТЕРА ШЕФФЕРА «АМАДЕЙ»

*В.Е. Угрюмов*

Новосибирский государственный технический университет  
v.u7@mail.ru

В статье рассматривается проявление пушкинских литературных традиций в пьесе Питера Шеффера «Амадей». Указывается на композиционное сходство «Моцарта и Сальери» и пьесы «Амадей». Проводится сравнение образа Моцарта в трагедии А.С. Пушкина и пьесе Шеффера. Особое внимание уделено раскрытию темы «зависти» и темам «гений и толпа», «гений и злодейство» и пониманию творчества как единства божественного и земного в обоих произведениях. Отмечено, что на создание пьесы «Амадей» повлияла не только пушкинская маленькая трагедия, но и эстетические взгляды А.С. Пушкина в целом, его стихотворения «Поэт» и «Пророк», воспоминания современников о высказываниях поэта. Категории «добро» и «зло» рассматриваются в христианских традициях. Проводится сравнение образов творца и толпы, гения и посредственности в обоих произведениях.

**Ключевые слова:** музыка, Моцарт, Сальери, «Амадей», гений, ремесленник, посредственность, зависть, смерть, смех.

Изучение влияние творчества А.С. Пушкина на пьесу Питера Шеффера «Амадей» продолжает традиции исследования проблемы «гений и ремесленник» в художественной литературе.

Известно, что британский драматург создал пьесу о Моцарте после прочтения цикла «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. Его привлекла не столько легенда о смерти великого австрийского композитора и причастности к ней Сальери, сколько тема извечного противостояния труда ремесленника, давшего обет отказа от праздных забав, творящего музыку в «поте лица», «в тайне», и небесного легкого гения, живущего радостями жизни, записывающего музыку, которая «уже звучит в его голове» [1]. Трагедия «Моцарт и Сальери» и тема зависти Сальери к «райским песням» «гуляки праздного» Моцарта неоднократно рассматривалась в литературоведении. Вдохновившись творением Пушкина, драматург Шеффер в 1979 году создает пьесу «Амадей» [2]. Шеффер вслед за Пушкиным сразу указывает на причину конфликта в пьесе – зависть «бескрылого» ремесленника к творчеству гения. У Пушкина конфликт существует только в уме Сальери («Я ныне Завистник. / Я завидую; глубоко»). Так же происходит и в пьесе Шеффера. Зрителю об этом сообщает откровенно сам Сальери: «Я видел, как он из заурядной жизни творил легенды... А я из легенд лишь заурядное» [1]. Откровенность и даже особенная исповедальность «завистника» свойственна монологам Сальери

в пьесе. Необходимо отметить, что один из вариантов заглавия «Моцарта и Сальери» именно «Зависть», но Пушкин отказался от него. Смеем предположить, что чувство зависти не является главным в трагедии Пушкина, поэт раскрывает личности гения и не гения через их понимание злодейства. Думается, что зависть между ними невозможна, но они разделены «несправедливостью высшего дара». Моцарт видит все в мире как явление гениальности. Он говорит о Бомарше: «...гений, / Как ты да я» [3, т. 5, с. 314], радостно слушает слепого скрипача. Злодейство для него – это отсутствие гения, нечто мертвое, что отсылает к пониманию зла как отсутствие добра (Августин) или отсутствие гармонии. В пьесе Шеффера Сальери не противостоит, не воюет с Моцартом – он объявляет войну Богу, стремясь уничтожить его творение, в этом злодейство зависти. Моцарт не воюет ни с кем, он принимает мир. Во «Встречах с Достоевским» Г. Померанец указывал, что добро не воюет со злом, оно не войско. «Что воюет и побеждает, причастно злу».

Следуя за мыслью Пушкина, Шеффер вступает с ним в творческий диалог. Тема этого диалога – важная проблема всего мирового искусства: гений и посредственность. Шеффер следует пушкинскому «чувству соразмерности и сообразности» – «требование гармонии» (Моцарт). Поэтому, уместно вспомнить слова самого поэта: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная» [4].

Композиционно оба произведения состоят из двух частей: в пушкинском «Моцарте и Сальери» две сцены, пьеса «Амадей» состоит из двух действий. Пушкин важное место отводит монологу Сальери. С его тяжелых вопрошающих размышлений начинается трагедия и ими она заканчивается. Причина и смысл его монологов – явление Моцарта. И Моцарт сам как некое озарение врывается в комнату, в мысли, в монолог Сальери, играет и легко уходит, чтобы прийти снова и снова играть. На это указывала Л.Ф. Ивонина в исследовании «Сальери и Моцарт в проблематике художественного образа» [5]. Пушкинский Моцарт существует и в комнате Сальери, и вне этой комнаты. Внешнее проявление жизни – дом, жена, сын, трактир, слепой скрипач и даже человек в черном – это то, что создает его музыку. В пьесе Шеффера композитор любит улицы Вены, шумные народные театры, розыгрыши, шутовство, веселье и слышит божественную музыку, излучаемую человеческой жизнью. Он «гуляка праздный», но словно наполнен библейской мудростью: «Веселись, юноша, в юности твоей» (Эккл 11:9). Пушкинский Сальери всегда находится в замкнутом помещении, в комнате, в неподвижности, в своих мучительных размышлениях, даже в трактире «Золотого льва», странном и пустом; у него

нет внешней жизни, нет перспективы. У Шеффера он так и обращается к зрителям: «Войдите ко мне в эту старинную пыльную комнату» [1]. Пушкинский Моцарт входит неожиданно в комнату Сальери с чем-то важным, но шуточным (слепой скрипач, исполняющий что-то из Моцарта), однако именно это и есть проявления живой жизни. Его легкость восхищает и страшит Сальери. И если пушкинский Сальери ограничен пространством комнаты, то Сальери в пьесе Шеффера ограничен своими монологами. Обо всех событиях зритель узнает из монологов Сальери: он рассказывает историю своего знакомства с Моцартом. Его монологами начинаются и заканчиваются действия. И если у Пушкина первый монолог Сальери о том, что «нет правды на земле» заканчивается восклицанием: «О Моцарт, Моцарт!» [3, т. 5, с. 307] и входит Моцарт, то у Шеффера, словно в продолжение этого восклицания, Сальери вступает в пьесу со слов: «Mozart! Mozart! Perdonami... Il tuo assassino – ti chiede perdono!» (Прости, Моцарт! Твой убийца просит у тебя прощения!) [1]. А в конце Сальери уже спокойно рассуждает: «Помянут с любовью Моцарта – помянут с ненавистью и меня» [1]. В центре каждого произведения – ключевой монолог, в котором придворный композитор приходит к мысли уничтожить Моцарта. У Пушкина этот монолог расположен в конце первой сцены, когда Моцарт уходит сказать жене, «чтобы меня она к обеду / Не дождалась» [3, т. 5, с.310], у Шеффера – в конце первого действия и начале второго, после того как жена Моцарта Констанция совершает визит к Сальери и просит его похлопотать о должности для мужа.

В том и другом произведении монологи Сальери создают ту «пыльную» реальность замкнутого пространства, в которую влетает Моцарт «как некий херувим». Главная проблема рассуждений Сальери – «Что пользы, если Моцарт будет жив / И новой высоты еще достигнет?» [3, т. 5, с.310]. Интересно, что в Библии на херувимах летает Бог: «воссел на херувимов и полетел» (Пс. 17:11). Именно таков Моцарт для Сальери, появляющийся и исчезающий, неуловимый, приносящий в пыльную комнату божественные песни. Сальери у Шеффера обращается то к зрителю, то пред зрителем к Богу, рассказывая о Моцарте как о единственно важном событии своей жизни. Пушкинский Сальери говорит об отсутствии «правды на земле» и справедливости к тем ремесленникам искусства, кто усердно и кропотливо служит Богу, что посланец Бога есть гибель для ревностных служителей. У Шеффера проявление Бога в Моцарте есть гибель для посредственностей. И у Пушкина, и у Шеффера в монологах Сальери раскрывается подлинный смысл произведений: понимание ремесленником гениальности божьего творения и невозможности



приблизиться к нему в своих трудах. Сальери стремится «остановить» Моцарта как ненужное, опасное творение Бога для обычных «чад праха». Так он понимает свою избранность.

Читаем у Пушкина:

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить – не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухою славой...  
Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.  
Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь! [3, т. 5, с.310-311].

«Бескрылое желание» – страдание для Сальери. Интересно, что Шеффер не обозначает Сальери как убийцу, отравителя. В пьесе он говорит, что способен создать жизненную ситуацию, убивающую Моцарта. Как мы уже указывали, Сальери сам называет себя убийцей, просит прощения у Моцарта, страдает, и с удовольствием понимает, что теперь рядом с гением. У Пушкина Сальери, отравив Моцарта, впервые льет слезы, ему «и больно и приятно» [3, т. 5, с. 315], он называет это излечением, он избран на преступление: «Я избран, чтоб его / Остановить» [3, т. 5, с. 310]. Моцарт же избранными называет гениев, неспособных на зло «счастливых праздных».

По словам Шеффера, для создания образа Моцарта он обратился к его письмам, которые характеризовал как «написанные будто восьмилетним ребенком» [6]. Многие фразы, странные, часто грубые словечки, переполненная синонимами речь, сама манера выражать мысль, сам стиль обращения композитора к своим адресатам во многом заимствованы автором из писем. Концепция неожиданного, свободного, беспечного смеха гения взята из воспоминаний его современников. Один из них описывал смех Моцарта, как «заразительное легкомыслие», в то время как другой сравнивал его со «скрипом металла по стеклу» [2]. Помимо материалов о жизни Моцарта, Шеффер знакомился с собранными «Разговорами А.С. Пушкина». В одном из воспоминаний некоего молодого поэта Облачкина описан смех русского поэта: «Пушкин заметил мою улыбку и захохотал во весь голос, беспечно, с неподражаемой веселостью» [7]. Думается, что это наблюдение тоже сыграло свою роль в описании крылатого смеха Моцарта, отличие его от бескрылых «чадах праха».

На протяжении всей пьесы Шеффера образ Моцарта наполнен игривой непосредственностью: юный гений несдержан на язык, капризен, и даже вульгарен. Он сам говорит об этом, постоянно называя свое поведение шуткой: «Это же шутка, просто шутка» [1]. «Нежданной шуткой угостить» [3, т. 5, с. 308] – называет пушкинский Моцарт то, что он привел к Сальери слепого скрипача. Но когда Моцарт сочиняет или исполняет свою музыку, он преображается. Садясь за инструмент, пушкинский Моцарт всегда начинает с повелительного «слушай же». И музыка звучит для Сальери как слышимая, но непостижимая гармония. «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь» [3, т. 5, с. 310], – говорит Сальери у Пушкина. «Сквозь решетку этих аккуратно выведенных нот я увидел – Абсолютное Совершенство!» [1], – восклицает Сальери у Шеффера, – «Убери хоть одну ноту – музыка исчезнет. Измени одну фразу – здание рухнет» [1]. «Безумцем» и «гулякой праздным» [3, т. 5, с. 307] – называет Моцарта пушкинский Сальери: «Боже! / Ты, Моцарт, не достоин сам себя!» [3, т. 5, с. 309]. «Ехидный, насмехающийся, самовлюбленный, инфантильный Моцарт!» [1], – характеризует Сальери юного гения в пьесе Шеффера. Вспомним, что Пушкин определял гения как простодушного, «и с великим характером, всегда откровенным». Сальери не способен примириться с веселой любовью гения к миру. И у Пушкина, и у Шеффера он всегда говорит о смерти, а Моцарт говорит о жизни.

Прочтение текста пьесы британца показывает, насколько он внимательно изучал творчество Пушкина. Необходимо отметить, что не только трагедия «Моцарт и Сальери» повлияла на произведение Шеффера, но и стихотворения «Поэт», «Пророк» и «Поэт и толпа» определили образ и поведение Моцарта в пьесе британца.

В пьесе Шеффера Сальери размышляет: «Сегодня где-нибудь, в каком-нибудь венском трактире стоит смеющийся мальчишка, способный положить на бумагу, даже не отложив в сторону бильярдный кий, обычные ноты, могущие посрамить самых знаменитых музыкантов и превратить их музыку в ничто – в безжизненные царапины на бумаге» [1]. Именно из венского трактира приводит пушкинский Моцарт слепого скрипача.

В конце первой сцены «маленькой трагедии» Пушкина у Сальери возникает мысль отравить Моцарта. А вот какое решение принимает Сальери тоже в центральной части пьесы Шеффера: «В ту страшную ночь, когда я увидел партитуры Моцарта, жизнь моя обрела зловещий смысл и исполнилась нескончаемым волнением. Я решился помешать Богу проявить себя в одном из прекраснейших его творений. У меня было для этого средство. Дабы явить

себя на земле, Богу нужен был Моцарт... Борьбу предстояло вести не на жизнь, а на смерть. И Моцарт стал нашим полем боя» [1].

Образ «поле боя» с Богом отсылает наблюдательного читателя к знаменитой цитате из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей». В этом аспекте слова шефферовского Сальери приобретают зловещий смысл. Становится понятно, что он занимает сторону дьявола в борьбе с Богом, а Моцарт – сердца людей. Идеи Достоевского в творчестве Шеффера были замечены театральной критикой после постановки «Амадея» Марком Розовским на сцене МХАТа им. А.П. Чехова в 1983 году. Наблюдается родство Сальери и Порфирия Петровича – возомнивших себя проводниками «божьей воли». Понимание пьесы Шеффера в аспекте не только творчества Пушкина, но и русской литературы вообще, значительно расширяет художественное пространство пьесы.

И у Пушкина, и у Шеффера одна из причин трагедии Сальери в том, что он единственный, кто понимает музыку и значение творчества Моцарта. «Какая глубина! / Какая смелость и какая стройность! / Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я!» [3, т. 5, с. 310] – восклицает пушкинский Сальери. «И лишь мне было дано понять, что в восемнадцатом веке никто лучше его не писал...» [1], – не раз повторяет Сальери в пьесе «Амадей». Но «когда бы все так чувствовали силу / Гармонии!» [3, т. 5, с. 315], – восклицает пушкинский Моцарт о Сальери. Осип Мандельштам указывал на единство кропотливого труда и божественной легкости в гении: «В каждом поэте есть Моцарт и Сальери» [8, с. 307]. Тогда открывается новый смысл «чаши дружбы», на который обратил внимание литературовед В.Э. Вацуру. Трагедия противостояния и единства ремесленника и гения, Сальери и Моцарта, которая была явлена у Пушкина, продолжена Шеффером. Когда ремесленник умертвляет гения в себе, его труд «не стоит и ломаного гроша» [1], – размышляет Сальери.

Несомненно, что щедрость и простота, с которой Моцарт делится своим искусством, желание «нежданной шуткой угостить» Сальери (он то появляется, то исчезает в комнате или в сознании Сальери) – свойство гения. И это свойство недостижимо для Сальери. Ему необходимо владеть, а для этого надо «звуки умертвить» [3, т. 5, с. 306], умертвить Моцарта. Именно божественная щедрость и гармония в произведениях Моцарта, приводит Сальери к мысли, что музыка гения не нужна «тупой, бессмысленной толпе» [3, т. 5, с. 315]. В финале пьесы Шеффера граждане Вены падают на колени пред музыкой Сальери и «все выше и выше поднимая руки, пока почти полностью его не загораживают» [1], поглощают, словно хоронят в себе, в «бессмысленной толпе». «Посредственности всех времен и народов! Отпускаю навеки грехи ваши» [1], – провозглашает Сальери.

Несомненно, в пьесе «Амадей» Питер Шеффер продолжил художественно разрабатывать пушкинскую мысль о противостоянии поэта и толпы, мысль, что гений живет жизнью, он щедр и великодушен, а «злодейство» коренится в умерщвлении жизни, и что если гений в заботах «быть может, всех ничтожней», но не его музыка. Именно благодаря литературному влиянию А.С. Пушкина, мы наблюдаем в произведении Шеффера продолжение и новую интерпретацию «Моцарта и Сальери», которая словно развернула границы конфликта «поэта и толпы» и вывела понимание этого конфликта дальше за литературные рамки, в общество, которое прощает все, кроме гениальности.

#### *Список литературы*

1. Шеффер П. Амадей / пер. с англ. М. Гордеевой [Электронный ресурс] – URL: [https://royallib.com/read/sheffer\\_piter/amadey\\_pesa\\_v\\_dvuh\\_deystviyah.html#0](https://royallib.com/read/sheffer_piter/amadey_pesa_v_dvuh_deystviyah.html#0) (дата обращения 22.10.2022).
2. Денисенко С.В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века. Дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2008. 368 л.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
4. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / сост. В.В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2005. 677 с.
5. Ивонина Л.Ф. Сальери и Моцарт в проблематике художественного образа (в продолжение темы) // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2019. № 2(59). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/6862> (дата образования 22.10.2022).
6. Кузичева М.В. Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэтик // Вопросы литературы. 2014. № 2. С. 272–309.
7. Облачкин. Воспоминания о Пушкине // Северная Пчела. СПб., 1861. № 49.
8. Сурат И. З. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 384 с.

#### **TRADITIONS A.S. PUSHKIN IN PETER SCHEFFER'S PLAY «AMADEUS»**

*V.E. Ugryumov*

Novosibirsk State Technical University

The article deals with the manifestation of Pushkin's literary traditions in Peter Schaeffer's play "Amadeus". The compositional similarity of "Mozart and Salieri" and the play "Amadeus" is pointed out. A comparison is made of the image of Mozart in the tragedy of A.S. Pushkin and Sheffer's play. Particular attention is paid to the disclosure of the theme of "envy" and the themes of "genius and the crowd", "genius and villainy" and the understanding of creativity as the unity of the divine and the earthly in both works. It is noted that the creation of the play "Amadeus" was influenced not only by Pushkin's little tragedy, but also by the aesthetic views of A.S. Pushkin in general, his poems "The Poet" and "The Prophet", and the memoirs of contemporaries about the poet's statements. The categories of "good" and "evil" are considered in Christian traditions. A comparison is made of the images of the creator and the crowd, genius and mediocrity in both works.

**Keywords:** music; Mozart and Salieri; «Amadeus»; craftsman; genius; mediocrity; envy; death; laughter.

## ПУШКИНСКИЙ КОД В ФИЛЬМЕ И. КАЗАНКОВА «ПОЗЫВНОЙ “ПАССАЖИР”»

*Е.В. Болнова*

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского  
eka332@yandex.ru

В статье рассматривается фильм И. Казанкова «Позывной “Пассажир”» сквозь призму пушкинского культурного кода. Подробно анализируются все отступления от романа А. Проханова «Убийство городов», который лег в основу сценария фильма. Так, рассмотрены изменения, внесенные режиссером и сценаристом в фабулу и сюжет, в мотивировку поступков главного героя, а также в систему образов. В частности, И. Казанков привносит в фильм героя, отсутствующего в книге А. Проханова и обозначенного в титрах как «украинец с собакой». Данный герой наделяется чертами, сближающими его с героем повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» – Емельяном Пугачевым. Сцена его знакомства с Николаем Рябининым также имеет много сходных черт со сценой знакомства Петра Гринёва с Емельяном Пугачевым. Чудесное спасение Николая Рябинина в финале фильма рифмуется со спасением Петра Гринёва после захвата Белогорской крепости. В финале делается вывод о значимости пушкинского культурного кода, накладывающего отпечаток на произведения о бунте, гражданской войне, поиске нравственных ориентиров во время военных конфликтов.

**Ключевые слова:** фильм «Позывной “Пассажир”», И. Казанков, повесть «Капитанская дочка», А.С. Пушкин, А. Проханов, роман «Убийство городов», пушкинский код.

Фильм «Позывной “Пассажир”» снят в 2023 году режиссером Ильей Казанковым, который выступил также и в роли сценариста. Фильм создан по мотивам романа А. Проханова 2015 г. «Убийство городов», посвященного событиям на Донбассе весной 2015 года. Книга состоит из двух частей, первая написана от лица alter ego автора – пожилого писателя Дмитрия Федоровича Кольчугина, побывавшего в качестве военного корреспондента во всех основных горячих точках планеты, написавшего об этом немало книг. Вторая часть представляет собой его последний роман о событиях на Донбассе 2015 года, возможно, роман не написанный, так и оставшийся в голове умершего писателя. Именно вторая часть легла в основу сюжета фильма «Позывной “Пассажир”». Однако, как это обычно и бывает, киновариант имеет ряд существенных отличий от произведения, на которое он опирается. Главный герой второй части романа А. Проханова – молодой писатель Николай Рябинин – отправляется на Донбасс, чтобы стать свидетелем исторических событий, происходящих там. А. Проханов здесь воплощает свое творческое кредо, заключающееся в том, что писатель должен обладать определенным важным жизненным опытом, не

закрывать от людей с их трагедиями и горестями. Никаких иных мотивов у героя романа нет: «Издатели ждали книги, которая разбудит сонного читателя, расшвыряет, как взрыв, блеклые повествования худосочных авторов. Ознаменует начало новой литературной эпохи.

Такую книгу задумал Рябинин. К такой книге влекла его молодая неутолимая страсть. Таинственный поток, подхвативший его в свое загадочное стремление. Сама история, коснувшаяся города Донбасса своим жестоким перстом. Каждый удар перста сметал с земли города и поселки, оставляя полные дыма воронки.

Рябинин решил уехать в Донбасс и там, на войне, найти своих героев, написать заветную книгу» [1, с. 133–134].

В фильме Николай Рябинин, достоверно сыгранный А. Шагиным, – уже популярный столичный писатель, презентация книги которого проходит в дорогом московском клубе. Данные изменения могут быть осмысленны по-разному, но если принять гипотезу, что режиссер и сценарист сознательно или бессознательно, снимая фильм о русском бунте, опираются на «Капитанскую дочку» А.С. Пушкина как важнейший в русском культурном коде текст, перед зрителем предстает вариант образа Петра Гринёва, у которого мечты о веселой столичной жизни успели сбыться: «Мысль о службе сливалась во мне с мыслями о свободе, об удовольствиях петербургской жизни» [2, с. 289]. Примечательно в этом контексте и еще одно отступление от сюжета романа А. Проханова. В романе главный герой отправляется на Донбасс, ничего не сказав родителям («Он сказал родителям, что собирается в Сочи, к морю» [1, с. 135]), только перед решающим боем он позвонил матери: «Рябинин содранными в кровь пальцами извлек из кармана мобильный телефон. Набрал домашний московский номер. Услышал голос матери:

– Коля, сынок, ты где?

– Меня убивают, мама! Прощай!» [1, с. 263]. В фильме Николай Рябинин отправляется на Донбасс на поиски пропавшего брата-ополченца. И фактически отправляет его туда отец – бывший офицер, чьи моральные принципы и установки очевидным образом совпадают с принципами отца Петра Гринёва. Таким образом, перед нами варианты инициации героя, отправляемого отцом, в конечном счете, на войну для того, чтобы из недоросля превратиться в мужчину.

Важным привнесением в систему персонажей является образ безымянного украинца с собакой в исполнении актера Алексея Солончёва. Неоднозначный герой, несистемный бунтарь. Он воюет на стороне украинцев, но при этом явным образом не является военным, что

подчеркивает и его внешний вид, и свободное перемещение по серой зоне со своим спутником – боевой собакой. Напомним сцену первого появления Пугачева в повести А.С. Пушкина. Герой появляется во время метели, буквально выходя из природной стихии: «Ямщик стал всматриваться. “А бог его знает, барин, – сказал он, садясь на свое место, – воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. Должно быть, или волк, или человек”» [2, с. 296].

Хищная сущность Пугачева дана через сопоставление его с волком [см.: 3, с. 39–40], у героя фильма она воплощена в образе абсолютно послушной его воле собаки, которая по сути является частью его самого. Оба героя, и повести, и фильма, встречаются с главными героями в тяжелый для себя период. Петр Гринев делится с Пугачевым своим платьем, отдает ему заячий тулупчик<sup>1</sup>, на что Пугачев реагирует следующими словами: «Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель. Век не забуду ваших милостей» [2, с. 302].

Герой фильма появляется также пешком из пустой, казалось бы, степи. Николай Рябинин отдает ему сигареты и бутерброды, на что герой говорит ему: «Братское сердце, от души... Не забуду! Ну, бывай». Таким образом, в обоих случаях мы видим героев, которые тесно связаны с природной стихией, сразу опознаются как люди наблюдательные, бывалые и потенциально опасные. Главные герои в обоих случаях делятся чем-то, принадлежим им, причем делают это без сожаления, что является важным психологическим штрихом (в случае с Николаем Рябининым это проявляется в том, что он не просто угощает героя сигаретой, а отдает ему всю пачку, о чем тот не просил).

В обоих же случаях герои – Пугачев и украинец – обещают не забывать помощи, что в конечном итоге спасает главным героям жизнь. Узнав Савельича, Пугачев избавляет Гринева от лютой казни, на которую он был обречен в том числе и репликой предателя-Швабрина: «Тогда, к неопisanному моему изумлению, увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане. Он подошел к Пугачеву и сказал ему на ухо несколько слов. “Вешать его!” – сказал Пугачев, не взглянув уже на меня» [2, с. 342]. И далее Пугачев в разговоре с Гриневым: «А покачался бы на перекладине, если бы не твой слуга. Я тотчас узнал старого хрыча. Ну, думал ли ты, ваше благородие, что человек, который вывел тебя к умету, был сам великий государь? <...> Ты крепко передо мною виноват, – продолжал он, – но я помиловал тебя за твою добродетель, за то, что ты оказал мне услугу, когда принужден я был скрываться от своих недругов» [2, с. 349]. То есть именно одаренный

опознает дарителя и принимает решение спасти его от смерти, сам же даритель не сразу понимает, чем обязан избавлению: «Я удостоверился, что Пугачев и он был одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной. Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством!» [2, с. 346]

В фильме второй и последний раз украинец с собакой появляется в предпоследнем эпизоде. Он жестоко пытается и убивает командира батальона с позывным Курок, травит собакой и потом убивает ополченца с позывным Артист – таким образом, в трансформированном виде представлена сцена, близкая к сцене расправы с защитниками Белогорской крепости, тем более что действие происходит в захваченной украинцами донбасской деревне, обороняемой ополченцами. Повешение, которого нет в сюжете книги А. Проханова (Курка, обожженного раскаленным растительным маслом, и Артиста кладут под танк, который давит их гусеницами), также появляется в фильме: украинский командир указывает на повешенного танкиста, перешедшего ранее на сторону ополченцев и угнавшего украинский танк. Спасение Николая Рябина приходит от героя, убившего Курка и Артиста. Увидев Рябина, он говорит ему: «Смотрю, где я тебя видел? Ну, не узнал, а? Ну, как же? Паря, братское сердце! Ну, ночь, степь, КамАЗ, и ты в кабине испуганный, заикастый. Помнишь, я тебе сказал, что нам с тобой не по пути, ну я как в воду глядел, а? А ты меня спас тогда, о, братко, спас, и едой и сигаретами спас. Помнишь, я тебе сказал тогда, что не забуду добро твое, помнишь? Так вот, я не забыл. Беги! Беги!».

