

113
1769
Государственный музей-заповедник А.С. Пушкина
«Михайловское»



МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 41

МАТЕРИАЛЫ
Михайловских Пушкинских чтений
«1825 год»
и конференции
«Пушкин и британская культура.
Пушкинский круг чтения»
(2005 год)

2006

*Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ
Федеральное государственное учреждение культуры
«Государственный мемориальный историко-литературный
и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина
«Михайловское» (Пушкинский Заповедник)»*

МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 41

Материалы

научно-музейных
Михайловских Пушкинских чтений «1825 год»
(август 2005)

и научной конференции
«Пушкин и британская культура.
Пушкинский круг чтения»
(декабрь 2005)

Сельцо Михайловское – Псков
2006

- Михайловская пушкиниана: Материалы научно-музейных Михайловских Пушкинских чтений «1825 год» (август 2005) и научной конференции «Пушкин и британская культура. Пушкинский круг чтения» (декабрь 2005). – Вып. 41. – Сельцо Михайловское; Псков, 2006. – 208 с.**

Издание объединяет материалы научно-музейных Михайловских Пушкинских чтений «1825 год», состоявшихся в августе 2005 года, и научной конференции «Пушкин и британская культура. Пушкинский круг чтения», которая была проведена в Государственном музее-заповеднике А.С. Пушкина «Михайловское» в декабре 2005 года. По большей части представленные в сборнике статьи посвящены отдельным произведениям Пушкина (как тем, что были созданы в 1825 году, так и некоторым другим) и их отражению в отечественной и зарубежной литературе, а также в изобразительном искусстве и музыке. Однако есть в сборнике и краеведческие исследования и описания. Среди авторов «Михайловской Пушкинианы» – как известные и опытные, так и начинающие исследователи истории, культуры и литературы.

ББК 83.3 (2Рос-Рус)1



«МЕЖ ИМИ ВСЕ РОЖДАЛО СПОРЫ И К РАЗМЫШЛЕНИЮ ВЛЕКЛО...»

Михайловские Пушкинские чтения «1825 год», проходившие 20–21 августа 2005 года, были посвящены творчеству А.С. Пушкина 1825 года. Тема вроде бы достаточно узкая, но ведь какой это был год для Александра Сергеевича! Центральный год Михайловской ссылки, год, впервые в жизни безвыездно проведенный в деревне (кратковременные поездки в Псков и уездные городки не в счет), год, в который написаны трагедия «Борис Годунов», шутливая поэма «Граф Нулин», стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье») и многое другое. А для российской истории, так глубоко переживаемой поэтом, какой год! В начале его – 100-летие смерти Петра I, в завершение – конец царствования Александра I и восстание на Сенатской площади. А внутренняя жизнь и события в кругу друзей и родных! Приезд лицейских товарищей (Ивана Пущина, Антона Дельвига, Александра Горчакова), годовщина смерти Байрона, отмеченная панихидой по рабу Божию боярину Георгию на Ворониче, «мор на Пушкиных», история с аневризмом, влюбленность в Анну Петровну Керн, планы бегства за границу, женитьба Дельвига, выход в свет первого сборника стихотворений – всего не перечислить. И библиотека ширится и растет, и сама божественная Анна Петровна присылает из Риги последнее собрание сочинений Байрона, о котором так мечталось, а в ответ ей летит благодарственное письмо с обещанием видеть во всех героинях Байрона «черты, забыть которые невозможно...».

Таким образом, узкие, на первый взгляд, рамки темы расширяются до размеров вселенной и темой конференции становится «всё» – все то, что было предметом споров Онегина и Ленского:

Меж ими все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.



В центре внимания участников Михайловских чтений было, конечно же, творчество А.С. Пушкина указанного периода. Доклады были посвящены как отдельным произведениям и их отражению в литературе, в изобразительном искусстве и музыке, так и отдельным усадьбам, в которых поэт бывал во время ссылки, с обитателями которых он встречался. Материалы чтений позволяют нам лучше представить культурный контекст, в котором шла творческая работа А.С. Пушкина в 1825 году, источники произведений Михайловского периода, обстоятельства жизни и творчества поэта во время Михайловской ссылки, а значит, и само творчество поэта.

Логическим продолжением Михайловских чтений «1825 год» стала конференция «Пушкин и британская культура. Пушкинский круг чтения», проходившая в Пушкинском Заповеднике 16–18 декабря 2005 года. Творчество А.С. Пушкина в широком контексте англоязычной культуры, культурные связи Британии и России, отражение их в творчестве А.С. Пушкина – такова была тематика докладов этой конференции. Разумеется, полностью раскрыть такую широкую тему в рамках одной конференции невозможно – слишком глубоким и разносторонним является феномен А.С. Пушкина в русской культуре. К тому же в Пушкинском Заповеднике для конференций давно и сознательно выбран камерный формат, когда при небольшом количестве участников (15–20 человек) доклады не просто читают – их обсуждают, когда выступления становятся предметом полемики, дополняются в процессе обсуждения. И всегда в результате появляется что-то новое – новое знание о Пушкине, о русской литературе, о месте России в мировой культуре.

Елена Ступина,
*заместитель директора по научно-музейной части
Государственного музея-заповедника
А.С. Пушкина «Михайловское»*



I. Материалы научно-музейных Михайловских Пушкинских чтений «1825 год» (август 2005)

Вадим Старк

СВЯТООТЕЧЕСКАЯ И РОДОВАЯ ОНОМАСТИКА У ПУШКИНА

Пушкин писал в рецензии на «Словарь о Святых»: «Есть люди, не имющие никакого понятия о житии того Св. угодника, чье имя носят от купели до могилы и чью память празднуют ежегодно. Не дозволяя себе никакой укоризны, не можем по крайней мере не дивиться крайнему их нелюбопытству» (XII, 101)¹. Небесным покровителем самого Пушкина оказался ближайший после дня его рождения святой, носивший то же имя, Александр Константинопольский, день памяти которого свершался по старому стилю 2 июня, что соответствует 15 июня в современном церковном календаре. Пушкин знал то немногое, что известно об Александре Константинопольском, главе цареградской церкви в IV веке, который именуется ее историками Александром I, как и венценосный тезка поэта. Однако это понимание, а тем более применение смысла того или иного имени в контексте своих произведений приходит к Пушкину не сразу.

В ранней лирике Пушкина фигурируют условные имена – Деляя, Леда, Леила, Лаиса и так далее. Для первой лицейской задуманной поэмы не без влияния Радищева избирается имя Бова, восходящее к русской лубочной сказке.

В первой романтической поэме главная героиня носит чисто славянское имя Людмила – «милая людям», к тому же заимствованное у Жуковского (баллада «Людмила»). Руслан – «обрусевшая» форма имени Урус-лан (Рустам или Арслан). Руслан – сын Заль-Зара (Еруслан Залазоревич или Еруслан Лазаре-

¹ Здесь и далее в книге все цитаты из Пушкина, кроме случаев, оговоренных особ. даются по Полному собранию сочинений (М.; Л.: АН СССР, 1937–1949. Т. I–XVI) с указанием римской цифрой номера тома, арабской – номера страницы. (Примеч. ред.)



вич в переводе на русский), великий богатырь, герой восточной сказки и затем поэмы «Шахнаме» («Книга царей») персидского поэта Фирдоуси. Переводная, несколько переработанная и приспособленная к отечественной действительности, в России она была известна с конца XVII века. Что же касается имен Рогдая, Фарлафа и так далее, то они были заимствованы Пушкиным из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, Карамзиным же – из былинного эпоса.

Первое смысловое применение имени встречаем у Пушкина в романе «Евгений Онегин». Евгений в переводе с греческого – «благородный», что отвечает социальному статусу главного героя и его психологии. В поэме «Цыганы» использование имени Алеко (Александр) – первое применение своего родового имени с учетом автобиографического элемента поэмы, хотя и ограниченной психологией героя, а не действительными фактами. Поэма вышла в свет, как известно, без имени автора в мае 1827 года, но первый отрывок из нее был напечатан уже в «Полярной Звезде на 1825 год».

Имя Наталья, которое дали при крещении будущей жене поэта, для него было дорого уже с лицейских лет. Одно из первых известных стихотворений Пушкина написано летом 1813 года и названо «К Наталье».

Имя Наталья поначалу предназначалось и главной героине «Евгения Онегина». Впервые это имя встречается в черновике XXI строфы первой главы романа в сцене появления Онегина в театре. Варианты десятого стиха «В большом рассеянье взглянул» читаются так:

Наташ знакомых

или

Своих Анют, Наташ, Анет

Пушкин сначала отказался от перечислительного ряда знакомых Онегину актрис, а затем и от *Наташ, их заменивших*. В следующий раз имя Наташа появится в черновиках XXIV строфы второй главы для того, чтобы тут же навсегда исчезнуть со страниц романа:

Ее сестра звалась... Наташа.

К этому имени относятся варианты следующей строки:

Мне жаль, что именем таким

и:

Мы нынче именем таким



Но когда концовкой третьего стиха становится слово «рсман» в родительном падеже, то появляется наконец в рифму с ним имя Татьяна. Дело, конечно, не только в рифме, хотя и в ней тоже. Замена имени дала возможность поэту заметить:

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.

«Заменяя» в романе Наталью на Татьяну, Пушкин воспользовался именем Наталья в Михайловском, когда одновременно с деревенскими главами «Онегина», порою в иронической переключке с романом, параллельно с работой над IV и V главами «Евгения Онегина» пишется поэма «Граф Нулин».

К несчастью, героиня наша...
(Ах, я забыл ей имя дать!
Муж просто звал ее Наташа,
Но мы – мы будем называть
Наталья Павловна) к несчастью,
Наталья Павловна совсем
Своей хозяйственной частью
Не занималась, затем,
Что не в отеческом законе
Она воспитана была,
А в благородном пансионе
У эмигрантки Фальбала.

Следует заметить, хотя это и не имеет отношения к святоотеческой и родовой ономастике, что Пушкин не без смысла для характеристики героини «Графа Нулина», модницы Натальи Павловны, дает ее бывлой наставнице фамилию Фальбала: с переводе с французского «falbala» означает «оборка».

Если с именем Наталья в сознании поэта по-карамзински связывались «воспоминанья старины», боярства, то в окончательной редакции, где укрепилось имя Татьяна, к нему добавилось уточняющее: «иль девичьей!». Не случайно к имени Татьяна Пушкин дает примечание: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например: Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами». Если обратиться к переводам имен на русский

язык, то оказывается, что приведенный ряд отнюдь не произволен. Он подчиняется логике общего замысла романа.

Агафон – *добрый*;

Филат – от греческого *любимый*;

Федора или Феодора – *Божий дар*;

Фекла (не греческое имя) – *совершенная* с еврейского или *надежда* с арамейского.

Порассуждав подобным образом и перебрав несколько имен, Пушкин останавливается на Агафоне, что должно было предсказать Татьяне доброго мужа. В тексте самого романа Пушкин также рассуждает на тему выбора имен, которые давались в России при крещении:

Всегда признаться мы должны
Что вкуса очень мало
У нас и в платьях и в домах
И на крестинах и в стихах

Первоначальный вариант одного из стихов читался:

И при крестинах наших дам

Именины в России традиционно отмечались более торжественно, чем день рождения, бывший скорее семейным домашним праздником. И день ангела помнили все – для того достаточно было заглянуть в календарь. В шутовском именинном стихотворении, обращенном к Анне Николаевне Вульф, Пушкин, отмечая популярные имена и первым называя имя Наталья, признается:

Хотя стишки на именины
Натали, Софьи, Катерины
Уже не в моде, может быть;
Но я, ваш обожатель верный,
Я в знак послушности примерной
Готов и ими вам служить.
Но предаю себя проклятью,
Когда я знаю, почему
Вас окрестили *благодатью*!
Нет, нет, по мнению моему,
И ваша речь, и взор унылый,

И ножка (сменю вам сказать) –
Все это чрезвычайно мило,
Но пагуба, не благодать.

Написанное в 1825 году стихотворение обыгрывает имя Анна, которое переводится с еврейского как «благодать». Два из трех упомянутых в стихотворении имен в переводе с греческого означают: Софья – «премудрость», а Екатерина – «всегда чистая».

Имя Наталья – «природная» – по смыслу устраивало Пушкина, в частности, и по отношению к выросшей в деревне героине «Евгения Онегина». Однако в русской традиции пушкинского времени имя это почиталась простонародным, и им редко называли дочерей в дворянских семьях, хотя так звали и одну из дочерей Петра I, а также его мать и сестру. Именами тишайшего царя Алексея Михайловича и его супруги, боярской дочери Натальи Кирилловны, Карамзин назвал героев своей повести, дав новую жизнь имени Наталья.

Чуть ли не к Ивану Александровичу Загряжскому, деду Натальи Николаевны, относится записанный Пушкиным рассказ об адъютанте Потемкина, «жившем в Москве и считавшемся в отпуску», когда, вызванный светлейшим, он пускается в дальний путь и застаёт того в постели со святцами в руках. Пушкин записывает их разговор:

«Пот.: Ты, братец, мой адъютант такой-то? – Ад.: Точно так, ваша светлость.

Пот.: Правда ль, что ты святцы знаешь наизусть?

Ад.: Точно так.

Пот. (смотря в святцы): Какого же святого празднуют 18 мая?

Ад.: Мученика Феодота, в. св.

Пот.: Так. А 29 сентября?

Ад.: Преподобного Кириака.

Пот.: Точно. А 5 февр.?

Ад.: Мученицы Агафьи.

Пот. (закрывая святцы): Ну, поезжай же себе домой».

Приведенные Пушкиным имена действительно отмечаются в указанные дни и переводятся с греческого:

Феодот – *Богом данный*,

Кириак – *господский*,

Агафья – *добрая*.

Итак, еще во II главе, переименовав имя своей главной героини, Пушкин обосновывает и начавшуюся перемену отношения к именам.



Бывало, писывала кровью
Она в альбомы нежных дев,
Звала Полиною Прасковью
И говорила нараспев;
Корсет носила очень узкий,
И русский Н как N французский
Произносить умела в нос;
Но скоро все перевелось:
Корсет, альбом, княжну Алину,
Стишков чувствительных тетрадь
Она забыла; стала звать
Акулькой прежнюю Селину
И обновила наконец
На вате шлафор и чепец.

(II, XXXIII)

И имя Прасковья, и шлафор (шлафорк) на вате отзываются в «Метели»:

«Старики проснулись и вышли в гостиную, Гаврила Гаврилович в колпаке и байковой куртке, Прасковья Петровна в шлафорке на вате».

Пушкин в приведенном случае использует родовое имя Гаврила, а фамилию не приводит, ограничившись одним инициалом «Р**», который может рассматриваться в качестве первой буквы родственной автору фамилии Ржевских, которую он использует не однажды. К примеру, в «Романе в письмах» в переписке Саши и Лизы фигурирует Алексей Р., которому и имя дано из родового набора Пушкиных и Ржевских: так, Алексеем звали прадеда Пушкина, отца бабушки Марии Алексеевны Ганнибал, урожденной Пушкиной, дочери Сарры Юрьевны Ржевской.

В «Борисе Годунове» среди действующих лиц двое Пушкиных – Гаврила Пушкин и Афанасий Михайлович Пушкин (не существовавший в реальности). В статье «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» Пушкин писал: «В царствование Бориса Годунова Пушкины были гонимы и явным образом обижаемы в спорах местничества. Г.Г. Пушкин, тот самый, который выведен в моей трагедии, принадлежит к числу самых замечательных лиц той эпохи, столь богатой историческими характерами. Другой Пушкин во время междоусобия, начальствуя отдельным войском, по словам Карамзина, один с Измайловым, сделал честно свое дело» (XI, 161).

В первом своем историческом романе Пушкин также использовал исторические имена, сведя их со своим предком А.П. Ганнибалом. Старший сын Я.Н. Римского-Корсакова от его брака с Прасковьей Аггеевной Елагиной – Иван (Воин) Римский-Корсаков – станет прототипом Корсакова в романе Пушкина

«Арап Петра Великого». Давно прослежены подходы Пушкина к освещению личности и деятельности Петра I, каковыми они представлены в романе, проанализированы использованные источники. О литературном отражении Пушкиным биографии своего прадеда Абрама Петровича Ганнибала также написано достаточно полно. Прослежено, в какой мере и во имя чего допущены в романе отступления от реальной биографии прототипа, в частности относительно брака Ганнибала, женатого не на русской боярышне Ржевской, а на Евдокии Диопер, дочери грека-моряка на русской службе. Однако для прояснения принципов использования в художественном повествовании исторических лиц и фактов необходимым представляется обращение и к другим персонажам романа. Собственно, таковым по большому счету является в романе только приятель Ибрагима Корсаков. Давно отмечено, что их образы даны в романе по принципу контраста: «В образах Ибрагима и легкомысленного щеголя Корсакова Пушкин исторически верно намечает две противоположные тенденции в развитии дворянского общества, порожденные петровской реформой, те два типа русского дворянина, о которых позднее писал Герцен, облик которых освещен Толстым в «Войне и мире». По стремлениям своего духа и по смыслу своей деятельности Ибрагим является наиболее ранним представителем того немногочисленного просвещенного и прогрессивного дворянства, из среды которого в последующие эпохи вышли некоторые видные деятели русской культуры»².

Действительно, Корсаков – исторический тип, характер обобщенный, знакомый, как будто выглянувший из глубины XVIII века, тип, в системе композиции контрастов-противоположений романа играющий важную роль. Вместе с тем в основе его, как и в случае с Ибрагимом, лежит лицо вполне реальное, историческое не в меньшей степени, чем сам Абрам Ганнибал, стоящий за спиной «царского арапа» Ибрагима. Это – Иван-Воин Яковлевич Римский-Корсаков³. Один из них – прадед Пушкина, другой – прадед композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова.

В романе он именуется своим крещеным именем Иван, отчество же придумано Пушкиным – Евграфович. Вот как в четвертой главе романа нам поведано о его происхождении Гаврилой Афанасьевичем Ржевским: «Вот, например, сын покойного Евграфа Сергеевича Корсакова на прошедшей ассамблее наделал такого шума с Наташей, что привел меня в краску. На другой день, гляжу, катят ко мне прямо на двор; я думал, кого-то Бог несет – уж не князя ли Алек-

² Петров С.М. Художественная проза Пушкина // Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. М., 1960. С. 616.

³ Римский-Корсаков Воин Яковлевич // Русский биографический словарь. Т. [16]. СПб., 1913. С. 217–219.

сандра Даниловича? Не тут-то было: Ивана Евграфовича» (VIII, 22). Пушкин, что не однажды отмечалось исследователями, довольно часто использовал в качестве имен своих героев имена родных, знакомых, но имени Евграф мы не встретим ни в родственном, ни в дружеском окружении Пушкина, нет этого имени и в родословии Римских-Корсаковых. Тем не менее выбор имени вряд ли случаен. В переводе с греческого оно означает «благописанный» и как нельзя более подходит к его носителю, каким он представлен в романе. До нашего времени дошел портрет В.Я. Римского-Корсакова в адмиральском мундире с красной Александровской лентой через плечо, написанный неизвестным художником середины XVIII века. Этот портрет мог видеть и Пушкин, бывая в гостях у Римских-Корсаковых. На портрете Воин Яковлевич представлен уже немолодым человеком, но сохранившим тонкие черты красивого породистого лица, которое особенно украшают выразительные глаза. В роду Римских-Корсаковых и мужчины и женщины славились красотой. Не случайно на одном из них, на Иване Николаевиче Римском-Корсакове (1754–1831), в 1778 году остановилось внимание Екатерины II. Пушкин, по воспоминаниям Н.М. Колмакова, незадолго до смерти бывшего фаворита и генерал-адъютанта императрицы «часто посещал» его в Москве, «допытываясь от него о временах Екатерины»⁴.

Иван Евграфович Корсаков, приятель Ибрагима еще по Парижу, сын почтенного Евграфа Сергеевича, мот и шалопай, а в общем, неглупый малый и милый человек, как бы высветляет достоинства и серьезность своего черного друга. Противопоставление веселящемуся легкомысленному Парижу эпохи регентства герцога Филиппа Орлеанского делового, строящегося Петербурга Петра Великого и противопоставление Ибрагима Корсакову лежат в одной плоскости и служат одной цели. Однако Корсаков такой же продукт своего времени, как и Ибрагим.

Использование Пушкиным неполной фамилии, хотя и употребляемой в такой форме, настоящего имени и со смыслом придуманного отчества создают как бы достаточную дистанцию между героем и его прототипом. Судя по сохранившейся части черновика романа, Пушкин с самого начала использует фамилию Корсаков и только в вариантах белого автографа появляется взамен реальной вымышленная, варьируемая фамилия – Кирицкой, Карицкой, Корицкой. В конце концов Пушкин возвращается к подлинной фамилии (VIII, 508–509). Интересно отметить, что на том этапе, когда Пушкин решил было пользоваться вымышленной фамилией, из-под пера у него все равно выходила настоящая фамилия, которую он тут же исправлял на придуманную. И наконец перестал делать исправления – Корсаков приобрел все права в его тексте.

⁴ Русская Старина. 1887. № 3. С. 600.

Иван-Воин, старший сын Якова Никитича Римского-Корсакова, прототип героя романа, звался в честь святого Иоанна Воина IV века, посланного императором Юлианом Отступником для преследования христиан, но тайно покровительствовал им, за что он и был привлечен к суду и заключен в темницу. Имени Воин в святцах нет, хотя оно и употребляется во всех документах. Пушкин использовал в романе его настоящее, данное ему при крещении имя Иван.

По возвращении из михайловской ссылки в Москву Пушкин становится частым посетителем дома Римских-Корсаковых. Пушкина связывали с этим семейством и родственные узы. Хозяйка дома Мария Ивановна Римская-Корсакова выдала своих дочерей за кузенов матери Пушкина Надежды Осиповны: Варвара (1784–1813) 11 ноября 1806 года венчалась с Александром Алексеевичем Ржевским, погибшим под Фридрихсборгом 2 июня 1807 года; Наталия (1792–1848) в 1819 году стала женой Ф.В. Акинфова (1789–1848). Особенно интересным для замысла романа о прадеде Ганнибале было общее с поэтом родство Римских-Корсаковых с Ржевскими. Прабабушка поэта Сарра Юрьевна действительно носила в девичестве старинную, некогда княжескую, фамилию рюриковичей Ржевских, но она не была замужем за прадедом поэта А.П. Ганнибалом, а только ее дочь Мария Алексеевна вышла замуж за его сына Иосифа Абрамовича. Н.К. Телетова, исследователь истории этих родов, пишет: «Соединив два поколения в одно при помощи художественного вымысла, Пушкин заставил своего прадеда Абрама Ганнибала жениться не на гречанке Диопер, а на Ржевской, в то время как на дочери Сарры Юрьевны Марии Пушкиной женился уже дед поэта – Осип. Соображения Осипа Абрамовича, взявшего в жены небогатую, почти 28-летней барышню, по матери Ржевскую, Пушкин приписывает прадеду Абраму: «Государь прав: мне должно обеспечить будущую судьбу мою. Свадьба с молодой Ржевской присоединит меня к гордому русскому дворянству, и я перестану быть пришельцем в новом моем отечестве»⁵.

Сопоставляя то, как Пушкин пользуется в разных случаях именами Римских-Корсаковых и реальными обстоятельствами их жизни, можно сделать несколько наблюдений. Судя по дошедшим до нас планам «Романа на Кавказских водах», Пушкин, как и в романе «Арап Петра Великого», сначала использует для действующих лиц имена вымышленные, а затем меняет их на подлинные фамилии известных ему лиц. В случае с Римскими-Корсаковыми он адаптирует их фамилию. Таким образом, Пушкин в конечном итоге идет не по пути отстранения от реальных лиц, а, напротив, сближения их со своими героями.

⁵ Телетова Н.К. Забытые родственные связи А.С. Пушкина. Л., 1981. С. 100–101.

Не исключено, что от Римских-Корсаковых поэт мог слышать рассказы об их предке, которого и выводит в романе. Написанным, однако, оказалось лишь начало первой главы, где отсутствуют реальные имена и фамилии, употребляемые в поздних черновых планах. Мать названа вначале Катериной Петровной Томской, ее дочь – Машей, которую рисует Пушкин, придав ей черты реальной Алины, хотя и уменьшив ее возраст: «девушка лет 18-ти, стройная, высокая, с бледным прекрасным лицом и черными огненными глазами...» (VIII, 413).

В «Арапе Петра Великого» тот же путь прослеживается в отношении фамилии Ржевских, которые поначалу обозначаются как «Ч*»: «Дочь Гавр. Афан. Ч*** - - -», «старый Ч.», «Гавр. Аф. Ч.» (VIII, 529). Вероятно, судя по числу пропущенных букв, Пушкин хотел использовать девичью фамилию другой своей бабушки по линии отца – Ольги Васильевны Чичериной – и ее отца Василия Ивановича Чичерина. Затем он дает им фамилию Ржевских, которые через Пушкиных породнились с Ганнибалами.

Использование настоящих фамилий и обстоятельств выявляет стремление придать повествованию реалистический, исторически выверенный характер. Тот же путь прослеживается и в планах романа из недавнего прошлого, «Русском Пелаге», среди героев которого намечены реальные лица, современники поэта, обстоятельства, всем известные, – в частности, дуэли Шереметева с Завадовским и Грибоедова с Якубовичем. Имя последнего связует замыслы «Романа на Кавказских водах» и «Русского Пелага».

Очевиден в написанном начале «Русского Пелага» и его планах автобиографический пласт, связанный с воспоминаниями детства, отношениями с родителями, петербургской юностью. Стремление «домашним образом» познакомить читателя с прошедшим временем, что, по мнению Пушкина, составляло «главную прелесть» романов Вальтера Скотта, проявляется во всех его незавершенных исторических романах, нереализованных замыслах и планах. Важное место отводилось в них нескольким поколениям Римских-Корсаковых, чьи реальные личности, семейные предания и анекдоты вплелись в ткань художественного повествования. Так осуществлялся Пушкиным тот синтез личного начала, исторического и биографического материала, который лежит в основе его поисков путей современного русского исторического и, с тем вместе, реалистического повествования.

Для создания образа Ибрагима в романе послужила, в первую очередь, так называемая «Немецкая биография» А.П. Ганнибала, написанная его зятем А.К. Роткирхом. К тому времени она хранилась у сына Роткирха, то есть Ивана Адамовича (1783–1832), и жены его Христины-Елизаветы, урожденной фон Вессель (1791–1840), в селе Новопятницком под Ямбургом.

«Есть все основания предполагать, – как пишет Н.К. Телетова, – что Пушкин свершил сам небольшое путешествие в Пятницкое». И продолжает: «Копия с Немецкой биографии, доставшаяся ему, очень вероятно, что сделана изящным почерком Христины-Елизаветы Роткирх. <...> Думается, воспоминание о добродушном и дружественном шведе, увлеченном игрой на флейте, – в начале VII главы «Арага Петра Великого» – есть дань собственному впечатлению о встрече с этим двоюродным дядюшкой, прозрачно названным Густавом Адамовичем»⁶.

Употребление еще одной вариации этого имени обнаружится затем в сентябре – октябре 1831 года, в наброске «Романа на Кавказских водах». Родственное имя Ивана Адамовича, превратившись в Адама Адамовича, расторопного немца-врача, успевающего перехватить пациента под носом у своего соперника, хлопотавшего о том же, но неудачно, малоросса со знаменательной фамилией Хлапенко, возвращает автора к именам своей родни. Пушкин пишет: «Хлапенко опаздывает. – Немец берет его место – куда вы, Адам Адамович?» – восклицает малоросс» (VIII, 968).

И, наконец, неизвестное нам небольшое путешествие к границе Прибалтики, описанное в оборванной повести 1835 года «В 179... году возвращался я...», может рассматриваться как автобиографический набросок. Анализ его приводит к выводу о несомненном использовании здесь семейных реминисценций. Молодой человек из-за поломки экипажа на пути домой, в Лифляндию, вынужден воспользоваться гостеприимством вдовы помещицы и ее юной дочери. Пушкин пишет:

«Старушка приняла меня ласково и радушно. Узнав мою фамилию, Каролина Ивановна сочлась со мной свойством, и я узнал в ней вдову фон В.» (VIII, 418–419). Рассматривая генеалогию потомков Абрама Ганнибала, находим двоюродную сестру Надежды Осиповны Пушкиной Веру Адамовну Роткирх, мужем которой был Александр Иванович Траубенберг. Его младшая сестра действительно называлась Каролина Ивановна (1777–1844) и с 1814 года была вдовой Карла фон Врангеля. Она была на 22 года старше Пушкина, и разность возрастов молодого человека и хозяйки дома передает это реальное соотношение. Таким образом, и инициал «В.» не случаен. В черновике обнаруживается и еще более наводящая фраза: «И я узнал в ней дальнюю родственницу моей матери» (VIII, 978).

И в последнем историческом повествовании у Пушкина, в «Капитанской дочке», мы встречаем те же приемы использования как святоотеческой, так и родовой ономастики. Так, из едва прописанного начала «Русского Полама»

⁶ Телетова Н.К. Жизнь Ганнибала – прадеда Пушкина. СПб., 2004. С. 172.

в начало «Капитанской дочки» переносится и рассказ об отце героя, который «был пожалован сержантом, когда еще бабушка была им брюхата», и «старый Савельич, его камердинер» (VIII, 415). Сравним с идентичным рассказом в первой главе «Сержант гвардии» в «Капитанской дочке»: «Матушка была еще мною брюхата, как уже я был записан в Семеновский полк сержантом...» (VIII, 279). А монограмма имени Гринева-отца, Андрея Петровича Гринева, – А.П.Г. – слишком прозрачна по связи своей с прадедом поэта Абрамом Петровичем Ганнибалом. Оба они, и прадед Пушкина, и А.П. Гринев, некогда служили при графе Минихе. Если вспомнить к тому же, что по черновому варианту старший Гринев был выведен в отставку в 1762 году, как и А.П. Ганнибал, то справедливость сделанных наблюдений оказывается вполне очевидной. Выбор же имени Гринева-сыну также не представляется случайным: с одной стороны, он назван по родовой семейной традиции в память Гринева-деда, а с другой – само имя Петр, переводимое с греческого как «камень», отвечает характеру героя, оставшемуся, несмотря ни на что, верному данной присяге.

Таким образом, проведенный анализ стихотворных и прозаических текстов Пушкина выявляет избирательное и вполне сознательное употребление имен собственных как из святцев, так из собственной родословной, обусловленное поставленной перед собою художественной задачей, а также желанием сплести частную родовую историю, которой Пушкин так гордился, с общей историей Отечества. Каждое отдельное употребление того или иного имени определяется конкретной целью в рамках текста, в котором применено, но вместе с тем следует принципам, которые как раз и определяют в целом характер святоотеческой и родовой ономастики в творчестве Пушкина.

СЕМИОТИКА ФЛАМАНДСТВА В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «ГРАФ НУЛИН» И В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ПУШКИНСКОГО ВРЕМЕНИ

Содержание термина «фламандство» в пушкинскую эпоху столь же постоянно, сколь и изменчиво в качестве обозначения некоей эстетической общности, предполагающей осознание текста в заданном этой общностью жанрово-стилевом ключе. Можно сказать, что не меняется эстетический генезис фламандства и соответствующий ему набор культурологических знаков. Применительно к Пушкину они были четко очерчены Б.В. Томашевским (в комментарии к «Отрывкам из путешествия Онегина»). «Фламандской школы пестрый сор!» – говорится о фламандских художниках-жанристах XVII века, изображавших сцены деревенского и городского быта. Этот термин распространялся иногда и на голландских художников того же времени. Картины фламандцев и голландцев резко отличались от пышной мифологической и религиозной живописи французских и итальянских мастеров. Здесь Пушкин сопоставляет с картинами фламандских жанристов свои произведения реалистического периода¹. В соответствующем месте о том же пишет Ю.М. Лотман: «Речь идет о фламандской живописи бытового, «жанрового» направления»². «Путеводитель по Пушкину» (ст. Абрама Эфроса «Изобразительное искусство и Пушкин») высвечивает другую грань пушкинского фламандства. В стихотворении «Полководец» отмечается «несколько строк, перечисляющих сюжеты, свойственные фламандской живописи XVII в. <...> Ее грузные натюрморты Пушкин однажды назвал «...фламандской школы пестрый сор»³.

Таким образом, «груз» материальности, так или иначе связанный с эстетической природой фламандства, реализовывал себя комплексом известных литературных приемов, восходящих отчасти к «высокой ветви» фламандства, главой которой объявлялся Питер Пауль Рубенс (1577–1640), а отчасти к вне-

¹ См. в: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.*: В 10 т. Т. 5. Л., 1978. С. 503.

² *Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1950–1990.* «Евгений Онегин». Комментарии. СПб., 1995. С. 742.

³ *Путеводитель по Пушкину.* СПб., 1997. С. 162.



шне упрощенным его разновидностям, сопоставляемым с именами представителей так называемой рубенсовской школы: Франса Снейдерса, Давида Тенирса Младшего Вувермана и других. Приведу лишь отзыв Кюхельбекера, который весьма характерен. В «Путешествии» (1822) Рубенсу отведено «первое место... по самой строгой справедливости... между нидерландскими живописцами», потому что его живописи свойственны «смелость, сила, роскошь воображения», одним словом, «вдохновение», хотя и без «прелести». Что касается других нидерландских живописцев, то их творчество, на взгляд Кюхельбекера, являет собою столь низкую степень эстетичности, что не нуждается в персональных характеристиках. Особенно выделен Тенирс Младший: «Теньер, всегда однообразный и отвратительный, в Дрездене тот же, что в С.-Петербурге: у него везде пьяные мужики, растрепанные солдаты, толстые бабы, грубые пляски, карты и вино»⁴.

Разные уровни истолкования «фламандства», предполагавшие разную степень и интерпретацию «телесности», в итоге породили и ряд не разъясненных до сих пор несообразностей, рожденных из применения термина как явно оценочного – не с точки зрения законов авторской «картины мира», особенностей восприятия автором изображаемого предмета сквозь опосредующую призму фламандства, а в отношении собственно автора и уровня его возможностей, и в частности неспособности (или нежелания) подыскать для воспроизведения действительности слов всеобъемлющего, общего значения, способных «просветлить» сугубую материальность вечным смыслом. Такой подход, отождествляющий личность писателя и уровень его представлений с освояемой им семиотикой в наименовании мира (слово «низко», потому что писатель сознает действительность лишь в ее обывательном, физически-телесном образе), писатели пушкинского круга применяли, например, к прозаику В.Т. Нарезкному. По мнению П.А. Вяземского, автор «Бурсака» и «Двух Иванов» «...не берется быть живописцем природы изящной, а сбивается более на краски Теньера, Гогарта или Пиго»: его «язык неприятный, грубый, иногда даже дикий, вкус неочищенный...»⁵.

Та же, в сущности, методология была присуща и А.А. Дельвигу, а еще прежде – Н.М. Карамзину, но также и Н.И. Надеждину, который писал: «От искусства требуем мы не материальных слепков, а картины идеальной»⁶. Ту же позицию относительно фламандства заявляли и братья Н.А. и Кс. А. Полевые,

⁴ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подг. Н.В. Королева, В.Д. Рак. Л., 1979. С. 18–19, 23.

⁵ Цит. по: *Энгельгардт Н.А.* Гоголь и романы 20-х годов // Исторический вестник. 1902. Т. 87. № 2. С. 566.

⁶ *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 328.

и Ф.В. Булгарин – литераторы и критики, принципиально различные по своим идейно-эстетическим платформам, для которых, однако, принятие быта в область словесности требовало его определенной фильтрации или весомой эстетической мотивации.

Если в отношении Нарезного подобный подход отчасти был оправдан, поскольку становление Нарезного как художника в силу условий времени и его творческой индивидуальности не смогло осуществиться в должной мере, то применительно к оценкам Пушкина-художника манипулирование наименованием «фламандства» порождало довольно странный эффект. Эстетически значимым признавалось «фламандство», стилизирующее пушкинское слово, говоря условно, в духе рубенсовских полотен, – в этом смысле характерен отзыв Булгарина, относящийся к «Полтаве»⁷.

Принималась и лирическая проекция «фламандства», облагораживающая неупорядоченные эмпирические реалии «соразмерностью и сообразностью» (Л.Н. Толстой), принадлежащими авторскому духовному миру. Так, картины быта, через посредство автора входящие в «пестрые строфы» «Онегина», не воспринимались как фламандство в его адекватной действительности, а значит, низкой разновидности, хотя и ощущались все-таки как некая неправильность, недостаток. Приведу характерный отзыв П.А. Катенина, выражающего недовольство некоторой бытовой сгущенностью в первых главах «Онегина» – в ущерб сюжетности: «Наконец достал я и прочел вторую песнь «Онегина» и вообще весьма доволен ею, деревенский быт в ней так же хорошо выведен как городской – в первой. Замечу тебе однако... что по сие время действие еще не началось; разнообразие картин и прелесть стихотворения, при первом чтении, скрадывает этот недостаток, но размышление обнаруживает его...» (XIII, 269).