В романе А. Проханова спасение Николая Рябина происходит иначе. Повторю, что героя, аналогичного герою фильма, в романе нет. Очень общо можно сказать, что Николай Рябина в романе спасает и сохраняет божий промысел, чтобы он сумел описать пережитое и увиденное. Волей случая, его руки перед расстрелом оказываются не связанными, что позволило ему, упав за долю секунды до того, как в него попала пуля, выбраться потом из общей братской могилы живым.

Таким образом, можно провести параллель между двумя героями – Пугачевым в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина и украинцем с собакой в фильме «Позывной “Пассажир”». Этих героев роднит, с одной стороны, жестокость, способность на самые зверские расправы безо всякой личной неприязни, а с другой стороны, способность к милосердию, основанному на собственном понимании таких понятий как благодарность за помощь и справедливость (См. в «Капитанской дочке»: «Моя искренность поразила



Пугачева. “Так и быть, – сказал он, ударя меня по плечу. – Казнить так казнить, миловать так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай что хочешь” [2, с. 350–351]. Герой с собакой в фильме Н. Казанкова руководствуется примерно теми же принципами). Кроме того, поступки обоих героев стихийны, они не подчиняются чужой воле: Пугачев воплощает стихию народного бунта, украинец с собакой нарушает приказ украинского военного (отпускает Рябинина и убивает Жилу).

В контексте обозначенной параллели бунт Пугачева рифмуется с установившемся на Украине после майдана 2014 г. режимом. Главные его характеристики – хаос, ненависть и разрушение, о чем прямо говорит в фильме Курок своему бывшему товарищу по высшему командному училищу: «Вы в ненависти, а мы в любви. И в гневе. Но правда с ними, Миша!»

На стороне ополченцев – порядок, космос и его защита, стремление к сохранению собственной идентичности, в том числе языковой. Так, сознательно или бессознательно режиссер и сценарист выстраивают следующую модель: современный Петр Гринев неизбежно оказывается в конфликте Украины и Донбасса на стороне ополченцев, Украина же после майдана 2014 года из легитимного государства превращается в квазигосударственное образование, равное, по сути, «государству» Пугачева.

И в повести А.С. Пушкина, и в фильме «Позывной “Пассажир”» большую роль играет соперничество героев-антагонистов за девушку, в которую они влюбляются. В книге гранями любовного треугольника являются Гринев, Швабрин и Маша Миронова. В фильме – Рябинин, ополченец с позывным Жила и учительница Валя. В книге А. Проханова данной сюжетной коллизии нет. Ополченец Жила в книге насилует и грабит одну из местных жительниц, за что Курок его застрелил на общем построении. Рябинин, действительно, знакомится с молодой женщиной Валею, работавшей до начала войны библиотекарем, но никакого внешнего сопротивления их чувствам в сюжете нет. Разлучает героев сама война, неизвестность. То есть сюжет соперничества за девушку является привнесенным режиссером.

Общая фабульная схема реализации данного сюжета в произведении А.С. Пушкина выглядит следующим образом: сначала за Машей ухаживает Швабрин, но он отвергнут девушкой, так как неприятен ей, затем приезжает из внешнего мира Гринев, который, сам того не зная, становится счастливым соперником Швабрина. На этой почве между героями происходит дуэль. Гринев и Маша симпатизируют друг другу, но не могут

быть вместе из-за внешних причин. В какой-то момент Маша оказывается в зависимости от Швабрина, который держит ее в крепости. В конце концов, преодолев все испытания, герои соединяются в счастливом браке.

Фабульная схема событий, связанных с соперничеством Рябинина и Жила за любовь Вали, выглядит следующим образом: сначала за ней пытается ухаживать Жила, однако он отталкивает девушку своей грубостью и злостью. Валя нравится приехавшему Рябину, что замечает Жила. На этой почве (хотя формальный повод был другим) герои подрались. Несмотря на взаимную симпатию, Рябинин и Валя довольно долго не могут объясниться. В какой-то момент Жила пытается изнасиловать Валу, но ей удается сбежать. После этого Рябинин остается в ее доме на правах защитника и возлюбленного. Однако на следующий же день происходит штурм поселка, после которого Рябинин теряет Валу. Ее судьба остается неясной: дом разбит, но мертвого тела девушки мы не видим в кадре.

Таким образом, привнося в фильм новый сюжетный поворот, режиссер сознательно или бессознательно копирует ту же модель, которая восходит к одному из фундаментальных произведений русской литературы. Можно было бы оспаривать типологическую и этимологическую близость любовной коллизии в фильме и повести А.С. Пушкина, если бы не еще одна важная деталь.

Речь идет о теме предательства. Ранее уже приводилась цитата из «Капитанской дочки», в которой Петр Гринев описывает поступок Швабрина: тот перешел на сторону Пугачева. В фильме предателем оказывается ополченец Жила, который после ссоры с Курком и неудачной попытки изнасиловать Валу переходит на сторону украинских военных. Сведения, полученные от него, позволяют захватить село и убить всех его защитников, кроме Рябинина. Таким образом, в обоих случаях соперник, недостойно ведущий себя по отношению к девушке, оказывается еще и предателем. В «Капитанской дочке» Швабрина настигает кара как государственного преступника и изменника. Его приговор и дальнейшая судьба не описаны в произведении, однако если учесть, что Гринева приговорили к «позорной казни», по велению императрицы замененной ссылкой в «в отдаленный край Сибири на вечное поселение», то, вероятно, Швабрин был также приговорен к смертной казни.

В фильме Жилу застрелил украинец с собакой, узнав, что именно Жила сбил до этого украинский военный самолет, бомбивший село. Таким образом, смерть, предполагаемая или показанная, настигает обоих героев как достойная расплата.

Есть еще один нюанс, который сближает образы Швабрина и Жилы. Это их прошлое. Из реплики Василисы Егоровны читатель узнает, что Швабрин вот уже пятый год как переведен в Белогорскую крепость «за смертоубийство... Алексей Иванович и заколол поручика, да еще при двух свидетелях» [2, с. 306]. Жила признается, что война его «из тюрьмы вывела».

Таким образом, если последовательно проанализировать изменения, внесенные режиссером и сценаристом в роман А. Проханова, можно отметить целый ряд типологических сближений с повестью А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Каждый эпизод в отдельности может быть воспринят как совпадение, однако в совокупности они дают довольно интересную картину. Рискнем предположить, что «Капитанская дочка» сознательно или бессознательно воспринимается носителями русской культуры как важнейшее произведение о бунте и бунтаре, о войне, о чести и совести на войне, об инициации и неизбежном возмужании, о милосердии и благодарности<sup>2</sup>. Это одно из немногих произведений, по-настоящему влияющих на формирование школьников и остающихся в памяти после окончания школы. Поэтому оно так важно для носителей русского культурного кода. Логично, что именно «Капитанская дочка» вольно или невольно зашифровывается И. Казанковым в фильме со сходной тематикой.

#### *Примечание*

1. Смысл сцены см.: [4; 5].
2. Исследований, раскрывающих нравственный потенциал пушкинского произведения, много. Среди них: [6; 7; 8 и др.]

#### *Список литературы*

1. Проханов А.А. Убийство городов. М.: Центрполиграф, 2017. 287 с.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 5. Романы, повести.
3. Ложкова Т.А. Диалектика характера и обстоятельств в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Филологический класс. 2013. № 4(34). С. 37–45.
4. Юхнова И.С. «Заячий тулупчик» в русском культурном сознании // Болдинские чтения 2017. Нижний Новгород: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2017. С. 75–79.
5. Юхнова И.С. Об одной пушкинской аллюзии в «Войне и мире» Л.Н. Толстого: два тулупчика // Болдинские чтения 2016. Б. Болдино: Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. С. 150–158.
6. Листов В.С. Пушкин: судьба коренного поэта. Большое Болдино: Арзамасский государственный педагогический институт им. А.П. Гайдара, 2012. 398 с.
7. Листов В. С. Голос музыки темной...: к истолкованию творчества и биографии А.С. Пушкина. Москва: Жираф, 2005. 416 с.
8. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: Наука, Ленинград. отд-е, 1987. 335 с.

9. Полтавец Е.Ю. Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2018. 168 с.

## **THE PUSHKIN CODE IN THE FILM BY I. KAZANKOV «THE CALL SIGN "PASSENGER"»**

*E.V. Bolnova*

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article examines I. Kazankov's film "The Passenger Call Sign" through the prism of Pushkin's cultural code. All deviations from A. Prokhanov's novel "The Murder of Cities", which formed the basis of the film's script, are analyzed in detail. Thus, the changes made by the director and screenwriter to the plot and plot, to the motivation of the main character's actions, as well as to the image system are considered. In particular, I. Kazankov brings to the film a character who is absent from A. Prokhanov's book and is designated in the credits as "a Ukrainian with a dog". This hero is endowed with features that bring him closer to the hero of the story A.S. Pushkin's "Captain's Daughter" by Yemelyan Pugachev. The scene of his acquaintance with Nikolai Ryabinin also has many similarities with the scene of Pyotr Grinev's acquaintance with Yemelyan Pugachev. The miraculous rescue of Nikolai Ryabinin in the finale of the film rhymes with the rescue of Pyotr Grinev after the capture of the Belogorskaya fortress. In the final, a conclusion is made about the importance of Pushkin's cultural code, which leaves its imprint on works about rebellion, civil war, and the search for moral guidelines during military conflicts.

**Keywords:** the film "The call sign "Passenger"", I. Kazankov, the story "The Captain's Daughter", A.S. Pushkin, A. Prokhanov, the novel "The Murder of Cities", the Pushkin code.

УДК 82.2+792.09

## **ТВОРЧЕСТВО А.С. ПУШКИНА В РЕПЕРТУАРЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ (СТАТИСТИКА СЕЗОНОВ 2018–2019 И 2023–2024 ГОДОВ)**

*Е.Е. Прощин*

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского  
filnnovv@gmail.com

Цель работы – рассмотреть место и специфику пушкинского творчества как части современного театрального репертуара. Используются статистические методы исследования, призванные перевести неопределенные формулы и афоризмы о популярности произведений Пушкина на язык точных цифр. Данная работа – часть обширного исследования, которое осуществляется в течение последних пяти лет. Оно посвящено проблеме рецепции литературного творчества на театральной сцене, а также самой репертуарной динамике. Опираясь на точные цифры, мы показываем, что Пушкин действительно является одним из самых востребованных авторов в современном театре, более того, за последние пять лет он стал одним из лидеров по количественному росту спектаклей, поставленных по его произведениям. Второй важный момент – двойная репертуарная маркированность пушкинских произведений, являющихся частью как дневного, так и вечернего репертуара. Среди поставленных произведений главными

188

оказываются как детские сказки Пушкина, так и вполне «взрослый» «роман в стихах». Обращает внимание географический размах: пушкинские произведения ставятся более чем в ста городах России, при этом в лидерах оказываются регионы, расположенные в Центрально-Европейской части России. Такая популярность Пушкина связана с рядом причин, а более других иллюстрирующая современную театральную ситуацию оказывается следующая: театры делают основную ставку на классическую литературу, что, конечно, приводит к репертуарной стагнации в том числе, но одновременно превращает театр в медиатор между классической культурой и современным зрителем.

**Ключевые слова:** творчество Пушкина, спектакль, театральный репертуар.

В разговорах о популярности творчества Пушкина в нашей стране как-то забывается тот факт, что разговоры эти должны подкрепляться точными сведениями, поэтому нас интересует процесс рецепции и динамика актуализации пушкинских произведений в современных российских театрах. Сказать об этом мы можем совершенно достоверным образом, так как опираемся на результаты собственных исследований, проведенных уже дважды и представляющих собой изучение репертуара театральных сезонов 2018–19 и 2023–24 годов. Пятилетний промежуток, кажется, не очень подходит для обширных выводов, но в данном случае всё же представляет большой интерес, так как за последние пять лет и в нашей стране, и в мире произошло и происходит много событий, так сказать, экстраэстетического характера, что в свою очередь порождает некоторые флуктуации и в искусстве. Так, времена ковидного карантина поставили под угрозу сам театр как институцию в силу полного запрета массовых мероприятий, действовавшего долгие месяцы в нашей стране, и это серьезно напугало даже академических театральных «тяжеловесов». Интересно, что реакцию на этот запрет можно понять, начиная с самого общего аспекта, то есть количества поставленных спектаклей.

Если в 2018–2019 нами было учтено 9503 спектакля, поставленных по литературным произведениям, то через пять лет их оказалось уже 10312. Такой серьезнейший рост, на наш взгляд, связан именно с “постковидным” синдромом: театры, находившиеся длительное время буквально в подвешенном состоянии, пошли по пути перестраховки, увеличивая общее количество спектаклей в сезоне. То есть это говорит о неуверенности, разночтениях в понимании того, на что именно пойдет публика.

Кого же стали больше ставить в театрах? Творчество Александра Сергеевича Пушкина оказалось здесь в числе основных. Лучшие показатели, правда, связаны не с ним, а с произведениями еще одного классика – Ф.М. Достоевского (137 спектаклей в сезоне 2018–2019 годов и 204 через пять лет). Рост в полтора раза, несомненно, объясняется “юбилейным” эффектом (в 2021 праздновался 200-летний юбилей дня

рождения писателя). В случае же с Пушкиным магии круглых дат и чисел как фактора роста популярности не обнаруживается, при этом постановок по его произведениям стало на 82 больше (293 по отношению к 212 в сезоне 2018–2019 годов, то есть рост примерно на 40 процентов). В интереснейшей монографии С.В. Денисенко «Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке» сказано, что «в XIX веке по произведениям Пушкина было создано около 140 драматических и музыкальных инсценировок. Более трети из них вообще не увидели сцену по цензурным причинам. Некоторые инсценировки имели бенефисный характер и традиционно исполнялись только два раза. Количество других постановок невелико и исчисляемо» [1, с. 3]. То есть в недавно прошедшем театральном сезоне постановок Пушкина оказалось в два раза больше, чем во всем XIX столетии! Вообще востребованность в театре русской классики за последние пять лет стала очевиднее с учетом как самых хрестоматийных, так и более “скромных” имен XIX столетия, что мы подробно описывали в другой нашей статье, посвященной динамике театрального репертуара последних лет: «...театральный репертуар всё более «не доверяет» современному литературному процессу (часто по причинам, далеко отстоящим от самого процесса), смещая поэтому акценты на разнообразные периоды прошлого столетия и обращаясь к давным-давно репутационно устоявшейся литературе XIX века. То есть налицо признаки стагнирования. Современные театры выводят сами себя из зоны риска, тем самым аккуратно минимализируя функцию медиатора между публикой и современной литературой» [2, с. 48].

Несмотря на серьезный прирост спектаклей, неизменным оказалось количество самих пушкинских произведений, поставленных в театрах. В обоих случаях их 29. Конечно, какие-то произведения обнаруживаются только в первом списке, а какие-то были поставлены после 2019 года. В первом таковыми стали «Анджело», «История Петра», а во втором – «Арап Петра Великого» и «Гробовщик». Интересно, что большее количество произведений из списка поставлено минимум пять раз. В 2018–2019 годах таковых было 17 (всего 192 постановки из 212), в 2023–2024 годах прибавилось на одно произведение (274 из 293). На оставшиеся произведения пришлось всего лишь 19-20 спектаклей в обоих случаях.

Приведем списки произведений, поставленных не менее пяти раз:

#### 2018–2019

«Сказка о царе Салтане» – 25, «Пиковая дама» – 19, «Капитанская дочка» – 18, «Маленькие трагедии» – 17, «Евгений Онегин» – 15, «Сказка о рыбаке и рыбке» – 14, Сказки – 13, «Барышня-крестьянка», «Метель» – 11, «Сказка о мертвой царевне и семи

богатырях» – 9, «Руслан и Людмила», «Сказка о золотом петушке» – 7, «Станционный смотритель» – 6, «Дубровский», «Моцарт и Сальери», «Повести Белкина», «Сказка о попе и его работнике Балде» – 5.

## 2023–2024

«Сказка о царе Салтане» – 36, «Маленькие трагедии» – 31, «Евгений Онегин» – 28, «Пиковая дама» – 26, «Капитанская дочка» – 23, «Барышня-крестьянка», «Сказка о рыбаке и рыбке» – 18, «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» – 14, «Метель» – 11, Сказки, «Станционный смотритель» – 10, «Дубровский», «Сказка о золотом петушке» – 9, «Руслан и Людмила» – 8, «Моцарт и Сальери» – 7, «Сказка о попе и его работнике Балде» – 6, «Борис Годунов», «Повести Белкина» – 5.

Менее пяти раз поставлены следующие произведения: «Анжело», «Арап Петра Великого», «Выстрел», «Граф Нулин», «Гробовщик», «Египетские ночи», «История Петра», «История села Горюхина», «Каменный гость», «Медный всадник», «Полтава», «Русалка», «Цыганы».

В чем заключаются репертуарные перемены за пять лет? Во-первых, закономерно выросли показатели почти по всем произведениям, их ставят больше, чем раньше. Обратную динамику продемонстрировали разве что пушкинские сказки (имеются в виду именно те спектакли, в которых контаминируются сюжеты двух и более сказочных пушкинских произведений). На своем уровне остались постановки «Метели» и «Повестей Белкина». Все остальные случаи связаны с количественным ростом. Рекордсменом оказались «Маленькие трагедии» (на 14 спектаклей больше) и «Евгений Онегин» (больше на 13 спектаклей). Существенный рост также продемонстрировали следующие произведения (указана разница по количеству постановок в цифрах): «Барышня-крестьянка», «Пиковая дама» – 7; «Капитанская дочка», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» – 5; «Дубровский», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Станционный смотритель» – 4. В процентном отношении в лидерах оказываются «Дубровский», «Евгений Онегин» (увеличение количества постановок в 0,8 раз), «Барышня-крестьянка», «Маленькие трагедии», «Станционный смотритель» (в 0,7) и т.д.

Пятерка самых популярных в театре произведений осталась практически неизменной, разве что некоторые из них поменялись местами, но первое место уверенно сохраняет «Сказка о царе Салтане».

Можно сказать, что в театре существуют как бы два Пушкина: Пушкин дневной и Пушкин вечерний. Речь идет, конечно же, не о самом авторе, а о спектаклях по его произведениям, которые начинаются в разное время для детской и взрослой аудиторий. К первой группе относится корпус стихотворных сказок Пушкина, а также поэма «Руслан и Людмила», которая

многими воспринимается как произведение для детского и подросткового возраста, при том что её иронический «ариостов» характер был очевиден для современников Пушкина. Интересно, что «Капитанскую дочку», которая во многом из-за обязательного присутствия в школьной программе так же стала ассоциироваться с подростковым возрастом, обычно ставят как «взрослое», вечернее представление.

Между дневным и вечерним репертуарами можно выявить четкое содержательное разграничение: в первом случае это стихотворные эпические произведения, практические однородные по жанру и не связанные с драматическим литературным родом, в случае же втором можно говорить именно о принципиальной разнообразии: это и стих, и проза, и эпос, и драматургия, и поэмы, и романы и др. То есть обращение к детской аудитории означает интенциональную однозначность характера рецепции, в то время как взрослым предлагается самостоятельно выстраивать процедуру чтения в контексте того, каким именно является произведение по своей форме и содержательным особенностям и как они интерпретируются сценически.

Интересно, что идущие вторыми по количеству постановок «Маленькие трагедии» – единственное драматическое произведение Пушкина, пользующееся в современном театре популярностью выше среднего значения, причем эта популярность резко выросла именно за последние пять лет. У нас нет точного ответа, почему так произошло, но рискнем предположить, что не последней причиной стали «грозные вопросы морали» (по выражению А.А. Ахматовой), которые поставлены в четырех произведениях этого цикла. Впрочем, данное произведение всегда привлекало большое внимание в том числе и из-за своей драматургической природы. Как пишет исследователь по поводу «Маленьких трагедий»: «...последние годы литературоведение не так часто обращалось к пушкинскому шедевру. Вместе с тем интерес к пушкинскому тексту огромен – подтверждением этому являются многочисленные театральные постановки. Современный театр продолжает искать свой путь к Пушкину» [3, с. 81].

Вообще, в лидерах оказались тексты столь разные по своим родовым особенностям и потенциалу сценической интерпретации, что можно говорить о сквозном внимании к пушкинскому творчеству. Тот же «Евгений Онегин» далек от драматургической специфики и при этом часто встречается в театральном репертуаре: спектаклей по «роману в стихах» больше, чем, например, по «Барышне-крестьянке», сюжет которой иронически подсвечен водевильной традицией, экспликация которой создает любопытнейший метародовой эффект эпического сюжета. И в



данном случае повесть Пушкина как бы возвращается в сценическую ойкумену, откуда она вышла генетически. «Евгений Онегин» оказался популярнее и «Моцарта и Сальери» и «Каменного гостя» (речь идет именно об отдельных постановках этих произведений), явно не последних по популярности пушкинским текстам. Иными словами, сама по себе популярность пушкинского произведения, как и его соотнесенность с драматической родовой основой, вовсе не являются гарантом большего (по сравнению с текстами другой направленности) присутствия в репертуаре.

Любопытно, что около двух третей постановок связано с произведениями Пушкина, написанными не прозой, а стихом. А если учесть специфику литературного рода, то окажется, что драматургическое творчество менее популярно, чем его эпос, прозаический или стихотворный. В прошедшем сезоне драматические произведения поставлены 48 раз из 293, а это меньше двадцати процентов от общего количества спектаклей. А самым популярным стал стихотворный эпос, доля которого – почти половина от всех представлений. Данная ситуация уникальна, потому что театральные репертуар больше не знает такого автора, в творчестве которого одинаково успешно были бы представлены как стихотворная и прозаическая формы, так и совершенно разные по своим родовым особенностям произведения. А то, что на первый план вышел стихотворный эпос, свидетельствует о явном предпочтении Пушкина-поэта, а не Пушкина-прозаика, хотя, кажется, проза более подходит для сценической интерпретации, чем стихотворные эпические тексты, сразу по целому ряду причин.

Еще одно замечание связано с тем, что популярность пушкинских произведений как таковая слабо соотносится с частотой их постановки на сцене. Так, одно из наиважнейших произведений – «Медный всадник» – поставлено считанное количество раз, хотя формально представляет собой стихотворный эпос, хорошо востребованный в театре. Или же самая известная из повестей Белкина повесть «Станционный смотритель» ставится меньше, чем «Барышня-крестьянка» и «Метель» из того же цикла. И это несмотря на обязательное присутствие данного текста в программе средней школе в то время, как другие произведения приводятся в ней факультативно. Важно отметить, что произведения русской классики, входящие в школьную программу, обычно ставятся чаще тех, что в неё не входят. Более того, доля таких произведений только выросла за последние пять лет, что сделало театральные репертуар еще более предсказуемым. Однако рецепция пушкинского творчества менее однозначна, о чем свидетельствуют приведенные примеры.

Что касается театральной географии, то у нас получились следующие результаты:

Регион	2018–2019	2023–2024
Приволжский ФО	35	68 (+33)
Центральный ФО	33	50 (+17)
Москва	31	44 (+13)
Сибирский ФО	35	36 (+1)
Санкт-Петербург	25	30 (+5)
Северо-Западный ФО	15	17 (+2)
Уральский ФО	16	17 (+1)
Южный ФО	12	15 (+3)
Дальневосточный ФО	12	13 (+1)
Северо-Кавказский ФО	1	3 (+2)

Высокие показатели Москвы и Санкт-Петербурга закономерны, потому что в этих городах профессиональных театров больше, чем в некоторых федеральных округах вместе взятых. Однако обратим внимание на резкий влет популярности произведений Пушкина в Приволжском округе, где количество постановок увеличилось практически вдвое. Да, театральных коллективов в одном из самых густонаселенных округов Российской Федерации более чем достаточно, однако, например, в Центральном округе их значительно больше. И несмотря на увеличение количества спектаклей в этом округе в полтора раза, он очень серьезно «отстал» от Приволжья в итоговой таблице в то время, как пять лет назад округа находились практически рядом по количественным показателям. Но в итоге оба они потеснили в таблице и две столицы, и Сибирский округ, в котором количество постановок осталось практически прежним, как и во всех остальных округах, где зафиксировано совсем незначительное их увеличение. То есть Приволжский и Центральный округа стали основными катализаторами увеличения общего пушкинского репертуара, что было поддержано Москвой и Санкт-Петербургом в более скромных масштабах.

По городам картина следующая (цифра обозначает количество спектаклей):

### 2018–2019 годы

31 – Москва, 25 – Санкт-Петербург, 6 – Омск, 5 – Нижний Новгород, 4 – Березники, Прокопьевск, Тула, Челябинск, 3 – Барнаул, Воронеж, Екатеринбург, Ижевск, Нижний Тагил, Новгород, Пермь, Петрозаводск, Северодвинск, Тверь, Якутск.

### 2023–2024 годы

44 – Москва, 36 – Санкт-Петербург, 11 – Нижний Новгород, 9 – Пермь, 5 – Ижевск, Йошкар-Ола, Прокопьевск, Якутск, 4 – Архангельск, Брянск, Иркутск, Ростов-на-Дону, Тамбов, Уфа, Челябинск, Ярославль, 3 – Астрахань, Барнаул, Волгоград, Вольск, Воронеж, Жуковский, Казань, Калуга, Кинешма, Красноярск, Новокузнецк, Пенза, Петрозаводск, Самара, Череповец.

Пять лет насчитывалось всего 19 городов, в которых были поставлены спектакли по пушкинским произведениям, в «свежем» списке их оказалось уже 31 (прирост более чем в полтора раза). Первыми в списке закономерно оказались две театральные столицы, их отрыв от последующих мест огромен. Любопытно, что в обоих случаях разница между Москвой и Санкт-Петербургом не очень велика, хотя число театральных коллективов в Москве явно больше даже по сравнению с Петербургом. Видимо, сказывается тот факт, что бывшая столица Российской Империи связана с биографией Пушкина больше Москвы, и это делает его имя неизбежным на петербургских театральных афишах. Отметим, что в других случаях такого можно и не увидеть (например, Достоевского ставят в Москве гораздо чаще, чем в Петербурге).

Основная часть списка связана с динамичными изменениями. Так, бывший третьим по количеству постановок Омск вообще из него выпал в то время, как в Нижнем Новгороде число спектаклей более чем удвоилось, и он стал всего третьим городом, в котором можно насчитать более десяти сценических версий пушкинских произведений. Резко выросли показатели у Перми (стало в три раза больше спектаклей), в список ворвались Йошкар-Ола, Архангельск, Брянск, Иркутск и еще несколько городов, которых в первом случае в нем не было. Напротив, из списка выбыли Березники и Тула, где Пушкина ставили четырежды. Интересен случай Прокопьевска: город, не обладающий статусом областного центра и вряд ли сильно заметный и на театральной карте России, стабильно обращается к пушкинскому творчеству и является одним из наиболее представительных в нашем перечне. Здесь мы снова отметим, что интерес к пушкинскому наследию стабильно велик, поэтому в списках с одинаковым успехом соседствуют крупные и малые города, как обладающие серьезным театральным авторитетом, так и только его зарабатывающие. При этом сам

по себе размер города и количество театров в нем совсем не гарант попадания в список. Например, Новосибирск связан с обоими этими параметрами, но демонстрирует небольшой интерес к творчеству Пушкина, ни разу не попав в списки.