Совершенно иное, однозначно отрицательное впечатление как на Булгарина, так и на Надеждина (антиподов во всех остальных отношениях) произвела седьмая глава «романа в стихах», где идеолог «Северной пчелы» и критик «Телескола» единодушно увидели падение пушкинского гения в уравниности автора с существенностью. В статье Надеждина над «сниженным» «фламандством» Пушкина иронизирует условный собеседник критика, некий П <ахом> С <илич>, причем ирония заметно возрастает: «Две следующие строфы представляют фламандскую картинку, довольно верно набросанную:

Отъезда день давно просрочен...

Но – драгоценнейшее сокровище всей этой VII главы есть без сомнения – описание Москвы, которое, правду сказать, одно и составляет всю ее поэтическую реальность. Это описание сделано истинно гогольтовски. Талант Пушкина

⁷ Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. СПб., 2001. С. 139–140.

здесь именно – в своей тарелке!» – после чего цитируется тот же фрагмент, что и в «Северной пчеле»:

«...Возок несется чрез ухабы...»⁸.

Однако наиболее уничижительным для Пушкина ярлыком фламандство становится применительно к поэме «Граф Нулин». Подражательность натуре, по мнению Надеждина, является здесь «слишком – верною»: «Самое начало повести есть образец живописи, коей не постыдились бы знаменитые мастера фламандской школы:

Пора! пора! рога трубят...» и так далее.

«Здесь изображена природа во всей наготе своей...» Далее критик возмущенно вопрошает: «Неужели в широкой раме черного барского двора не уместились бы две-три хавроньи? Почему поэт, представляя бабу, идущую развешивать белье через грязный двор, уклонился несколько от верности, позабыв изобразить, как она, со всем деревенским жеманством, приподымала выстроченный подол своей пестрой понявы...» Вывод критика категоричен: «Это едва ли извинительно в живописце великом и всеобъемлющем!» Речь идет именно о подборе «предметов», недостойных войти в область поэзии: «...им несть числа!.. Выставлять их напоказ – значит оскорблять человеческую природу, которая не может никогда выносить равнодушно собственного уничижения»⁹.

Примечательно, что в современных литературоведческих работах подчеркнутая предметность в «Графе Нулине» также оценивается как требующая особой мотивации – ею традиционно служит жанр иронии-комической поэмы, к которому возводится «Граф Нулин». Прежде всего это относится к «фламандским» стихам:

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;

⁸ Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. СПб., 2001. С. 271–272.

⁹ Там же. С. 116–117, 119. Курсив Н.И. Надеждина.

Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор...

(V, 5)

«Представляется неправомерной, – отмечается в новейшей работе, – распространённая в науке трактовка данного фрагмента как продолжения процесса «открытия действительности» Пушкиным, освоения им «языка прозы»¹⁰. «Языком прозы» нарисовано, например, восприятие Татьяной картины зимы:

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

(VI, 97)

Таково же данное в авторском плане описание:

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

(V, 3)

Пейзаж же, увиденный глазами Натальи Павловны, описан не «языком прозы», а «языком бурлеска»¹¹.

Смысл изложенной концепции (по-своему достаточно убедительной) понятен¹²: как и в пушкинской современности, он нацелен на отыскание соответствующего жанра и соответствующего ракурса, которые позволили бы оправдать заявивший о себе так называемый «низкий быт».

И все же, может быть, не совсем бесосновательно Д.Д. Благой и Б.В. Томашевский говорят об освоении Пушкиным через «фламандство» эстетики «про-

¹⁰ Следует ссылка на суждения Д.Д. Благого: *Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина: 1813–1826*. М.; Л., 1950. С. 496, 501.

¹¹ Казакова Л.А. К вопросу о «Графе Нулине» в свете ирои-комической традиции // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2003. С. 111.

¹² Ее однозначность снята в статье Г.Л. Гуменной: *Гуменная Г.Л. «Граф Нулин» и традиция ирои-комической поэмы* // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 94–101.

зы жизни». Ее освоение лирическим сознанием в «Евгении Онегине» («В окно увидела Татьяна...») или традиционным нравописанием булгаринского типа, когда позиция наблюдателя, находящегося, по выражению Булгарина, «везде и нигде» (размывая пределы картины и пределы нахождения наблюдателя), лишала изображаемое точки зрения материализованного изображающего субъекта, без наличия которого эстетика фламандства, по-видимому, невозможна. (Не случайно критик «Московского вестника» отмечал, что Булгарин – это «ли-сатель без своего воззрения на мир»¹³). Увиденная Татьяной из «окна» «проза жизни» изложена не «языком прозы», а «языком поэзии» – потому она и не привлекла особого внимания, тем более осуждения со стороны критиков. Картинам, созерцаемым Татьяной, именно авторское лирическое начало придает обобщенность, которой не хватало современникам Пушкина в «теньеровском» фламандстве.

Иначе «прозаическое иносказание» (М.М. Бахтин) в действительности представлено, например, первой главой романа «Иван Выжигин» Ф.В. Булгарина: «Сиротка, или Картина человечества, во вкусе фламандской школы». Ее достаточно высокая оценка дана такими чуткими читателями, как Грибоедов и Кюхельбекер. «Фламандство» Булгарина не корбит их, равно как и Надеждина, принимающего степень натурализации в булгаринской «натуре». Приведем отзыв В.К. Кюхельбекера: «Теньеровские картины ему удаются: вот его род! У него есть и чувство, и подчас глубокое чувство: доказательство – его сиротка в первых главах «Выжигина». Но Булгарин несносен, когда вздумает важничать, выдумывать, когда корчит человека с воображением, поэта, романтика!»¹⁴.

Перифрастическое, переосмысленное с дистанции лирика либо созерцателя-бытописателя «фламандство», растворяясь в поэтических формулах, словах-сигналах или в общих фразах булгаринского типа, становилось не высоким и не низким, а, по словам оппонентов Булгарина, «безжизненным», безликим – или исполненным лирической универсальности.

Энергия пушкинского нравописания во «фламандском» духе становится самоценной и самодостаточной в тех случаях, когда выявляет четко выраженную точку зрения – не автора, а конкретного лица, который «видит» и всеми чувствами воспринимает материальный мир. Если рассматривать «Графа Нулина» не только как вариацию ирои-комической поэмы, но и с позиций большинства современников Пушкина – как «картину нравов» (Ф.В. Булгарин), то становятся понятными предъявляемые автору обвинения в заниженности натуры с позиций

¹³ Цит. по: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 434.

¹⁴ *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подг. Н.В. Королева, В.Д. Рак. Л., 1979. С. 337.



не «сущего», а «должного». Если в болгаринском нравоописании всегда сохранялась дистанция, установленная им между реальностью и ее воспроизведением в описании (своего рода «перевод» действительности на язык расхожих и понятных большинству представлений о ней), а соответственно преломлялась и семиотика фламандства, – то пушкинское привлечение существенности всегда происходит «без перевода», без посредников, открывая «окно» в подлинный, первоизданный мир. При внешнем сходстве с болгаринским нравоописанием онтологическая общность отсутствовала – исчезала некая заданная дистанция между рассказчиком и постигаемым им миром, и возникала новая дистанция, отмеренная уже Пушкиным-художником. Это не исключало и «цитирования» болгаринского стиля и картинок «во вкусе фламандской школы»¹⁵.

В данном отношении взгляд «из окна» в прозе Пушкина локализует, обрамляет художественно обоснованную семиотику фламандства. Это особенно заметно при сопоставлении похожих внешне фрагментов, стиль которых в пушкинскую эпоху одинаково именовался «фламандством». В «Иване Выжигине» (1829): «Для рассеянья пошел я прогуляться по городу. Но в наших заштатных городах мало развлечения для путешественника. Вот что видел я, бродя из конца в конец, по мосткам: оборванные мальчишки, голодные собаки, рогатый скот и домашние птицы дружно топтали грязь на середине улицы. Старухи, поджав руки, стояли у ворот бревенчатых домов и оговаривали соседок или перебранивались между собою. Взрослые мужчины толпились перед питейным домом, где заседали старики, а юноши с балалайками и варганами расхаживали перед окнами, из которых выглядывали иногда миленькие женские личики. В нескольких местах слышны были звуки заунывных песен, и, для оживления картины, в двух местах смиренные граждане тягались за волосы в кругу добрых соседей и приятелей, а нескольких почтенных и чадолюбивых отцов семейства, упитанных благословенными дарами откупщиков, вели под руки дюжие парни, распевая плясовые песни. Это был праздничный вечер»¹⁶. Примерно в то же время (1829–1830) написан отрывок Пушкина «Записки молодого человека», где читаем: «Я сел под окно. Виду ника<ко>го. Тесный ряд однообразных изб, прислоненных одна к другой. Кое-где две-три яблони, две-три рябины, окруженные худым забором, отпряженная телега с моим чам<оданом> и погребцом.

День жаркой. Ямщики разбрелись. На улице играют в бабки златовласые, замаранные ребятишки. Против меня старуха сидит перед избою подгорюнившись. Изредка поют петухи. Собаки валяются на солнце, или бродят, высунув

¹⁵ Михайлова Н.И. Из комментария к «Евгению Онегину»: «Фламандской школы пестрый сор» // Временник Пушкинской комиссии. Сб. научн. трудов. Вып. 28. СПб., 2002. С. 143.

¹⁶ Булгарин Ф.В. Сочинения. М., 1990. С. 104.

язык и опустя хвост, да поросята с визгом выбегают из-под ворот и мечутся в сторону безо всякой видимой причины.

Какая скука! Иду гулять в поле. – Развалившийся колодец. Около него – мелкая лужица. В ней резвятся желтенькие утята под надзором глупой утки, как балованные дети при мадаме» (VIII, 404).

При сравнении становится очевидным, что размытость границ эмпирики в болгаринском описании обуславливается известной ограниченностью взгляда на мир, в то время как ограниченность материального пространства в прозе Пушкина открывает в нем поистине «бездну пространства» (Гоголь).

Если считать фламандство одной из разновидностей экфразиса («описания произведения искусства внутри повествования»¹⁷), в данном случае способа освоения большого живописного стиля словесными средствами, – то истолкование фламандства Булгариным, Надеждиным и другими способствовало нивелированию его как художественного феномена, отождествлению символизируемой им существенности с «голым бытом». Если же иметь в виду «фламандской школы пестрый сор» – в частности, и то, как он представлен в поэме «Граф Нулин», то экфрастичность, когда «в слово переводится не объект, а его восприятие»¹⁸, полно и цельно реализовывалась Пушкиным, претворяющим в изображении быта тот образ художественности, который задан был наиболее простой и естественной его семиотикой – семиотикой фламандства.

¹⁷ Хадънская А.А. Экфразис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова. Автореф. канд. дис. Тюмень, 2004. С. 7.

¹⁸ Там же. С. 8.



Наталья Телетова

ФАУСТОВСКАЯ ТЕМА И ЕЕ МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

Фаустовская тема стала важной составляющей творчества поэта 1825 года. В этот же год, чуть позже, возникает монументальная трагедия «Борис Годунов» и словно бы неожиданная элегия удивительной высоты и красоты – «Андрей Шень».

И антитеза им – «Сцена из Фауста», а также восемь фрагментов, касающихся «сошествия во ад» Фауста и его неотступного слутника Мефистофеля. Существует полемика о том, в каком порядке следуют эти восемь фрагментов и «Сцена», да и счет «на восемь» верен ли. Попробуем обойти эту проблему, чтобы уделить внимание последовательности целого и, наконец, иному – состоянию души самого поэта. Позади – лучшие из годов ссылки: Одесса, юг. Впереди – полная безнадежность. Что-то происходит, готовится в Петербурге, а вокруг все та же деревня, безысходная и неизбежная. Начало 1825 года – время углубления скептицизма, которым завершается период «уроков чистого афеизма». Пушкин сетует на доставшуюся ему участь, скуку в тесном пространстве псковского поместья.

Число интересных и просто отзывчивых лиц невелико, и чувства Фауста очень близки тем, что владеют поэтом. Близки они и Онегину второй главы романа, где звучат те же слова об однообразии впечатлений – Онегина и Фауста. В «Онегинском» фрагменте:

Чтоб только время проводить,
Сперва задумал мой Евгений
Порядок новый учредить –

и во фрагменте фаустовском, когда в припороженной части ада черти играют в карты:

Только б время проводить.

Время немеренное, вечное, как для полавших в их ведомство, так и для чертей-стражников. Фаустом владеет ирония ко всему вокруг, включая и адские «страшилки», и его слутника, – ирония, переходящая в циничность. Несомненна

подверженность Фауста влиянию Мефистофеля, ведомость его властительным злым духом. В «Сцене из Фауста» скачущий господин приказывает временно слуге утопить корабль из испанской заморской колонии, на котором в королевские земли Голландии доставляются

...бочки злата,
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь.

Обратим внимание на то, что в хорошо известной Пушкину повести Вольтера «Кандид» уже появились колониальные товары, награбленные в чужих землях, вместе с дурной болезнью, – «Она // Недавно вам подарена», то есть европейцам, о чем говорит Мефистофель Фаусту и что до того с оптимизмом сообщает Панглосс Кандиду: «если бы Колумб не подобрал на одном из островов этой болезни... мы не имели бы ни шоколата, ни кошенили»¹. Кошениль – ярко-красная краска, получаемая в Америке из местных насекомых. Пушкин подменяет вольтеровскую кошениль бочками с золотом, товаром куда более соблазнительным.

У Гете в финальной сцене «Фауста», впервые опубликованной в 1832 году, через семь лет после написания Пушкиным «Сцены из Фауста», корабли с товарами спешат к пристани через только что прорытый канал, в земли, освоенные Фаустом.

На этом удивительное параллелирование двух «Фаустов» не кончается. Пушкин отправляет Фауста и Мефисто на берег Северного моря, в Нидерланды, где они беседуют и наблюдают за появившимся кораблем, товары на котором перечисляет Мефисто. Этот же безжизненный берег, омываемый с бессмысленной и буйной энергией морскими волнами, вызывает у Фауста Гете стремление господствовать над стихиями, проверяя тем свои силы, и затем необходимость поставить их на службу человечеству – таков центральный мотив «Фауста II». На пустынном берегу (IV акт) их двое, как двое их у Пушкина: Фауст хочет овладеть берегом, чтобы отодвинуть его край, прогнать волны, потому что «Unfruchtbar selbst, Unfruchtbarkeit zu spenden» – «Бесплодные, они порождают бесплодие».

Фауст Гете выбирается из душевной опустошенности через грандиозный свой замысел. Фауст Пушкина оказывается почти что двойником Мефисто, его alter ego.

Здесь, на берегу их «общего» моря, эти два Фауста расходятся в своих

¹ Вольтер. Философские повести и рассказы в 2-х томах. Т. 1. М.: Л., 1931. С. 147.

целях. Один хочет овладеть стихиями, подобный Творцу, ибо он почти что безграничен в своих возможностях. Другой – жаждет разрушения, он сходен с байроническими героями. Фауст у Гете преодолевает опыт разочарованности – хотя Гете тоже испытывал воздействие «Манфреда» и «Каина» Байрона, очень высоко им ценимых.

Поражает то, что оба поэта выводят своих героев на пустой морской берег Северного моря.

Очевидно, что многолетнее ожидание продолжения «Фауста» Гете, первая часть которого была опубликована еще в 1808 году, способствовало пробуждению каких-то творящих энергий – и у Байрона, и у Пушкина, забросившего своего Фауста тогда, когда его недоверие к позитивным началам человеческой личности стало сменяться настроением иного рода и русская историческая жизнь повела его в свои глубины, к Борису Годунову.

У Байрона мятежный дух Каина спасает его от ипохондрии, но не от одиночества и обреченности. Презрение к дарам адского спутника ведет русского Фауста к всеотрицанию – на этой стадии Пушкин обрывает свой недлинный текст в «Сцене из Фауста».

Примечательно, что литературные персонажи, связавшие себя с силами ада – Мефистофелем, Люцифером, – используют возможности духа отрицания для ознакомления с иными сферами и мирами – так будет и в «Каине» Байрона, и в «Фаусте I» Гете. То же соблазняет и Пушкина, в восьми фрагментах с удивительной силой представившего ад с кипящими котлами, ад – для всех, кому он положен. Пушкинское изображение «сошествия во ад» безусловно предшествует его же «Сцене из Фауста». Это путешествие является рекогносцировкой, «прицениванием» дерзкого философа к способностям Мефисто, а заодно и некоторым знакомством с тем, что возможно встретит его в будущем.

Но тот, кто не верит в этот адский фольклор с котлами, может наблюдать при входе стражников, среди которых и черти, и сама Смерть, играющие в карты, – в карты, которые, очевидно, и определяют меру и степень наказания для жертв. У этих «привратников» скука, они не знают, как избыть неизбывное время. А Фауст? Видимо, им владеет тоска, чувство, на ступень худшее и более сильное, хотя «Сцена из Фауста» и начинается с заявления «Мне скучно, бес», обращенного к Мефистофелю.

Быть может, фаустовская тема – наброски и «Сцена» – как ничто другое открывают состояние души Пушкина, не слишком доверяющего кипящим котлам для грешников, но знающего, что дух, который творит, знает иные муки, иные страдания: муки совести и муки ищущей, познающей мысли. Правителей,

земных владык ад причисляет к толпам подлых и преступных, обреченных вывариваться в котле. Мефисто сообщает спутнику:

– Фауст, ха, ха, ха,
Посмотри – уха,
[погляди] – цари.

На что Фауст – Пушкин произносит свое одобрительное:

– О вари, вари!

(II, 381)

Но почему Пушкин обратился к теме Фауста, казалось бы, по сути своей дистанцированной от избираемой им тематики тех лет? Это не только нетерпеливая попытка предложить свой вариант продолжения I части «Фауста» Гете, но, прежде всего, ощущение своего жизненного тупика.

Было ясно, что Гете, издавший первую часть своей трагедии в 25 картинах, без нумерации этих картин, без членения на акты, словно бы приглашал других в открытое пространство действия. В его трагедии должна была завершиться полемика Господа с Мефисто относительно сути человека. Продолжение и завершение ожидалось.

В Россию доходили слухи, что мастер работает, и бросает, и возвращается снова к своему Фаусту. Карамзин ранее, Жуковский позже посещали Гете. Уже и Эккерман в 1824 году начал подталкивать старшего друга к финалу его эпопеи.

Только ли Гете представлялся источником темы о Фаусте русским современникам и Пушкину? Нет, были и другие. В частности, архаический текст народной книги, напечатанный в 1587 году Иоганном Шписом и имевшей перевод на французский язык, – «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике». Известен был в России и запрещенный в 1791 году для ввоза через границу замечательный роман директора кадетского корпуса в Петербурге Ф.-М. Клингера «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад». Но особое влияние на современников оказала мистерия «Каин» Байрона (1824). Именно здесь появился новый смысловой акцент: у Байрона Люцифер, падший ангел, не входящий в небесные сферы, но могущий представить бесконечность погибших миров, открывает их Каину. Ему доступны эфирные дали, но ни рай, ни ад здесь не представлены.

Гете искусно затушевывает «сошествие во ад» своих героев – но не вслед Данте! В I части «Фауста» есть кухня ведьмы, но в аду ли это? – скорее в укромном ведьмином доме с печной трубой, из которой и появляется сна, когда при-



служники не досмотрели за молодильным варевом в котле. Далее. Две сцены подряд посвящены Вальпургиевой ночи, но дьявольский праздник расположен в окрестностях Брокена. Таким образом Гете обходит вопрос о посещении ада Фаустом в этой жизни.

Пушкин в этой теме самостоятелен, он отправляет Фауста с Мефистофелем в ознакомительное путешествие в преисподнюю. Его Фауст созрел не столько для своей расплаты за дерзость, сколько для компанейства с проводником, о чем Мефисто и говорит: «Он жив, да наш давно». Фауст Пушкина мог бы пожелать чего-то волшебного, но беда в том, что душа его устала и отбрасывает темную тень на все, что он мог бы себе вообразить. И происходит это оттого, что он во власти Мефисто, заграждающего свет от своего «нанимателя».

Иначе происходит у Гете и Клингера. У них Фауст не спамывается, не слабеет, он хочет побороть беса, заставив его поставить силы ада на службу добру. Парадоксальность этого решения и отвага позже прокладывают путь герою Гете в вышние миры. Пушкин, по-видимому, не догадывался, куда немецкий поэт повлечет своего Фауста и чем закончится эксперимент, задуманный в начале трагедии.

Представляется вероятным, что Пушкин отправляет своих героев на пустынный берег моря сразу за тем, как происходит решающая сцена свидания Фауста с Гретхен в тюрьме, когда он пытается ее спасти. Пушкин в «Сцене» избирает этот момент, непосредственно примыкающий к финалу I части «Фауста» Гете.

Посещение ада осталось позади. Опыт познания ада укрепляет ироничность Фауста. Смерть, играющая в карты: выигрыш и проигрыш – бессмысленны, она всевластна, но и она, и ее жертвы движутся в однажды заведенном механистическом мире однообразия и единообразия². И, вынеся познание этих обывовленных бездн – но не небес, недоступных для беса, – Фауст оказывается на берегу Северного моря. Ад открыл Фаусту Пушкина всю скуку и тоску бесконечности – во времени и в пространстве. Теперь напоминание о Гретхен раздражает его – повторение пережитого убивает душу.

Конец I части у Гете озвучен призывным удаляющимся голосом: «Генрих, Генрих!» – таково имя Фауста у Гете. Чей голос? Поэт сознательно устраняет возможность понять – есть ли это ангельский зов, обетование спасения, или призывная мольба уже прощенной и по-прежнему любящей Маргариты.

В русском варианте (у Н. Холодковского и Б. Пастернака) отважные пере-

² Поразительно, сколь близка Пушкину здесь экзистенциалистская постановка вопроса Ж.-П. Сартром в его пьесе «За закрытой дверью» (1944), где ад не имеет кипящих котлов, но есть вечная запертость с вечными предназначенными тебе адом спутниками. И рождается вывод: «ад – это другие».

водчики двукратное звучание этого голоса – Stimme – оснащают припиской: «Голос Маргариты». Раздается он сначала свыше, а затем издали. Мефистофель, торжествуя, восклицает: Sie ist gerichtet! – Она осуждена! Но голос свыше возражает: Ist gerettet! – Спасена! И вскоре раздается призыв, обращенный к Фаусту. Но откуда и от кого он исходит?

У Гете Фауст (во второй части трагедии) выбирается из-под власти дьявола. Его силами он строит новую жизнь на новой земле. Но перед этим Фаустом встает не понятая и не замеченная им проблема: может ли властитель через насилие над отдельными людьми, без их воли одарить их всяческими благами – на его вкус. Мефистофель понял все и знает, что земля может зеленеть, но кровь тех, кто мешал задуманным преобразованиям, падет на голову самоуверенного правителя. Неточно исполняя приказы своего господина, Мефистофель при помощи троих Сильных, неких адских сил, уничтожит помехи, то есть противников плана Фауста. Но это преступление, как видим в финале трагедии, Фаусту не зачитывается, ибо приказа об убийстве двух стариков он не давал. Побеждает ли его идея творить добро руками зла? Очевидно – нет. Это понимает злорадный Мефисто, и это знает Вседержитель. Фауст же искренне верит, что добро даже через некоторые издержки остается добром. В этом его ошибка. Свобода, которую он проповедует в последнем своем монологе, попорана им, что понять, на свое счастье, он не может.

У Пушкина всей этой темы соперничества с Творцом нет. Фауст, не начав что-либо строить, уже уверен в обреченности всякой позитивной созидательной деятельности.

У русского поэта Фауст менее доверчив и наивен, он знает, что род человеческий дефектен – и никаких радостных обольщений не способен испытывать. Это Фауст, прошедший школу байронизма, остановившейся в своем развитии в точке спокойного отчаянья.

Примечательно, что к тем же выводам, что и Гете, – к выводам о несбыточности добра, учрежденного насильем, злом, приходит Ф.-М. Клингер. На протяжении всего романа его Фауст одаривает мир добрыми чудесами при помощи Левиафана (так назван его Мефисто). Но, когда приходит час суда над Фаустом, он узнает, что, губя жестокого лекаря, он приказал сжечь всю его лабораторию и погибли многие безвинные, а спасая тонущего, спасает будущего убийцу своего сына. Недетерминированность дерзких соперников Божьих оказывается источником зла, может быть, большего, чем дано было Судьбой.

К этой же неутешительной мысли приходит в 1825 году Пушкин. О следующем этапе в развитии его идей говорит «Борис Годунов»: зло не может быть продуктивно, не может порождать добро.

Кровь сына Исаннова падает на Бориса и всю Русь. Короткий пушкинский «Фауст» гениально схватывает начала и концы. Иссушающее, адское не в состоянии смыть с себя клеймо Божия проклятия.

Размышления над фаустовской темой у Пушкина приводит к мысли, что, дойдя до тупика, Фауст развиваться далее не может, он «созрел» для избранной им участи. Едва ли продолжение диалога его с Мефисто – после слов того: «сей час» – когда-либо могло быть задумано.

Скрытая эпиграмматичность и «адских» набросков, и «Сцены из Фауста» настолько значительны, что какая бы то ни было дальнейшая повествовательность и событийность представляются невозможными. Все сказано, и все понято – пушкинский лаконизм достигает здесь едва ли не своего апогея.

**ЮРОДИВЫЙ НИКОЛКА В ТРАГЕДИИ
А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»
И БЛАЖЕННЫЙ ТИМОФЕЙ
ПО СПИСКАМ И РЕДАКЦИЯМ
«СВЯТОГОРСКОЙ ПОВЕСТИ»**

В своих «Набросках предисловия к «Борису Годуну» поэт, говоря о причинах обращения к жанру трагедии при работе над темой о борьбе за престолонаследие в России, указывает прежде всего на Шекспира: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории» (XI, 140).

Точно так же, характеризуя особенности работы над системой образов в исторической трагедии, Пушкин вновь ставит на первое место Шекспира: «...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой – а не придворный обычай трагедий Расина» (XI, 141).

Говоря о влиянии Шекспира и его основанных на английских летописных источниках исторических хроник на русскую культуру в пушкинскую пору, академик М.П. Алексеев заключает: «Шекспир переставал быть источником только литературных или театральных воздействий; он становился теперь также мощным импульсом идейных влияний, проблемой мировоззрения, содействовал выработке представлений о ходе истории, о государственной жизни и человеческих судьбах»¹.

Вспомним пушкинские строки о декабрьском восстании, о надежде поэта, что мировоззрение Шекспира – «взгляд Шекспира» – станет критерием для властей предержавших в оценке происходящего как события исторического, подлежащего прежде всего суду Божию и суду народному: «С нетерпением ожидаю решения участи несчастных и обнародования заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя. Не будем ни суеверны, ни односторонни – как фр. <анцузские> трагики; но взглянем на историю взглядом Шекспира» (XIII, 259). В способности Шекспира-творца прозреть в происходящем Промысл Божий для Пушкина заключалась и особенность – гениальная особость – все-

¹ Шекспир и русская культура / Под ред. акад. М.П. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 171.

объемлющего Божьего дара историка и мыслителя. Это у Карамзина было: «История народа принадлежит Царю»². У Пушкина же: «История народа принадлежит поэту» (XIII, 145). А утвердил его в этом именно Шекспир: «...но что за человек этот Ш.*експир!* не могу прийти в себя. Как узок по сравнению с ним Байрон-трагик!» (XIII, 197). Поэт даже признавался впоследствии Д.В. Веневитинову, единомысленному с ним в этом преклонении перед величием личности и творца: «У меня кружится голова после чтения Шекспира. Я как будто смотрю на бездну»³.

В системе образов в драмах Шекспира важная идейно-смысловая нагрузка отводится шуту. Само предназначение его в трагедии – право на правду. Горькую, больную – неприкрытую – в самый неожиданный момент, посреди балаганной игры словами. В исследованиях не раз указывалось на то, что Пушкин в своей трагедии это право на правду отдает юродивому. Вымышленному самим поэтом, не имеющему конкретного исторического прототипа.

В своем письме к В.А. Жуковскому от 17 августа 1825 года Пушкин пишет: «...нельзя ли мне доставить или жизнь Железного Колпака, или житие какого-нибудь юродивого. Я напрасно искал Василия Блаженного в Чет.*рых* М.*инеях* – а мне бы очень нужно» (XIII, 211–212).

Следует заметить, что на пору царствования Бориса Годунова нет исторических сведений о каком-либо юродивом, обличавшем Бориса. Карамзин к теме юродивых обращается, ссылаясь на Джильса Флетчера, в IV главе X тома, характеризующей состояние России накануне царствования Годунова. В примечании 469 о блаженном Иоанне Московском, прозванном Большой Колпак или Водоносец, жившем еще в царствование Иоанна IV, сообщается, что он «...носил кресты с веригами железными, на голове тяжелый колпак, на пальцах многие кольца и перстни медные, а в руках деревянные четки»⁴. В самой же «Истории...» повествование о блаженном Иоанне, основанное на его рукописном житии, Карамзин предварит словами: «Тогда же был в Москве юродивый, уважаемый за действительную или мнимую святость». Далее историк цитирует житие: «...с распущенными волосами ходя по улицам нагой в жесткие морозы, он предсказывал бедствия и торжественно злословил Бориса; а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа или веря святости сего человека». Заключает же повествование следующая оценка историка:

² Карамзин Н.М. История государства Российского. М., 1998. XII т. в 4 кн. Кн. 1. С. 38.

³ Цяпловский М.А. Пушкин по документам погодинского архива // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XIX–XX. Пг., 1914. С. 77.

⁴ Цит. по: Пушкин А.С. Борис Годунов / Предис., подгот. текста, статья С.А. Фомичева. Комментарии Л.М. Лотман. СПб., 1996. С. 330.

«Такие юродивые, или блаженные, нередко являлись в столице, носили на себе цепи или вериги, могли всякого, даже знатного, человека укорять в глаза беззаконною жизнью и брать все, им угодное, в лавках без платы: купцы благодарили их за то, как за великую милость»⁵.

Трудно сказать, к искренней ли набожности или к области суеверий относили почитание в народе юродивых иностранцы, да и сам Карамзин, судя по следующему его переходу от темы о набожности и юродивых к теме о терпимости: «Упрекая россиян суеверием, иноземцы хвалили однако ж их терпимость, которой не изменяли мы со времен Олеговых до Феодоровых и которая в наших летописях остается явлением достопамятным, даже удивительным: ибо чем изъяснить ее? Просвещением ли, которого мы не имели?»⁶. Следует заметить, что Пушкин в своих «Заметках по русской истории XVIII века» 1822 года, говоря о просвещении народном, подчеркивал определяющую роль и значение русского духовенства и монашества в его развитии: «Мы обязаны монахам нашей Историей, следственно и просвещением» (XI, 17). Спустя десятилетие в незавершенной статье «О ничтожестве литературы русской» он опять-таки вспомнит об этом: «Духовенство, пощаженное удивительной сметливостью татар, одно – в течение двух мрачных столетий – питало бледные искры византийской образованности. В безмолвии монастырей иноки вели свою непрерывную летопись. Архиереи в посланиях своих беседовали с князьями и боярами, утешая сердца в тяжкие времена искушений и безнадёжия» (XI, 268).

К слову сказать, сведения о том, что блаженный Иоанн «торжественно злословил Бориса; а Борис молчал и не смел сделать ему ни малейшего зла, опасаясь ли народа или веря святости сего человека», опубликованы лишь Карамзиным и составителями «Словаря о святых и угодниках» 1836 и 1862 годов издания. Позже они были изъяты, а вместо этого, со ссылкой на краткую рукописную запись при Покровском соборе, указывалось: «...встречаясь с Годуновым, говорил вслух: «умная голова, разбирай Божьи дела. Бог долго ждет, да больно бьет»⁷.

Из письма П.А. Вяземского от 6 сентября 1825 года видно, что просьбу о присылке жития Жуковский переадресовал Карамзину и все вместе они отнесли к идее Пушкина ввести в состав действующих лиц трагедии юродивого

⁵ Карамзин Н.М. История государства Российского. М., 1998. XII т. в 4 кн. Кн. 4. Т. X. С. 173.

⁶ Там же. С. 173.

⁷ *Игнатий, архимандрит*. Краткие описания русских святых. Кн. 2. СПб., 1875. С. 130–131; Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской Церкви. Исторический очерк и жития сих подвижников благочестия. Сост. свящ. Иоанн Ковалевский. М., 1902. Репринт. М., 1996. С. 245; *Толстой гр. М.В.* Рассказы из истории Русской Церкви. Изд. 5. М., 1898. Репринт. М., 1999. С. 402.



не только скептически, но и настороженно: «Карамзин очень доволен твоими трагическими занятиями и хотел отыскать для тебя *железный колпак*. Я советовал бы тебе прислать план трагедии Жуковскому для показания Карамзину, который мог бы тебе полезен быть в историческом отношении. Житие Василия Блаженного напечатано особо. Да возьми повесть дядюшки твоего Василья: разве он не довольно блаженный для тебя. Карамзин говорит, что ты в колпаке немного найдешь пищи, то есть вшей. Все юродивые похожи! Жуковский уверяет, что и тебе надобно выехать в лицах юродивого» (XIII, 224). В безобидной, на первый взгляд, игре слов – «Карамзин хотел отыскать для тебя *железный колпак*» – и в следующей за этим просьбе о подготовке плана трагедии «для показания Карамзину» Пушкин справедливо усмотрел попытку учреждения над ним вслед за политическим надзором еще и творческого руководства. Но уже Карамзиным.

Пушкин в ответ ограничится тем, что поддержит игру слов: «Благодарю от души Карамзина за Железный Колпак, что он мне присылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной, который полно мне таскать. В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее!» (XIII, 226). Уйдет он и от прямого ответа о плане для Карамзина: «Ты хочешь плана? Возьми конец X-го и весь одиннадцатый том, вот тебе и план» (XIII, 227).

Впоследствии, пытаясь избежать нападок критики, защищая свое право на свободу в отборе действующих лиц, поэт в набросках предисловия писал: «...Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов» (XI, 140).

Одним из основополагающих принципов работы над трагедией становится сознательный отказ Пушкина от стремления к «*правдоподобию*» (XIII, 197), поскольку «именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения» (XIII, 197). Вместо следования *строго исторической достоверности*, сковывающей свободу творчества, автор избирает «правдоподобие положений и правдивость диалога» (XIII, 197), почитая именно это «истинным правилом трагедии» (XIII, 197). Из этого правила он выводит и главное завоевание Шекспира как трагика: «...когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то, что бы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, все носит отпечаток данного характера. <...> Вспомните Озлобленного у Байрона (*ha pagato!*) [*пер.: Он заплатил!*] – это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве все это естественно? Отсюда эта принужденность и робость диалога. <...> Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей принужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при

надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» (XIII, 197–198).

Не случайно следование Карамзину «в светлом развитии происшествий» (XI, 140) Л.М. Лотман в своем «Историко-литературном комментарии» к «Борису Годунову» считает «лишь «предполагаемыми обстоятельствами», в которых раскрываются страсти и чувствования»⁸ действующих лиц пушкинской трагедии.

В то же время замечание Карамзина о том, что Борис Годунов «беспрестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдания себе», послужило толчком для обращения Пушкина к теме об Ироде. В письме к Вяземскому от 13 сентября 1825 года он пишет: «Благодарю тебя и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось. Я смотрел на его с политической точки зрения, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» (XIII, 226–227). Правда, он отвергает основную для Карамзина «в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей» (XIII, 224). Взамен ветхозаветного стремления к самооправданию Пушкин в основу характера своего главного героя положил новозаветную память смертную, «огнь неугасимый» мук нечистой совести, преследующий его. В пушкинском «засажу за Евангелие, заставлю читать повесть об Ироде...» сознательный отказ от ветхозаветной Библии, что у Карамзина.

Это в Ветхом завете ищут и находят оправдание «преступным страстям». Чтение новозаветное – очистительно. Попадающее грехи, попадающее «преступные страсти». Евангельский путь прискорбный и узкий, путь одинокий – на Голгофу. В системе образов трагедии поэт отводит юродивому Николке чрезвычайно важную – в нравственно-психологическом аспекте – роль. Настолько важную, что есть все основания рассматривать Николкино простодушное: «нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» (VII, 78) – выражением авторского мнения о суде над Годуновым: и Божиим, и народном. В письме к Вяземскому от 7 ноября 1825 года Пушкин пишет: «Юродивый мой, малой забавный. <...> Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию – навряд, мой милый. Хотя она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (XIII, 239–240). Высказывание это – свидетельство того, что *alter ego* автора «в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах» становится чуть ли не каждый из персонажей трагедии, не исключая Самозванца и Годунова. Но у образа юродивого, с его правом на правду, правом «дурака» (VII, 78) – особое предназначение. Назовем его средоточием *alter ego* автора.

⁸ Лотман Л.М. Комментарии // Пушкин А.С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 136.