В сумме обоих сезонов спектакли по произведениям Пушкина ставились в 127 городах. Кажется, только на Северном Кавказе в силу ряда причин творчество писателя слабо связано с современными театральными реалиями, но во всем остальном справедливо утверждение в духе «Пушкин – наше столичное и региональное всё».

Также можно указать на несколько произведений писателя, что в отдельных регионах ставились чаще, чем в других. Так, 9 из 28 спектаклей по «Евгению Онегину» приходятся на Москву и Санкт-Петербург, что говорит о формировании театральной моды на «роман в стихах» за последние пять лет: стоит упомянуть, что такая мода всегда возникает в нашей стране, начиная с двух театральных столиц. Из других произведений, что охотно ставятся в Москве и Петербурге, можно назвать сильно уступающие «Евгению Онегину» по количеству постановок «Моцарта и Сальери» (3 из 7), «Руслана и Людмилу» (4 из 8), а также сказочные попури (4 из 10).

В регионах же предпочитают совсем другие произведения (что лишний раз подчеркивает значимую асинхронию театральных столиц и провинций), и их список гораздо обширнее: «Барышня-крестьянка», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Маленькие трагедии», «Метель», «Пиковая дама», «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане», «Станционный смотритель». Укажем и высокую популярность «Капитанской дочки» (7 из 28 постановок), «Маленьких трагедий» (11 из 23) и «Пиковой дамы» (9 из 31) в Поволжском регионе (что характерно, это всё «серьезный» вечерний, а не дневной репертуар). А вот «Сказка о рыбаке и рыбке» больше ставится в Центральном регионе (7 из 18 спектакля), другая же – «Сказка о царе Салтане» – характерна сразу и для Поволжского (9 из 36), и Центрального регионов (7 из 36), в сумме почти половина всех её постановок.

Итак, последняя театральная «пятилетка» показала, что даже на фоне очевидного роста внимания к классическим произведениям русской литературы как важнейшей составляющей репертуара количество постановок по произведениям Пушкина значительно увеличилось, уступая разве что творчеству Ф.М. Достоевского, успех которого объясним юбилейным феноменом. Ставят Пушкина и для взрослых, и для детей. Некоторые его произведения – например, «Сказка о царе Салтане» или

«Евгений Онегин» – находятся на самом верху популярности (имеется в виду количество спектаклей по литературным произведениям). Ставятся и драматические, и эпические тексты. Есть несколько городов (помимо Москвы и Санкт-Петербурга), где можно насчитать не менее пяти постановок. Впечатляющий рост зафиксирован в Приволжском федеральном округе, который по суммарному количеству спектаклей превзошел даже московские театры. Иными словами, интерес к творчеству Пушкина всегда свойствен театральной культуре, и странно, если бы это было иначе, но именно за последние пять лет мы видим, что пушкинские произведения выходят на пик популярности, уступая всего лишь нескольким писательским именам, без которых театр также совершенно непредставим (Островский, Чехов, Достоевский, Шекспир и др.). И связано это несомненно с тем, что, как отметили в свое время авторы социологической работы о театральной публике советского периода (точнее, 1960–1970-е годов), «как для городского, так и для сельского населения, театр является носителем, прежде всего, двух функций – познавательной и развлекательной» [4, 125]. Развлекательная часть репертуара связана с многочисленными комедиями положений и их авторами, периодически поднимающимися и опускающимися в рейтинге театральной популярности. Однако произведения Пушкина явно связаны с познавательной функцией, и нам кажется, что это справедливо как для детской, так и для взрослой современной аудитории.

#### *Список литературы*

1. Денисенко С.В. Пушкинские тексты на театральной сцене в XIX веке. 2010. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2010. 529 с.
2. Прощин Е.Е. Отечественные и иностранные писатели – лидеры театрального репертуара в сезоне 2023–2024 годов // Палимпсест, 2024. № 1(21). С. 39–49.
3. Зверева Т.В. Крупный план: формы взаимодействия литературы и кино. Ижевск: Издательство Удмуртского государственного университета, 2019. 101 с.
4. Егорова М.Н. Театральная публика. Эволюция анкетного метода. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2010. 161 с.

#### **THE WORKS OF A.S. PUSHKIN IN THE REPERTOIRE OF CONTEMPORARY RUSSIAN THEATRES (STATISTICS OF THE 2018–2019 AND 2023–2024 SEASONS)**

***E.E. Proshchin***

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The purpose of our work is to consider the place and specificity of Pushkin's works as part of the modern theatrical repertoire. We rely on statistical research methods designed to translate vague formulas and aphorisms about the popularity of Pushkin's works into the

language of precise figures. This work is part of an extensive study that we have been conducting for the past five years. This study is devoted to the problem of reception of literary works on the theater stage, as well as the repertoire dynamics itself. Relying on precise figures, we show that Pushkin is indeed one of the most popular authors in the modern theater, moreover, over the past five years he has become one of the leaders in the quantitative growth of performances staged based on his works. The second important point is the double repertoire marking of Pushkin's works, which are part of both the daytime and evening repertoire. Among the staged works, the main ones are both Pushkin's children's tales and a completely "adult" "novel in verse". The geographical scope is noteworthy: Pushkin's works are staged in more than a hundred cities in Russia, with the leaders being regions located in the Central European part of Russia. Such popularity of Pushkin is connected with a number of reasons, and the following turns out to be the most illustrative of the modern theatrical situation: theaters place their main stake on classical literature, which, of course, leads to repertoire stagnation, among other things, but at the same time turns the theater into a mediator between classical culture and the modern spectator.

**Keywords:** Pushkin's works, performance, theatrical repertoire.

УДК 82.0

## ЦИФРОВОЙ ПУШКИН: ОБЗОР ПРОЕКТОВ

**К.И. Яшина**

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского  
kseniya.yashina@unn.ru

Стремительное развитие цифровых технологий порождает не только новые формы общения, обучения, взаимодействия людей, но и новый взгляд на классическую литературу. В статье рассматриваются основные «пушкинские» проекты ведущих ИТ-компаний, например, воссоздание облика Пушкина в Институте русского языка им. А.С. Пушкина с помощью ИИ и 3D-технологий, воссоздание голоса и портрета поэта от «Т-банка», цифровой аватар Пушкина от компании «neuro.net», «АИ да Пушкин» от «Тинькофф банка», «Отвечает Пушкин» от «Яндекса» и другие. Формулируются их достоинства и недостатки, предлагается классификация. Особенное внимание сосредоточено на проблемах и трудностях, с которыми сталкиваются разработчики, а также на поиске причин такого внимательного отношения к поэту в ИТ-среде.

**Ключевые слова:** Пушкин, пушкинский юбилей, бот, цифровой аватар, информационные технологии, голосовой помощник.

В широком смысле понятие «цифровой Пушкин» включает в себя всю оцифрованную информацию о поэте: электронные издания произведений, сайты и страницы в соцсетях о жизни и творчестве и т.д. Этим явлениям посвящено не одно исследование [1; 2]. В нашей работе речь пойдёт о проектах, целью которых стала не просто оцифровка данных, а воссоздание новых форм существования произведений А.С. Пушкина и его нового, «цифрового» образа.

Нужно отметить, что таких проектов довольно много. Мы остановимся только на наиболее резонансных, то есть на уникальных разработках и на разработках с большой аудиторией. Так как в центре внимания в статье – изменяющийся цифровой образ поэта, а не последние технологии, будут проанализированы проекты последнего десятилетия.

В 2018 году была запущена пилотная версия портала «Pushkin Digital», который развивается по сей день и теперь носит название «Пушкин <цифровой>». По словам разработчиков, это «проект, который открывает читателю доступ к рукописям и прижизненным изданиям всех произведений Пушкина, к большому массиву научно-исследовательской и справочной литературы о поэте» [3]. Над проектом работают специалисты Пушкинского дома, ДН-центра ИТМО и СПб ФИЦ РАН.

М.Н. Виролайнен в статье «Проект «Pushkin-digital» в контексте цифрового развития Пушкинского Дома» отмечает, что целью проекта стал поиск «адекватных способов его [книжного наследия] цифрового экспонирования, который бы не сводился к оцифровке книг» [4, с. 97]. Каждый пользователь выстраивает собственную траекторию работы с произведениями, обращаясь к тексту, вариантам текста, рукописям, комментариям, которые существуют как единая система, объединенная гиперссылками.

После запуска пилотной версии одним из важнейших направлений развития проекта стал поиск способа автоматически атрибутировать оцифрованные данные. Как отмечают в статье разработчики, «целью исследования является создание комплексной системы для эффективного извлечения и представления информации из текстов произведений А.С. Пушкина, которая в дальнейшем обрабатывается методами обработки естественного языка (NLP), машинного и глубокого обучения» [5, с. 90–91].

19 октября 2024 года в Пушкинском доме прошла презентация новой версии портала, разделы пополняются.

Однако анализ больших данных и автоматизированные способы работы с текстом способны не только изменить форму существования произведений А.С. Пушкина и литературы о нём, но и открыть новые горизонты в методах литературоведческого анализа. Так, на сайте Rrubs можно посмотреть динамограмму, на которой представлены герои трагедии «Борис Годунов» (автор Иван Поздняков) [6]. «Виртуальная динамограмма демонстрирует, как взаимодействуют между собой герои на протяжении всего произведения и как вокруг них разворачивается сюжет драмы» [7, с. 90].

Цифровую трансформацию также переживает и непосредственно сам образ А.С. Пушкина как поэта и как человека. В 2022 году компания «Тинькофф Банк» (актуальное название «Т-банк») представила сайт «АИ да Пушкин». Название, с одной стороны, отсылает нас к письму А.С. Пушкина П.А. Вяземскому, а с другой стороны, содержит в себе название технологии Artificial Intelligence, то есть фактически искусственный интеллект.

На сайте пользователь мог ввести любую фразу, а нейросеть продолжала четверостишие. Получившееся стихотворение вслух зачитывал «оживший» А.С. Пушкин. Для осуществления этого замысла потребовалась генеративная стихотворная модель, технология VoiceKit, которая отвечала за озвучивание текста, а также технология синтеза мимики и оживления портрета Thara.

Разработчики отмечали также, что много внимания уделили изображению поэта: «Портрет рисовали долго: хотелось, чтобы наш Пушкин был узнаваемым и современным. При этом он обязан был соответствовать ожиданиям пользователей о том, как должен выглядеть нейропоэт» [8]. Итоговый вариант действительно узнаваем, а его современной составляющей стало жёлтое худы.

За время работы сайта было сгенерировано более 800 тысяч стихотворений. На данный момент портал не работает, но примеры отдельных стихотворений можно найти на форумах.

Особенный интерес, по нашему мнению, представляют цели данного проекта. Об этом разработчики рассказали в своём блоге на сайте Хабр в статье «Как мы научили «АИ да Пушкин» создавать стихи и какие еще технологии использовали»: «АИ да Пушкин» – экспериментальный проект. Мы хотели показать пользователям и рынку, как работают ИИ-технологии в Тинькофф. И заодно протестировать две новые технологии на большой аудитории» [8]. Таким образом, ценность здесь приобретает только имя «Пушкин», которое в сознании большинства пользователей ассоциируется с поэзией и образом поэта в целом, а не с конкретным культурным и литературным феноменом. Благодаря этому эффекту возможна его трансформация в «нейропоэта» и привлечение большой аудитории.

В 2024 году «Т-банк» запустил «Пушкин-квест». Пользователю предлагалось совершить путешествие вместе с А.С. Пушкиным, выполнить задания и выиграть призы. Кроме того, создатели также использовали модель, которая произносила стихотворения поэта, однако сам портрет выглядел менее современным. Создание портала было приурочено к пушкинскому юбилею.



Также необходимо рассказать о двух проектах «Яндекса». В 2018 году был запущен новый навык голосового помощника «Алиса» «Отвечает Пушкин». Он работает по сей день. Для разговора с поэтом нужно сказать «включи Пушкина» или «позови Пушкина». В базу «Алисы» добавлены письма и произведения поэта. Пользователь задаёт любой вопрос, голосовой помощник анализирует его и отвечает наиболее подходящей по контексту фразой.

В 2024 году к 225-летию поэта «Яндекс» представил портал «Наше всё», при создании которого использовались возможности нейросетей, а также анализ пользовательской активности. На главной странице создатели сообщают: «Мы изучили, что интересует пользователей Яндекса в жизни и творчестве классика. А затем попросили нейросети Яндекса проиллюстрировать три произведения Пушкина и сделали из этих иллюстраций яркие и необычные трейлеры, словно книги – это фильмы» [9].

На портале можно посмотреть, какие книги пользователи чаще всего ищут в интернете по жанрам и какие реакции на произведения А.С. Пушкина оставляют. Представлены трейлеры «Пиковой дамы», «Капитанской дочки», «Руслана и Людмилы».

Важное направление разработок связано с попытками воссоздать облик и голос поэта. Так, в июне 2024 года в Институте русского языка им. А.С. Пушкина представили портрет поэта, полученный в результате обработки нейросетью его посмертной маски и известных портретов. Однако сложность заключается в том, что при отсутствии видео, фото, а также аудиозаписей голоса такие разработки носят крайне условный характер. Так, при выборе цвета кожи и цвета глаз разработчики использовали, помимо портретов, воспоминания современников и друзей поэта.

В 2023 и 2024 году компанией «neuro.net» были представлены версии «цифрового аватара Пушкина». Разработчики не ставили перед собой цель повторить реальный голос или облик поэта. Смысл проекта заключается в том, что пользователь может выстроить свой собственный диалог с А.С. Пушкиным, проверить свои знания и получить новую информацию о его жизни и творчестве.

Так как офис компании находится в Нижнем Новгороде, основной тематикой диалога и визуального сопровождения была выбрана Болдинская осень. Образ поэта сильно осовременен, а изображение болдинского кабинета носит условный характер. В основе бота лежит сценарий, в ходе которого поэт рассказывает о своей болдинской вотчине и задаёт человеку вопросы о себе. Практически все реплики поэта взяты из писем

А.С. Пушкина. Бота презентовали на выставке «Россия» на ВДНХ, затем на конференции ЦИПР («Цифровая индустрия промышленной России»).

Таким образом, проанализировав даже неполный список пушкинских ИИ-проектов, можно сделать вывод о том, что имя поэта удивительным образом интегрируется в цифровую реальность и привлекает внимание ИТ-компаний. Трудно отрицать, что этот процесс неизбежен и, безусловно, имеет положительный эффект (например, привлечение разной возрастной аудитории).

В разработках, связанных с наукой и образованием, ощущается потребность перевести имеющуюся информацию об А.С. Пушкине на язык новой культуры для сохранения наследия.

Также очевидно, что А.С. Пушкин настолько известен и настолько интересует всех, что для корпораций это хорошая возможность протестировать свои технологии на обширной аудитории и получить хорошие результаты. Именно с этим, по нашему мнению, связано появление голосовых ботов в образе поэта.

Безусловно, одной из сложностей и, возможно, проблем таких проектов является недостаточное внимание к этическим вопросам. Уместно ли использовать имя «Пушкин» исключительно как материал для тестирования технологий? До какой степени можно адаптировать его внешность под современные реалии? Именно поэтому ощущается необходимость интеграции гуманитариев в процесс разработки для создания не только высокотехнологичных, но и по-настоящему пушкинских проектов.

#### *Список литературы*

1. Афанасьева Э.М. 220-летие А.С. Пушкина: пушкинский код в виртуальном пространстве // Пушкинские чтения. Москва: Гос. институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2021. С. 9–17.
2. Афанасьева Э.М. Творчество А.С. Пушкина и пушкинистика эпохи цифровых коммуникаций // Пушкинские чтения. Москва: Гос. институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2019. С. 10–16.
3. Портал «Пушкин (цифровой)» [Электронный ресурс]. – URL: <https://pushkin.digital/o-proekte> (дата обращения 15.12.2024).
4. Виролайнен М.Н. Проект «Pushkin-digital» в контексте цифрового развития Пушкинского Дома // Труды отделения историко-филологических наук 2021. Ежегодник. Т. 11. 2022. С. 95–100.
5. Котов А.А., Кокорин П.П. Автоматизация процесса подготовки материалов в рамках проекта «Пушкин цифровой» // Информационная безопасность регионов России (ИБРР-2023). СПб.: Санкт-Петербургское Общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления, 2023. С. 90–91.
6. Портал веб-публикаций RPubS [Электронный ресурс]. – URL: <https://rpubs.com/Pozdniakov/godunov> (дата обращения 15.12.2024).

7. Соколова А.О. Творчество А.С. Пушкина в цифровую эпоху: перспективы исследования и новые способы популяризации // Пушкинские чтения. Москва: Гос. институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2021. С. 88–93.

8. Фурсов И. Как мы научили «AI да Пушкин» создавать стихи и какие еще технологии использовали [Электронный ресурс]. – URL: <https://habr.com/ru/companies/tbank/articles/662838/> (дата обращения 15.12.2024).

9. Портал «Наше всё» [Электронный ресурс]. – URL: <https://ya.ru/project/pushkin-225-let/index> (дата обращения 15.12.2024).

## DIGITAL PUSHKIN PROJECT OVERVIEW

*K.I. Yashina*

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod

The article examines the main "Pushkin" projects of leading IT companies: the recreation of poet's appearance by the Pushkin State Russian Language Institute, the recreation of the poet's voice and portrait by "T-Bank", Pushkin digital avatar by "neuro.net", "AI da Pushkin" by "Tinkoff Bank", "Pushkin replies" by "Yandex" and others. Their advantages and disadvantages are formulated. Classification is proposed. Special attention is focused on the problems and difficulties faced by developers. The author explores the reasons for the poet's close attention in the IT.

**Keywords:** Pushkin, Pushkin anniversary, bot, digital avatar, information technology, voice assistant.

# ПУШКИН В ПЕРЕВОДАХ



УДК.82.091

## А.С. ПУШКИН – ПЕРЕВОД С РУССКОГО НА РУССКИЙ

*М.Р. Вирозуб*

Союз писателей Москвы  
Нижегородский ТЮЗ  
vitanova2@yandex.ru

Цель работы – показать с помощью репрезентативной выборки текстов, что современный читатель классической литературы прошлых веков всё чаще сталкивается с проблемой их понимания, причём качество понимания падает для более старых текстов. Это связано с уходом из активного обихода реалий, изменений лексики и грамматики. Данная проблема актуальна не только для чтения на древнерусском языке, но и для текстов двухсотлетней давности, в частности для произведений А. С. Пушкина. Решение проблемы – перевод «с русского на русский», что в связи с драматическими изменениями в качестве чтения и понимания прочитанного в некотором будущем ждёт и произведения А. С. Пушкина.

**Ключевые слова:** понимание, перевод, древнерусский язык, русский язык, архаизмы, Пушкин.

Цель статьи – размышление о сочинениях А.С. Пушкина с точки зрения языка, вернее, его неизбежных изменений с течением времени и, в связи с этим, о возможной судьбе произведений великого поэта в некотором неопределённом будущем.

Любой язык (особенно разговорная речь) – система открытая, претерпевающая с веками неизбежные изменения, не зависящие от чьего-либо желания. Вместе с изменениями в языке с течением времени изменяется и качество понимания текстов, написанных в отдалённые от читателя времена. Есть совсем небольшое число подготовленных читателей, большинство из которых являются узкими специалистами-филологами, которые без затруднений понимают тексты не только сочинений относительно недавнего прошлого, скажем, сто-, двухсотлетней давности, но и тексты на древнерусском языке, что недоступно всё большему числу современных читателей, особенно молодым и тем более школьникам.

Трудности у обычного читателя вызывают и упразднённые, старые грамматические конструкции и формы, и всё возрастающее с течением времён количество архаизмов и деталей быта, исчезающих из обихода.

К чему это приводит? Тексты перестают быть понимаемыми сначала в деталях, а потом и в целом, вследствие чего уходят из активного чтения, если только это не касается школьной программы, где учитель (если у него есть время и желание) растолковывает ученикам чуть ли не каждое слово и понятие. Некогда чрезвычайно популярные авторы забываются не только потому, что перестают быть актуальными, а в немалой степени из-за непонимания читателями. Родной язык становится в этих случаях практически иностранным. А раз иностранным, то для продления жизни произведениям минувших эпох требуется перевод.

Мы воспринимаем подобный перевод «с русского на русский» абсолютно нормально, когда дело касается, например, «Слова о полку Игореве» – памятника XII века. К тому же известны аналогичные примеры из истории английской литературы, когда произведения, скажем, Дж. Чосера, автора XIV века, были переведены на более современный английский в XVII в. Д. Драйденом и в XVIII в. А. Поупом. Но когда вопрос касается текстов близкого времени, о переводе речь пока не заходит, но в некоторых случаях пора уже об этом задуматься.

В качестве иллюстрации изменения понимания текста я хочу привести образцы литературы прошлых веков от более поздних к более ранним (отрывки выбраны произвольно, они в большинстве своём хрестоматийны, орфография почти везде сохранена).

*А. Радищев (1749–1802). Путешествие из Петербурга в Москву (1790)*

«Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою – и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы. Ужели, вещал я сам себе, природа толико скупа была к своим чадам, что от блудящего невинно сокрыла истину навеки? Ужели сия грозная мачеха произвела нас для того, чтоб чувствовали мы бедствия, а блаженство николи?»

*Отрывокъ изъ романа въ стихахъ. XVII–XVIII век.*

...Иже кто хоцетъ спастися,  
тотъ сего да хранится:  
аще сего сохранишья,  
то и царствїя небеснаго не лишишья:  
Богъ не хоцетъ смертной грѣшнику пропасти  
и во адово дно впасти:  
не приде Господь призвати праведныхъ,  
но насъ грѣшныхъ покаяніемъ!  
Виждь коли напасти дьяволъ содѣваетъ,  
сѣтію своею родъ христїанскій уловляетъ!

*Изъ сочиненій протопопа Аввакума (середина XVII века). Изъ житія.*

«...Переходъ въ городъ Юрьевецъ. По малѣ паки иніи изгнаша мя отъ мѣста того вдругорядъ. Язъ же сволокся къ Москвѣ и Божіею волею государь меня велѣлъ въ протопопы поставить въ Юрьевцѣ Повольскомъ. И тутъ пожилъ не много, только 8 недѣль. Діаволь научилъ поповъ и мужиковъ и бабъ: пришли къ патріархову приказу, гдѣ я дѣла духовныя дѣлалъ, и вытаща меня изъ приказа собраніемъ (человѣкъ съ тысячу и полторы ихъ было), среди улицы били батожемъ и топтали, а бабы были съ рычагами; грѣхъ ради моихъ замертво убили и бросили подъ избной уголъ. Воевода съ пушкарями прибѣжалъ и, ухватя меня, на лошади, умчали въ мой дворишко; а пушкарей воевода около двора поставилъ. Людіе же ко двору приступаютъ и по граду молва велика, наипаче же попы и бабы вопятъ: «убить вора, да и тѣло собакамъ въ ровъ кинемъ». — Язъ же отдохня въ 3-й день ночью, покиня жену и дѣти, по Волгѣ самъ третій ушелъ къ Москвѣ. На Кострому прибѣжалъ, ано и тутъ протопопа же Даніила изгнали. Охъ, горе! нигдѣ отъ діавола житія нѣтъ!»

*Повѣсть о Горѣ-Злосчастіи (XVII век)*

«Безпечальна мати меня породила  
Гребешкомъ кудерцы расчесывала,  
Драгими порты меня одѣяла  
И отшедъ подъ ручку посмотрела:  
«Хорошо ли мое чадо въ драгихъ портахъ?  
А въ драгихъ портахъ чаду и цѣны нѣтъ!»  
Какъ бы до вѣку она такъ пророчила!  
Ино я самъ знаю и вѣдаю,  
Что не класти скарлату безъ мастера,  
Не утѣшити дитяти безъ матери,  
Не бывать бражнику богату,  
Не бывать костарю въ славѣ доброй;  
Завѣченъ я у своихъ родителей,  
Что мнѣ быти бѣлешеньку,  
А что родился головенькою».

*Изъ сочиненія Григорія Котошихина о Россіи въ царствованіе Алексѣя Михайловича  
(1630–1667)*

«О свадьбахъ. Случится которому боярину и ближнему человѣку женити сына своего, или самому, или брата и племянника женити, или дочь, или сестру и племянницу выдать замужъ: и они межъ себя, кто свѣдавъ у себя невѣсту, посылаютъ къ отцу тоя невѣсты, или къ матери, или къ брату, говорить друзей своихъ, мужескъ полъ или женскій, что тотъ человѣкъ прислалъ къ нему, велѣлъ говорить и спросити, ежели они похотятъ дочь свою или иного кого выдать замужъ за него за самого, или за иного кого, что будетъ за тою дѣвицею приданаго, платьемъ, и деньгами, и вотчинами, и дворовыми людьми. И тотъ человѣкъ, будетъ хочетъ дочь свою, или иного кого, выдать замужъ, на тѣ рѣчи скажетъ отвѣтъ, что онъ дѣвицу свою выдать замужъ радъ, только подумаетъ о томъ съ женою своею и съ родичами, а подумавъ учинитъ имъ отповѣдь, котораго дня мочно; а будетъ дать за него не хочетъ, вѣдая его, что онъ пьяница, или шаленой, и иной какой дурной обычай за нимъ вѣдается, и тѣмъ людямъ откажетъ, что ему дати за такого человѣка не мочно, или чѣмъ нибудь отговорится и откажетъ».

*Епистоля первая князя Андрея Курбскаго, писана къ царю и великому князю Московскому, прелютаго ради гоненія его. (1528–1583)*

«Коего зла и гоненія отъ тебя не перетерпѣхъ! и коихъ бѣдъ, и напастей на мя не повдиглъ еси! и коихъ лжеплетений презлыхъ на мя не возвелъ еси! А приключившіяся отъ тебя различныя бѣды по ряду, за множествомъ ихъ не могу нынѣ изрещи: понеже горестію еще души моей объять быхъ. Но вкупѣ всѣ реку конечнѣ: всего лишень быхъ, и отъ земли Божіа туне т) отогнанъ быхъ, аки тобою понужденъ. Не испросихъ умиленными глаголы, ни умолихъ тя многослезнымъ рыданіемъ, и не исходатайствовахъ отъ тебя никоея жъ . милости архіерейскими чинами; и воздалъ еси мнѣ злыя за благія, и за возлюбленіе мое непримирительную ненависть! Кровь моя, якоже вода, пролитая за тя, вопіетъ на тя ко Господу моему!»