Можно сказать, перефразируя пушкинские строки о четвертой песне «Онегина», что в Николке Пушкин изобразил самого себя. Следует только помнить, что здесь Пушкин меньше всего подражал Байрону. Подражание это, столь распространившееся после смерти Байрона, в журнальной критике стали называть «байроничаньем». В письме П.А. Плетневу от 4–6 сентября 1825 года поэт упоминает о романе Б.М. Федорова «Князь Курбский», первая же глава которого имела название «Юродивый»: «Кстати: Борька также вывел Юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого себя! – мой Юродивый впрочем гораздо милее Борьки – увидишь» (XIII, 249).

Сравнение интересно тем, что, по мнению Пушкина, автор «Князя Курбского», попытавшись уподобить самому себе Николая Салоса, псковского юродивого, в результате «байроничанья» вывел под видом юродивого самого себя: «Борьку». Автор же «Бориса Годунова», идя вслед Шекспиру-трагику, вывел – Юродивого. Которого он называет: «мой Юродивый». Мой – прежде всего потому, что он всецело создание автора, поэта, мыслителя, историка-творца. При том что у автора не было ни конкретного исторического прототипа, ни конкретных исторических обстоятельств, «предполагаемых» для раскрытия мыслей и чувствований. И сам образ, и те обстоятельства, в которых действует Николка, следует отнести к вершинным проявлениям пушкинского дара перевоплощения. Но главное – к проявлению здесь дара Божьего, провидящего и прорицающего.

Пушкин считал «колпак юродивого» достаточно надежной защитой от цензурных вымарываний. Он ошибся: «колпак юродивого» не защитил.

«Замечания на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрельеве», хранившихся в составе «Дел III Отделения собственной его императорского величества канцелярии об Александре Сергеевиче Пушкине», были составлены после следующего распоряжения Николая I: «Я очарован слогом письма Пушкина, и мне очень любопытно прочесть его сочинение; велите сделать выдержку кому-нибудь верному, чтобы дело не распространилось»⁹. Автор «Замечаний» приходит к заключению: «...в целом составе нет ничего такого, которое показывало бы сильные порывы чувства или пламенное поэтическое воображение. Все подражание от первой сцены до последней. <...> Некоторые сцены непременно должно исключить»¹⁰.

Сначала предлагалось исключить лишь некоторые слова, монологи. В сцене с юродивым, значившейся под № 2, основанием для исключения послужило невразумительное: «слова: не надобно бы молиться за царя Ирода, хотя не под-

⁹ Винокур Г.О. Комментарии к «Борису Годунову» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Л. Год изд. не указан. Т. 7. Драматические произведения. С. 412.

¹⁰ Там же. С. 413.

лежат никаким толкам и применениям, но так говорят *раскольники*, и называют Иродом каждого кого им заблагорассудится, кто бреет бороду и так далее»¹¹.

Но затем после «Выписки из Комедии о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве» следует выписка уже шести мест, подлежащих исключению. Среди них под № 2 указывается и весь «конец сцены «Площадь перед собором в Москве», начиная словами Юродивого: «Борис, Борис! Николку дети обижают»...»¹²

В Святогорском Успенском мужском монастыре в пушкинское время хранилась «древняя летопись»¹³, по определению архиепископа Псковского Евгения Болховитинова в его работе «Описание Святогорского Успенского монастыря» (1821). В ней излагалась история основания святой обители, связанная с явлением чудотворных икон Божией Матери: «в 7071 лето один юродивым почитавшийся юноша, пятнадцатилетний, родом из пригорода Воронича, именем Тимофей, пасший скот... слышал глас...»¹⁴. Существует несколько редакций этого повествования, в продолжение XVII–XIX веков были составлены многочисленные списки.

В списках имеются существенные различия, варианты не только в описании деталей, но и в изложении самих событий. Существуют два устойчивых варианта заглавий повествования, имеющих важное значение для характеристики данных сверхъестественных явлений, предшествовавших возникновению монастыря: «Повесть и сказание о явлении Пресвятей Богородицы и приснодевы Марии, в Вороничи, иже на Синичьи горе...» и «Повесть о явлении чудотворных икон Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и приснодевы Марии во области града Пскова, на Синичьи горе, иже ныне зовома Святая гора...»¹⁵. Но на самой характеристике, как и на расхождении в деталях, конкретизирующих условия и обстоятельства явления чудотворных икон и того «гласа предивного», что слышал блаженный Тимофей, в данной работе мы останавливаться не будем. В современном литературоведении повествование получило условное название «Святогорская повесть», которым мы и будем пользоваться в дальнейшем.

¹¹ Винокур Г.О. Указ. соч. С. 413.

¹² Там же. С. 414.

¹³ Об утрате ее см.: *Игумен Иоанн (Мазь)*. Описание Святогорского Успенского монастыря Псковской епархии // Свято-Успенский Святогорский мужской монастырь Псковской епархии. М., 2003. С. 152.

¹⁴ *Евгений, архиепископ (Болховитинов)*. Описание Святогорского Успенского монастыря. Дерпт, 1821.

¹⁵ *Кириллин В.М.* Новые материалы для истории книжно-литературных традиций средневекового Пскова. Святогорская повесть // Книжные центры Древней Руси. XVII век. Разные аспекты исследования. СПб., 1994. С. 141–142.

В XVII столетии Русская Православная Церковь в просветительском служении видела одну из самых важных сторон своей деятельности по укреплению государственности России. Особое значение приобретает тогда переработка древних летописных сказаний, повествующих о почитании местных святых. Один из первых исследователей списков Святогорской повести В.М. Кириллин предлагал рассматривать это явление как «целое идейно-литературное направление... имеющее вполне определенные цели»¹⁶. На наш взгляд, оценка им этого направления оказалась предвзятой. Исследователь отказывает ему в самом важном: в существовании и метода, и творческих принципов. Возникновение его он связывает всецело со стремлением к прославлению местных святых, вследствие этого «Святогорская повесть» в данном контексте исследования определяется как «памятник местной идеологии, пропагандирующий псковские святые»¹⁷.

Впервые юродивого Николку с блаженным Тимофеем, пастушком пригорода Воронич, сопоставила Н.К. Телетова. Рассматривая проблему прототипов в своей работе «Святогорская повесть» и отражение ее в «Борисе Годунове» Пушкина, она приходит к заключению: «Примечательно, что все юродивые, по свидетельству современников, были весьма воинственны, агрессивны – не то в трагедии, где Николка оказался слеплен по образу и подобию святогорского Тимофея»¹⁸.

Введение Пушкиным в состав действующих лиц трагедии мальчишек, обижавших Николку, она считает результатом внимательного чтения Пушкиным самого подлинника: «древней летописи» Святогорского монастыря. Малозначащая, на взгляд многих переписчиков и авторов редакций «Святогорской повести», деталь: «Юнии же творяху ему пакости, от злых научении, паче же и от врагов прельщаеми»¹⁹, – для пушкинской трагедии оказывается тем искомым поэтом в житии «какого-нибудь юродивого» (XIII, 212) «предполагаемым обстоятельством», в котором разворачивается действие сцены «Площадь перед собором в Москве».

В то же время следует признать: вывод о том, что пушкинский Николка «слеплен по образу и подобию святогорского Тимофея», вряд ли достаточно обоснован. Блаженный Тимофей, который «...никуму жестока словеси и неподобна не

¹⁶ Кириллин В.М. Указ. соч. С. 146.

¹⁷ Там же. С. 146.

¹⁸ Телетова Н.К. Святогорская повесть и отражение ее в «Борисе Годунове» Пушкина // Повесть о явлении чудотворных икон Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и приснодевы Марии во области града Пскова, на Синичьи горе, иже ныне зовома Святая гора. Святогорская повесть / Публ. и ст. Н. К. Телетовой. СПб., 2000. С. 29.

¹⁹ Там же. С. 3.

извещеваше»²⁰, никак бы не мог просить: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» (VII, 78). Скорее, данные мысли и чувствования восходят все же к «предполагаемым обстоятельствам», в которых действовал псковский Никола Салос с его палочкой, подъезжая к Иоанну Грозному и приговаривая: «Иванушка, Иванушка, покушай хлеба-соли, а не человеческой крови»²¹.

По мнению А.М. Панченко, рассматривавшего явление юродства на Руси в контексте народной культуры, «активная сторона юродства заключается в обязанности «ругаться миру», обличая грехи сильных и слабых, не обращая внимания на общественные приличия. Более того: презрение к общественным приличиям составляет нечто вроде привилегии и неременного условия юродства, причем юродивый не считается с местом и временем, «ругаясь миру» даже в Божьем храме»²².

Житие такого юродивого и искал Пушкин. Корни этого явления – в народной культуре, культуре прежде всего *зрелищной*: «Юродивый – актер, ибо наедине с собой он не юродствует. Днем он всегда на улице, на людях, в толпе – на сценической площадке. Для зрителя он надевает личину безумия, «глумится», как скоморох, «шалует». Если Церковь утверждает благообразие и благочиние, то юродство этому себя демонстративно противопоставляет»²³.

Поэтому вряд ли правомерно и замечание Н.К. Телетовой о том, что блаженного Тимофея «унижают и высмеивают так, как делают это мальчишки с юродивым Николкой у Пушкина»²⁴. В «Словаре языка Пушкина» дается следующее употребление слова «юродивый»: «христианский аскет-безумец, обладающий, по мнению верующих, даром пророчества»²⁵. Да, пушкинский Николка-безумец простодушен. Играя дитя, он живет и действует, как дитя, – не обижаясь на насмешки мальчишки: «Здравствуй, Николка; что же ты шапки не снимаешь? (Щелкает его по железной шапке.) Эх она звонит!» (VII, 77). Радуюсь копеечке – хвалится: «А у меня копеечка есть» (VII, 77). «Мысли и чувствования» Николки – это одновременно эгоцентризм аскета-безумца и эгоцентризм ребенка, не ведающего, что он творит.

²⁰ Телетова Н.К. Указ. соч. С. 3.

²¹ Юродство о Христе и Христа ради юродивые Восточной и Русской Церкви. Исторический очерк и жития сих подвижников благочестия. Сост. свящ. Иоанн Ковалевский. М., 1902. Репринт. М., 1996. С. 213.

²² Панченко А.М. Русская история и культура. Работы разных лет. СПб., 1999. С. 393.

²³ Там же. С. 394.

²⁴ Телетова Н.К. Указ. соч. С. 25.

²⁵ Словарь языка Пушкина. М., 1956–1961: В 4-х т. Т. 4. С. 1022.

Герой же «Святогорской повести» не юродствует. Он бежит мира, бежит улицы, ища уединения. По одному из списков повести бежит блаженный Тимофей и игр, и злых мальчишек: «он же никак с ними игры не творяще, но бегая от них»²⁶.

Иоанн Московский «торжественно злословил» – Николка жалуется: «Борис, Борис! Николку дети обижают» (VII, 77). И, как обиженное же дитя, требует кары для обидчиков – за отобранную копеечку: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» (VII, 78).

Говоря о блаженном Тимофее, надо помнить о различии типов подвижничества. Николка – *юродивый*. Ради Христа. Тимофей – *блаженный*. Во Христе.

В отличие от Николки он не умеет обижаться. Вспомним эпизод с возвращением пастушка Тимофея «во град» после видения в час вечернего пения «на реце, зовомей Лугвице», света велия, паче солнца сияющего, после гласа предивного, глаголющего «от света оного: «О Тимофее, востани, не бойся!»²⁷. После явления ему и там, и на горе Синичьей, где «всю ночь без сна пребываше, в недоумении и во страхе велице моляся Богу», иконы «во свете оном стоящу Пречистыя Богородицы Умиление, на воздухе»²⁸ его, оставившего «скоты отца своего», встречают укорами и поношениями: «Входящу же ему в весь, мнози от человек буих и ненаказанных позор и укор творяху ему, ручающесе, яко урода его мняху быти». Но Тимофей приемлет их с благодарностью: «Он же с любовью приимаше и благодарне терпяше от них»²⁹.

Тимофей от обиды не плачет – пребывает в слезной молитве. Ни у кого не ищет и не просит защиты – возверзает печаль на Господа, как в эпизоде с насильной женитьбой его: «...иногда же, пад на земли, со слезами всю ночь моляшесе Богу и Пречистой Его Матери – избавитися ему от искушения диаволя». И умягчит молитва Тимофеева злые сердца: «И дивишася терпению его, и страх велий обдержаша я. И призваша его к своей трапезе, и молиша и много, и прощения просяще о насилуванні и порабощении. Он же радостне прощение им дарова»³⁰.

В эпизоде же с иереями и народом, не поверившим «возвещению Божию» Тимофея о крестном ходе: «Они же не послуша его и уродива его нарекоша, овии же ругахуса ему велми. Тогда же бысть у великомученика Георгия, во граде, священник именем Никита. Той паче всех не послуша и не верова, но

²⁶ Кириллин В.М. Указ. соч. С. 148.

²⁷ Там же. С. 148.

²⁸ Там же. С. 149.

²⁹ Там же. С. 149.

³⁰ Там же. С. 150.

ругашеся ему, нарицаючи его урода и безумна»³¹, коллизия разрешится вмешательством самой Богородицы, «обидящих грозной наказательницы»³².

В начале XX столетия иеромонахом Алексием (Кузнецовым) было предпринято «религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование»³³ такого феномена подвижничества, как юродство Христа ради. Характеризуя восприятие этого подвига в обществе, исследователь отмечал: «Но для человека, слишком далекого и от той среды, и от той жизни, какую рисуют прологи и четьи-минеи, отречение от законов ума святых юродивых представляется странным, и они низводят их на степень психически расстроенных людей только потому, что они не подчиняются общей логике». Наблюдение это тем более верно, если говорить о восприятии подобным читателем образа пушкинского Николки.

Высказывания Николки – не обличение, не прорицание. *Не юродство* в том смысле, как о нем пишет иеромонах Алексий: «...отрешенность от ума у святых юродивых была сознательная, а не внутренняя. Последней отрешенности у святых юродивых предполагать нельзя; и в возрожденном благодать хотя заменяет ум, так же как солнечный свет – свет зажигаемый, но не исключает, однако, его деятельности. <...> Умственная деятельность святых юродивых не была бессознательной; напротив, она совершалась по предварительно обдуманному плану (днем юродствует, а ночью молится). Значит, внутреннее отношение к уму у святых юродивых было естественное. Они отрешались от ума только во внешней жизни»³⁴.

У пушкинского Николки умственная деятельность, как и у самого создателя этого художественного образа, – творческая:

...И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...

(III, 321)

– была именно бессознательной. Не деятельность – а действие, совершаемое Духом. И определение это столь же применимо к юродству Христа ради или

³¹ Кириллин В.М. Указ. соч. С. 151.

³² Краткая история Святогорского монастыря и акафист Божией Матери пред чудотворной иконой Ея Одигитрии. Псков, 1999. С. 9.

³³ Алексий, иеромонах (Кузнецов). Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. СПб., 1913. Репринт. М., 2000. С. 94–95.

³⁴ Там же. С. 96.

блаженству во Христе, как и к творчеству: «Дух, идеже хоцет, дышет, и глас его слышиши, но не веси, откуда приходит, и камо идет: тако есть всяк человек, рожденный от Духа» (Иоанн, III, 8). Вот только – «не весте, коего духа есте вы» (Лк., IX, 55). И это Иисус Христос говорил Своим ученикам, возжелавшим низвести огонь с небес для истребления жителей самарянского селения лишь за то, что те не захотели принять их Учителя. Иакову говорил и Иоанну, которого впоследствии стали именовать Апостолом Любви. Ради Христа – не всегда значит во Христе. Дух Христов «...не преречет, ни возопиет, ниже услышит кто на распутиих гласа Его. Трости сокрушены не преломит, и пена внемшася не угасит...» (Мф. XII, 19–20).

Блаженный Тимофей – во Христе. А пушкинского Николку Борис пожалел: «бедный Николка» (VII, 78). Почему же **бедный**? Тимофей ни у кого не просит ни помощи, ни защиты. А Николка помощи и защиты просит у Бориса, который для него – царь Ирод: «Борис, Борис! Николку дети обижают» (VII, 78). Просит у преступившего законы и человеческие, и Божеские – и получает милостыню.

Годунов, выходящий из собора – после Литургии, после покаянной молитвы, – все происходящее воспринимает Божьим вразумлением. О нем молил в соборе, его ждал: «Вразуми мя, оправданием Твоим». И после сочувственного: «О чем он плачет?» – к народу о нем, о Божьем человеке, – слышит: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать...» И Годунов защищает не Николку, который, не ведая того сам, обличает. Он защищает Николку, пожелавшего смерти тех, кто отобрал его копейку.

В завершение данной темы обратимся вновь к сопоставлению сцены с юродивым у Пушкина и характеристики набожности Бориса Годунова, данной Карамзиным в его «Истории...». У Карамзина «Годунов казался (курсив мой. – В.Б.) весьма набожным»³⁵: юродивого он не трогает либо потому, что опасается народа, либо потому, что верит его святости. У Пушкина Годунов не только не опасается народа – он вместе с народом **верит** в то, что юродивый – человек Божий, ища в бессмысленных, бессвязных порой словах его – Божьего гласа: прорицающего...

У Карамзина Годунов – еще не самодержец – молчит со злословящим его юродивым и не смеет сделать ему ни малейшего зла. У Пушкина самодержец не молчит – защищает: «Оставьте его». Не смея ни судить, ни осуждать Божьего человека, просит: «Молись за меня, бедный Николка» (VII, 78) – и уходит оправданным. Только Божьим ли оно было, это оправдание?..

³⁵ Карамзин Н. М. История государства Российского. М., 1998. XII т. в 4 кн. Кн. 4. Т. X. С. 173.

Годунов не дослушал Николку. Божье было – другое. Вразумлением самому Николке: милостыню подали, дали копеечки, а взамен: «Молись за меня, бедный Николка». Его неожиданное, простодушное вслед Борису: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» (VII, 78), – не обличение Годунова. Божие пророчание: ни молиться нельзя, ни просить о защите, ни милостыню принимать от царя Ирода нельзя.

Главного героя «Святогорской повести», блаженного Тимофея, нельзя относить к общепринятому типу подвижников, юродствующих Христа ради. Не был Тимофей и «безумным, божевольным, дурачком, отроду сумашедшим»³⁶, таких в народе считали юродивыми, «находя нередко в бессознательных поступках их глубокий смысл, даже предчувствие или предвиденье». Бессознательных поступков у Тимофея не было. Поэтому нельзя говорить о почитании его – говорить можно лишь об уничижительном отношении: «мнози глаголаху его урода суца и несмыслена нарицаху»³⁷. У Даля дается следующее определение слова «урод» или «юрод, юродка»: «дурак, дура отроду, малоумный». А вызывалось это уничижительное отношение лишь тем, что «бысть же отрок егда в возрасте, нрав имея молчалив и кроток, смиренномудрием и кротостию украшен, пребывая в покорении родителей своих...»³⁸.

Если добродетель смирения и послушания в обществе считается признаком слабоумия, можно говорить о глубоком нравственном кризисе, поразившем его. Это и становится причиной возникновения такой неожиданной в сюжетном построении повествования коллизии, как недоверие к «возвещениям Божиим» Тимофея и со стороны народа, и со стороны духовной, церковной власти. Сопровождавшееся и поношениями, и оскорблениями. Приведшее в конце концов к гонениям и к мученической кончине Тимофея в Великом Новгороде. И к последовавшему за этим Божиему вразумлению Новгорода: «...они же не послушаша его и много зла пострадаша, писано бо есть: ненавидящие праведного прегрешат»³⁹. Но анализ особенностей сюжетного построения и нравственного значения событий «Святогорской повести» – тема уже следующей работы.

³⁶ *Даль Владимир*. Толковый словарь живого Великорусского языка: В 4-х т. М., 1956. Т. 4. С. 669.

³⁷ *Кириллин В.М.* Указ. соч. С. 148.

³⁸ Там же. С. 147.

³⁹ *Телетова Н.К.* Указ. соч. С. 12.

Д.В. ВЕНЕВИТИНОВ О ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ»

Д.В. Веневитинов (1805–1827) – поэт, прозаик, один из основоположников философской эстетики в России, создатель журнала «Московский вестник», идейный руководитель кружка Любомудров. Ему принадлежит первая по времени создания в истории русской критики статья о трагедии Пушкина, написанная до 22 января 1827 года, однако вышедшая в свет лишь в 1831 году, когда «Борис Годунов» станет предметом активного обсуждения в печати.

Именно в доме Веневитинова 12 октября 1826 года происходит чтение трагедии после чтения, состоявшегося 10 сентября того же года у С.А. Соболевского, на котором Веневитинов также присутствовал.

Позднее М.П. Погодин подробно и выразительно описал в своем дневнике то сильное впечатление, которое произвело чтение совершенно оригинального произведения на собравшихся у Веневитинова Любомудров: «До сих пор еще, а этому прошло сорок лет, кровь приходит в движение при одном воспоминании. Мы собрались слушать Пушкина, воспитанные на стихах Ломоносова, Державина, Хераскова, Озерова, которых все мы знали наизусть. Учителем нашим был Мерзляков, строгий классик. <...> Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского летописателя. А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иоанном Грозным, о молитве иноков: «Да ниспошлет Господь покой его душе, страдающей и бурной», мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться. Один вдруг вскочит с места, другой вскрикнет. У кого на глазах слезы, у кого улыбка на губах. То молчание, то взрывы восклицаний. <...> Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину. Начались объятия, поднялся шум, раздался смех, полились слезы, поздравления»¹.

¹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. М.: Худож. лит., 1974. С. 27–28.

Следствием описанного Погодиным явилась статья Д.В. Веневитинова «Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском Вестнике», предназначавшаяся для петербургской газеты на французском языке «Journal de St. Petersburg» и написанная по просьбе ее редактора графа И.С. де Лавалля, о чем свидетельствует письмо брату, А.В. Веневитинову.

В письме Д.В. Веневитинов также выразил свое впечатление от полемики, возникшей в результате публикации в журнале «Московский вестник» сцены из «Бориса Годунова». «Сцены Пимена вообще здесь не понимают», – писал он².

Статья, созданная Веневитиновым в январе 1827 года (автору тогда было чуть больше 21 года), будет напечатана лишь через 4 года в книге: *Веневитинов Д. Сочинения*. М., 1831, вышедшей после его смерти.

Голос Д.В. Веневитинова-критика Пушкин услышал и выделил еще в период полемики вокруг первой главы романа «Евгений Онегин». По свидетельству С.А. Соболевского, в Москве в 1826 году Пушкин говорил о его статье: «Это единственная статья... которую я прочел с любовью и вниманием. Все остальные или брань, или переслащенная дичь»³.

Такое признание Пушкина не случайно: споря с Н. Полевым о проблеме народности по первой главе романа, Веневитинов писал: «Народность отражается не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера»⁴. Это глубокое и замечательное определение, имеющее значение и по сей день, почти текстуально точно предвосхитило известное высказывание Гоголя 1832 года.

Не менее замечательным было высказанное Д.В. Веневитиновым отношение к роману «Евгений Онегин» – явлению совершенно новому в современной ему литературе, а значит, и требующему особого осмысления. Как и другие критики эпохи романтизма, он в своем отзыве о первой главе не примет прозаический мир первого в русской литературе реалистического романа. Не случайно он сравнит роман с образом поэта из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом», напечатанного вместе с первой главой «Евгения Онегина». При этом критик выделит в этом образе то, что близко эстетическому сознанию времени: «В словах поэта видна душа свободная, пылкая, способная к сильным порывам, признаюсь, я нахожу в этом разговоре более истинного пиитизма, нежели в самом «Онегине»⁵.

² *Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза*. М.: Наука, 1980. С. 391.

³ *Пятковский А.П.* Князь В.Ф. Одоевский и Д.В. Веневитинов. СПб., 1901. С. 125–126.

⁴ Пушкин в прижизненной критике. 1820–1827. СПб., 1996. С. 281.

⁵ Там же. С. 270.

Отсутствие «истинного пиитизма» – черта общая, по мнению Веневитинова, как романа, так и его главного героя, что отличает Пушкина от Байрона, а его произведение от романтической литературы. В отличие от многих других критиков, например от Н. Полевого, Веневитинов вдумчив и осторожен в своих оценках первой главы «Онегина», предпочитая дожидаться продолжения романа.

По выходе второй главы он напишет небольшую заметку, относящуюся к декабрю 1826 года и впервые опубликованную лишь в 1828 году на страницах «Московского вестника» под названием «Два слова о второй песни «Онегина». Заметка посвящена размышлениям о характере развития романа и его главного героя.

Удивительна точность определений Веневитинова, лаконичность выражения тех представлений о романе, которые, по мнению Ю.В. Манна, в этот период развития русской критики были недоступными никому из ее современных представителей. «Хронологически эта заметка, – пишет ученый, – отделена от ответов Полевому несколькими месяцами. Но между ними огромные пространства, которые затем предстояло осваивать и обрабатывать русской эстетике...»⁶.

Замечательная новизна и глубина – главные качества размышлений Веневитинова о характере Онегина, которого современная критика не приняла в силу разных причин: декабристы – за отсутствие гражданских героических черт, а философские критики, например И.В. Киреевский, Н.И. Надеждин, – за «смысловую недостаточность, неспособность быть эмблемой какой-либо философски значительной грани бытия»⁷. А Веневитинов не отвергал характер Онегина, а объяснял его.

«Характер Онегина, – пишет критик, – принадлежит нашему поэту и развит оригинально... Онегин уже испытан жизнью, но опыт поселил в нем не страсть мучительную, не едкую и деятельную досаду, а скуку, наружное бесстрашие, свойственное русской холодности (мы не говорим русской лени). Для такого характера все решают обстоятельства. Если они пробудят в Онегине сильные чувства, мы не удивимся: он способен быть минутным энтузиастом... Если жизнь его будет без приключений, он проживет спокойно, рассуждая умно, а действуя лениво»⁸.

В оценке Онегина Веневитинов глубоко оригинален. Он единственный современный Пушкину критик, который «изымает» его героя «из сети ассоциаций с мрачными человеконенавистниками» типа Зелуко у Джона Мура или шекспи-

⁶ Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М.: Искусство, 1969. С. 31.

⁷ Там же. С. 29.

⁸ Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. СПб., 2001. С. 47.

ровского Тимона Афинского»⁹, объясняя охлаждение героя к жизни «русской скухой».

По справедливому замечанию Ю.В. Манна, Веневитинов почувствовал и предсказал уже по второй главе романа «непредопределенность онегинской судьбы», указал на ее двойность: либо обстоятельства пробудят в нем сильные чувства, что происходит в финале романа; либо он «проживет спокойно, рассуждая умно, а действуя лениво», что может быть с героем за хронологической чертой романа.

По тому, как Веневитинов только по первым двум главам «Евгения Онегина» гениально понял замысел Пушкина, можно говорить об абсолютном критическом слухе этого молодого человека, голос которого не мог не услышать Пушкин.

Мы не знаем, читал ли Пушкин статью Веневитинова о «Борисе Годунове», написанную меньше чем за 2 месяца до смерти и вышедшую уже после смерти ее автора¹⁰. Но несомненно, что и эта статья является событием в истории русской критики и русской культуры. Насколько адекватна она творческим замыслам самого Пушкина?

Статья Веневитинова содержит разбор сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре», опубликованной в первом номере «Московского вестника» за 1827 год, хотя, несомненно, в поле зрения критика был весь текст, который он слышал по меньшей мере дважды, испытал сильное потрясение, переданное в воспоминаниях Логодина. Веневитинов и говорит обо всем произведении, определяя место опубликованной сцены в трагедии. В то же время он, как представитель философской эстетики, определяет и место этого произведения в общей эволюции Пушкина-художника. Особое положение Веневитинова-критика заключается в том, что его статья появилась за четыре года до общей полемики вокруг трагедии в 1831 году, так как «Борис Годунов» вышел в свет в декабре 1830 года.

Уникальность оценки Веневитинова определяется тем, что он, в отличие от современных ему критиков (среди них Надеждин, Средний-Камашев и другие), не обсуждал жанр произведения, не ставил знака равенства между Пушкиным и Карамзиным, а говорил о новизне пушкинской поэтики.

Его разбор краток и не содержит подробного анализа характеров действующих лиц, кроме Пимена и Григория, определенных точно и глубоко как созданных по контрасту. В сравнении со статьями современных Пушкину крити-

⁹ Манн Ю.В. Указ. соч. С. 32.

¹⁰ Веневитинов Д.В. Разбор отрывка из трагедии г. Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» (подлинник по-французски) // Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833. СПб., 2003. С. 65.

ков краткий разбор Веневитинова поражает ясностью и аналитичностью мысли. Критик анализирует лишь одну сцену, однако читатель получает представление о всей трагедии и о значении ее в творчестве Пушкина, рассматриваемом в развитии.

С удовлетворением Веневитинов констатирует, что теперь не только в «Евгении Онегине», но и в «Борисе Годунове» Пушкин окончательно уходит от постороннего влияния, становится оригинальным художником, «поэтическое воспитание которого, по-видимому, совершенно окончено. Независимость его таланта – верная порука его зрелости»¹¹.

По мнению Ю.В. Манна, Веневитинов единственный в современной ему критике подчеркнул творческую независимость Пушкина от Карамзина¹². На это же указывает Л.М. Лотман: «...в отличие от многих критиков, он говорит не только о зависимости Пушкина от труда Карамзина как источника, но ставит вопрос глубже – о своеобразии этих двух художников-ученых: Веневитинов отмечает, что в истории Карамзина по мере изложения им материала выявляется эпический писатель-поэт, у Пушкина же в его драматическом сочинении все более проступает взгляд историка...»¹³.

Трагедию Пушкина критик поставил «наряду со всем, что только есть прекраснейшего в этом роде на языках древних и новых», почувствовал в художнике, достигшем поэтической зрелости, талант драматурга, сочетающего интерес к Мельпомене и Клио.

Единственный среди современных Пушкину критиков Веневитинов увидел не только бросающиеся в глаза признаки: несоблюдение трех единств, контраст характеров в разбираемой сцене. Он увидел в трагедии эстетические признаки, которые потребовали у него сравнения Пушкина с Гете и Шекспиром, позволяющие сказать об объективности художника. В результате критик подчеркнул полную независимость персонажей от авторской воли: «Личность поэта не выступает ни на минуту: все делается так, как требует дух века и характер действующих лиц»¹⁴.

Наряду с объективностью Веневитинов выделил в «Борисе Годунове» «антиную простоту», «гармонию», «верность выражения в стихах», что явилось отличительными признаками трагедии по сравнению с прежними романтическими произведениями Пушкина. Сравнивая их с трагедией, Веневитинов замечал: «Изящество в современном вкусе, служащее к украшению поэм, не столь воз-

¹¹ Там же.

¹² Манны Ю.В. Указ. соч. С. 37.

¹³ Пушкин А.С. Борис Годунов / Предисл., подгот. текста, статья С.А. Фомичева. Комментарий Л.М. Лотман. СПб.: Академический проект, 1996. С. 233.

¹⁴ Веневитинов Д.В. Разбор отрывка... С. 65.

вышенного рода, только обезобразило бы драму, где поэт ускользает от нашего внимания, чтобы тем полнее направить его на изображаемые лица»¹⁵.

Таким образом, в Пушкине, достигшем творческой зрелости, Веневитинов выделил черты совершенно новые, непривычные эстетическому сознанию современной ему критики: историческую точность, авторскую объективность, «античную простоту», свойственные трагедии, сближающие ее с произведениями Шекспира.

Несомненно, что сказанное Веневитиновым о «Борисе Годунове» не исчерпывает, да и не может исчерпать всего того нового, что сам Пушкин хотел вложить и вложил в свое любимое детище, которому посвятил множество письменных размышлений. Однако именно Веневитинов будто предвосхитил его признание в одном из черновых набросков письма к Н.Н. Раевскому: «...духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить»¹⁶.

Именно Веневитинов впервые в русской критике увидел значение творчества Шекспира для Пушкина, призывающего в этом же наброске письма: «Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полной непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежущую минуту и при надлежущих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру»¹⁷. В другом черновом письме, адресованном Н.Н. Раевскому, Пушкин снова возвращается к мысли о Шекспире: «По примеру Шекспира я ограничился изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу...»¹⁸. Как видим, подобно Пушкину, утверждающему значение Шекспира как художника, объективного при создании трагедии без романтического пафоса, и Веневитинов утверждает связь Пушкина с поэтикой Шекспира его объективности в отношении к героям, в естественности речей персонажей.

Подобно Веневитинову, отметившему творческую независимость Пушкина от Карамзина, сам автор «Бориса Годунова» в черновом наброске письма к Н.Н. Раевскому признается, что у историка характер Марины «лишь бегло очерчен» в отличие от того, что есть в его трагедии. Или в другом месте сообщает: «Гаврила Пушкин – один из моих предков, я изобразил его таким, каким нашел в истории и в семейных бумагах»¹⁹. Свою творческую независимость от Карамзина Пушкин подтверждает также своими размышлениями о Шуйском, о Самозванце.

¹⁵ Веневитинов Д.В. Разбор отрывка... С. 67.

¹⁶ Пушкин А.С. Письмо Н.Н. Раевскому-сыну // Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833. С. 279.

¹⁷ Там же.

^{18, 19} Там же. С. 285.

Выявляя некоторые совпадения оценок Веневитинова и пушкинских замечаний о трагедии, можно сделать вывод о гениальной чуткости критика, первым среди современников объяснившего черты поэтики зрелого Пушкина, направление его художественного развития (о чем близкий Веневитинову И. Киреевский скажет лишь в 1830 году). Безвременно ушедший из жизни, он, несомненно, опередил эстетическое сознание своих современников, сыграл видную роль в развитии русской критики первой половины XIX века, что стало возможным благодаря пушкинским «Евгению Онегину» и особенно «Борису Годунову». В одной из статей «Московского вестника» С.П. Шевырев, искренне любивший Д.В. Веневитинова, скажет о нем: «Переходя к поэтам нового поколения, мы невольно предаемся чувству скорби, не замечая в ряду их незабвенного Веневитинова, для которого слишком рано наступила пора его славы. Он, как мгновенная звезда, пролетел от земли к небу и исчез, надолго оставив за собою свое лучезарное сияние»²⁰.

Эти слова с полным основанием можно отнести к Веневитинову-критику.

²⁰ Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза. С. 561.

«ЧУДНОЕ МГНОВЕНИЕ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Данная работа служит продолжением темы «Аллея Керн»: происхождение мифа», представленной на VIII Февральских научно-музейных чтениях памяти С.С. Гейченко. Наша задача бегло (в рамках регламента научных чтений) проследить, как отозвалось знаменитое пушкинское стихотворение и сопряженный с ним биографический сюжет в лирическом сознании нескольких поколений отечественных поэтов. Для чего? Для того чтобы с помощью такой – наиболее краткой и выразительной – формы увидеть, какова *читательская судьба* пушкинского творения. Потому что поэты – те же читатели, что и все берущие в руки книгу, но куда более активные, отзывчивые, зачастую буквально творящие вослед. Кстати, не этот ли читательский, необходимо важный и вдохновляющий аспект поэтического дела имел также в виду Пушкин, говоря: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит»?

Начнем с Павла Антокольского, одного из самых звучных и страстных в двадцатом столетии поэтических голосов. Его «Балладу о чудном мгновении» (1954) автор предисловия к двухтомному «Избранному» охарактеризовал как «одно из самых сильных созданий Антокольского»¹. Он же отмечает неслучайность обращения к образу первого русского поэта, который начиная с 1926 года (стихотворение «Пушкин») «будет сопровождать Антокольского всю его жизнь»².

Интересующий нас мотив «чудного мгновенья» возникает у Антокольского дважды: в 1937 и 1954 годах. В первом – юбилейном – случае Пушкин осознается соответственно духу той поры: *нашим современником*, чья жизнь идет вровень с беспоконной жизнью нового времени, чье бессмертие (стихотворение так и называется: «Бессмертие») обеспечено преданной и вечно юной, как он сам, читательской любовью:

Со страниц хрестоматий вставая,
Откликаясь во дни годовщин,

¹ Левин Л. История, время и песня (О поэзии П. Антокольского) // Антокольский П. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы, 1915–1940. М.: Худож. лит., 1986. С. 9.

² Там же. С. 7.

Жизнь короткая, жизнь огневая,
Ни в какой не вмещенная чин, –
Каждым заново с детства решалась,
С каждой юностью жадно дружа...

.....
Он затвержен в боях и походах.
Он сегодня – и книга, и чтец.
Он узнал, что бессмертье не отдых,
А тревога стучащих сердец.

Что бессмертие – это в тумане,
Может быть, его лучший улов:
Школьный праздник, ребячье вниманье, –
Сколько русских кудрявых голов!..

Мотив «Чудного мгновенья» в его музыкальном (романс Глинки) воплощении возникает в двойном контексте: места (не названного, но легко угадываемого Михайловского с его вновь возрожденным Домом-музеем) и времени (юбилейного, разумеется, февраля 1937 года):

Пахнет хвоей и сказкою древней
От построенных только что стен.
И в ночную метель над деревней
Упираются палки антенн.

И когда за снегами, полями,
Ликованья и нежности полн,
Женский голос, как синее пламя,
Возникает из радиоволн,

И все выше и самозабвенней
Он несется, томя и моля,
И как будто о чудном мгновенье
В первый раз услышала земля...