*Изъ Путешествія Аѳанасія Никитина въ Индію. (2-ая половина XV в.)*

«Индѣяне же не ядятъ никотораго мяса, ни яловичины, ни баранины, ни курятины, ни рыбы, ни свинины, а свиней же у нихъ вельми много; а ядятъ же днемъ двжды, а вина не піють, ни сыты; а съ бесерменомъ не піють, ни ядятъ. А ѣства же ихъ плоха, а единъ съ однимъ ни піетъ, ни ястъ, ни съ женою: а ядятъ брынецъ, да кичири съ масломъ, да травы розныя ядятъ, а варятъ съ масломъ да съ молокомъ; а ядятъ все рукою правою, а лѣвою не пріимется ни за что а ножа не держать, а лжицы не знаютъ, а на дорожѣ ктоже себѣ варитъ кашу, а у всякаго по горнцу. А отъ Бесермянъ крыются, чтобы не посмотриль ни въ горнецъ, ни въ яству».

*Изъ моленія Даниїла Заточника. (XIII вѣкъ.)*

«Княже мой господине! Се былъ есмь въ вельщѣй нужи, подъ работнымъ ярмомъ пострадахъ; все тое искусихъ, яко зло есть. Луче бы ми видѣти нога своя въ лычници, въ дому твоємъ, нежели въ черленѣ сапозѣ въ боярстѣмъ дворѣ. Нелѣпо бо усерязъ златъ въ ноздри свиніи, ни на холопѣхъ добрый портъ. Аще бы котлу золоты Хольца во улію, но дну его не избыти черноты и жженія его. Тако и холопу: аще паче, мѣры гордѣль и буяль, но укора ему своего не избыти – холопія имени. Луче бы ми вода пити въ дому твоємъ, нежели пити медъ въ боярстѣмъ дворѣ; луче бы ми воробей испеченъ пріимати отъ руки твоея; нежели плеча баранья отъ руки злыхъ государь. Многажды бо ми ся обрѣтаетъ работный хлѣбъ, яко пельнь, во устѣхъ моихъ, и питіе съ плачемъ растворяхъ. Добру господину служа, дослужитися свободы, а злу мужу служа, дослужитися большей работы».

*Изъ Лѣтописи Нестора. Смерть Олега.*

«И живяше Олегъ, миръ имѣя къ всѣмъ странамъ, княжа въ Киевѣ, И, приспѣ осень, и помяну Олегъ конь свой, иже бѣ поставилъ кормити, не всѣдати на нь. Бѣ бо преже въпрошалъ волхвовъ кудесьникъ: «Отъ чего ми есть умерети?» И рече ему одинъ кудесьникъ: «Княже! Конь, его же любии и ѣздити на немъ, отъ того ти умерети». Олегъ же пріимъ въ умѣ,, си рече: «Николиже всяду на конь, ни вижу его болѣ того». И повелѣ кормити и не водити его къ нему, и пребывъ нѣсколько лѣтъ не дѣя его, дондежеи на Греky иде. И пришедъшу ему къ Киеву, и пребысть 4 лѣта; на 5 лѣто помяну конь свой, отъ негоже бяху рекли волхвы умерети Ольгови. И призъва старѣйшину конюхомъ, река: «Гдѣ есть конь мой, его же бѣхъ поставилъ кормити и блюсти его?» Онъ же рече: «Умерлъ. Есть»

На мой взгляд, сложность понимания текста по мере движения вглубь времён для неподготовленного читателя очевидно увеличивается (хотя

подобное утверждение, безусловно, требует эксперимента, но эта интересная задача выходит за рамки данной статьи).

Я сознательно вынес из перечня цитируемых источников «Слово о полку Игореве», потому что с этим древнерусским памятником ситуация особая, и о нём речь пойдёт ниже. А пока обратимся к известной сказке П.П. Ершова «Конёк-горбунок». Относительно недавно, читая её шестилетнему ребёнку, мне пришлось пояснять так много устаревших слов, выражений, обстоятельств быта и крестьянской жизни, что чтение пришлось оставить. Вот примеры того, что требуется растолковывать современным детям, взятые навскидку из самого начала сказки (слова и выражения, требующие перевода современному ребёнку, выделены курсивом)

*П.П. Ершов. Из «Конька-горбунка»*

В долгом времени аль вскоре  
Приключилося им горе:  
Кто-то в поле стал ходить  
И *пиеницу* шевелить.  
...И со страхов наш мужик  
Закопался под *сенник*.  
...Стало *сызнова* смеркаться;  
...Вьётся кругом над полями,  
Виснет *пластью* надо рвами,  
Мчится скоком по горам,  
Ходит дыбом по лесам,  
В жажду *мёдом* напоит.  
А Иван наш, не снимая  
*Ни лаптей, ни малахая,*  
Натянувшись *зельно* пьян,  
Затащился в *балаган*.  
... «Дорогой наш брат Иваша,  
Что переться – дело наше!  
Но возьми же ты в расчет  
*Некорыстный наш живот.*  
И т.д.

Нечто подобное, хотя и в меньшей степени происходит уже и с сочинениями А.С. Пушкина. Вот отрывок из исследования Дома детского творчества «Искорка» г. Томск (2022 г.), где выделены некоторые архаизмы и даны пояснения.

В произведениях А.С. Пушкина можно найти следующие архаизмы:

*«Сказка о рыбаке и рыбке»*

«Дурачина ты, простофиля!» – бранное и презрительное значение дурачка.

«Перед ним изба со светёлкой». Светёлка – светлая комната, отделенная от кухни.



*«Сказка о попе и работнике его Балде»*

«Платить обязаны черти мне оброк по самой моей смерти!» – оброк дань или деньги.

*«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»*

«Руку правую потешить, сорочина в поле спешить» – сбить с коня арабского наездника.

*«Сказка о золотом петушке»*

«Он под старость захотел отдохнуть от ратных дел» – военные дела.

«Воеводы не дремали, но никак не успевали». Воевода – военачальник.

*«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»*

«В колымагах золотых пышный двор встречает их» – старинная разукрашенная карета.

*«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»*

«С ним приветливо шутила и, красуясь, говорила». Красоваться – выставять напоказ, гордись чем-либо.

«Белолица, черноброва, нраву кроткого такого. И жених сыскался ей, королевич Елисей». Белолица – с белым лицом; сыскался – найтись, обнаружиться; отыскаться; королевич – сын короля.

Совершенно очевидно, что реалии прежних времён уходят всё дальше, и пушкинский текст становится всё более не понимаемым без комментариев, которых требуется с каждым годом всё больше. Нетрудно сделать вывод, что пройдёт сколько-то времени, количество архаизмов станет настолько велико, что текст окажется практически непонимаемым, сравнимым в этом качестве с текстом на древнерусском языке, и потребуются перевод с русского на русский. И он непременно будет сделан, как в случае с Чосером, потому что без текстов Пушкина, знакомых не просто специалистам, а каждому образованному человеку, культурная жизнь в России невозможна.

И вот здесь я хотел бы обратиться к опыту «Слова о полку Игореве» и привести несколько цитат.

*«Слово о Полку Игореве»*

«Почнемъ же, братіе, повѣсть сію отъ стараго Владимира до нынѣшняго Игоря; иже истягну умь крѣпостию своею, и поостри сердца своего мужествомъ, наплънився ратнаго духа, наведе своя храбрыя плѣкы на землю Половѣцкую за землю Руськую. Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты, и рече Игорь къ дружинѣ своей: братіе и дружино! луцежъ бы потяту быти, неже полонену быти: а всядемъ, братіе, на свои брѣзья комони, да позримъ синего Дону. Спала Князю умь похоти, и жалость ему знаменіе заступи, искусити Дону великаго. Хошу бо, рече, копіе приломити конецъ поля Половецкаго съ вами Русици, хошу главу свою приложить, а любо испити шелоомъ Дону».

Как я уже отмечал, есть много переводов этого текста, выполненных прекрасными переводчиками и поэтами, такими как, например: Василий Жуковский и Аполлон Майков (в XIX веке), Константин Бальмонт, Николай Заболоцкий, Игорь Шкляревский, Дмитрий Лихачёв, Андрей Чернов и др. (в XX и XXI веке).

Вот образцы нескольких переводов:

Начнём же, братья, повесть эту  
от старого Владимира до нынешнего Игоря,  
который скрепил ум силою своею  
и поострил сердце своё мужеством,  
исполнившись ратного духа,  
навёл свои храбрые полки  
на землю Половецкую  
за землю Русскую.  
Тогда Игорь взглянул  
на светлое солнце  
и увидел, что оно тьмою  
воинов его прикрыло.  
И сказал Игорь дружине своей:  
«Братья и дружина!  
Лучше убитым быть,  
чем плененным быть;  
так сядем, братья,  
на борзых коней  
да посмотрим на синий Дон».  
Страсть князю ум охватила,  
и желание отвесть Дон Великий  
заслонило ему предзнаменование.  
«Хочу, сказал, копье преломить  
на границе поля Половецкого,  
с вами, русичи, хочу либо голову сложить,  
либо шлемом испить из Дона».  
*Перевод Д. С. Лихачева*

\*\*\*

Мы же по-иному замышлennyю  
Эту повесть о године бед  
Со времён Владимира княженья  
Доведём до Игоревых лет  
И прославим Игоря, который,  
Напрягая разум, полный сил,  
Мужество избрал себе опорой,  
Ратным духом сердце поострил  
И повёл полки родного края,  
Половецким землям угрожая.  
...  
Но, взглянув на солнце в этот день,  
Подивился Игорь на светило:  
Середь бела-дня ночная тень

Ополченья русские покрыла.  
И, не зная, что сулит судьбина,  
Князь промолвил: – Братья и дружина!  
Лучше быть убиту от мечей,  
Чем от рук поганных полонёну!  
Сядем, братья, на лихих коней,  
Да посмотрим синего мы Дону! –  
Вспала князю эта мысль на ум –  
Искусить неведомого края,  
И сказал он, полон ратных дум,  
Знаменьем небес пренебрегая:  
– Копиё хочу я преломить  
В половецком поле незнакомом,  
С вами, братья, голову сложить  
Либо Дону зачерпнуть шеломом!  
*Пер.Н. Заболоцкого*

\*\*\*

Начнем же, братья,  
Нашу повесть  
От старого Владимира  
До нынешнего Игоря.

Игорь отвагой укрепил свой ум.  
Сердце отточил мужеством.  
Исполнился духа ратного!  
И храброе войско в поход повел  
На землю Половецкую  
За землю Русскую.  
А когда он посмотрел  
На светлое солнце –  
Солнце его полки  
Тьмою накрыло!  
И дружине своей промолвил он:  
«Братья мои и дружина!  
Лучше пасть,  
Чем в полон попасть!  
Так сядем же, братья,  
На борзых коней –  
Хотя бы посмотрим  
На синий Дон!»  
*Пер. А. Чернова*

Исходный текст – один из основополагающих в русской культуре. Понятно желание всё новых и новых переводчиков показать, что именно они лучше прочих почувствовали время, поэзию, вскрыли подлинные смыслы.

Поэтому нетрудно предположить, что появятся разные переводчики и у Пушкина. Когда это случится? Возможно, быстрее, чем мы думаем. Как

это будет выглядеть? Примеры переводов «Слова» в какой-то мере иллюстрируют это.

#### *Список литературы*

1. Хрестоматия по истории русской литературы. Составил Проф. П.М. Бицилли. Издание Российского Земско-Городского Комитета, СОФИЯ, 1931.
2. Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву. М., АСТ, 2018.
3. Ершов П.П. Конёк-горбунок. М.: «Малыш», 2023.
4. Сказочные архаизмы или забытые слова из сказок А.С. Пушкина // Исследование Дома детского творчества «Искорка» г. Томск [электронный ресурс]. – URL: [https://vk.com/wall-151965742\\_1750](https://vk.com/wall-151965742_1750) (дата обращения: 1.09.2024).
5. Слово о Полку Игореве. Библиотека литературы Древней Руси / под. ред. Д.С. Лихачева и др. Т. 4: XII век. Санкт-Петербург: Наука, 1997.
6. Слово о Полку Игореве / пер. А. Чернова // «Слово о полку Игореве» под редакцией Андрея Чернова. СПб.: «Летний сад», 2010.

### **A.S. PUSHKIN – TRANSLATION FROM RUSSIAN INTO RUSSIAN**

***M.R. Virozub***

Moscow writer's Union,  
Nizhny Novgorod Youth Theater

Over time, language changes, realities pass away, vocabulary, word usage and grammar change. All this makes even recent classic texts poorly understood by new generations, thus translation from Russian into Russian is required. So such idea can be applied to the texts in Old Russian but increasingly to texts even two hundred years old.

**Keywords:** understanding, translation, Old Russian language, Russian language, archaisms, Pushkin.

УДК 82.091

### **ТУРГЕНЕВ – ПЕРЕВОДЧИК ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ ПУШКИНА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК**

***О.Б. Кафанова***

Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций  
[olg\\_kaf@mail.ru](mailto:olg_kaf@mail.ru)

Целью исследования является анализ французского перевода философской лирики Пушкина, которым Тургенев завершил ознакомление Европы с творчеством русского поэта. Тургенев объединил разрозненные стихотворения («Поэту», «Пророк», «Анчар», «Опричник») в цикл, главной философской идеей которого стало размышление о поэте и власти. В ходе историко-переводческого и сравнительно-сопоставительного анализа выявляется высокий уровень мастерства Тургенева, который обратился к Флоберу как признанному стилисту, гарантирующему безукоризненное французское звучание текста. На примере стихотворения «Пророк» («Le prophète») очевидно, что Тургеневу удалось

воссоздать возвышенный стиль, для чего он использовал всевозможные лингвостилистические средства. Он сохранил основные символы, сравнения, анафоры и эпифоры оригинала. Переводы Тургенева способствовали интересу к Пушкину французских литературоведов, и в первую очередь выдающегося французского пушкиноведа Андре Меньё (Meunier, 1910–1968).

**Ключевые слова:** Пушкин, Тургенев, перевод, цикл философской лирики, возвышенное звучание, Андре Меньё.

И.С. Тургенев является неутомимым пропагандистом Пушкина в Европе. В XIX в. он был признанным переводчиком произведений Пушкина на французский и отчасти на немецкий язык. Соавтором Тургенева выступал Луи Виардо, который давал имя его публикациям и отвечал за чистоту и правильность французского языка. Ситуация в литературном мире Франции была такова, что молодой русский литератор, неизвестный в Европе, – а именно таковым и был И. Тургенев в 1845 году, когда он начал свое благородное дело продвижения русской классики на европейскую почву, – не мог ничего опубликовать без поддержки признанного авторитета. Однако Л. Виардо, который не знал русского языка, на протяжении почти 20 лет подписывал переведенные Тургеневым произведения своим именем [1]. Только в начале 1860-х гг., когда появились первые оригинальные сочинения русского писателя во французских переводах, он был признан литературной элитой страны и мог уже подписываться своим именем, иногда даже ставя Виардо на второе место после себя.

Установлено, что на протяжении жизни Тургенев сделал 120 переводов, из них 16 – произведений Пушкина [2]. Может возникнуть вопрос, почему так мало? Дело в том, что изначальная установка Тургенева – переводить стихи прозой исключала обращение к отдельным шедеврам поэзии, таким, например, как «Я помню чудное мгновенье» или «Я вас любил». Тем не менее, Пушкиным Тургенев занимался с завидным постоянством на протяжении тридцати с лишним лет: первый перевод сделан в 1846 г., последний – в 1878 г. Он перевел самые главные сочинения:

- «Капитанская дочка» (журнальная публикация 1846).
- Сборник драматических пьес Пушкина: в него вошли 3 «маленькие трагедии», а также «Борис Годунов» и «Русалка» в 1862 г.
- В 1863 г. вышел перевод романа «Дубровский», а затем Евгений Онегин».

• Наконец, в 1876 г. Тургенев создает своего рода переводной цикл философской лирики Пушкина.

Таким образом, Тургенев-переводчик обращался к разным жанрам, чтобы представить монументальный масштабный талант великого поэта, – проза, роман в стихах, драматургия и, наконец, философская лирика. При

этом Тургенев действовал как просветитель и главные его стратегии переводчика связаны с этой целью.

1. Прежде всего, принципиальной установкой Тургенева был прозаический перевод всех стихотворных произведений Пушкина. Он был убежден, что переводить стихи Пушкина на французский язык стихами может только переводчик-поэт, равновеликий ему по поэтическому дару. Был ли он прав? Тургенев затронул проблему, которая сейчас получила формулировку переводимости и непереводимости. Позиция Тургенева, заключалась в относительной, частичной переводимости: поэтические шедевры, по его мнению, не может перевести обычный профессиональный переводчик, это под силу только конгениальному поэту.

В XIX в. крупнейшие писатели и критики Франции, читающие Пушкина в оригинале (среди которых были Проспер Мериме и Мельхиор де Вогюэ), отмечали невероятную сложность или даже невозможность передачи его поэтических произведений на французский язык. Тем самым они разделяли и поддерживали мнение Тургенева [3]. А сам Тургенев, по-видимому, полагал, что перевод в стихах не может появиться в скором времени (в связи с отсутствием гениальных переводчиков, владеющих русским языком). К сожалению, до сих пор «равновеликого» Пушкину поэта-переводчика так и не появилось на Западе.

2. Тургенев сопровождал свои переводы критикой. Это и прекрасная статья «De la littérature russe», появившаяся во Франции анонимно, в которой главное место принадлежит Пушкину, и Предисловие к Сборнику драматических пьес Пушкина, и Историческая справка к «Борису Годунову». Фактически, впервые в Европе узнали такое суждение о Пушкине: «...основа, характер, душа всех его произведений – в высшей степени русские. Вот почему между русским народом и Пушкиным существует глубокая симпатия. <...> Он – истинный поэт, в прямом значении этого слова, и именно в его поэзии заключается высшее поэтическое выражение русской жизни, ее радостей и ее печалей» [4, с. 511].

3. Тургенев неизменно прибегал к разъяснениям и комментариям к текстам переводов. Они в некоторых случаях становились своего рода компенсацией за отказ от перевода стихов – стихами. В «Евгении Онегине» комментариев более 80, в «Борисе Годунове» – 32. В «Русалке» в виду небольшого объема пьесы их 10, но они очень уместны, даже необходимы, поскольку, как правило, применяются для объяснения русских слов и реалий, которые Тургенев намеренно передавал с помощью транскрипции.

Можно с полным правом утверждать, что переводы Тургенева обладают серьезным научным аппаратом. Тургенев-переводчик

пользовался «дискурсивными практиками». Какие повторяющиеся лексико-грамматические, фонетические особенности можно встретить в переводных текстах?

I. В отличие от других переводчиков, Тургенев многие русские реалии сохранял в транскрипции и транслитерации. Перевод наполняется при этом звучанием русских слов и понятий. Например, в «Борисе Годунове» это *le Samozvanetz, le Bouka, vetché* и многие другие.

II. Стремясь к предельной точности, стараясь компенсировать подмену стихов прозой, Тургенев подбирал аналогичные лексико-грамматические конструкции (анафоры), сравнения и метафоры.

III. Повторяющимся приемом в переводах является виртуозное использование таких знаков препинания, как многоточие и тире. Известно, что «многоточие» разрывает плавное, последовательное изложение мысли и приносит дополнительные смыслы. Этот знак препинания может прочитываться как пауза, усиливающая эффект удивления, раздумий. Вместе с тем он означает недосказанность мысли, недоговоренность, а также прерывистость и даже затрудненность речи [5; 6].

Что касается «тире», то его можно назвать знаком «неожиданности». Оно способно передавать и чисто эмоциональное значение: динамичность речи, резкость, быстроту смены событий. Таким образом, Тургеневу удастся дополнительно драматизировать отдельные сцены, интонационно нюансировать реплики и в некоторых случаях визуализировать действие. Благодаря этим приемам в прозаическом переводе Тургеневу отчасти удастся запечатлеть поэтичность пушкинского текста.

Несколько слов следует сказать об истории создания переводного философского цикла. Любопытно, что стихи, привлечшие внимание Тургенева, создавались в разное время в 1826–1827 гг. (при этом «Анчар» опубликован в 1832 г. а «Опричник» – в 1838 г.), тогда как в переводном наследии Тургенева они объединены философской тематикой и составляют единое целое. Сквозной философской идеей становится размышление о поэте и власти; о служении гражданским и гуманистическим идеалам и противопоставлении злу, убийству, смерти. Эти стихи становятся своего рода важным завершающим аккордом в ознакомлении Франции (и Европы в целом) с наследием Пушкина. Почему это произошло? По-видимому, есть две тому причины: Тургенев посчитал невозможным лишить зарубежного читателя представления о Пушкине-лирике, и вместе с тем к концу жизни он почувствовал в себе накопившееся мастерство переводчика. В виду большой ответственности перед великим поэтом он обратился к Флоберу (а

не Виардо) как признанному стилисту, гарантирующему безукоризненное французское звучание текста.

Цикл появился в журнале парнасцев «La République des Lettres» за подписью двух авторов. Однако после смерти Тургенева Исаак Павловский в память о нем опубликовал цикл отдельной брошюрой, приводя каждое произведение параллельно на русском и французском языках: «Quatre poèmes (Au poète – Le prophète – L’antchar – L’opritchnik) (*Поэту – Пророк – Анчар – Какая ночь! Мороз трескучий*)» [7].

Обращает на себя внимание, что название последнего стихотворения дано по рукописи, а также стремление сделать некоторые пояснения: Au poète имеет подзаголовок «sonnet», «L’antchar» обозначен как – «L’arbre de la mort» («дерево смерти»). Название «Опричник» как нельзя лучше передает смысл, поэтику произведения. Это стихотворение имело самое интересное пояснение: «Titre des compagnons, des “mameloucks” d’Ivan le Terrible» («Титул сподвижников, “мамлюков” Ивана Грозного»). «Опричник» – телохранитель, человек, состоящий в рядах опричного войска, то есть личной гвардии, созданной русским царём Иваном Грозным в рамках его политической реформы 1565 г. Отсюда «опричный» – «отдельный, выделенный, особый».

Объясняя это понятие, Тургенев присоединил к философскому также и исторический дискурс. Во времена Ивана Васильевича опричников называли «государевыми людьми». Комментарий, данный Тургеневым, включал отрицательную нравственную коннотацию понятия: мамелюк – раб, служащий в восточной армии, с которым связано представление о жестокости. Проанализируем в качестве примера перевод стихотворения «Пророк».

Философская тематика раскрывается в нем через интерпретацию библейского сюжета при помощи торжественного стиля и старославянизмов. Однако в лирическом герое присутствуют черты романтического персонажа – он в одиночестве блуждает по пустыне, ища ответы на свои вопросы и убегая от общества. Стихотворение не поделено автором на части, вместе с тем в нем можно увидеть три смысловые составляющие:

- Лирический герой находится в начале своего пути. Он «в пустыне мрачной влечился». Туда он попал из-за того, что его терзали душевные метания. И тогда к нему на перепутье приходит посланник с небес – шестикрылый серафим, т.е. самый приближенный к Богу ангел.



▪ Вторая часть посвящается преображению путника: его глаза раскрываются, уши наполняются звоном, «лукавый язык» заменяется на «жало мудрая змеи», а сердце – превращается в пылающий уголь.

▪ Наступает перерождение героя, и он слышит голос Бога, который говорит ему о его предназначении.

Эти разделы можно условно назвать экспозицией, завязкой и кульминацией. Среди основных символов, используемых Пушкиным, – пустыня и перепутье. Пустыня в Священном Писании является местом встречи человека с Богом, местом покаяния, выбора и обретения свободы. Именно поэтому и для своего сюжета Пушкин в качестве места действия выбирает пустыню. А перепутье – это место расходящихся дорог, но в переносном значении – состояние сомнения, выбора дальнейшего пути. Именно на перепутье к путнику спускается серафим, чтобы помочь ему определиться. Основная идея, которую пытается донести русский поэт, – это преодоление страха следовать своему предназначению. Пушкин говорит о поэтическом таланте как о даре свыше. Стих написан в возвышенном стиле, для чего используются устаревшие слова и выражения: «влачился», «перстами», «зеницы», «виждь». Торжественность произведения наращивается многократным повторением союза «и»:

Моих ушей коснулся он,  
**И** их наполнил шум и звон:  
**И** внял я неба содроганье,  
**И** горний ангелов полет,  
**И** гад морских подводный ход,  
**И** дольней лозы прозябанье.  
**И** он к устам моим приник,  
**И** вырвал грешный мой язык,  
**И** празднословный и лукавый,  
**И** жало мудрая змеи <...> и т.д. [7]

Пушкин использует яркие образные сравнения («легкими, как сон», «как у испуганной орлицы»). Кульминация произведения – новое рождение пророка описано с помощью противопоставления «грешного языка» «жалу змеи», а сердца – раскаленному углю. Тургенев не мог передать архаизмов и церковнославянизмов, аналогов которым нет во французском языке. Тем не менее, ему удалось добиться возвышенного звучания текста: и он использует анафоры (союз «**И**» повторяется, как и у Пушкина, 13 раз), что можно назвать многослойной синтагмой. У Пушкина местоимение «**Он**» (серафим) используется и как анафора (2), и как эпифора (2) раза. У Тургенева в силу определенного порядка слов в предложении во французском языке – эпифоры заменяются анафорами (их – 5).

Tourmenté par la soif des choses spirituelles,  
je me traînais dans un désert sombre,  
quand un séraphin à six ailes  
m'apparut à l'entre-croisement d'un sentier.

De ses doigts, légers comme un rêve,  
Il toucha mes oreilles:  
**et** elles furent remplies de tintements **et** de sonorités  
**et** j'entendis la palpitation du firmament  
**et** le haut vol des anges,  
**et** la marche des polypes dans les bas-fonds de la mer,  
**et** le développement des broussailles dans les vallées.

**Et** il se colla à mes lèvres,  
**et** arracha ma langue pécheresse,  
pleine d'artifices **et** de mensonges ;  
**et** de ses mains ensanglantées  
il darda entre mes lèvres l'aiguillon du sage serpent.  
**Et** il me fendit la poitrine avec son glaive  
**et** en ôta mon cœur pantelant  
**et** dans ma poitrine ouverte  
il enfonça un charbon tout en flammes [8, p. 4].

Таким образом, преамбула и сцена преобразования героя переданы Тургеневым самым возвышенным стилем, который воссоздается всевозможными лингвостилистическими средствами. Во французском переводе сохраняются основные символы: désert (пустыня), l'entre-croisement (перепутье); сравнения: «de ses doigts, légers comme un rêve» («пальцами, легкими, как мечта»), comme celles d'un aigle épouvanté (как у испуганной орлицы). Тургенев находит адекватные лексические средства для передачи перерождения героя: «лукавый язык» – «ma langue pécheresse»; «жало мудрой змеи» передано точно: «l'aiguillon du sage serpent». «Mon cœur pantelant» («мое задыхающееся сердце») превращается в «un charbon tout en flammes» («уголь весь в огне») – это очень близко оригинальному выражению: «уголь, пылающий огнем». А повторяющийся союз «И» в качестве анафоры прекрасно нагнетает экспрессивность и страстность.

Финал звучит во французском переводе так же торжественно, как и в оригинале:

**Как труп** в пустыне я лежал,  
И бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, **пророк**, и виждь, и внимли,  
Исполнишь волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
**Глаголом жги сердца людей**» [7].