Озвученный женским голосом, этот мотив ненавязчиво напоминает читателю об источнике вдохновения, который (которая!), естественно, уступает дорогу главному герою, то есть автору бессмертных стихов:

Это он!

Это в пламени песни,
В синих молниях, неумолим,
Он, учитель, товарищ, ровесник,
Входит в школу к ребятам моим³.

В «Балладе о чудном мгновении» героиней прочно к этому времени мифологизированного сюжета стала А.П. Керн в пору ее якобы незавидной старости, украшенной лишь бессонными воспоминаниями о великом возлюбленном:

Ей давно не спалось в доме деревянном.
Подходила старуха, как тень, к фортепьянам,
Напевала романс о мгновенье чудном
Голоском еле слышным, дыханием трудным.
А по чести сказать, о мгновенье чудном
Не осталось грусти в быту ее скудном.
Потому что барыня в глухой деревеньке
Проживала, как нищенка, на медные деньги.

Да и, господи боже, когда это было!
Да и вправду ли было, старуха забыла,
Как по пунной дорожке, в сверканье снега
Приезжала к нему – вся томленьем и нега.
Как в объятьях жарких, в молчанье ночи
Он ее заклинал, целовал ей очи,
Как уснул на груди ее и дышал неровно,
Позабыла голубушка Анна Петровна...⁴

«Балладе» предпослан эпитафия: «...Она скончалась в бедности. По странной случайности гроб ее повстречался с памятником Пушкину, который ввозили в Москву. Из старой энциклопедии»⁵. Это повторное «чудное мгновенье» и определяет кульминацию лирического сюжета:

Так в последний раз они повстречались,
Ничего не помня, ни о чем не печалась.

³ Антокольский Л. Избранные произведения. Т. 1. С. 373–374.

⁴ Антокольский Л. Избранные произведения. Т. 2. С. 172.

⁵ Энциклопедический словарь. Репринт. Воспроизвед. изд. Ф.А. Брокгауз – И.А. Ефрон. 1890. Т. 28. М.: «ТЕРРА-TERRA». С. 960.

Так метель крылом своим безрассудным
Осенила их во мгновение чудном...

Эпиграф, заметим, взят из энциклопедического словаря изд. Брокгауз – Ефрон, из тома, изданного за год до рождения П.Г. Антокольского. Не исключено, что именно словарная статья стала для будущего автора «Баллады» важнейшим, более того – вдохновляющим источником информации о популярном сюжете. Ошибочный год смерти Керн, указанный в статье (1880 вместо 1879), не обозначенная полная дата (27 мая) могли способствовать укреплению в сознании поколений впечатляющей легенды о посмертной и – по воле поэта – январской встрече, зарифмованной с зимними любовными свиданиями:

Так метель обвенчала нежно и грозно
Смертный прах старухи с бессмертною бронзой,
Двух любовников страстных, отпылавших розно,
Что простились рано, а встретились поздно⁶.

За шесть лет до Антокольского его почти ровесник, поэт Георгий Шенгели (1894–1956) написал стихотворение «Встреча». Оно имеет точную дату: 10 февраля 1948 года. Сюжет тот же: встреча повозки, везущей в столицу памятник Пушкину, с погребальными дорогами, а в них –

...гробик старушкин,
Ломкий приют от несчастий и скверн,
С тою, <с> которой безумствовал Пушкин,
С бедной блудницею – Анною Керн⁷.

Составитель книги Г. Шенгели «Иноходец», автор предисловия и комментариев Вадим Перельмутер, пишет по поводу этого стихотворения: «Существует легенда, изредка всплывающая и в наши дни, будто при доставке в Москву... памятника Пушкину путь ему пересекла похоронная процессия Анны Керн. В действительности такое едва ли могло произойти. <...> Шенгели, безусловно, знал об этом, однако легенда давала чрезвычайно соблазнительный лирический сюжет – и поэт последовал рекомендации одного из любимых писателей, Оскара Уайльда, говорившего, что «лучший способ справиться с соблазном

⁶ Антокольский П. Избранные произведения. Т. 2. С. 373.

⁷ Шенгели Г. Иноходец. Собрание стихов. Византийская повесть «Повар Базилевса». Литературные статьи. Воспоминания. М.: Совпадение, 1997. С. 251.

– поддаться ему»⁸. В комментарии также содержится ценное указание на то, что свою «Балладу о чудном мгновении» П. Антокольский, «добрый знакомый Шенгели», писал, очевидно, будучи знакомым с текстом «Встречи»: «его стихи как бы «зеркальны» по отношению к шенгелевским (четырёхстопный анапест вместо четырёхстопного дактиля); любопытно, что оба поэта «уклонились» от пушкинского «оригинала», от его четырёхстопного ямба»⁹. «Встреча» Г. Шенгели очевидно стилистически и даже текстуально корреспондирует с «жестоким» романсом. Не случайно одним из двух предполагавшихся вначале эпиграфов была строка из Алухтина «В гробе сосновом останки блудницы»¹⁰. Именно в этом контексте «чудное мгновенье» возникает не как интимное, принадлежащее двоим (как у Антокольского), а как всенародное воспоминание о том, что навсегда соединило имена Пушкина и Керн:

Две-три старушки и попик убогий;
Восемьдесят измочаленных лет;
Нищая старость и черные дроги;
Так повстречались Мечта и Поэт.

Но повстречались!.. Безмолвье забвенья –
Как на измученный прах ни дави, –
Вспомнят мильоны о Чудном Мгновеньи,
О Божестве, о Слезах, о Любви!¹¹

В 1960–70-е годы, в пору нарастающего туристского «бума» и соответственно активизации экскурсионной практики, сюжет о «чудном мгновеньи» закономерно перемещается в Михайловское, возвращается к первоисточнику. Мы уже цитировали в предыдущей работе стихотворение В. Сосноры, лирический герой которого задается вопросом: «Когда и кем, когда и кем / название «аллея Керн»?» – и, не найдя ответа у «пелечущего» о своем экскурсоводе, делает решительный вывод:

Вещественны заплаты лип,
цементность на руке.
Был Пушкин, дом, аллея и

⁸ Шенгели Г. Указ. соч. С. 493–494.

⁹ Там же. С. 494.

¹⁰ Там же. С. 494.

¹¹ Там же. С. 251.

мгновенье –
но не Керн!¹²

То есть у поэта вызывает протест преувеличенное значение, которое при-
дается биографии в ущерб творчеству, биографической причине в ущерб поэти-
ческому следствию, проще – Керн, а не Пушкину. На той же волне протеста и в
то же самое время (1961 год) другой поэт, М.А. Дудин, пишет большое стихотво-
рение, которое вначале называлось «Моя песня об Ольге Калашниковой», затем
«Об Ольге Калашниковой моя песня» и «Песня моя об Ольге Калашниковой»
и, наконец, опять «Моя песня об Ольге Калашниковой». Любопытно, как время
меняет смысловые акценты. Нейтральное название, в котором уравновешены
все составляющие, сменяется таким, в котором важно заявить о героине, потом
утвердить жанр, в конце концов подчеркнуть: *моя* песня, все равно что – *мой*
Пушкин, *моя* версия. И если в случае со стихами Шенгели и Антокольского мы
имеем дело с исторической легендой, то здесь перед нами легенда, творимая
самим поэтом. Песня = легенда. Цель вполне угадывается: напомнить о забытой
героине пушкинской деревенской биографии, отвлечь внимание от не столько
захватывающего, сколько захватанного сюжета «Пушкин – Керн». Из всех попы-
ток переадресовки стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» эта представ-
ляется наиболее удачной, потому абсолютно алогичной, недоказуемой, парадок-
сальной и, главное, не претендующей на какую-либо научность, более того, на
своем – поэтическом – языке бросающей этой самой науке вызов:

...Любовь и горе в мире меряно
Одною мерой не шута.
И где в миру твое затеряно
В грехе рожденное дитя?

Не знают этого ученые.
У них другой в науке крен –
Все спорят, головы мочены,
Об озаренье Анны Керн.

О том строчат в своей обители,
Что бог на душу положил.
А Пушкин сам до смертной гибели
Все об одной тебе тужил...¹³

¹² Соснора В. Из цикла «Пушкинские Горы» // Соснора В. Стихотворения. Л.: Лениздат, 1977. С. 36.

¹³ Дудин М. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Современник, 1987. С. 428.

О том, что это сугубо авторская версия, свидетельствует интимное признание, размывающее временные социальные и прочие границы и тем самым объединяющее всех любящих:

Мы все такие. Я, не прятая,
Сам про себя шепчу слова,
Что где-то есть и мной примята,
Непозабываемая трава¹⁴.

И тогда уже неважно, к кому обращено пушкинское «Чудное мгновение» – к Анне Керн, к Ольге Калашниковой, а может, к возлюбленной поэта Михаила Дудина...

Хожу один по снежной замяти,
По сонной Сороти брожу.
И в этом мире, словно в памяти,
Твой милый образ нахожу.

И вдруг спокойно озарение
Само приходит по себе,
Что чудо – «Чудное мгновение» –
Одной написано тебе¹⁵.

Двадцать с лишним лет спустя (1984?) тот же Дудин пишет «Сонет из аллеи Анны Керн», где возвращается к канонической трактовке известного сюжета и фактически раскрывает жанр своего давнего поэтического опыта:

И между старых лип порой
Воображения игрой
Услышать отголосок речи

В аллее этой бывшей встречи,
Явившей миру целый рой
Легенд о доблестях предтечи¹⁶.

¹⁴ Дудин М. Указ. соч. С. 429.

¹⁵ Там же. С. 429.

¹⁶ Дудин М. Собрание сочинений. Т.2. С. 394.

Слово «легенда» произнесено. В стихах псковского поэта Владимира Половникова оно станет заглавием. Легенда про то, как в Опочку...

Мимо Велья мчался Пушкин
На свиданье с Анной Керн.

Опять мы имеем дело с поэтической фантазией, но здесь важен перенос акцента с образа реальной женщины на образ музыки, союз с которой, в отличие от хрупкого любовного, продолжается вечно:

Ветры – рифмы,
Версты – строчки.
И в мечтах она одна.
А вдали уже Опочка
За деревьями видна.
И уже в душе смятенье –
Встреча с музой близка,
Мчался к чудному мгновенью...
Мчится Пушкин сквозь века¹⁷.

У Давида Самойлова в стихотворении «Святогорский монастырь» (конец 1960-х) происходит наиболее интересное, по нашему мнению, в художественном отношении перетекание темы:

Здесь, совсем недалеко
От заснеженной поляны,
От Тригорского и Анны,
От мгновенья Анны Керн...¹⁸

На первый взгляд кажется, что речь о двух Аннах, на самом деле, вероятно, здесь одно лицо в двух ипостасях: Анна как сквозной у Самойлова «образ вечной женственности и одухотворенной прекрасной любви»¹⁹ и Анна Керн – конкретный персонаж пушкинской биографии. Последняя строка словно уточняет предыдущую, как стихи всегда уточняют и одновременно кодируют жизнь, возвышая правду факта до уровня художественной правды (И. Бродский).

¹⁷ Половников В. Красивая мечта. Псков: Отчина, 1995. С. 90.

¹⁸ Самойлов Д. Избранное. М.: Худ. лит., 1980. С. 146.

¹⁹ Разумовская. А.Г. Пушкинская тема в творчестве Д. Самойлова // Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов. Вологда, 1989. С. 123.

Эпиграфом ко второму стихотворению из цикла «Пушкинские эпиграфы» А. Тарковский поставил строки: «Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты». И в эпиграфе, и в тексте конструкция «чудное мгновение» отсутствует, но подразумевается, поскольку все стихотворение строится в точном соответствии «оригиналу». Совпадают стихотворный размер (четырёхстопный ямба), объем (6 строф) и центральная тема, которая, разумеется, решается по-новому:

Я смутно жил, но во спасенье
Души, изнывшей в полусне,
Как мимолетное виденье,
Опять явилась муза мне,

И лестницу мне опустила,
И вывела на белый свет,
И леньность сердца мне простила,
Пусть хоть теперь, на склоне лет²⁰.

Остается напомнить, что настоящая поэзия – всегда открытие и непрекращающееся движение вперед, навстречу своему читателю. «...Лирика – самая живая, непосредственная человеческая речь, с блестящими глазами, прямым обращением к неведомому собеседнику. Лирика добивается понимания с полуплова, полунамека; хочется сказать о вечно настоящем времени лирической поэзии.

Она останавливает мгновение (не важно, счастливое или ужасное). И это мгновение живет в веках, так и не отодвигаясь в прошлое. Сколько существует замечательных лирических стихов – столько навсегда остановленных мгновений готовы впустить нас под свои гостеприимные своды и сени...

...Лирика несовместима с пересказом, фрагментарна, непредсказуема, «ментальна навек». И прочесть ее могут лишь те, кто не ищет в стихах сюжета и нравученья, кто наделен от природы даром тайнослышанья, для кого не закрыт сокровенный, поэтический смысл вещей»²¹.

²⁰ Тарковский А. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Худ. лит., 1991. С. 328–329.

²¹ Кушнер А. Апоплон в снегу. Заметки на полях. Л.: Сов. писатель, 1991. С. 208, 210.



Дарья Новикова

ДЕКОНСТРУКТИВИСТСКАЯ ИГРА С ТЕКСТАМИ ПУШКИНА В ПОЭЗИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Поэтическое творчество Пушкина неисчерпаемо. Оно органично вобрало в себя основные достижения мировой культуры, и само, в свою очередь, является источником вдохновения для все новых авторов, в том числе – современных.

Часто обращается к наследию Пушкина поэт-постмодернист Всеволод Некрасов. Иногда и сам Пушкин становится героем его произведений. Безусловный интерес представляют строки из романа «Евгений Онегин», ставшие объектом деконструктивистской игры в поэзии Вс. Некрасова и получившие совершенно иную смысловую наполненность. Одно из стихотворений поэта начинается пушкинской фразой, набранной курсивом, – «была прелестный уголок»:

была прелестный уголок

а на известный уголок
как повернул художник
чуть
как только подвинул
продвинутый
продвижник юликов
так тут и каюк

мог бы был бы быть

а выходит

какой-то
не каюк
а конструкт¹.

¹ Некрасов В.Н. Живу виху. М., 2002. С. 117.



Очевидно, что словосочетание «прелестный уголок» здесь получает новое значение, другое, нежели «деревня, где скучал Евгений». Названный в стихотворении Александр Юликов – московский художник-минималист, кисти которого принадлежит работа «Композиция со стрелкой», о коей, возможно, и идет речь в произведении. Данная работа представляет собой белый прямоугольник, по центру которого расположены две пересекающиеся стрелки; одна из них изогнута наподобие серпа, а вся конструкция напоминает советскую символику. Прямая стрелка – молот, изогнутая – серп. Однако художник намеренно вносит изменения в изображение: стрелка-молот наконечником повернута вниз, тогда как в оригинале молот смотрит вверх, как и узкий конец серпа. На картине же сужающаяся часть второй стрелки и сама стрелка находится внизу и «поворачивает» влево. Еще один необходимый элемент советской символики – пятиконечная звезда, венчающая всю конструкцию, – у Юликова превращается в «круг в круге» и тоже перемещается вниз по отношению к серпу и молоту. Становится отчасти понятно, на какой «известный уголок» «повернул художник» и что подвинул. Имеется в виду, вероятно, уголок знамени, где положено быть этим символам. Однако на картине Юликова вся конструкция размещена по центру, тогда как в оригинале серп и молот располагаются в левом верхнем уголке флага.

Картина относится к 1972 году, когда в Москве и в некоторых других городах продолжали открываться однодневные (и не только) экспозиции квартирных выставок, которые не особенно афишировались, приобретали ауру сакральности и одновременно транслировали политическую оппозиционность как авторов представляемых картин, так и самого обладателя квартиры. В связи с этим возможно следующее прочтение строк: «так тут и каюк // мог бы был бы быть /// а выходит // какой-то / не каюк / а конструктор». Вероятно, «каюк» мог бы быть, если бы официальные власти, государственные органы надзора узнали о таких выставках и увидели выставляемые там работы, среди которых была и картина Юликова. Тогда и саму композицию, и автора ее ожидала бы трагическая участь. Тем не менее все обошлось, «Композиция со стрелкой» демонстрировалась на квартирных выставках, а представленное на ней пародийное изображение советской эмблематики превращалось в композиционно-структурный элемент, кирпичик художественного произведения, конструктор. Таким образом, пушкинская строка «была прелестный уголок», задающая тон стихотворению Вс. Некрасова, меняет свою семантическую направленность, иронически переосмысливается и означает, видимо, уже совершенно конкретное место – так называемый «красный уголок», наличествующий тогда во всех государственных учреждениях и предназначенный для проведения популяризации и политпропаганды. Вот уж воистину «прелестный уголок»! Вс. Некрасов не случайно использует именно этот

пушкинский эпитет, как бы сравнивая «скучный» для Онегина уголок: спокойное, тихое место, прекрасная природа, «господский дом уединенный» – и «красный уголок», требующий обязательного присутствия всех «благонадежных» советских граждан на проводимых там мероприятиях и вызывающий у большинства здравомыслящих людей внутренний протест и отторжение.

Еще одна, правда, завуалированная, цитата из романа «Евгений Онегин» содержится в некрасовском стихотворении с подзаголовком «Рецензия на книгу «Искусство, истина, реализм» (Москва, «Искусство», 76):

за что бы побороться
так
чтобы не напороться

или заигранный пифшиц
перстами бойких учениц².

Активно реагируя на различные явления культурной и социальной жизни, Всеволод Некрасов использует своеобразный код (в данном случае – известные строки Пушкина, несколько видоизмененные). Пушкинский «разыгранный Фрейшиц» заменяется «заигранным лифшицем», а «робкие» ученицы преобразуются и становятся «бойкими». Видимо, речь в произведении идет о статье М.А. Лифшица «Почему я не модернист», которая была напечатана в 70-е годы в Праге, Берлине и Москве и наделала в свое время много шума. Вс. Некрасов открыто обвиняет Лифшица в конформизме, приспособленчестве и непорядочности, так как последний, будучи известным литературоведом, зная о тотальном преследовании, травле модернизма и модернистов, выступил на стороне властей-гонителей, занял официальную позицию, бросил в модернистов свой камень. В то же время Вс. Некрасов явно иронизирует над литературоведом, статья которого, несмотря на гладкий слог, демонстрировала косность мышления и профессиональный консерватизм, отрицала любое новое движение в искусстве и, по большому счету, призывала авторов «творить» в духе соцреализма.