**Comme un cadavre**, j'étais couché dans le désert;  
et la voix de Dieu retentit jusqu'à moi:  
– Lève-toi, **prophète**, regarde et écoute ; que ma  
volonté te remplisse et parcourant les terres et les océans,  
**brûle de ta parole** les cœurs des hommes ! [8, p. 4].

Несмотря на невозможность прибегнуть к архаизмам и высокой лексике («виждь», «внемли»), Тургеневу, на наш взгляд, удалось добиться адекватного звучания. Другие стихотворения цикла переведены на таком же высоком уровне. Этот последний его перевод из Пушкина достойно завершал многолетний труд по продвижению за рубежом сочинений великого русского поэта. Тургенев сделал очень много для первоначального ознакомления Европы, и в особенности Франции, с творчеством Пушкина. Оно получило известность не только в кругах элиты, о нем заговорили в журналах (особенно после появления сборника *Poèmes dramatiques*). Находки Тургенева-переводчика использовали последующие переводчики Пушкина (например, В. Набоков при переводе «Евгения Онегина» и комментариев к нему).

Переводы Тургенева способствовали интересу к Пушкину французских литературоведов. Например, Андре Меньё (Meunieux, 1910–1968), выдающийся французский пушкиновед, неоднократно обращался к переводам Тургенева в своих поисках наилучшего метода передачи пушкинского поэтического текста. Его перу принадлежит сравнительно-стилистическое исследование под заглавием: «Три стилиста, переводчики Пушкина: Мериме – Тургенев – Флобер» («Trois stylistes, traducteurs de Pouchkine: Merimée – Tourguénev – Flaubert. Essai de traduction comparée». Paris, 1962) [9]. А. Меньё, преодолевая огромные трудности, выпустил на французском языке два тома «Полного собрания сочинений» Пушкина (первый вышел в 1953 г., третий – в 1958 г.). Это замечательное издание открыло новую эпоху в истории изучения и популяризации Пушкина во Франции, и произошло это не без участия И.С. Тургенева.

#### *Список литературы*

1. Кафанова О.Б. Тургенев – интерпретатор и переводчик Гоголя // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. III. К 150-летию романа «Отцы и дети». М.; СПб.: Альянс-Архео, 2012. С. 214–230.
2. Кафанова О.Б. Творчество А.С. Пушкина в переводческом наследии И.С. Тургенева // Болдинские чтения. Нижний Новгород: Изд-во нац. исслед. Нижегород. гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 192–203.
3. Teplova Natalia. Pouchkine en France au XIX<sup>e</sup> siècle: empirisme et intraduisibilité // Traduction, Terminologie, Rédaction–Érudit, 2001, vol. 14, № 1. P. 211–235.
4. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 томах. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978–1986. С. 508–515.

5. Волгина Н.С. Русская пунктуация: принципы и назначение. М.: Просвещение, 1979. 125 с.
6. Шварцкопф Б.С. Современная русская пунктуация: система и ее функционирование. М.: Наука, 1988. 190 с.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 2, 1977. С. 134.
8. Alexandre Pouchkine (*Пушкин Александр Сергеевич*) 1799–1837. QUATRE POÈMES (AU POÈTE – LE PROPHÈTE – L'ANTCHAR – L'OPRITCHNIK) (*Поэту – Пророк – Анчар – Какая ночь! Мороз трескучий*). 1826–1830. Traduction d'Ivan Tourgueniev et Gustave Flaubert, parue dans *La République des Lettres*, 1876, reprise dans Isaac Pavlovsky, *Souvenirs sur Tourgueniev*, Paris, Savine, 1887.
9. Алексеев М.П. Андре Менье. [Некролог] // Временник Пушкинской комиссии. 1967–1968. Л.: Наука, 1970. С. 126–135.

## **TURGENEV – TRANSLATOR OF PUSHKIN'S PHILOSOPHICAL LYRICS INTO FRENCH**

*O.B. Kafanova*

St. Petersburg Institute of Business and Innovation

The purpose of the study is the French translation of Pushkin's philosophical lyrics, with which Turgenyev completed the acquaintance of Europe with the work of the Russian poet. Turgenyev combined disparate poems («To the Poet», «The Prophet», «Anchar», «The Oprichnik») into a cycle, the main philosophical idea of which was a reflection on the poet and power. In the course of historical translation and comparative analysis, the high level of skill of Turgenyev is revealed, who turned to Flaubert as a recognized stylist who guaranteed the impeccable French sound of the text. The poem «Le prophète» («The Prophet») shows that Turgenyev was able to recreate a sublime style, for which he used all kinds of linguo-stylistic means. He retained the basic symbols, similes, anaphoras, and epiphoras of the original. Turgenyev's translations contributed to the interest of French literary critics in Pushkin, and first of all the outstanding French Pushkin scholar André Meyneux (1910–1968).

**Keywords:** Pushkin, Turgenyev, translation, cycle of philosophical lyrics, sublime sound, André Meyneux.

УДК 821.111 : 821.161.1

## **АНГЛОЯЗЫЧНЫЕ ПЕРЕВОДЫ ПУШКИНСКОГО «ПРОРОКА» (1920–1930 ГОДЫ): ДИАЛОГ С ПОЭТОМ И РУССКОЙ КУЛЬТУРОЙ**

*С.Б. Королева*

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова  
svetlakor0808@gmail.com

Цель статьи – с опорой на методологию герменевтического и сравнительно-исторического исследования определить в двух значимых для истории англоязычного восприятия пушкинской лирики переводах пушкинского «Пророка» на английский язык общий смысловой (интерпретационный) вектор. Уточнено, что пушкинский «Пророк» продолжил ту линию соединения библейских и античных сюжетов о пророчестве,

которая получила развитие в русской литературе XVIII века, а затем в поэзии декабристов. Определено, что внимание именно к этому пушкинскому стихотворению в англоязычных культурах Запада в период 1920-х–1930-х годов оказалось значимым фактором восприятия русской литературы в целом. Выявлено, что переводы Бэринга и Дойч дали новую, и относительно долгую, жизнь пушкинскому «Пророку» в английской и американской культурах, начиная с 1920-х и заканчивая 1970-ми годами. Доказано, что, несмотря на разницу в статусах и воздействии на читателя, интерпретационный вектор в этих переводах един: в них не отражен специфический контекст полемики с пророческой темой в творчестве поэтов-декабристов и, что важнее, не находит воплощения мотив синергийного взаимодействия героя с миром горним как пути его преображения в поэта-пророка.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, «Пророк», евангельский сюжет, синергийность, М. Бэринг, Б. Дойч, англоязычные переводы, интерпретационный вектор

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №24-28-00706, [https://rscf.ru / project / 24-28-00706/](https://rscf.ru/project/24-28-00706/).*

Тема пророчества, как и образ пророка – одна из констант мировой культуры. Для христианской культуры ключом к теме пророчества является, разумеется, библейский текст во взаимодействии его ветхозаветных и новозаветных сюжетов и образов. Однако не только библейской традицией задается вектор осмысления этой темы в различных национальных культурах, сформированных под глубоким воздействием христианства: в их смысловом поле библейские тексты (по крайней мере с эпохи Просвещения) взаимодействуют с античными представлениями о поэте как «пророке муз и Аполлона», «вдохновенном пророке, посреднике между обществом и божеством» [1, с. 328].

«Допушкинская» история вхождения пророческой темы в русскую литературу соотносится с обеими этими традициями. Этимология слова (от греческого (προφήτης) в русском языке, равно как и в европейских языках), указывает на библейский, христианский контекст вхождения слова в национальные культуры, на общность представлений различных народов, воспринявших библейскую традицию, о пророке как о «глашатае воли Божией» [2, с. 379].

В просветительской поэзии общим местом становится связка «поэт – пророк», указывающая на посредничество поэта между обществом и божеством и при этом подразумевающая не столько соответствие античному идеалу боговдохновенной поэзии, сколько необходимость выполнения поэтом таких просветительских функций, как служение общественной пользе, просвещение монархов и народа. Отвлекаясь от деталей, можно сказать, что в этом новом повороте темы пророчества античные смыслы соединились с библейскими и синтетически

претворились в новое представление о поэте как просветителе «высшего порядка», что называется, «от Бога» [3].

Образ поэта как «пророка-просветителя» имеет хождение в русской поэзии и в начале XIX в. Свидетельство этому находим в частности, в строках о Ломоносове одного из «Посланий» К.Н. Батюшкова от 1815 г., – произведения, которое А.С. Пушкин прекрасно знал и с которым вел поэтическую полемику в стихотворении «Отрок» (см.: [4; 5; 6]). И при этом все творчество И.И. Дмитриева и Г.Р. Державина озарено идеей вдохновенности поэзии Духом Святым [7]. В целом, в русской поэзии этого времени представление о поэте как пророке, которому Святой Дух открывает Истину, является той основой, которая лишь моделируется под влиянием духа времени, идеей поэта как просветителя «высшего» порядка.

В творчестве поэтов-декабристов пророческая тема русской культуры начинает звучать особым образом. В ряде стихотворений Ф.Н. Глинки и В.К. Кюхельбекера начала 1820-х гг. прослеживается вектор обращения к ветхозаветным сюжетам в русле нового героико-политического осмысления темы пророчества. При этом ветхозаветная образность в этом варианте образа поэта-пророка соседствует с античной, выявляя принципиальную условность нанизываемых образов-ассоциаций, призванных, как и архаичная лексика, и весь одический строй произведений, передать мысль о высоком предназначении поэта – вдохновенного борца за более справедливое политическое устройство общества [8]. В систему мотивов декабристской разработки темы пророчества в русской литературе входит и романтическое противостояние «поэт – толпа», и романтический образ судьбы-рока, и ощущение движения истории, и лирическая автобиографичность, и «мятежность» образов героев, столь характерные для русского (и в целом европейского) романтизма [9; 10].

«Пророк» А.С. Пушкина в силу всего исторического и биографического контекста глубоко связан с героико-политической пророческой темой в декабристской поэзии. По свидетельству исследователей-пушкинистов, на отдельные ее образцы поэт ориентировался при написании чернового варианта своего «Пророка»; с текстом же «Пророчества» Кюхельбекера у Пушкина «есть прямые переклички» [8, с. 237]. Значителен факт непосредственной связи между начальным этапом создания стихотворения и казнью декабристов [11].

Однако стихотворение Пушкина (в его окончательной редакции) вступает в диалог не только с декабристским, но и с просветительским «пророческим канонам» русской литературы. Более того, продолжая ту линию соединения библейских и античных сюжетов о пророчестве, которая

получила развитие в литературе XVIII века, а затем в поэзии декабристов, пушкинский «Пророк» дает новый для русской литературы и шире – мировой культуры – сюжет о поэте-пророке.

Явление «шестикрылого серафима» (ситуация, заимствованная из видения пророка Исайи), очевидно, становится ответом Господа поэту, и в этом смысле призвание героя к служению есть призвание христианское, евангельское, а не ветхозаветное. Не случайно идея синергичности – сотрудничества, со-направленности действий человека и Господа (одна из центральных идей православного богословия [12]) – выражена в первых четырех строках пушкинского «Пророка» многократно. На лексическом уровне – в повторе анафорического союза «и». На графическом уровне – с помощью тире, одновременно разделяющим и соединяющим две первые и две вторые строки, а вместе с ними и ситуации запроса и ответа, действия человека и ответного действия Серафима. На уровне грамматическом – в параллелизме синтаксических конструкций, содержащих «я» и «серафима» в качестве субъектов действия, в качестве же способа его обозначения – простые сказуемые, выраженные возвратными глаголами «влачился» (о поэте) и «явился» (об ангеле)<sup>1</sup>.

Евангельский поворот определяет суть пророческого призвания у Пушкина. Ветхозаветная телесность образов «отверзания» «вещих зениц» героя, открытия некоего духовного слуха прикосновением серафима к его ушам, вырывания «грешного» языка и замены его на «жало мудрых змеей», рассечения груди и замены сердца на «уголь, пылающий огнём», несомненно, отсылает нас к сюжету избранничества древних библейских пророков. Однако в Ветхом Завете нигде не выражена идея замены частей тела пророков сущностью иными «частями», причастными Вечности, как не выражена она в и Коране, в котором исследователи видят один из источников пушкинского «Пророка». В видении пророка Исайи «один из Серафимов» коснулся его уст «горящим углем» в знак очищения греха (Ис 6: 6–7). Пророк Иезекииль по указанию Господа должен съесть свиток, на котором написаны слова обличения «дом Израилева» [14]. У Пушкина – впервые в русской и мировой поэзии – в сюжете призвания пророка ветхозаветная телесность соединена с мотивом глубокого страдания и абсолютного (вплоть до прохождения через границу смерти) преображения через замену человеческого «своего» на даруемое Господом. В этом соединении рождается евангельский смысл преображения пророка: замена языка и сердца на «жало» и «уголь» может быть прочитана как особый путь «потери» «души своей» ради Господа.

На актуальность евангельских мотивов в разработке пророческой темы у Пушкина указывают и центральный символ преображения, и весь комплекс замещающих человеческое «свое» образов: «уголь, пылающий огнем» замещает «сердце» пророка в той же перспективе, в какой во время совершения Евхаристии «уголь Пресвятого <...> Тела» Иисуса Христа – «огнь сый и опаляйй недостойныя» замещает падшее человеческое естество «Телом и Кровью» Христовыми (слова из евхаристических молитв святителя Иоанна Златоуста и преподобного Симеона Метафраста).

Евангельский контекст объясняет и необычную для ветхозаветного пророка-обличителя суть избранничества поэта-пророка в пушкинском стихотворении. Наделенный теперь нечеловечески обостренными телесными и одновременно духовными чувствами – зрением и слухом, дающими ему возможность внимать и «неба содроганье», «и горний ангелов полёт», «и дольней лозы прозябанье», он призван видеть, внимать, исполниться волей Божьей и – только на этом твердом основании – «глаголом» жечь «сердца людей». Несомненна связь этого призыва Господа – «Глаголом жги сердца людей» – с образом «угля, пылающего огнем», вложенного в грудь самого поэта-пророка.

Стихотворение Пушкина в диалоге с произведениями поэтов его круга, в своеобразном восприятии как декабристских, так и всей толщи христианских, античных и просветительских смыслов рождает новое, комплексное и индивидуальное осмысление поэзии как пророчества. Стихотворение изображает глубоко личный внутренний путь поэта, взалкавшего правды и желающего посвятить свой дар служению Истине. В нем изображается ответное избранничество поэта Господом для высокого и трудного пути – пути служения народу, приобщения его гласу Божьему через поэзию как высший дар, обладающей силой очистительной и устроительной. Основной акцент в сюжете при этом сдвигается у Пушкина с пророчества как миссии на мучительное духовно-физическое преображение поэта.

Внимание именно к этому пушкинскому стихотворению в англоязычных культурах Запада (английской и американской) 1920-х–1930-х годов оказалось значимым фактором восприятия русской литературы на Западе в целом. В то же время само это внимание органично выросло из глубокого и одобрительного интереса к русской культуре и литературе, столь характерного для духа эпохи. Собственно говоря, из всех лирических стихотворений Пушкина именно «Пророк» многоаспектно отвечал не только особому интересу к русской культуре и литературе, но и тем духовным поискам, на почве которых этот интерес выростал: запросу



английских и американских интеллектуалов на духовное обновление, на возрождение живого мистического, религиозного чувства [15, с. 163–176], ощущению необходимости преображения человека, вере в возможность мистического воздействия на него средствами искусства [16].

Действительно, «Пророк» Пушкина в Англии в 1920-е-1930-е годы воспринимался совершенно иначе, чем он мог восприниматься до этого: в новый социокультурный и литературный контекст вошла «мода на все русское» (в терминологии С. Моэма), включая романы Достоевского и короткие рассказы и пьесы Чехова, оперы Чайковского и балеты Стравинского... Вошла в него и знаменитая «Пушкинская речь» Достоевского. Она была впервые опубликована на английском языке в 1916 г. [17], а к 1930-му году была перепечатана в разных изданиях, по крайней мере, еще два раза. Кроме того, ее важнейшие идеи, и часто со ссылкой на первоисточник, регулярно воспроизводились в этот и более поздний период в англоязычных монографиях, посвященных Пушкину и русской литературе (см., например: [18; 19; 20]).

Вошли в этот контекст и духовные поиски, приводившие многих английских интеллектуалов к восприятию Достоевского как духовного учителя и русской культуры как мистического источника чистой веры. Вошли в него и глубокие, пронизательные «русофильские» книги о русском народе и русской истории М. Бэринга – писателя, в свое время известного не менее Честертона и, как и Честертон, принявшего в зрелом возрасте католичество. Вошел в него и необыкновенно популярный цикл из 26 стихотворений в прозе американо-ливанского писателя и художника К. Гибрана «Пророк» (*The Prophet*, 1923) – книги, которая, по замыслу автора, должна была «исцелить мир» [21].

Из этого контекста выросло, по крайней мере, четыре перевода пушкинского «Пророка» на английский язык (ср.: за все время до 1920-х появилось 3 таких перевода)<sup>2</sup>; судьба двух из них оказалась долгой и вполне благополучной. Роднит их в то же время не только относительно широкое распространение в английской и американской культуре 1920х–1960х годов, но и общий для них вектор интерпретации пушкинских смыслов, удивительный тем более, что многое разделяет личности переводчиков.

Перевод Бабетты Дойч – американской поэтессы, романиста, литературного критика и переводчицы еврейского происхождения, практически всю жизнь прожившей в Нью Йорке, – был впервые опубликован в составленной ее мужем А. Ярмолинским антологии «Современная русская поэзия» (*Modern Russian Poetry. An Anthology*, 1921), а затем вошел во все нью-йоркские издания пушкинских сочинений под

редакцией того же А. Ярмолинского (начиная с издания 1923 года под названием *The poems, prose and plays of Alexander Pushkin*; далее издание 1936 г. и 1964 г.). Вошел он и в репринтное издание «Современной русской поэзии» 1968 года.

Вероятно, стихотворения для перевода были отобраны не самой Бабеттой Дойч, известной своими литературно-критическими работами об американской и английской литературе (см.: *This Modern Poetry*, 1935; *Walt Whitman, Builder for America*, 1941; *The Reader's Shakespeare*, 1946), но ее мужем, влиятельным литературоведом и историком, преподававшим, как и она, долгое время в Колумбийском университете и городском колледже Нью-Йорка, а также заведовавшим славянским отделом публичной библиотеки Нью-Йорка. Выходец из еврейской семьи, проживавшей в малороссийской губернии Российской империи, он получил прекрасное образование в университетах Швейцарии и США, следовательно, не только хорошо знал русский язык, литературу, историю, культуру, но и мог иметь сформированное представление о специфике запроса американского интеллектуала на русскую культуру. Примечательны его монографические исследования о русской литературе, адресованные американскому читателю: *Turgenev – the Man – His Art and His Age* (1926); *Dostoevsky. His Life and Art* (1957); *The Russian Literary Imagination* (1969).

Ориентируясь на американского читателя, Ярмолинский в своей краткой справке о Пушкине, предваряющей переводы избранной пушкинской лирики, отмечает, что русский поэт «умер в том же возрасте, что и Байрон» (“He died at the age of Byron”), «был великим и самобытным создателем» (“a great and authentic initiator”) литературных произведений и явился «наследником любопытного смешения» рас (“inheritor of these curious strains”): по одной линии его род восходит к союзу негра и немки, по другой является древним русским дворянским родом [24, p. 3]. Тон некоторой высокомерной оценки Пушкина как личности и как поэта особенно очевиден в общем предисловии к сборнику: Ярмолинский заключает справку о Пушкине следующим утверждением: «Его поэзия обладает качествами нормальности и здоровья, что делает ее дидактичной, а для иностранного читателя – неинтересной» (“His poetry has that quality of normalcy and health which render it educative, and to the foreigner — uninteresting”) [24, p. Xii].

Выбор пушкинской лирики для антологии «Современная русская поэзия» явственно ориентирован на хронологию их создания, а также на принцип формирования «объемного» представления о поэте, о разносторонности его лирики: в сборник включены переводы

стихотворений «Нереида» (1820), «Пророк» (1826), «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), «Мадонна» (1830) и ряд других. «Пророк» занимает срединное положение между лирическими текстами русского поэта, представленными в сборнике, а затем и в «Сочинениях» Пушкина. В контексте справок о Пушкине, данных в книге, а также в контексте выбора и организации пушкинских лирических текстов в ней «Пророк» воспринимается как одно из примечательных пушкинских стихотворений.

Иначе обстоит дело с переводом, выполненным упомянутым выше Морисом Бэрингом. Он сыграл особую роль в утверждении славы Пушкина (по крайней мере в Англии) не только как национального русского поэта, но и как гения, внесшего значительный вклад в развитие мировой литературы. Опубликованный впервые в 1932 г. в его книге «Потерянные лекции» (*Lost Lectures; or, The Fruits of Experience...*, 1932), этот перевод был напечатан в 1933 г. в двенадцатом томе «Славянского и восточноевропейского обозрения» (*Slavonic and East European Review*), а в юбилейном 1937 году напечатан там снова. Однако более значимо для нас другое: именно с него (не считая предисловия) начинается сборник русской поэзии (*A Book of Russian Verse*) под редакцией известного английского переводчика и преподавателя Оксфордского университета С.М. Баура (сборник издавался, по крайней мере, 4 раза: в 1943, 1947, 1971 и 1976 годах) [27]. По этой книге изучали русскую поэзию на всех русских факультетах Англии несколько десятилетий XX века. Изучали ее и по другой книге, в которой пушкинский «Пророк» также играл заметную роль в формировании представлений студентов английских университетов о русской поэзии. Речь идет об Оксфордской антологии русской поэзии (*The Oxford book of Russian Verse*, 1925), составленной М. Бэрингом из текстов-оригиналов на русском языке для серии «Оксфордских антологий» национальной поэзии и выдержавшей в течение 1920-х–1960-х годов 3 издания в первой редакции и 5 изданий во второй [28].

С «Пророка» начинается раздел в антологии, посвященный пушкинским стихотворениям. Таким образом вся остальная опубликованная в ней пушкинская лирика, написанная в разные годы и освещающая различные стороны внутренней жизни поэта, стоит под знаком этого шедевра. Не случайно в список отобранных для публикации в антологии пушкинских произведений попали «Поэт» и «Молитва» («Отцы пустынноики и жены непорочны...»), две «Элегии» («Я пережил свои желанья...», «Безумных лет угасшее веселье...») и «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») – стихотворения,

воссоздающие углубленную внутреннюю жизнь поэта, в которой стремление к тому, чтобы «мыслить и страдать», совмещается с «сердечными угрызеньями» и чуткостью к «божественному глаголу» и в которой из мелькающего калейдоскопа различных чувств и настроений складывается облик удивительно искренней и возвышенной души.

Путь же к переводу пушкинского «Пророка» был намечен Бэрингом еще в 1914 г. в научно-просветительской книге «Очерк истории русской литературы» (*An Outline of Russian Literature*). Отмечая в ней необыкновенную значимость этого стихотворения как «вершины, которой Пушкин достиг лишь однажды» (“a height to which Pushkin only attained once”) и как шедевра мировой поэзии, в котором величие образов и грандиозная гармония звучания удивительным образом воплощают и мильтоновский дух, и экспрессивность Данте (“It is Miltonic in conception and Dantesque in expression”) [29, p. 88], Бэринг приводит текст в собственном прозаическом переложении. «Пророком», фактически, завершается в книге рассказ о пушкинском творчестве, поскольку далее следует лишь немногословное описание «катастрофы» (“catastrophe”) 1837 года и обобщающие тезисы о значении и особенностях пушкинского гения. Более того, это единственное стихотворение, прозаическое переложение которого Бэринг включает в свой сорокапятистраничный рассказ о Пушкине, воспроизводя его содержание целиком.

Переводы Бэринга и Дойч дали новую, и относительно долгую, жизнь пушкинскому «Пророку» в английской и американской культурах, начиная с 1920-х и заканчивая 1960-ми (и даже 1970-ми) годами. Следовательно, их можно считать удачными и, по всей видимости, адекватными художественными переводами. И однако это была совсем разная жизнь: в английской культуре указанного периода перевод М. Бэринга, вся его публикационная история, публичные высказывания переводчика об этом пушкинском шедевре закрепляли за «Пророком» Пушкина место ключевого текста русской (лирической) поэзии и славу подлинного шедевра мировой литературы. В американской культуре перевод пушкинского «Пророка», помещенный в небольшой ряд других его избранных стихотворений, в контексте очень сдержанных, если не сказать уничижительных характеристик творчества русского поэта, которые предваряли этот ряд, стал одним из текстов, дающих общее представление американскому читателю о формах и содержании «современной» русской поэзии.

Между тем, несмотря на существенное различие в статусах и воздействии на читателя, которые приобрел этот пушкинский текст, соответственно, в английской и американской культуре 1920-х – 1940-х

годов в прямой связи с переводами Бэринга и Дойч, несмотря на разницу социокультурных и биографических контекстов этих переводов, вектор интерпретации пушкинского «Пророка» в них может быть описан общими чертами.

В переводах как Бэринга, так и Дойч сохраняются ветхозаветные образы и новозаветный пафос мучительного духовно-физического преображения человека – как, разумеется, и общий сюжет о глубоко личном внутреннем пути поэта, взлывавшего правды и желающего посвятить свой дар служению истине. Все это, несомненно, вписывается в общий культурный контекст национальных культур, мыслящих себя ветвями христианской цивилизации, как и в контекст поисков духовного обновления и веры в житнетворческую силу искусства, характерных для модернистской эпохи. При этом если перевод Бэринга точнее в передаче таких элементов формы пушкинского текста, как сложное соотношение архаической, книжной и нейтральной лексики (зачастую Бэринг находит соответствие пушкинским лексическим архаизмам в английских архаических морфологических формах), анафорический полисиндетон и простой, упорядоченный синтаксис, то перевод Дойч вернее воспроизводит пушкинскую схему рифмовки. Сравним:

Духовной	жаждою	With fainting soul athirst for	I dragged my flesh through
томим,		Grace,	desert gloom,
В пустыне мрачной я		I wandered in a desert place,	Tormented by the spirit's
влачился, –		And at the crossing of the	yearning,
И шестикрылый		ways	And saw a six-winged Seraph
серафим		I saw the sixfold Seraph blaze:	loom
На перепутье мне		<...> (M. Baring) <sup>3</sup>	Upon the footpath's barren
явился.			turning.
<...>			<...> (B. Deutsch) <sup>4</sup>

Бэринг, как видим, точнее и в выборе слов: его перевод характеризуется высокой степенью лексико-семантического и стилистического соответствия исходному тексту, его многозначной символичности, определяемой движением между конкретными (библейскими) образами и словами с абстрактным значением. Перевод же Дойч неточен настолько, что уже в первых строках заменяет «перепутье» «безлюдным поворотом тропинки», явление шестикрылого Серафима связывает с затрудненностью восприятия («loom» – «неясные очертания»), меняет местами содержание первой и второй строк, возвышенно-архаичному же «влачился» находит весьма прозаическое соответствие: “dragged my flesh”.

Вместе с тем, и в том, и в другом переводе основной смысловой сдвиг касается отношений человека с горним миром. Вместо пушкинского образа полноты взаимонаправленной, синергийной активности человека (лирического героя) и ангела, в котором физически действуют и духовно воспринимают друг друга два субъекта, в переводах и Бэринга, и Дойч создан образ такого взаимодействия, в котором в качестве субъекта действия и восприятия доминирует человек. Грамматический субъект во второй и четвертой строках перевода – «я» (I); соответственно, из двух глаголов, обозначающих в первых четырех строках действие, оба соотносятся именно с ним; серафим же предстает не субъектом, но объектом восприятия поэта: “I wandered...”, “I saw...” (у Бэринга) – “I dragged...”, “and saw...” (Дойч). Из переводов уходит и типе как графическое обозначение синергийности взаимодействия двух субъектов.

Схожим образом, и заключительные четыре строки пушкинского «Пророка» в прочтении обоих переводчиков кардинально расходятся в содержании с исходным текстом – до такой степени, что пересоздают всю концепцию пушкинского образа поэта-пророка. Отношения между Божьей волей и поэтическим «глаголом», обозначенные в финале пушкинского текста, – особый вариант синергийных, взаимонаправленных действий человека и мира горнего. Внутренне они удивительно точно «рифмуются» с ситуацией синергийного взаимодействия человека и серафима в начальных строках «Пророка». Таким образом, синергийность отношений человека (жаждущего преображения – в начале и преображенного – в финале) с горним миром является смысловой рамкой текста.

Заключительные строки переводов значительно упрощают пушкинскую концепцию поэта-пророка: они замещают отношения синергийного взаимодействия между «глаголом» поэта и «волей» Господа отношениями повелевания – исполнения. Вместо же образа человека, творящего свое поэтическое слово с опорой на дарованную Господом способность знать, воспринимать и транслировать Вышнюю волю, в них создан образ человека-сосуда, человека-инструмента в руках Божиих.

«Восстань, пророк, и  
виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца  
людей».

“Arise, and let My voice be  
heard,  
Charged with My will go forth  
and span The land and sea, and  
let My word  
Lay waste with fire the heart of  
man.” (M. Baring)

“Arise, oh prophet, watch  
and hearken,  
And with my Will thy soul  
engird,  
Through lands that dim and  
seas that darken,  
Burn thou men's hearts with  
this, my Word.” (B. Deutsch)

В формальном плане основное изменение касается использования местоимения «Мой» (соотносящегося с Господом): однократному его употреблению в исходном тексте («Исполни волею Моей») соответствует три случая использования в переводе Бэринга и два – в переводе Дойч. Однако эти формальные сдвиги указывают на существенный смысловой: в англоязычных версиях мотив тонкого взаимодействия между Господней волей и словом преображенного поэта, содержащийся в пушкинском тексте, замещен мотивом пророчества, в котором Господь осуществляет свою Волю и свое Слово через человека. Герой пушкинского «Пророка» в версиях и Бэринга, и Дойч, проходя все «пушкинские» стадии мучительного преображения, в конечном итоге становится не поэтом-пророком, но неким ветхозаветным пророком, несущим людям Волю и Слово Господа. При этом «синергийная» смысловая рамка, столь значимая для стихотворения Пушкина, замещается смысловой рамкой субъектного доминирования, или субъект-объектных отношений, исключающих возможность подлинного диалога.

Таким образом, пушкинский «Пророк», впитавший и преобразовавший античные, ветхозаветные, новозаветные, просветительские и декабристские смыслы, в английской и американской его рецепции 1920-х–1940-х годов был воспринят как произведение, которое ввело в мировую литературу сюжет о мучительном преображении человека, поэта при встрече с инобытием. При этом однако в переводах, надолго закрепившихся в изданиях Пушкина на английском языке, не нашли отражения не только такие специфические контексты, как полемика с пророческой темой в творчестве поэтов-декабристов, но и важнейший элемент его содержания: идея синергийного взаимодействия поэта с миром горним как пути его преображения в поэта-пророка.

#### *Примечания*

1. Текст пушкинского «Пророка» цит. по: [13].
2. Данные получены из анализа списка публикаций из Пушкина и о Пушкине в англоязычных изданиях до 1937, который приведен в брошюре Ярмолинского. См.: [22]. В нем упомянуты переводы Ч. Коксвелла (в издании: [23]), Б. Дойч (в разных изданиях, первым из которых является это: [24]), Э. Гордона ([25]) и М. Бэринга (в разных изданиях, среди них самое раннее – [26]).
3. Перевод Бэринга цитируется по следующему изданию: [27, р. 1].
4. Перевод Дойч цит. по: [24, р. 8–9].

#### *Список литературы*

1. Гаспаров М.Л. Поэт и поэзия в римской культуре // Культура Древнего Рима: в 2 т. М.: Наука, 1985. Т. 1. С. 300–335.

2. Вихлянцев В.П. Библейский словарь к русской канонической Библии. М.: Коптево: Сам Полиграфист, 2010. 517 с.
3. Гайворонская Л.В. Генезис характера «поэт» в русской литературе XVIII века // Вестник МГОУ. Русская филология. 2012. № 5. С. 73–82.
4. Григорьева А.Д. Опыты в антологическом роде // Григорьева А.Д., Иванова Н.А. Язык лирики XIX века: Пушкин. Некрасов. М.: Наука, 1981. С. 120–154.
5. Кибальник С.А. Художественная философия А.С. Пушкина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. 200 с.
6. Мальчукова Т.Г. О сочетании античной и христианской традиций в лирике А.С. Пушкина 1820–1830-х гг. // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 1994. Т. 3. С. 84–130.
7. Ларкович Д.В. Поэтический «профетизм» и «экзегезис» Г.Р. Державина // Религиоведение. 2009. № 3. С. 155–163.
8. Сурат И. «Твое пророческое слово...» // Новый мир. 1995. № 1. С. 236–239.
9. Жаткин Д.Н, Долгов А.П. К вопросу о трактовке темы поэта-пророка в сонете А.А. Дельвига «Вдохновение» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 7. С. 106–110.
10. Королева С.Б. Пророческая тема в стихотворении А.С. Пушкина «Пророк»: диалог с традицией и эпохой // Вестник Томского гос. университета. Филология. 2019. № 61. С. 206 – 225. DOI: 10.17223/19986645/61/12
11. Березкина С.В. «Пророк» Пушкина: современные проблемы изучения // Русская литература. 1999. № 2. С. 27–42.
12. Хоружий С.С. Антропологические следствия энергийной онтологии православия // X Рождественские чтения (материалы). 2002. URL: [https://www.fapsyrou.ru/science/stati\\_conference/antropologicheskie\\_sledstviya\\_energiynoy\\_590/?ysclid=lnoarqjjdp297227864](https://www.fapsyrou.ru/science/stati_conference/antropologicheskie_sledstviya_energiynoy_590/?ysclid=lnoarqjjdp297227864) (дата обращения 14.09.2023).
13. Пушкин А.С. Пророк // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 2. Стихотворения 1820–1826. С. 304.
14. Чижев А.Г. «Духовною жаждою томим...» // Наука и религия. 1983. № 2. С. 54–55.
15. Королева С.Б. Миф о России в британской культуре. М.: Флинта, 2021. 384 с.
16. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с.
17. Dostoyevski. Pages from the journal of an author / tr. by S. Koteliensky and J.M. Murry. Boston: John W. Luce and Co, 1916. 117 p.
18. Baring, M. An Outline of Russian Literature. New York: H.Holt and Co; London: Williams and Norgate, 1915. 256 p.
19. Lavrin, J. Pushkin and Russian Literature. L.: Hodder and Stoughton LTd, for the English University Press, 1947. 226 p.
20. Simmons E. J. Pushkin. Massachusetts, Cambridge: Harvard Un Press, 1922. 485 p.
21. Mitchell G. Kahlil Gibran: Godfather of the “New Age” // Jstor Daily. 2023. September, 27. URL: <https://daily.jstor.org/kahlil-gibran-godfather-of-the-new-age/> (accessed on 3.09.2024).
22. Yarmolinsky, A. (ed.) Pushkin in English: A list of works by and about Pushkin: comp. by the Slavonic div. New York: The New York publ. library, 1937. 32 p.
23. Ch. F. Coxwell (tr.). Russian poems. London: The C. W. Daniel Company, 1929. 309 p.
24. Deutsch B., Yarmolinsky A. (ed. and tr.). Modern Russian poetry; an anthology. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921. 181 p.
25. Gordon E. (tr.). Bards of the North; favorite verses and folk songs from the Russian, Scandinavian and Finnish. New York: American Cultural Federation Press, 1936. 150 p.
26. Baring M. Lost Lectures; or, The Fruits of Experience. London: Peter Davies, 1932. 317 p.



27. Bowra C. M. (ed.) *A Book of Russian Verse*. London: Macmillan, 1943. 127 p.  
28. Baring M. (comp.) *The Oxford book of Russian Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1971. 311 p.  
29. Baring M. *An Outline of Russian Literature*. New York: H. Holt and Co; London: Williams and Norgate, 1915.

**ENGLISH TRANSLATIONS OF PUSHKIN'S PROPHET (1920s–1930s):  
A DIALOGUE WITH THE POET AND RUSSIAN CULTURE**

***S.B. Koroleva***

Dobrolyubov State Linguistic University of Nizhny Novgorod

The purpose of the article is to determine, based on the methodology of hermeneutic and comparative historical research, the common semantic (interpretative) vector in two translations of Pushkin's *Prophet* into English that are significant for the history of the English-language perception of Pushkin's lyrics. It is argued that Pushkin's *Prophet* continued the line of synthesizing biblical and ancient plots about prophecy, which was developed in Russian literature of the 18th century, and later in the poetry of Decembrists. It is demonstrated that the attention paid to this particular Pushkin poem in the English-speaking cultures of the West in the 1920s–1930s turned out to be a significant factor in the perception of Russian literature in general. It is found out that translations of M. Baring and B. Deutsch gave a new and relatively long life to Pushkin's poem in English and American cultures, starting from the 1920s and ending in the 1970s. It is argued that despite the difference in status and impact on the reader, the interpretative vector in these translations is the same: they ignore its particular context (polemics with the prophetic theme in the works of the Decembrist poets) and do not follow Pushkin's motif of the hero's synergistic interaction with the heavenly world as a way of his transformation into a poet-prophet.

**Keywords:** A.S. Pushkin, "The Prophet", gospel plot, synergy, M. Baring, B. Deutsch, English translations, interpretive vector.



УДК 069

## «УВАЖЕНИЕ К МИНУВШЕМУ». И.В. КИРЕЕВ О РАЗРУШЕНИИ БОЛДИНСКОЙ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ

**В.Ф. Тюльнева**

Государственный литературно-мемориальный  
и природный музей-заповедник А.С. Пушкина «Болдино»  
vf.tyulneva@yandex.ru

Автор статьи, на основе сохранившейся переписки своего деда Ивана Васильевича Киреева с разными организациями и частными лицами, показывает, как с 1936 по 1958 гг. в селе Б. Болдине шло разрушение церкви Успения Пресвятой Богородицы с приделами Михаила Архангела и Николая Чудотворца. Особый акцент в работе делается на то, как простой болдинский житель, невзирая на обстоятельства, настаивал на необходимости сохранить этот исторический памятник, построенный в 1799 году стараниями господ Пушкиных.

**Ключевые слова:** Болдинская церковь Успения, разрушение, Иван Васильевич Киреев, переписка с просьбой сохранить храм.

«Уважение к минувшему – вот черта отличающая образованность от дикости».

А.С. Пушкин. Наброски статьи о русской литературе.  
1830 г. [1, т. XI, с. 184].



Рис. 1. Церковь Успения  
1890-е гг.

Болдинская церковь Успения Пресвятыя Богородицы с приделами Архангела Михаила и Николая Чудотворца – ровесница Александра Сергеевича Пушкина (рис. 1).

Храм, построенный стараниями Льва Александровича и Ольги Васильевны Пушкиных – деда и бабки поэта, был освящён 24 октября (новый стиль) 1899 года [2, с. 49].

В 1930-е годы по всей стране было закрыто и разрушено множество церквей. Эта печальная участь постигла и нашу церковь Успения. В 1936 году её закрыли. Разломали три иконостаса, выбросили из церкви иконы, сбросили с храма кресты и колокола.

Директор музея-заповедника в 1979–2000 гг. Г.И. Золотухин в своей статье о болдинском храме пишет: «В Болдине нашёлся единственный человек, который не побоялся вступить в открытую борьбу за спасение здания церкви Успения. Это был Иван Васильевич Киреев» [3. с. 51].



Рис. 2. И.В. Киреев

Это мой дедушка по материнской линии (рис. 2). Его дед Пётр Александрович Киреев служил писарем в крепостной конторе болдинской усадьбы и по поручению Александра Сергеевича оформлял дела, связанные с вводом во владение частью сельца Кистенёва. Когда началось разорение болдинской церкви, дедушка стал рассылать письма в разные инстанции в защиту болдинского храма. Переписка эта сохранилась.

В 1936 году он пишет во Всесоюзный Пушкинский комитет (г. Москва) о памятных пушкинских местах села Б. Болдина. В этом же году отправлено письмо в Пушкинский Дом (г. Ленинград). Учёный секретарь Пушкинской Комиссии Дмитрий Петрович Якубович отвечает: «Уважаемый Иван Васильевич, Ваше письмо с сообщением о положении дел в Болдине мною получено, и мы посылаем соответственное официальное обращение в С/с (сельский совет) об охране исторических памятников. Будем надеяться, что оно придёт вовремя и поможет уберечь всё что надо.

Весьма благодарны Вам за Ваше предупреждение и участие в этом культурном деле» [4].

Выступление дедушки против разрушения церкви не нравилось местным руководителям. Его не раз предупреждали, чтобы он перестал хлопотать о сохранении храма. Простые односельчане Ивана Васильевича уважали за его прямоту, отзывчивость, честность и о том, что за ним в одну из ночей должны прийти, сообщили. Дедушка вспоминал, что, наскоро собрав котомку, он под вечер потихоньку вышел из Болдина. Ночью за ним действительно приходили. Его жена Феодосия Ивановна сказала, как ей и было наказано, что муж ушёл по своим делам в деревню Логиновку и пос. Летяев. Путь же его лежал в противоположную сторону – через село Черновское он пешком отправился в город Горький.

На мой вопрос, как же такую длинную дорогу можно пешком пройти, дедушка отвечал, что раньше все так до города добирались – пешком, а

ежели по пути лошади попадались, то садились на телегу. Дедушка говорил, что садился не на каждую подводу, а только «ежеле на телеге сидело больше баб да детей, а не мужиков. Я притворялся, что я так, маненько не в себе, головой трясу, слышу плохо и говорю не шибко разборчиво, а сам прислушивался к разговорам. Что-то казалось подозрительным, сходил с этой подводы. Так и добрался до города».

В Горьком дедушка скрывался почти полгода. В притворе и трапезной болдинской церкви тем временем открыли столовую, в главном храме с престолом Божией Матери – электростанцию.

В конце 1940-х гг. в нашей стране готовились широко отметить 150-летие со дня рождения А.С. Пушкина. В ознаменование этой даты в Болдине было решено открыть музей поэта. Дедушка, желая перед пушкинским юбилеем привлечь внимание к бедственному состоянию церкви, находящейся рядом с пушкинской усадьбой, пишет опять в Пушкинский Дом.

Ответ получен от В.А. Мануйлова: «Уважаемый Иван Васильевич! Ваше письмо об угрожающем состоянии Церкви в селе Болдино, построенной Пушкиными, нами получено, и мы принимаем соответствующие меры – обращаемся с запросом в Горьковский Областной и Б-Болдинский районный Исполнительные Комитеты Советов депутатов трудящихся.

Ждём Ваших дальнейших сообщений о ходе реставрационных работ, как только начнётся ремонт этого памятника» [4].

В то время в главном храме по-прежнему располагалась электростанция райкоммунхоза. С наружных северной и юго-восточной сторон, вплотную к фундаменту храма, были вырыты котлованы глубиной около двух метров, оборудованные под склад горючего. Летом 1954 года о болдинской церкви Киреев написал в министерство культуры СССР. Письмо это, видимо, было передано в Государственную инспекцию по охране памятников истории и искусства. Её руководитель – профессор, доктор архитектуры Б. Михайлов 23 декабря 1955 года посылает официальный запрос начальнику отдела по делам архитектуры при Арзамасском облисполкоме Н.В. Кузнецову (г. Арзамас в то время областной центр): «Государственная инспекция по охране памятников истории и искусства считает целесообразным принять все зависящее от Вас меры по сохранению бывшей церкви, как ценного исторического (мемориального) памятника, связанного с пребыванием в Болдино А.С. Пушкина» [4].

Копию этого письма получает и Иван Васильевич. Идут дни, а положение дел с церковью в Болдине не меняется. И 27 января 1956 года он, боясь упустить время, опять обращается с заявлением в Министерство культуры СССР.

«В связи с вторичным заявлением тов. Киреева И.В. о неудовлетворительном состоянии церкви с. Болдина – памятника, связанного с пребыванием А.С. Пушкина, Государственная инспекция по охране памятников истории и искусства просит сообщить о принятых Вами мерах по сохранению этой церкви,» – запрос от 16 февраля 1956 года адресован опять в г. Арзамас Н.В. Кузнецову [4].

В связи с этим письмом была создана комиссия Арзамасского облисполкома и Большеболдинского райисполкома, которая в результате проверки составила акт. Г.И. Золотухин назвал этот «бюрократический» документ «редчайшим по своей безграмотности, бессмыслице и дремучему невежеству»: «Архитектура здания данной церкви незаурядная, характерная архитектура 18-го века... Извращённый классицизм в зодческих исканиях.... И если эта церковь в своё время имела претенциозность на «оригинальное сооружение», то только в силу барского помещичьего конкурирования между собой, по строительству своих собственных вотчинных каменных церквей, имевшее место в истории за четверть века до рождения автора “Гаврилиады”.

Здание бывшей церкви в с. Болдино нельзя считать мемориально-историческим памятником и потому, что атеист Пушкин-помещик, будучи в 1830 году в своей вотчине, с крыльца этой церкви “шуточную речь сказал своим крестьянам о холере”, полную сарказма и атеистической насмешки над фанатизмом».

В конце акта следовал категорический вывод: «Здание абсолютно реконструировано как внутри, так и внешний его вид, изношенность здания 70 проц., поэтому считать это здание памятником истории, связанным с пребыванием Пушкина в Болдине, нельзя» [3, с. 52–53].

Данные о сохранности храма в этом акте неверны (рис. 3). Несмотря на произошедшие утраты, в то время в целостности сохранялось основное здание церкви с помещениями притвора (основание колокольни), трапезной с бывшими приделами Архангела Михаила и Николая Чудотворца, главного храма с престолом Божией Матери, прекрасный портал (вход), 26 колонн, карнизы из белого камня и другие детали архитектурного оформления церкви XVIII века.

В июне 1956 года дедушка пишет лично начальнику Гос. Инспекции Б. Михайлову и просит оказать помощь в сохранении болдинской церкви,



*Рис. 3. Церковь Успения 1950-е гг*

сравнивая её с церковью в Ясной Поляне: «Вопрос, какая же может быть разница в памятниках. Л. Толстой не имел никакого отношения к церкви, дочь проживает за границей. Церковь восстановлена. В Болдине церковь построена лично Пушкиными, и Александр Сергеевич имел к ней отношение неопровержимое» [4].

В конце июля 1956 года руководство Госинспекции направило своих специалистов в Болдино. После обследования церковного здания был составлен акт (24 июля):

«Указанное здание является неотъемлемой частью комплекса бывшей усадьбы А.С. Пушкина и, несмотря на большие утраты, представляет выдающуюся архитектурную и историко-мемориальную ценность.... Считаем необходимым:

Немедленное выселение из здания электростанции, так как последняя создаёт постоянную вибрацию стен и сводов.

Котлованы у фундаментов здания во избежание разрушения последних засыпать. Покрыть всё здание новой кровлей.

Принять меры к пресечению возможных повторений разборки отдельных частей здания на кирпич.

Просить Министерство Культуры СССР и Госстрой РСФСР ходатайствовать перед Советом Министров РСФСР о включении здания церкви бывшей усадьбы А.С. Пушкина в с. Б-Болдино в состав комплекса музея-заповедника А.С. Пушкина с последующей реставрацией здания» [5].

Не веря, что эти предписания будут выполнены, дедушка продолжает писать письма в защиту болдинского храма. Его не смущает даже высокое положение адресата.

Ещё в 1956 году через Министерство по охране памятников СССР дедушка отправлял письмо председателю президиума Верховного Совета СССР К.Е. Ворошилову. Не получив ответ и решив, что письмо до Кремля не дошло, через год он отправляет точно такое же письмо через редакцию газеты «Правда». В ответе из отдела писем «Правды» ему сообщили, что просьба выполнена и письмо переслано Ворошилову.

«Многоуважаемый председатель президиума Верховного Совета К.Е. Разрешите мне, старику, хранителю Пушкинской Старины поиметь с Вами письменную беседу о событии мемориального памятника А.С. Пушкина в Болдине...». И далее Иван Васильевич ведёт «беседу» о необходимости спасти от разрушения болдинскую церковь, навеки связанную с именем поэта: «...прошу Вас многоуважаемый председатель Верховного Совета, Климент Ефремович, приостановить ломать здание, а затребовать весь материал от Министерства по охране памятников и пересмотреть разносторонне. Если невозможно здание церкви принять на Гос. Охрану, то прошу Вас разрешить передать в распоряжение верующих. Так сможет этот памятник сохраниться, со временем с передачей для музея.

Простите меня, старика, что так далеко с беседой подался и Вас отвлек от основной работы...» [4].

Данное письмо через отдел писем при Президиуме Верховного Совета СССР было направлено в исполком Горьковского областного совета. Заместитель председателя исполкома областного совета А. Перминова 5 ноября 1957 года отвечает Ивану Васильевичу: «...по имеющимся данным Б-Болдинская церковь на учёте, как памятник архитектуры не состоит и не охраняется. В связи с этим последние годы она Б-Болдинским райисполкомом использовалась по их усмотрению.

В настоящее время значительная часть церковного здания уже разобрана и рассматривать вопрос о восстановлении её у облисполкома нет никаких оснований» [4].

3 июня 1957 г. писал дедушка и в совет по делам церкви в Министерство СССР, надеясь, что там должны помочь. В начале письма он рассказывает об историческом значении этого памятника культуры и далее описывает подробно историю его разрушения: «Уважаемое Министерство. Я с голоса народа предлагаю Вам затребовать весь материал от Министерства культуры, пересмотреть его и если с Вашей стороны будет

согласие, то для сохранения этого памятника на тысячелетия, разрешите восстановить за счёт верующих».

Это письмо было переслано из Москвы в Горький. И уже из горьковского облисполкома уполномоченный Совета по делам церкви Богданов 29 июля 1957 года сообщает Ивану Васильевичу: «На поданное Вами ходатайство об открытии церкви сообщаю, что Ваша просьба оставлена без удовлетворения» [4].

«Читаешь письма И.В. Киреева и холодные служебные отписки на них, – писала член Союза журналистов СССР И.В. Сидорова, – и удивляешься, сколько здравого смысла, истинного патриотизма и убеждённости в своей правоте в этом внуке дворового человека. Один на один он бьётся с районными и областными руководителями, взывает к верховной власти и просит, убеждает: «Остановите разрушение! К этому причастен Пушкин! Это принадлежит потомкам!» [6, с. 11–12].

Неоднократно обращался дедушка в Министерство культуры СССР и в Министерство культуры РСФСР с просьбой помочь сохранить церковь.

«В связи с вашим письмом по вопросу сохранения здания бывшей Успенской церкви в с. Б - Болдино, Управление музеев и охраны памятников Министерства культуры РСФСР сообщает: Горьковским облисполкомом дано указание Б – Болдинскому райисполкому не допускать дальнейшую разборку здания бывшей Успенской церкви и представить предложения о использовании сохранившейся части здания церкви» (письмо от 24 января 1958 г.) [4].

Предложений, видимо, никаких не поступило. И, по распоряжению местных властей, началось активное разрушение сохранявшегося ещё здания церкви. К лету 1958 года от прежнего здания церкви остался главный храм с бывшим престолом Успения (рис. 4).

Дедушка, не надеясь добиться положительного ответа от областных властей, 13 мая опять отправляет письмо в Москву в Управление Музеев при Министерстве культуры РСФСР, где пишет, что церковь в Болдине продолжают разрушать, хотя он надеется, что голос разума восторжествует. Ведь для болдинцев-старожилов, продолжает далее Иван Васильевич, все пушкинские памятники, что они сохранили, есть гордость и в дальнейшем они их хотят сохранять. И.В. Киреев надеется, что если будет сверху приказ, как использовать сохранившуюся часть здания церкви, то районное руководство можно будет убедить прекратить дальнейшее ее разрушение. В письме он настоятельно просит сообщить ему, для какой «надобности» будет использоваться сохранившаяся часть здания.





*Рис. 4. Церковь Успения 1958 год*

Летом того же года в Болдино приехала новая комиссия в составе директора Всесоюзного музея А.С. Пушкина М. Калаушина, директора Государственного заповедника А.С. Пушкина в Михайловском Псковской области С. Гейченко, директора Областного краеведческого музея Ф. Евлампиевой. Заключительный пункт докладной записки «О состоянии музея-заповедника А.С. Пушкина в Б-Болдино и перспективах его развития», составленной ими 30 июля 1958 года, гласил: «Просить райсовет Б.-Болдина составить план благоустройства районного центра, прилегающего к музею-заповеднику А.С. Пушкина в Болдине, предусмотреть в нём: скорейшую ликвидацию разрушенной старой церкви, приведения в порядок площади перед Домом культуры и Домом Советов» [7].

Опасаясь, что церковь будет разрушена до основания, в апреле 1959 года Иван Васильевич в очередной раз пишет в Управление Музеев при Министерстве культуры РСФСР: «...учтите, эта утрата производилась и продолжается умышленно. Спешат разрушить до окончательного решения о сохранении ... Церковь, по словам рабочих, очень трудно поддаётся разборке, отчего и делается разрушение как усмотрится. Ввиду этого расценки повышены – от 59 к. до 1 руб. с кирпича, отчего видно, какая твердыня. Вы вынесли своё решение вопроса о сохранении этого памятника. Прошу управление музеев выслать мне какое основание было указано рай. Совету по охране памятника и Ваше последнее решение по его дальнейшей судьбе» [4].

24 апреля 1959 года зам. начальника Главного Управления культпросветучреждений А. Серёгин сообщает Кирееву: «Учитывая проявляемый Вами интерес к сохранности остатков бывшей церкви, Отдел охраны памятников Министерства культуры РСФСР сообщает, что в настоящее время Горьковская научно-реставрационная мастерская приступила к разработке проекта реставрации главного дома в музее-заповеднике А. С. Пушкина в Болдине.

В связи с этим отдел охраны памятников Министерства культуры РСФСР рекомендовал Управлению культуры Горьковского облисполкома разработать генеральный проект реставрации всей усадьбы, предусмотрев использование здания бывшей церкви под нужды музея- заповедника» [4].

Дедушка читает в периодических изданиях всё, что касается сохранения памятников истории и культуры прошлого. Так, прочитав в «Горьковской правде» (1. 08. 1959 г.) статью о варварском отношении к памятникам культуры в г. Горьком и области старшего архитектора отдела охраны памятников министерства культуры Н. Агалецкой и главного архитектора горьковской реставрационной мастерской С. Агафонова, болдинский старожил пишет им письмо, где делится с авторами своими переживаниями в отношении болдинской церкви: «Из-за любви к Пушкиным, тем более к Александру Сергеевичу, мужики сельским сходом 1-го общества вотчины Пушкиных 11 апреля 1918 г. вынесли постановление об охране всех Пушкинских памятников старины. Вопреки этого постановления райсовет каменную изгородь около Пушкинской церкви сломали в 35 году. ... Начали внутренность разрушать и вышку начали разрушать. О таком разрушении сообщили в Пушкинский дом в Ленинград. Пушкинский дом предложил 20 апреля 1936 г. сельскому совету разборку церкви прекратить. Но не прекратили, а сломали по самые своды и пошло бесхозяйственное отношение по усмотрению рай. Совета» [4].

Далее Иван Васильевич говорит о своей переписке по сохранению церкви и о том, что, несмотря на многочисленные предписания из Москвы, болдинское районное руководство спешило церковь разобрать.

Беспокоила Ивана Васильевича и судьба могилы племянника поэта – Анатолия Львовича Пушкина, что возле болдинской церкви: «Могильник А.Л. Пушкина стал предметом сорной ямы». В конце письма болдинский старожил высказывает своё мнение о случившемся: «Ошибка есть перед всей мировой общественностью».

«Очень хорошо, что Вы написали нам о судьбе Болдинской церкви. Здесь произошла большая ошибка и положение теперь поправить очень трудно. Наша Реставрационная мастерская предлагает привести в порядок

сохранившиеся сейчас остатки здания и устроить в нём районную библиотеку. Нужно сохранить хотя бы то небольшое, что осталось от этого ценного исторического сооружения. Однако среди руководства существуют и другие мнения. Может быть будут попытки окончательно сломать церковь. Если снова начнётся ломка, очень прошу сообщить нам в Реставрационную мастерскую, а также, что важнее, прямо писать или телеграфировать в Министерство Культуры СССР в Москве и в Ленинград, Всесоюзный музей А.С. Пушкина. Это поможет остановить разрушение», – отвечает С. Агафонов 19 апреля 1960 года [4].

«Письмо Ваше я получил, за каковое очень Вас благодарю», – пишет в ответном письме Иван Васильевич. Он нашёл в лице главного архитектора человека заинтересованного. И Киреев далее в письме просит Агафонова: «Если будут церковь ломать, то не самовольно, а с ведома Горьк. Обл. Совета и Министерства Культуры и сообщать уже будет поздно. Чтобы предотвратить ломку, это нужно заранее сделать.

Ваша обязанность твёрдо поставить по согласованности и Министерством Культуры и Всесоюзным музеем А.С. Пушкина. Только тогда может сохраниться этот остаток ценного исторического памятника» (8 мая 1960 г.) [4].

11 апреля 1961 г. И.В. Киреев пишет письмо в Министерство культуры СССР на имя зам. министра А.Н. Кузнецова, где опять затрагивает вопрос о состоянии сохранившейся части болдинской церкви и могилы А.Л. Пушкина. Чтобы убедить в том, что могилу племянника поэта нужно обязательно восстановить, Иван Васильевич в письме приводит сравнение двух захоронений родственников поэта – в Болдине Горьковской области и в Псковской области. Ссылаясь на книгу А.М. Гордина «Пушкинский заповедник» с указанием даже страницы (159), болдинский пушкинист приводит оттуда цитату: «Сейчас же сюда перенесена с соседнего погоста Воронича, уничтоженного в 1944 г. фашистами, и могила двоюродного дяди поэта В.П. Ганибала. Спрашивается, – продолжает письмо Иван Васильевич, - какая же может быть разница в могильниках. Один похоронен более 100 лет далее (т.е. назад) ему такую почестъ, восстановили могильник, хотя и на другом месте.

А другому могильнику в Болдине никакого внимания охрана не оказала, не смотря, что это ближайший член семьи А.С. Пушкина, его племянник. Анатолий Львович Пушкин проживал до старых годов в Болдине» [4].

На данное письмо из Министерства культуры СССР получен ответ: «Уважаемый тов. Киреев!



*Рис. 5*

Министерство культуры СССР рассмотрело Ваше письмо о состоянии пушкинских мест и направило его для принятия мер в Главное управление культпросветучреждений Министерства культуры РСФСР» (27.04.1961 г.).

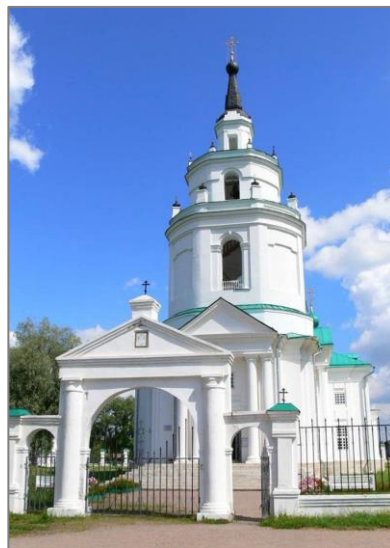
Из Министерства культуры РСФСР заместитель начальника Главка А. Серёгин просит начальника Управления культуры Горьковского облисполкома Л.В. Гришанова «принять необходимые меры по сохранению мемориальных памятников и о результатах сообщить И.В. Кирееву».

17 мая 1962 года Иван Васильевич пишет в Пушкинский Дом. О разрушенной церкви болдинский старожил не перестаёт переживать: «Разрушение произошло вопреки голоса народа и мировой общественности районными руководителями бездарными. Но всё-таки дошёл голос народа до Министерства Культуры. Настояли оставить хотя бы остатки церкви, реставрировать как исторический Архитектурный памятник, связанный с именем А.С. Пушкина, для районной библиотеки (рис. 5). Хотя районные руководители хотели сломать до основания и построить на этом месте каменное здание для районной библиотеки им. А.С. Пушкина (смехотворное планирование, лучшего не могли придумать)» [4].

Читаешь переписку Ивана Васильевича Киреева по сохранению церкви и чувствуешь, как по-разному люди относились к нашей истории: кто-то хотел вычеркнуть из памяти и разрушить до основания целый пласт русской культуры – православные храмы, дворянские усадьбы; кто-то равнодушно это разрушение созерцал, находясь в стороне и оберегая свой покой; а кто-



*Рис. 6. Церковь Успения 1994 г.*



*Рис. 7. Церковь Успения  
в наши дни*

то постоянно находился в поиске, желая сохранить всё лучшее, что созидалось веками, для будущих поколений.

Дедушка прожил жизнь длинную и достойную – 94 года (1882–1976). К сожалению, он не успел увидеть, как всё возвращается на круги своя, хотя до последних дней своей жизни надеялся, что болдинская церковь будет восстановлена и зазвонят на ней опять колокола (рис. 6).

Болдинская церковь Успения Пресвятой Богородицы была полностью восстановлена к 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина, а значит и к своему 200-летию (рис. 7).

#### *Список литературы*

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949.
2. Золотухин Г.И. Об истории церкви Успения в Болдине // Болдинский сборник / Сост. Т.Н. Кезина. Болдино; Саранск: Красный октябрь, 2006. С. 45–49.
3. Золотухин Г.И. Об истории разорения Успенской церкви и её спасении // Болдинский сборник / Сост. Т. Н. Кезина. Болдино; Саранск: Красный октябрь, 2006. С. 50–56.
4. Фонды музея-заповедника А. С. Пушкина «Болдино». Коллекция РУ (рукописи) 296 кп 4297/2 Из архива И. В. Киреева. Переписка 50-60-х годов.
5. Материалы научно-производственного архива музея-заповедника А. С. Пушкина «Болдино».
6. Предания и песни болдинской старины. Горький: Волго-Вят. кн. изд, 1980.
7. Докладная записка комиссии Всесоюзного музея А.С. Пушкина [Министерству культуры РСФСР] о состоянии музея-заповедника А.С. Пушкина в с. Большое Болдино и перспективах его развития за 30. 07. 1958г. / Государственный общественно-политический архив Нижегородской обл. Архивный шифр документа: ГОПАНО. Ф. Р – 3, оп. 2, д. 895, л. 51–59.

## «RESPECT FOR THE PAST». I. V. KIREEV ON THE DESTRUCTION OF THE BOLDIN CHURCH OF THE ASSUMPTION

*V.F. Tyulneva*

State Literary-Memorial and Natural Museum-Reserve of A.S. Pushkin «Boldino»

The author of the article, based on the surviving correspondence of his grandfather Ivan Vasilyevich Kireev with various organizations and individuals, tells how from 1936 to 1958 in the village of B. Boldino the destruction of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary with the chapels of Michael the Archangel and Nicholas the Wonderworker took place. The work places special emphasis on how a simple Boldino resident, despite the circumstances, insisted on the need to preserve this historical monument, built in 1799 by the Pushkin family.

**Keywords:** Boldino Church of the Assumption, destruction, Ivan Vasilyevich Kireyev, correspondence with a request to preserve the church.

УДК 73.04

## О ПАМЯТНИКАХ А.С. ПУШКИНУ

*А.А. Пыхонин*

Независимый исследователь, Большое Болдино  
pykhonin@sinn.ru

Цель данного исследования – разобраться в значении слова «памятник» и определить количество таковых в честь А.С. Пушкина по странам мира. Источниками получения информации на протяжении 20 лет являлись печатные издания, письменные и электронные запросы в разные населенные пункты, переписка с пушкинистами и интернет. В результате поисков и исследований обнаружено около 2000 разнообразных памятных знаков из различных материалов, посвященных А.С. Пушкину.

Определен более узкий круг значения словосочетания «Памятник Пушкину». Это бюсты и скульптуры из долговечного материала, расположенные на открытом воздухе с капитальным основанием на земле, со свободным к ним доступом.

В результате к числу памятников Пушкину можно отнести 643 единицы в 61 стране, все остальное надо считать памятными знаками. Положительными итогами также является то, что в результате обращений были приняты меры к восстановлению разрушенных памятников. В работе говорится о наиболее интересных памятниках и памятных знаках, посвященных А.С. Пушкину.

**Ключевые слова:** памятник, памятный знак, скульптура, бюст, А.С. Пушкин, поэт.

За весь долгий период создания памятников Пушкину вышли всего лишь несколько книг на эту тему. В далеком 1912 году увидела свет книжечка С.А. Педашенко «Памятники Пушкину» с описанием 20 памятников поэту [1]. В 2001 году издана книга А.Д. Гдалина «Памятники Пушкину в С.-Петербурге и Ленинградской области» [2] и в 2002 году вышла миниатюрная книжка В.И. Чередниченко с описанием 80 памятников поэту [3]. Выпущены также книги о памятниках Пушкину в

Перми [4] и в Крыму [5], кроме этого, в 1993 году АН СССР опубликовала список из 309 существующих и утраченных памятников А.С. Пушкину [6].

Работая над этой темой, я понял, что нужно определиться с самим понятием «Памятник». Различные словари трактуют слово «Памятник» практически одинаково: памятник – это «сооружение зодчества или ваяния в честь и память события, лица» [7]. Под это понимание подпадают:

- Бюсты и скульптуры на открытом пространстве – 643 единицы;
- Здания и сооружения с бюстами или скульптурами – 66;
- Бюсты и скульптуры внутри помещений – 190;
- Мемориальные доски – 172;
- Под водой – 4;
- Литературным героям – не менее 150;
- Стелы – 74;
- Деревянные – не менее 20;
- 3D – 1;
- Граффити – не менее 100;
- Арт-объекты – 61;
- Театры, школы, библиотеки, клубы... имени Пушкина – около 500;

ВСЕГО около 2000 единиц объектов, связанных с именем Пушкина, причем, независимо от материала изготовления и места их нахождения, а есть еще деревья, посаженные в честь поэта, природные и космические объекты.

В этом довольно широком ряду памятников и памятных знаков я очертил свой, более узкий круг значения «Памятник Пушкину». Это бюсты и скульптуры из долговечного материала, расположенные на открытом воздухе, в метро, вокзалах с капитальным основанием (фундаментом) на земле, со свободным к ним доступом людей. И таких в моей коллекции 643. Собираю сведения и фото, но не отношу к памятникам большинство стел, арт-объектов, граффити, бюсты внутри помещений (их можно перемещать), бюсты и скульптуры на зданиях, скульптуры и бюсты из недолговечных материалов. Не исследую также утраченные по разным причинам памятники. В то же время, с некоторыми оговорками, можно отнести к памятникам часть стел, бюсты и скульптуры на зданиях и в помещениях. Но каждый для себя сам должен определять границы понятия «Памятник».

В день кончины Пушкина В.А. Жуковским была составлена записка об основных принципах увековечивания памяти погибшего поэта. Она стала основой распоряжений, которые сделал на этот счет император Николай I. «...воздвигнуть трогательный, национальный памятник поэту,» – просил Жуковский [8]. Приняв все его предложения, Николай I не согласился лишь

с сооружением памятника. Хотя некоторые утверждают, что речь Жуковский вел всего лишь о сохранении имени Пушкиных в Михайловском как национального памятника.

Первое скульптурное изображение Пушкина в России появилось в Великом Новгороде на памятнике «Тысячелетие России», открытом в 1862 году, а первая Мемориальная доска Пушкину, была установлена в 1880 году на доме, где скончался поэт. Но достойного памятника Пушкину долгое время не было, пока скульптор Александр Михайлович Опекушин не смог создать монументальную фигуру Пушкина, которая до сих пор является олицетворением Пушкина и его поэзии. Монумен т был открыт 6 июня 1880 года в Москве.

Об открытии этого памятника известно всем, а вот о том, что спустя всего несколько недель его копия появится в селе Селищи Нижегородской губернии, мало кто знает.

В своем родовом имении в селе Селищи 27 июля 1880 г. братья Петр, Константин и Николай Званцовы установили памятник А.С. Пушкину – уменьшенную копию скульптуры А.М. Опекушина [9]. Это был второй в России памятник поэту. Он не сохранился и, вероятно, был разрушен во время больших беспорядков в Селищах 1905–1907 годов.

Пушкинская атмосфера дополнялась тем, что в 8 км от Селищ находилось Болдино, в котором проживала семья Анатолия Львовича Пушкина – племянника А.С. Пушкина. На мероприятии по открытию памятника племянник поэта был не только почетным гостем, но и артистом любительского театра.

Со времени открытия первого памятника Пушкину в Москве и до 1917 года были открыты памятники в Петербурге, Царском Селе, Киеве, Кишиневе, Одессе, Тифлисе, Харькове, Саранске.

Над образом Пушкина работали более 150 скульпторов: В. Домогацкий, О. Ненашева, Г. Нерода, И. Шадр, В. Мухина, С. Меркуров, М. Манизер, М. Аникушин, Е. Белашова, С. Коненков, Н. Томский, Г. Гликман, О. Комов и многие-многие другие, которые ваяли поэта стоя, сидя и даже лежа, в компании с няней, бабушкой, супругой, Гоголем, Крыловым, Ершовым, Абам, Далем и героями его произведения Онегиным и Татьяной.

Самое большое количество памятников Пушкину воздвигалось в годы памятных дат поэту: в 1937 году – к 100-летию со дня его гибели, в 1949 году – к 150-летию со дня рождения, и в 1999 году – к 200-летию со дня рождения. В год 225-летия поэта открыто 13 памятников: в Алзанае, Безенчуке, Владимире, Гурзуфе, Егорлыкской, Когалыме, Колышлее,



Нижнекамске, Нижнем Новгороде, Полотняном Заводе, Старице, деревне путешественника Федора Конюхова в Тульской области и в Ливане.

О каждом из памятников А.С. Пушкину можно рассказывать интересные истории их создания и жизни.

Автор памятника в Ухте, поэт и художник Николай Бруни, попавший в исправительно-трудовой лагерь как «французский шпион», в 1937 году изготовил по заданию начальника лагеря к 100-летию со дня смерти поэта памятник из гипса, кирпича и досок. Сейчас памятник отлит из бронзы.

А 6 июня 1942 г. в городском парке города Клинцы в присутствии немецких военных чинов и клинчан был открыт памятник Пушкину. Неизвестно, где и кем был изготовлен бюст Пушкина. Кто-то сказал: «Где-то сняли и привезли в Клинцы». Но обольщаться установкой памятника нельзя. Ведь одновременно с этой необычной акцией в Клинцах шли поголовные расстрелы евреев, железнодорожников, почти полностью был уничтожен огромный лагерь военнопленных.

Пушкин в медитации. Такую необычную скульптуру можно увидеть в гимназии № 7 города Арсеньев Приморского края. Скульптура создана скульптором Эдуардом Барсеговым.

Самые разнообразные эмоции, чаще отрицательные, вызывает памятник Пушкину, открытый в 1999 году у здания редакции журнала «Наше наследие». Он выполнен в натуральную величину с максимально возможной антропологической точностью. Известно, что рост Пушкина составлял всего лишь 164 см, да и внешне он был далеко не красавец. Непохожий на другие памятники, одних он шокирует, других приводит в восторг своей необычностью, но никого не оставляет равнодушным.

Школьники города Артем в Приморском крае спасли от полного разрушения скульптуру Пушкина. Памятник отреставрировал скульптор Э.В. Барсегов. Сейчас обновленная скульптура стоит у школы № 17, где проходят традиционные праздники «Болдинская осень».

А во Владикавказе Пушкин изображен едущим на волах. Именно так, по мнению скульптора В.Б. Соскиева, поэт передвигался, посетив Кавказ в 1829 году.

Однако, как и с памятниками другим известным людям, с памятниками Пушкину иногда происходят и неприятные инциденты.

На Украине, в ее сегодняшних границах, было 67 памятников Пушкину. За период с 2014 года националистами было уничтожено или демонтировано 65 бюстов и скульптур. Дольше всех сопротивлялись жители Одессы и поселка Татарбунары Одесской области, но в сентябре 2024 года принято решение властей о ликвидации и этих двух оставшихся

памятников А.С. Пушкину. Таким образом, лишь на территории двух стран бывшего СССР в настоящее время нет памятников поэту: Украине и Латвии, где в мае текущего года снесли единственный в стране памятник Пушкину.

Первое же «покушение» на памятник Пушкину произошло в 1904 году в Харькове. Там группа украинских националистов взорвала бомбу под пьедесталом бюста поэта. Жители города выразили резкий протест и бюст был восстановлен. Во время Великой Отечественной войны немецкий офицер дважды выстрелил в бюст Пушкина из пистолета, заподозрив, что памятник поставлен кому-то из евреев. Сейчас этот памятник демонтирован.

С пулевыми повреждениями стоит памятник поэту и в городе Пушкин под Петербургом.

Шанхай, Китай. Бюст был выполнен неизвестным русским эмигрантом в 1937 году и находился на территории бывшей французской концессии, где в те годы проживала 25-тысячная русская колония. В этом же году японские оккупационные власти отправили памятник на переплавку. В 1949 году он был восстановлен, но во время «культурной революции» вновь подвергся разрушению. В 1987 году памятник был открыт в третий раз.

Многое можно говорить о памятниках А.С. Пушкину, установленных за рубежом.

Слух о нем прошел не только по всей Руси великой, но и по всему миру. И «чувства добрые» наш Пушкин пробуждает во многих странах. В 60 странах, кроме России, ему установлено 143 памятника, в том числе 76 в 45 странах дальнего зарубежья, даже в таких небольших и далеких, как Венесуэла, Непал, Маврикий, Колумбия, Конго, Люксембург, Эритрея, Эфиопия<sup>1</sup>. В США установлено 7 памятников Пушкину, в Китае – 10, ФРГ – 6.

Рим, Италия, бывшая вила русской княгини Зинаиды Александровны Волконской. Узнав о трагической смерти Александра Пушкина, Волконская тяжело переживала эту потерю и на своей вилле установила, по-видимому, в 1839 году памятный знак великому русскому поэту с надписью: «Пушкин». Этот памятный знак стал первым в истории памятником Александру Сергеевичу Пушкину.

Что касается Нижегородской области, то памятники А.С. Пушкину установлены в следующих населенных пунктах: Арзамас, Бор, Лукоянов, Нижний Новгород, Пильна, Семенов, Сергач и четыре памятника поэту в Большом Болдине.

Несколько интересных моментов с памятниками и памятными знаками Пушкину:

В Сандуновских банях Москвы, «дворянские» отделения которых посещал Пушкин, установлен ему бюст, а в Тбилисских банях – мемориальная доска. «Отроду не встречал я ни в России, ни в Турции ничего роскошнее Тифлиских бань...», – писал поэт.

В Крыму и Белоруссии несколько бюстов и скульптур размещены на дне Черного моря и озера. Увековечено имя Пушкина и в космических объектах, его именем названы астероид и кратер на Меркурии.

А в городе атомщиков Энергодаре есть 3D-изображение бюста Пушкина на уличной стене.

Проходят годы, но интерес к творчеству А.С. Пушкина не только не пропадает, но и возрастает во всем мире. Что и отражается в возводимых поэту памятниках и памятных знаках. Предполагается открытие памятников в городах России: Иваново, Иркутске, Рязани, Ставрополе, Томске а также в Камеруне, Танзании и даже в суровой по климату Антарктиде.

### *Примечания*

1. Список Памятников А.С. Пушкину по странам (по состоянию на 13 сентября 2024 г.):

Австрия – 1	Маврикий – 1
Бельгия – 1	Македония – 1
Болгария – 4	Марокко – 1
Босния и Герцеговина – 1	Мексика – 1
Венгрия – 4	Монголия – 1
Венесуэла – 1	Непал – 1
Вьетнам – 1	Нидерланды – 1
ФРГ – 6	Панама – 1
Греция – 1	Сербия – 1
Египет – 1	Словакия – 2
Индия – 1	Словения – 1
Ирак – 1	США – 7
Испания – 2	Турция – 1
Италия – 3	Филиппины – 1
Канада – 1	Финляндия – 1
Кипр – 1	Франция – 1
Китай – 10	Черногория – 1
Колумбия – 1	Чехия – 1
Конго – 1	Чили – 1
Корея Южная – 1	Швейцария – 1
Куба – 2	Эритрея – 1
Ливан – 1	Эфиопия – 1
Люксембург – 1	
ИТОГО – 45 стран 76 единиц.	

#### Страны бывшего СССР:

Абхазия – 1	Молдавия – 6
Азербайджан – 4	Молдавская ПР – 3
Армения – 3	Осетия Южная – 1
Беларусь – 10	Таджикистан – 3
Грузия – 4	Туркмения – 2
Казахстан – 22	Узбекистан – 3
Киргизия – 3	Литва – 1
Эстония – 1	РФ – 500
ИТОГО – 16 стран, 566 единиц.	

ВСЕГО – 61 страна, 643 памятника.

#### *Список литературы*

1. Педашенко С.А. Памятники Пушкину. (1837 – 29 января – 1912). С 10 снимками памятников. М.: Тип. В.М. Саблина, 1912. 24 с.: ил.
2. Гдалин А.Д. Памятники А.С. Пушкину: История. Описание. Библиография. Том I. Часть 1. Санкт-Петербург, Ленинградская область. СПб.: Акад. проект, 2001. 510 с.
3. «... И в бронзе выкованной славы...» / авт. и сост. В. И. Чередниченко. Киев: Промінь, 2006. 431 с.
4. Рабинович И.Е. Памятники А.С. Пушкину в Пермском крае. Историко-краеведческое издание. Пермь: Богатырев П.Г., 2009. 48 с.
5. Казарин В.П., Коньков П.В. Памятники, памятные знаки и памятные места в Крыму, связанные с А.С. Пушкиным: Справочник. Симферополь: Крымский Архив, 2005. 108 с.
6. Гдалин А.Д., Дровеников Г.А., Попелюхер И.Л. Памятники А.С. Пушкину: Материалы к аннотированному каталогу // Временник Пушкинской комиссии. СПб.: Наука, 1993. Вып. 25. С. 74–92.
7. Словарь русского языка: в 4-х т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1985–1988. Т. 3. П–Р. 1987. 752 с.
8. Щеголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина: исследования и материалы. М.: Книга, 1987. 586 с.
9. Горощенкова О. В нижегородском имении дворянская семья установила копию столичного памятника поэту // Родина. Федеральный выпуск. 2020. № 6 (620). С. 130–133.

#### **ABOUT THE MONUMENTS TO ALEXANDER PUSHKIN**

*A.A. Pykhonin*

Independent researcher, Bolshoe Boldino

The purpose of this study is to understand the meaning of the word "Monument" and determine the number of such in honor of A.S. Pushkin by country of the world. For 20 years, the sources of information have been printed publications, written and electronic requests to various localities, correspondence with Pushkinists and the Internet. As a result of searches and research, about 2,000 different commemorative signs were found, from various materials dedicated to A.S. Pushkin.

A narrower circle of meaning of the phrase "Monument to Pushkin" has been defined. These are busts and sculptures made of durable material, located outdoors with a capital base on the ground, with free access to them.

As a result, 643 monuments to Pushkin can be attributed in 61 countries, everything else should be considered commemorative signs. The positive results are also that as a result of the appeals, measures have been taken to restore.

**Keywords:** monument, memorial sign, sculpture, bust, A.S. Pushkin, poet.

УДК 069.01

## **«...ВОСКРЕСИТЬ МИНУВШИЙ ВЕК». ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ МЕТОДИСТА**

***Л.Е. Смирнова***

Независимый исследователь, Санкт-Петербург  
lusmin@ya.ru

Статья написана на основе опыта, приобретенного во время работы во Всероссийском (Всесоюзном) музее А.С. Пушкина. На примере филиалов музея рассмотрены варианты использования экскурсоводом одного экспоната – портрета А.С. Пушкина работы О.А. Кипренского – в зависимости от жанра и основной темы экспозиции. Показаны различия отбора вербального материала при введении в экскурсионный рассказ одного сюжета – переводного экзамена, состоявшегося в Лицее 8 января 1815 года. Определяется важность роли объединяющего все филиалы «экспоната» – слова.

**Ключевые слова:** музей А.С. Пушкина, экспозиция, экспонат, сюжет, экскурсовод экскурсионный рассказ.

Всероссийский музей А.С. Пушкина включает пять мемориальных музеев (Квартира А.С. Пушкина, Квартира Н.А. Некрасова, Дача Пушкина в доме Китаевой, Лицей, музей Г.Р. Державина) и литературно-монографическую экспозицию «А.С. Пушкин. Жизнь и творчество». По сложившейся традиции, штатные экскурсоводы должны подготовить экскурсии по всем перечисленным экспозициям, а будущие экскурсоводы непременно с ними ознакомиться. Более 25 лет в программу курсов подготовки экскурсоводов во Всероссийском музее А.С. Пушкина было включено посещение всех филиалов.

Во-первых, это давало возможность ознакомиться со всеми экспозициями этого сложного организма, увидеть принцип их построения, во многом определяющий принцип построения экскурсионного текста. Во-вторых, убедиться в том, что разнообразие манеры проведения экскурсии не преследуется, но поощряется. В-третьих, помогало понять отличие отбора

цитатного материала при введении в экскурсионный рассказ в разных филиалах одного экспоната, одного и того же сюжета.

Например, переводной экзамен с начального на окончательный курс, состоявшийся в Лицее 8 января 1815 года, присутствует в экскурсии по мемориальному музею – Лицею, по литературной экспозиции «Пушкин. Жизнь и творчество», в музее Г.Р. Державина и существовавшей до недавнего времени в Восточном корпусе усадьбы Г.Р. Державина экспозиции «Владельцы русской лиры. От Державина к Пушкину». Упоминание этого события во всех перечисленных экскурсиях обязательно, но материал придётся использовать разный. Почему? В Лицее экскурсионная группа стоит в Большом зале, где и происходило событие, о котором идёт речь. Стоит между колоннами, где почти 200 лет назад стояли кресла для гостей. Экскурсовод – почти в центре зала, между группой и столом, покрытым как когда-то красной скатертью с золотой бахромой. Мало-мальски грамотный человек непременно восстановит в памяти картину И.Е. Репина. Подлинное пространство, воображение присутствующих, воспоминания лицейских 1 курса и А.С. Пушкина об этом дне. «Я прочёл мои «Воспоминания в Царском Селе, стоя в двух шагах от Державина. Я не в силах описать состояния души моей: когда дошёл я до стиха, где упоминаю имя Державина, голос мой отроческий зазвенел, а сердце забилося с упоительным восторгом... Не помню, как я кончил своё чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...» [1, т. XII, с. 158]. Если экскурсовод грамотно выстроит сюжет и поставит группу, введёт цитатный материал, у посетителей появится шанс «увидеть» событие, а не услышать о нём рассказ.

В другом мемориальном музее – музее Г.Р. Державина, в кабинете на столе лежит лист рукописи А.С. Пушкина (копия, конечно же). Пушкин переписал набело своё стихотворение и подарил его «старика Державину». Из этого кабинета поэт отправился в Царское Село. Может быть, именно в этом кабинете сказал он Сергею Тимофеевичу Аксакову: «Скоро явится свету второй Державин: это Пушкин, который уже в лицее перещеголял всех писателей» [2, с. 640]. Событие то же, но смотрим мы на него глазами Державина.

В литературной экспозиции «Пушкин. Жизнь и творчество» этот сюжет – среди прочих, рассказывающих о создании и создателях Лицея, о первых публикациях Пушкина, о «садах Лицея», о «шести годах теснейшего общения». Среди видов Царского Села, портретов лицейских, М.М. Сперанского, Императора Александра 1 – копия портрета

Г.Р. Державина, выполненная неизвестным художником в 1811 году с оригинала В.Л. Боровиковского. Под ним – раскрашенная литография П.Ф. Борреля с оригинала В.П. Лангера «Вид Актового зала Царскосельского Лицея». Небольшая работа, которая совершенно теряется рядом с большим ярким портретом. Я предлагала будущим экскурсоводам опробовать самые разные варианты: произнести строки из воспоминаний Пушкина и его стихов, отзыв Г.Р. Державина, воспоминания И.И. Пущина. Вместе искали тот вариант, который органично «ляжет на картинку». В результате в рассказе остался факт свершившегося события и отзыв Державина.

В разных филиалах музея могут экспонироваться одни и те же копии портретов и рукописей. Итак, экспонат один, но в разных музеях он несёт разную смысловую и эмоциональную нагрузку.

В Литературной экспозиции в «Онегинском» зале помещена не очень удачная копия портрета Пушкина работы Кипренского. Под ним – пюпитр, в котором черновик рукописи Пушкина, с указанием даты начала и завершения работы над «Евгением Онегиным». Здесь одному из самых известных и, наверное, потому одному из самых любимых всеми образов Пушкина отведена скромная, но, безусловно, важная роль: портрет призван обозначить присутствие главного героя рассказа.

В гостиной последней квартиры А.С. Пушкина – неплохая копия портрета О.А. Кипренского, которая была заказана О.С. Павлицевой в 1837 году. Вероятно, в Третьяковской галерее, где находится подлинник, уместно говорить о творческой манере, стиле, технике; можно говорить о портретах, написанных художником в то же время, о том, чем он жил и что примечательного было в его судьбе в этот период творчества. Т.е. в центре внимания будут находиться собственно полотно и личность создателя портрета. Для нас важно иное: чем был для Пушкина 1827 год, когда создавался портрет. Каков был он, каким видели его друзья, недруги, читающая публика, критики. Для нас важно, что портрет был заказан Антоном Дельвигом, лицейским другом, выкуплен Пушкиным у его вдовы и, вероятно, действительно, висел в этой гостиной. Если это так, входившие сюда точно так же в первую очередь видели именно его. Они могли сопоставить его с живым Пушкиным. Но и мы можем это сделать. То, каким увидел его художник, не нуждается в комментариях. Каким видел себя сам Пушкин? «Себя как в зеркале я вижу, но это зеркало мне льстит», «хорош никогда не был, а молод был». Наконец, «потомок негров безобразный». Каким видели его окружающие? «Невозможно быть более некрасивым. Черты его лица – помесь обезьяны с тигром <...> но, когда он заговорит,

забываешь о тех недостатках, которые мешают ему быть красивым» (Д.Ф. Фикельмон) [3, с. 81, 159]. «Пушкин был <...> шатен, с сильно вьющимися волосами, с голубыми глазами необыкновенной привлекательности. Я видела много его портретов, но с грустью должна сознаться, что ни один из них не передал и сотой доли духовной красоты его облика – особенно его удивительных глаз» (В.А. Нащокина) [4, с. 440]. Здесь звучал его голос и, возможно, его удивительный смех. Последнее, конечно, сомнительно, но ведь мы говорим о том, каким видели окружающие, значит, позволим себе выйти за пределы этой комнаты, этой квартиры. «Говорил он скоро, острил всегда удачно, был необыкновенно подвижен, весел, смеялся заразительно и громко» (В.А. Нащокина) [4, с. 441]. «Когда Пушкин хохотал, звук его голоса производил столь же чарующее действие, как и его стихи» (А.С. Хомяков) [5, вып. V, с. 146]. Взгляд художника, самого Пушкина, современников.

О чем еще позволяет нам говорить этот портрет? Об отношении читающей публики к Пушкину в 1826–1827 годах. Тогда Владимир Васильевич Измайлов писал ему: «Завидую Москве. Она короновала императора, теперь коронует поэта» [1, т. XIII, с. 297]. «Когда Пушкин, только что возвратившийся из деревни, где жил в изгнании и откуда вызвал его государь, вошел в партер, мгновенно пронесся по всему театру говор, повторявший его имя: все взоры, все внимание обратились на него. <...> Он стоял тогда на высшей степени своей популярности» (Н.В. Путьята) [5, вып. VI, с. 350]. Таков он в это время, таков он на портрете Кипренского. Пройдет совсем немного времени. «Пушкина <...> разобрал ужасно и справедливо Булгарин, как светило, в полдень угасшее. Тяжко сознавать, что какой-то Булгарин, стремясь излить свой яд на Пушкина, не может ничем более уязвить его, как говоря правду» (Софья Карамзина – брату Андрею 24 июля 1836 года) [6, с. 81]. И вскоре после смерти Пушкина: «Жаль, что он еще при жизни был свидетелем умаления своей славы. Я еще живо помню эпоху фанатизма, когда Пушкин был настоящим идолом нашей непостоянной публики. Она восхищалась его поэмами, но не поняла Бориса Годунова! Что такое слава?» (Мария Муханова – Михаилу Лобанову 13 февраля 1837 года) [7, с. 205]. То есть предлагается не рассказывать о портрете, а использовать его для раскрытия темы или тем, как получится. Это «как получится» – не небрежность и равнодушие методиста. Экскурсионный текст должен быть удобен для произнесения, соответствовать индивидуальным особенностям экскурсовода: его темпоритму, темпераменту, интонационному построению фраз, его представлению о своей роли во время проведения экскурсии.



Здесь же на круглом столе лежит рабочая тетрадь Пушкина, раскрытая на странице со стихотворением, начинающимся словами «Я памятник себе воздвиг...». Стихотворение могло звучать в этой гостиной в декабре 1836 года. Пушкин читал его А.И. Тургеневу, о чем Александр Иванович оставил запись в своем дневнике. Нужно сказать, чрезвычайно сложно говорить о том, что очень хорошо известно со школьной скамьи. «Памятник» «проходят» в школе, заучивают наизусть, послушно повторяют вслед за учителем устоявшуюся формулу «поэтическое завещание». Но при этом совершенно упускают из виду дату написания и первой публикации стихотворения. Это как голубые глаза у Пушкина. «Какие еще голубые, карие конечно, на всех портретах – карие. И вообще – “потомок негров”!». На странице дата написания – 21 августа 1836 года, а опубликовано оно после смерти Пушкина. Как и все стихотворения, входящие в «Каменноостровский цикл», и «Медный всадник», без которого сегодня невозможно представить Пушкина и Петербург. То есть «наш Пушкин» разительно отличается от того поэта, которого знали его современники. И тогда недоумение Е.А. Баратынского, которое явственно читается в его письме жене, перестает вызывать снисходительную усмешку, становится понятным. В начале февраля 1840 года он провел у В.А. Жуковского «часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формою. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною! Он только что созревал» [8, с. 270]. Так включение в рассказ двух дат – написания и опубликования стихотворения поможет избежать многословных рассуждений, что немаловажно при ограниченном времени, отведенном на экскурсию. Разрушение стереотипа поможет и немного «встряхнуть» аудиторию, не прибегая к методам грубого «оживляжа», так любимому некоторыми экскурсоводами.

В литературной экспозиции лист с текстом «Памятника» находится в предпоследнем зале под изображением Галереи 1812 года. Здесь же в витрине – «Полководец», «Из Пиндемонти», «Пора, мой друг, пора...». Помимо того, что, в отличие от мемориального музея, пространство использовано быть не может, зрительно лист не производит особого впечатления, да и теряется среди других рукописей, то есть не может быть использован в рассказе как центральный экспонат. Тем не менее, он может сыграть определенную самостоятельную роль. И здесь имеет смысл обратиться к вопросу, который нередко возникает и в музейном сообществе: о праве экскурсовода на высказывание собственной позиции во время проведения экскурсии, об использовании им результатов исследований

специалистов по вопросам биографии и творчества Пушкина. В большинстве случаев исследователи достаточно убедительны и может возникнуть непреодолимое желание не только присоединиться, но и транслировать их предположение в своей экскурсии. Ключевое слово – «предположение». В музее, все экспозиции которого построены исключительно на материалах эпохи, в нашем случае – созданных до 1837 года, это не лучший вариант. Более того, вариант невозможный, резко диссонирующий с изобразительным рядом и мемориальным пространством. Но можно высказать свою позицию, не прибегая к авторитету учёных напрямую. Как это сделать? Уже много лет спорят, какое именно сооружение Пушкин называет Александрийским столпом. Я склонно присоединиться к тем, кто называет Александровскую колонну. Причём убеждает меня в их правоте не только точная аргументация, но и совершенно ненаучные аргументы в пользу этого решения. Все давно привыкли, что памятник Петру I называют Медным всадником. И в бытовой речи, и на страницах СМИ нередко появляется «Александровский столп», «Александрийская колонна». Это любопытно, но, безусловно, не очень убедительно. Гораздо более серьезно то, что В.А. Жуковский заменил «Александрийский» на «Наполеонов», опасаясь ненужных подозрений. Но ведь у самого Жуковского подозрение возникло? Может, и не подозрение вовсе, а убеждение. Или знание. Если принять эту версию, появляется возможность иного интонирования при прочтении стихотворения, а само стихотворение использовать как завершение в экскурсии темы «Поэт и власть». Ещё во времена пребывания своего в Одессе в письме А.И. Тургеневу Пушкин сформулировал представление о своём месте на иерархической лестнице: «...он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое» [1, т. XIII, с. 103]. В 1834 году: «...я могу быть подданным, даже рабом, – но холопом и шутком не буду и у царя небесного» [1, т. XII, с. 329].

В 1836 году:

Никому  
Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать; для власти, для ливреи  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи

[1, т. III, кн. I, с. 420].

В том же 1836: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный <...> «Веленью Божию, о муза, будь послушна».

Мы говорили о способах введения в экскурсионный рассказ одного сюжета, об использовании одного экспоната в зависимости от экспозиционного пространства. Но. Есть «экспонат», который непременно

присутствует во всех филиалах, – слово. Ядром любого музея является комплекс мемориальных вещей. В нашем случае слово также является «мемориальной вещью». Как в мемориальном музее композитора необходимой составляющей экскурсии является музыка, так в мемориальном музее писателя или поэта – строки, им написанные. Более того, чем более отдален он во времени, тем важнее присутствие в рассказе речи людей, живших рядом с нашим героем. Вот почему неизменным условием успешной экскурсии в мемориальных музеях является цитирование (а не пересказ) писем, воспоминаний, дневниковых записей. Полагаю разумным и, более того, необходимым для создания успешной экскурсии в литературном музее исключение из речи экскурсовода литературоведческих выкладок, замечаний и комментариев исследователей творчества. Это уместно в лекции, статье, ответах на вопросы после экскурсии. В нашем случае рассказчик выступает в роли посредника, связующего давно прошедшее время и настоящее. Голоса участников и свидетелей событий, о которых идет речь, звучащие в пространстве, в котором эти события происходили, позволяют «увидеть» их изнутри, а не оценивать с точки зрения человека XXI века. Умело используя зрительный ряд и слово, экскурсовод имеет возможность воссоздать атмосферу «давно минувших дней» и вместе с тем включить локальные темы, связанные непосредственно с тематикой и, соответственно, экспозицией музея. В 1830 году Пушкин написал строки, которые можно поместить в качестве эпиграфа на всех методических разработках экскурсий по музеям, ему посвященным: «Не он (драматический поэт), не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, – но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» (Планы статьи «О народной драме и драме «Марфа Посадница») [1, т. XI, с. 181].

Мы можем рассказать о событиях от лица их очевидцев и участников в квартире, где прошли последние месяцы и минуты жизни Пушкина, в Лицее, где впервые он был назван поэтом, на Даче, где Александр Сергеевич прожил несколько месяцев «в кругу милых воспоминаний». В литературной экспозиции, доме Г.Р. Державина, квартире Н.А. Некрасова – свои герои, свои голоса, но сохраняется возможность попытаться «воскресить минувший век во всей его истине».

### *Список литературы*

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949. (Справочный том. [М.; Л.], 1959).
2. Грот Я.К. Жизнь Державина. М.: Алгоритм, 1997. 688 с.
3. Фикельмон Долли. Дневник 1829–1837. М.: «Минувшее», 2009. 1008 с.
4. Пушкин в воспоминаниях современников. Л.: Художественная литература, 1950. 600 с.
5. Русский архив. 1899. кн. II.
6. Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 436 с.
7. Прометей. Историко-биографический альманах. № 10. М.: Молодая гвардия, 1974. 426 с.
8. Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. 482 с.

### **«...TO RESUSCITATE THE AGES PAST». MUSEUM WORK THROUGH THE EYES OF A METHODOLOGIST**

***L.E. Smirnova***

Independent researcher, St. Petersburg

This article provides insights into a three-decade long experience working in The National Pushkin Museum in Saint-Petersburg. We use the example of the museum's various branches to illustrate how tour guides can use one and the same exhibit – Pushkin's portrait by Orest Kiprensky – in multiple ways. The usage varies from exposition to exposition, depending on their genre and main theme. We demonstrate how introducing a single subplot into a tour story can justify changes in picking verbal material for it – using the example subplot of a transfer exam that took place in Tsarskoye Selo Lyceum on January 8 1815. We showcase the importance of an “exhibit” that unifies all the museum branches – that of the Spoken Word.

**Keywords:** National Pushkin Museum, exposition, exhibit, narrative, tour guide, excursion story.

УДК 929

### **ПУШКИНЫ В КВИНТЕ: НЕВОЛЬНЫЕ БЕЖЕНЦЫ ИЛИ РАСПРОСТРАНТЕЛИ ВЕКОВОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ?**

***А.Н. Васильева***

Канадско-Русское Культурное Общество  
antonina55@mail.ru

Пушкины в Квинте: кто они – невольные беженцы или распространители вековой русской культуры? Статья посвящена попытке ответить на этот вопрос. Приводятся размышления о мультикультурности провинциальной Канады и роли неформального объединения «Канадско-Русское Культурное Общество», которому скоро исполнится четверть века. Совместными усилиями интернациональной

команды из России, Канады и Эстонии удалось прояснить историю семьи мигрантов, относящихся к ветви Льва Сергеевича Пушкина – брата великого поэта. Ирина Александровна Пушкина была его правнучкой. Интерес к этой истории делает Пушкиных в Квинте не просто беженцами, но невольными распространителями русской культуры. Детальные результаты исследования вошли в Генеалогию Пушкиных, изданную в 2020 году в Москве. Расшифрованный архив передан в музей Пушкина в Болдино.

**Ключевые слова:** Пушкин, Канада, Россия, мигранты, культура.

Данная статья не претендует на солидное научное исследование. Она, скорее, является итогом длительных размышлений о сложной судьбе мигрантов, относящихся к ветви Льва Сергеевича Пушкина, которых мы имели счастье узнать лично в период жизни, проведенный в небольшом канадском городке Беллевилль. Он расположен в области Квинте между Торонто и Оттавой, в провинции Онтарио. Как и всюду в Канаде – стране иммигрантов, здесь представлены выходцы из различных стран мира, в том числе и России, приносящие с собой соответствующую культурную память.

Следует сразу подчеркнуть, что мультикультурализм в Канаде объявлен государственной политикой и основывается на понимании культурного разнообразия как важнейшего символического ресурса канадского общества.

Не углубляясь в анализ взаимодействия культурной памяти мигрантов и принимающего общества в эпоху мультикультурализма, которому посвящен ряд профессиональных научных работ [1; 2], лишь подчеркнём, что, по нашим наблюдениям, в провинциальном канадском обществе сохраняется интерес к культуре и традициям «Других».

Лучший источник таких впечатлений – общение с носителями этой культуры. Именно поэтому в 2000 году нами было основано неформальное объединение под названием «Канадско-Русское Культурное Общество», которому скоро исполнится четверть века.

Его главной просветительской целью стал рассказ местным жителям о традициях, истории, многообразии жизни наших русскоязычных современников и присущих им общечеловеческих ценностях в совместных праздниках, дискуссиях, публикациях в прессе (рис. 1–3).



*Рис. 1*



*Рис. 2*



*Рис. 3*

Благодаря этому, наша группа русскоязычных соотечественников стала неофициальным представителем «русского мира» в Квинте, и к нам потянулись люди, интересующиеся Россией. Среди них оказалась семья Головей, предоставившая кров над головой «внучке Пушкина», с которыми мы познакомились в 2003 году (рис. 4).



*Рис. 4*

Это знакомство переросло в доверительную дружбу и послужило основанием для распространения Пушкинской темы в Квинте на долгие годы на поэтических вечерах и концертах.

Однако только после смерти И.А. Пушкиной, когда, за неимением родных, нам был доверен архив её семьи, мы смогли прояснить степень родства Ирины Александровны с великим поэтом. Это стало возможным благодаря совместным усилиям интернациональной команды, включавшей Антонину Васильеву-Дюрэм и Любу Ваннамейкер (Канада–Россия), Сергея Гаврилова (Эстония), Реню Таймински (Канада). На основании этой совместной работы выяснилось, что Ирина Александровна Пушкина была правнучкой Льва Сергеевича Пушкина – брата великого поэта. История её семьи, полная потерь и скитаний, описана в деталях [3] и вошла в Генеалогию Пушкиных, изданную в 2020 году в Москве. После расшифровки архив был нами передан в музей Пушкина в Болдино и уже находится в работе [4].

Примечательным для нас, спустя все эти годы, стало понимание следа, который оставили Пушкины, неся это ставшее всемирно узнаваемым имя сквозь революцию и войны, через страны и континенты, оставаясь при этом просто порядочными людьми.





*Рис. 5*

Благодаря их присутствию было когда-то поддержано Пушкинское образование в Эстонии (рис. 5), а многие поколения жителей канадского Квинте познакомились с творчеством самого великого русского поэта, и волны любви к его творчеству продолжают расходиться по сей день. Более того, во времена, когда памятники Пушкину уничтожаются, надгробный камень на могиле Пушкиных в Квинте стал своеобразным символом торжества великого творчества над политическими распрями (рис. 6).



*Рис. 6.*

Итак: кто же они были – Пушкины в Квинте? Мы склоняемся к мнению, что были они не просто беженцами, но невольными распространителями русской культуры. Вероятно, такое заключение показалось бы любопытным самой И.А. Пушкиной, с ее чувством юмора и нескончаемым оптимизмом.



### *Список литературы*

1. Буллер А., Линченко А.А. Культурная память мигрантов и принимающего общества в эпоху мультикультурализма // Журнал фронтирных исследований. 2020. V. 5. No 2. P. 27–59.
2. Сизов И.Ю. Особенности иммиграционной политики в некоторых зарубежных странах // Вестник Московского университета МВД России. 2012. Вып. 9. С. 133–138.
3. Гаврилов С.Л. «Несчастливые нарвские беглецы...». Потомки Льва Сергеевича Пушкина в Эстонии // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2016. Вып. 32. С. 319–328.
4. Зайцева Н.А. Болдинские Пушкины // Болдинские чтения 2024. Нижний Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2024. С. 229–237.

### **PUSHKINS IN QUINTE: ACCIDENTAL REFUGEES OR AMBASSADORS OF THE CENTURY OLD RUSSIAN CULTURE?**

*A.N. Vassilieva*

Canadian-Russian Cultural Society

Pushkins in Quinte: are they accidental refugees or ambassadors of the centuries-old Russian culture? The article attempts to answer this question. Reflections are offered on the multiculturalism of provincial Canada and the role of the informal Canadian-Russian Cultural Society, which will soon celebrate its 25th anniversary. Through the collaborative efforts of an international team from Russia, Canada, and Estonia, the history of a migrant family related to the branch of Lev Sergeyevich Pushkin – the brother of the great poet – was clarified. Irina Alexandrovna Pushkina was his great-granddaughter. Interest in this story makes Pushkins in Quinte not merely refugees but inadvertent promoters of Russian culture. The detailed research results were included in the Pushkin Family Genealogy, published in 2020 in Moscow. The deciphered archive has been transferred to the Pushkin Museum in Boldino.

**Keywords:** Pushkin, Canada, Russia, migrants, culture.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Проблематика и поэтика Пушкина

<i>Карпов Н.А.</i> «Душа! я пророк, ей богу пророк!» О поэте и пророке у Пушкина.....	3
<i>Романова А.Н.</i> «Стишки холодные и гладкие». Вольтеровская строка в переписке Пушкина, Дельвига и Вяземского осенью 1828 года.....	13
<i>Доманский В.А.</i> Поэтический космос садов Пушкина .....	23
<i>Михайлова Н.И.</i> К комментарию «Повестей Белкина»: («...несмотря на неусыпные старания уездного нашего лекаря...») .....	35
<i>Белоногова В.Ю.</i> «Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...» Пушкинские авантюристы и выдумщики .....	38
<i>Орлов В.Е.</i> Камеристка или следующая? «Французские» эпитафии в повести Пушкина «Пиковая дама»: опыт аутентичного перевода .....	46
<i>Балашова О.Б.</i> Мир суеверий в «Пиковой даме» и мистико-мифологический контекст повести .....	54
<i>Сапченко Л.А.</i> Образ жанра (К вопросу о жанровой специфике «Капитанской дочки») .....	63
<i>Довгий О.Л.</i> Покой покойников у Пушкина: путем полиптотона.....	71
<i>Карпушкина Л.А.</i> Пародия на экфрасис в поэме Пушкина «Граф Нулин» .....	87
<i>Юхнова И.С.</i> «Сказка о медведихе» А.С. Пушкина: к истории возникновения замысла.....	94
<i>Глушаков П.С.</i> Четыре этюда о Пушкине.....	100

### Творческие диалоги

<i>Ивинский Д.П.</i> «Граф Нулин» и «Шекспировы Духи» .....	104
<i>Курочкин А.В.</i> «Буде ты любопытен что́ знать про меня...» Эпизод из переписки А.С. Пушкина и П.А. Катенина .....	113
<i>Топор Г.Г.</i> А.С. Пушкин в жизни и в творчестве А.Ф. Вельмана .....	125
<i>Пяткин С.Н.</i> «Пугачев» Есенина vs «Борис Годунов» Пушкина в оценке Николая Клюева .....	129
<i>Цвик И.И.</i> Пушкинская традиция в творческом наследии М. Цветаевой и А. Ахматовой.....	138

### Пушкин в кругу искусств

<i>Сонина Е.С.</i> Памятники А.С. Пушкину в дореволюционной и советской карикатуре.....	148
<i>Краснова И.А., Ланина М.В.</i> «Онегин» нашего времени: современное хореографическое прочтение романа А.С. Пушкина .....	164
<i>Угрюмов В.Е.</i> Традиции А.С. Пушкина в пьесе Питера Шеффера «Амадей» ....	174
<i>Болнова Е.В.</i> Пушкинский код в фильме И. Казанкова «Позывной “Пассажир”» .....	181

<i>Процин Е.Е.</i> Творчество А.С. Пушкина в репертуаре современных российских театров (статистика сезонов 2018–2019 и 2023–2024 годов) .....	188
<i>Яшина К.И.</i> Цифровой Пушкин: обзор проектов .....	198

### **Пушкин в переводах**

<i>Вирозуб М.Р.</i> А.С. Пушкин: перевод с русского на русский.....	204
<i>Кафанова О.Б.</i> Тургенев – переводчик философской лирики Пушкина на французский язык.....	212
<i>Королева С.Б.</i> Англоязычные переводы пушкинского «Пророка» (1920–1930 годы): диалог с поэтом и русской культурой.....	220

### **Пушкин и музеи**

<i>Тюльнева В.Ф.</i> «Уважение к минувшему». И.В. Киреев о разрушении болдинской церкви Успения .....	234
<i>Пыхонин А.А.</i> О памятниках А.С. Пушкину .....	246
<i>Смирнова Л.Е.</i> «...воскресить минувший век». Из опыта работы методиста .....	253
<i>Васильева А.Н.</i> Пушкины в Квинте: невольные беженцы или распространители вековой русской культуры? .....	260

## БОЛДИНСКИЕ ЧТЕНИЯ 2025

*Печатается в авторской редакции*

Издательство Национального исследовательского  
Нижегородского государственного  
университета им. Н.И. Лобачевского  
603022, Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23

Подписано в печать 11.08.2025 г. Формат 60×84 1/16.  
Бумага офсетная. Печать цифровая. Гарнитура Times NR.  
Тираж 200 экз. Заказ № 264/25.

Отпечатано в типографии ННГУ им. Н.И. Лобачевского  
603000, Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37