В стихотворении, приуроченном ко дню рождения художника Олега Васильева, снова встречается пушкинское:

Мелькает, вьется первый снег,
Звездами падая на брег³.

² Некрасов В.Н. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989. С. 63.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. М.: Воскресенье, 1995. С. 91.



У Вс. Некрасова читаем:

вот тебе
и первый снег
падая на брег

падая
на брег

падая
на брег

на брег
на брег

на брег тебе не на берег⁴.

Современный поэт описывает только-только выпавший снег, снег начала ноября, и, вероятно, этим вызвана немного ироничная интонация, к которой примешивается оттенок легкой разочарованности. Посредством троекратного повтора фразы «падая на брег» автор передает и ожидание первого снега как предвестника каких-то перемен (и в природе, и в жизни), и радостное предчувствие чего-то нового, и задумчивость наблюдателя, который удивляется сам и приглашает всех удивиться вместе с ним: мол, что же это за снег такой – не успел упасть на землю, а уже растаял. В то же время в этих строках выражается и восхищение пушкинским слогом, его легкостью и красотой. Недаром Вс. Некрасов говорит: «на брег тебе не на берег». С одной стороны, автором подчеркивается благозвучность избранного Пушкиным слова «брег». С другой стороны, сквозит сожаление по поводу того, что слово «берег», может быть, более современное, но менее поэтичное. Возможно также, что Вс. Некрасовым упоминается роман Ю. Бондарева «Берег», написанный в духе социалистического реализма и противопоставленный здесь как классической поэзии Пушкина, так и авангардной живописи художников Э. Булатова и О. Васильева:

⁴ Некрасов В.Н. Живу вижу. С. 82.

на брег тебе не на брег

тебе Олег
тебе Эрик⁵.

Возникает еще одно толкование данного фрагмента: снег как подарок ко дню рождения. «Вот тебе и первый снег!» Этот снег символизирует какие-то радостные перемены, скорее всего – неожиданные и оттого еще более приятные.

Как видно из приведенных примеров, Вс. Некрасов достаточно активно обращается к творчеству Пушкина, анализируя какие-то новые явления современной ему жизни, сближая тем самым в сознании читателя два века русской поэзии – XIX и XX.

Совсем другая картина открывается перед нами в цикле Вс. Некрасова «Ленинградские стихи». Лирический герой цикла, которым является сам автор, постоянно живущий в Москве, впервые попадает в город на Неве. Однако, несмотря на это, многие памятные места Ленинграда-Петербурга ему уже близки и дороги, так как его первое, предваряющее, заочное знакомство с этим городом состоялось гораздо раньше посредством художественной литературы. И вот, посетив наконец город на Неве в реальности, Вс. Некрасов словно заново открывает для себя уже знакомые места, а русские писатели предлагают современному поэту своеобразную экскурсию. Разумеется, одним из лучших «экскурсоводов» становится Пушкин. Даже в самом обращении к Петербургу Вс. Некрасов использует пушкинские эпитеты: «Здравствуй / Знакомый / Здравствуй // Знатный знатный / Медный медный // Строгий / Стройный»⁶. Здесь упоминается и усеченное название поэмы «Медный всадник», и часть поэтической строки «Люблю твой строгий, стройный вид» из этой же поэмы, а определение «знатный» тесно связано в сознании читателя с именем Пушкина как поэта, воспевшего «нарядный», «фасадный», светский Петербург. Однако современный писатель не просто обращается к поэтическому наследию русского гения, а ведет с ним активный диалог:

Полезен русский холод
Брат Пушкин
Но вреден Север

так

нет⁷.

⁵ Некрасов В.Н. Живу вижу. С. 82.

⁶ Некрасов В.Н. Стихи из журнала. С. 8.

⁷ Там же. С. 10.

Вс. Некрасов приводит здесь два фрагмента пушкинских текстов: часть строки из стихотворения «Осень» («Здоровью моему полезен русский холод»⁸) и цитату из романа «Евгений Онегин» («Но вреден север для меня»⁹), – а при обращении к великому поэту использует гоголевский, вернее, хлестаковский оборот «брат Пушкин»¹⁰, но без «хлестаковщины», всерьез. Следующие ниже утверждение «так» и отрицание «нет», употребленные без каких-либо знаков препинания, предполагают вариативность интерпретаций данного отрывка. С одной стороны, Вс. Некрасов указывает на кажущееся несоответствие в пушкинских текстах: ну как же так, брат Пушкин, «полезен холод», но «вреден север»? Однако слово «Север», в отличие от Пушкина, современный поэт графически оформляет как название населенного пункта, то есть пишет его с прописной буквы, что позволяет предположить иное прочтение некрасовского текста, представляющееся нам более правильным. Вс. Некрасов соглашается с Пушкиным в том, что Север действительно вреден, особенно Север как место поселения преследуемых властями, арестованных и сосланных в концентрационные лагеря «неблагонадежных» граждан. Север, куда отправляли заключенных в ссылку во времена Пушкина и продолжают отправлять по сей день. Все осталось по-прежнему. Ничего не изменилось. «Да только воз / И ныне там»¹¹, – с горечью констатирует Вс. Некрасов словами Крылова. Признавая всевременную актуальность поэзии Пушкина, автор искренне восхищается его талантом, а подтверждением тому служат строки: «Пушкин / Пушкин // Гений / Гений»¹² – и следующий за ними пятикратный повтор названия гениальнейшего произведения Пушкина – романа «Евгений Онегин». Всеволод Некрасов обращает внимание читателя на то, что в самом заглавии пушкинского произведения дважды звучит слово «гений»: как составная часть имени главного героя и как неточная анаграмма его фамилии, – и призывает нас еще раз должным образом оценить не только поэтический дар Пушкина, но и его удивительную художественную изобретательность и уникальное чувство юмора. Сам Вс. Некрасов тоже активно экспериментирует в области стихотворчества, ярким примером чему служит стихотворение-центон, почти целиком состоящее из пушкинских строк:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное теченье

Люблю тебя Петра творенье

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 1. С. 320.

⁹ Там же. Т. 6. С. 6.

¹⁰ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1977. С. 45.

¹¹ Некрасов В. Н. Стихи из журнала. С. 10.

¹² Там же. С. 10.

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье¹³.

В этом произведении, как и в большинстве некрасовских текстов, знаки препинания отсутствуют, что расширяет границы читательской интерпретации. Автор как бы приглашает нас поучаствовать в увлекательной игре. В своем поэтическом тексте Вс. Некрасов сближает строки из стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» («К***») и поэмы «Медный всадник». В первую очередь бросается в глаза, что избранные фрагменты удачно рифмуются между собой. Кроме того, первая и третья строки, лишённые привычного художественного контекста, обогащают свои семантические возможности и предполагают не одного адресата. Им может являться как конкретный человек, так и город, река, здание и так далее. Создается впечатление, что герой стихотворения, побывавший когда-то давно в Ленинграде, сейчас вспоминает это «чудное мгновенье» встречи с городом на Неве и признается городу в любви. Возможно также, что герой, то есть сам Вс. Некрасов, познакомился с Петербургом и влюбился в него заочно благодаря поэзии Пушкина, как уже говорилось выше. А потом, совершив долгожданное путешествие, посетив город и увидев все воочию, счастливый и восторженный, стоял на берегу Невы, повторяя строки Пушкина уже от первого лица и чувствуя себя его соавтором, о чем в шутивно-пародийной форме и сообщает читателю. В то же время нельзя сбрасывать со счетов и тот факт, что некрасовское стихотворение начинается строкой из любовного послания, переданного *Анне Петровне Керн*, в связи с чем фраза «Люблю тебя Петра творенье» вполне обоснованно может трактоваться как признание в любви конкретному человеку.

Исходя из вышесказанного, можно с уверенностью утверждать, что творчество Пушкина, как и его личность, постоянно привлекает внимание Вс. Некрасова, пушкинское поэтическое слово органично вплетается в некрасовское, имя русского гения часто фигурирует в стихах современного поэта, некоторые из них завершаются короткой строкой: «Пушкин». Вс. Некрасов не устает напоминать нынешнему читателю, что Пушкин действительно «есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа»¹⁴.

¹³ Некрасов В.Н. Стихи из журнала. С. 5.

¹⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1978. С. 63.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»: ГРАФИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ К РОМАНУ

Не одно поколение мастеров иллюстрации обращалось и обращается к творчеству Пушкина. Каждый художник стремится дать свое видение творчества поэта.

Несомненно, иллюстрации обогащают книгу и помогают читателю в постижении идей автора. Но многие видные писатели отрицательно относились к иллюстрированию своих произведений. Так, в одном из писем Флобера есть такие строки: «Я терпеть не могу иллюстраций, особенно когда дело касается моих произведений, и пока я жив, их не будет». И далее писатель объясняет столь категоричное неприятие: «...Настойчивость, с какой Леви (издатель) требует иллюстраций, приводит меня в неописуемую ярость. Не стоило с таким трудом давать туманные образы для того, чтобы явился какой-нибудь сапожник и разрушил мою мечту нелепой точностью»¹.

Похожее отношение к иллюстрации у Ромена Роллана выражено в его предисловии к «Жану Кристофу»: «До сих пор я отвечал отказом на все предложения передать «Жана Кристофа» в зрительных образах. Я считал почти невозможным, чтобы художник мог повторить мысли писателя, и я предпочитал сохранить читателю свободу воссоздавать, следуя своему воображению, облики, творимые рассказом»².

Сурово отнесся к предложению иллюстрировать «Мертвые души» и Гоголь: «Я – враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством»³.

Это недоверие иных художников слова к иллюстрированию понятно и объяснимо. У иллюстрации множество опасных свойств, и прежде всего ее мнемоническая целостность, назойливость непрошенной гостьи. Так считает Николай Васильевич Кузьмин, один из самых популярных иллюстраторов «Евгения Онегина».

Каждый читатель создает свой образ. Не дезориентирует ли его иллюстрация, разрушая своей определенностью многоплановый образ, рожденный писательским словом?

¹ Кузьмин Н. Штрих и слово. Л., 1967. С. 19–20.

² Там же. С. 20.

³ Там же.



Насколько уместны споры между противниками и сторонниками иллюстрированной книги – трудно сказать. Не вызывает сомнений лишь цель художников книги: приблизить ее к читателю, помочь ему освоиться в отдаленной исторической эпохе.

А как же Пушкин относился к иллюстрированию собственных произведений?

«Платье сшитое, по заказу вашему, на Руслана и Людмилу, прекрасно; и вот уже четыре дни как печатные стихи, виньета и переплет детски утешают меня» (XIII, 28). Эти пушкинские слова адресованы Николаю Ивановичу Гнедичу, поэту, переводчику и издателю первой книги Пушкина. Так поэт писал 24 марта 1821 года из Кишинева в Петербург. А несколькими месяцами раньше, а именно 4 декабря 1820 года, из Каменки в Петербург, в письме к тому же Гнедичу, находим: «В газетах читал я, что Руслан, напечатанный для приятного препровождения скучного времени, продается с превосходною картинкою – кого мне за нее благодарить?» (XIII, 21).

Так порадовавшая Пушкина «картинка» была фронтисписом поэмы «Руслан и Людмила» и первой печатной иллюстрацией к его произведениям.

Удача первой иллюстрации (по мнению специалистов, оставшейся лучшей из всех исполненных при жизни Пушкина) объясняется тем, что ее автор Алексей Николаевич Оленин, президент Академии художеств и директор Императорской публичной библиотеки (в данном случае рисовальщик и гравёр были лишь исполнителями его замысла), смог верно уловить и понять как дух, так и смысл поэмы, ее новаторскую роль в истории русской литературы.

К сожалению, похвала первой иллюстрации оказалась и единственной.

Тщетно искал Пушкин «искусный и быстрый карандаш» для романа «Евгений Онегин». Поэт, по мнению Ю.М. Лотмана, собирался включить в текстовую структуру и иллюстрации. Однако качество появившихся лишь в 1828 году работ художников сорвало этот план, все же весьма показательный. Так, поэт непременно хотел, чтобы на рисунке, изображающем автора и Онегина, все было «в том же местоположении», какое сам выразительно обозначил. «Брат, вот тебе картинка для Онегина – найди искусный и быстрый карандаш» (1–10, ноябрь 1824 года; XIII, 119).

Давайте сравним «картинку» Пушкина и гравюру, появившуюся в «Невском альманахе» на 1829 год. Искажение авторского замысла очевидно. Видимо, художник ставил перед собой задачу не столько создать иллюстрацию, как того хотел Пушкин, сколько изобразить поэта, поэтому он повернул его лицом к зрителю.

Шесть картинок – каждую с двумя строчками текста внизу – поместил «Невский альманах». Это гравюры С.Ф. Галактионова, Е.И. Гейтмана, А.А. Збруева,



*«...вот тебе картинка
для Онегина...»*



*Из иллюстраций к «Онегину» в
«Невском альманахе» на 1829 год*

М.А. Иванова, И.В. Ческого по рисункам молодого художника А.В. Нотбека. Его иллюстрации, изображающие Онегина с Пушкиным и Татьяну, стали объектом известных эпиграмм: «Вот перешед через мост Кокушкин...», «Пупок чернеет сквозь рубашку...». Прочитав и, мягко говоря, насмешливые слова В.Г. Белинского: «...изображения из «Евгения Онегина», над которыми и тогда все смеялись от души, а Пушкин даже написал на них стихи, которые, по их неудобству к печати, не были напечатаны...»⁴. Строг к иллюстраторам пушкинского романа и П.А. Вяземский. Несколько строк из его письма Пушкину, датированного 23 февраля 1829 года (приведем лишь «самое безобидное»): «Если выдаешь Аладына (хотя на блинной неделе), скажи ему, чтобы он мне прислал свой Невский альманах в Пензу: мне хочется вводить им в краску наших пензенских барышень. В Москве твоя Татьяна всех пугала» (XIV, 40).

Практически во всех шести иллюстрациях довольно много несообразностей. К ним можно отнести условно-театральную позу и костюм Татьяны в сцене с письмом или одинаково франтоватый, обезличенный, как с модной картинки, вид Ленского и Онегина, сидящих за столом...

Итак, с иллюстрациями Пушкину явно не везло.

Еще в сентябре 1825 года П.А. Плетнев напишет Пушкину (прав-

⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 9. С. 479–480.

да, не по поводу «Евгения Онегина»): «Виньеты, решительно говоря, не будет. С художниками нашими невозможно иметь дела. Они все побочные дети Аполлона: не понимают нас они. Да и что придаст твоим стихам какая-нибудь глупая фигура над пустоцветом? Придет время: тогда не так издадут» (XIII, 235).

С момента написания тех слов прошло 180 лет.

Что же изменилось?

Для начала прочтем несколько коротких высказываний художников, посвятивших себя пушкинской теме.

Александр Сергеевич Бакулевский: «Работа заставила не просто рисовать те или иные эпизоды, но «напитываться» Пушкиным. Старался понять, как он воспринимал мир, видеть его глазами, чувствовать то, что чувствовал бы он... При наличии у иллюстратора серьезной профессиональной подготовки Пушкин буквально может «создать» художника»⁵.

Дмитрий Анатольевич Белюкин: «Я старался проиллюстрировать пушкинский текст – «энциклопедию русской жизни первой четверти XIX века», не состязаясь с поэтом в легкости слога и остроумии, а с предельной точностью, основываясь на исследованиях и документах, давая панораму тех мест, где происходит действие, показывая моды и обычаи, о которых идет речь.



Из иллюстраций к «Онегину» в «Невском альманахе» на 1829 год

⁵ Бакулевский А.С. Художники о Пушкине // Художник. 1987. № 2. С. 18.



Из иллюстраций Николая Кузьмина

...Пушкинская эпоха – самая любимая мною, жалею, что не родился тогда. Я влюблен в ее краски и пейзажи, нравы и обычаи, интерьеры и костюмы. Тема эта неисчерпаема, и я надеюсь к ней вернуться»⁶.

«Какое великое счастье, что у России есть Пушкин!» С этого восклицания начинается небольшая, но емкая глава «Евгений Онегин» в книге Н.В. Кузьмина «Штрих и слово». Николай Васильевич Кузьмин, повторим, был блестящим иллюстратором Пушкина. Его первая пушкинская работа – цикл иллюстраций к юбилейному академическому изданию «Евгения Онегина» (1933) – была отмечена большой золотой медалью на Всемирной выставке книги в Париже (1937 год). Свою задачу тогда Кузьмин сформулировал так: «...многие места «Онегина» открыли для меня свой автобиографический смысл, и казалось заманчивым попытаться расшифровать для себя и для читателя эти места графическими комментариями»⁷. Взяв за образец пушкинские наброски, Кузьмин создал вполне оригинальные перовые иллюстрации, ставшие своеобразным парафразом пушкинских рисунков с присущим им детским своеволием, импульсивностью, острой наблюдательностью, озорством, искрометной веселостью, грустной насмешливостью и самоиронией. Рисунки Кузьмина артистичны, виртуозны, легки, всегда чуть ироничны. Их отличительная черта – неподражаемый «темп», динамика штриха, стремительная скоропись, и при точности линий и верности деталей намеренная незавершенность, оставляющая место фантазии читателя.

⁶ Пушкин А.С. Евгений Онегин. М., Фонд Андрея Первозванного, 2002. С. 381.

⁷ Кузьмин Н. Штрих и слово. С. 57.

Напомним вам еще об одном известном авторе иллюстраций к «Евгению Онегину» – о Мстиславе Валериановиче Добужинском, выдающемся представителе петербургского художественного объединения «Мир искусства». Наверное, большинству знакомо издание романа, вышедшее в 1947 году. Но, возможно, не все знают о мнении самого Добужинского об этом издании. Р.М. Добужинский, старший сын художника, так рассказывал об этом: «Когда книга попала в руки отца, он в течение нескольких дней был буквально болен от огорчения. Его приводила в отчаяние мысль, что о нем, о его творчестве в России будут судить по этим образцам клишарного брака»⁶. Дело в том, что серия рисунков к «Евгению Онегину»



*Из иллюстраций
Михаила Добужинского*

была впервые издана в Лондоне в 1937 году. В изданиях романа, вышедших в нашей стране, клише были подготовлены не с оригинальных рисунков, а с перепечаток, поэтому воспроизведение оказалось неудачным.

Подлинным шедевром называл иллюстрации Добужинского А. Бенуа. Удача художника не была случайной. Добужинский был не только тонким ценителем лирики поэта, превосходно разбиравшимся в ее стилистических и технических особенностях, но и знатоком его графики. Достоинством рисунков является точно найденная мера конкретности образа, вернее – степень недосказанности, дающая простор воображению зрителя. Этому способствует сама условность графической техники – быстрые и легкие рисунки пером, черно-белые силуэты, граттография. Графике свойственны эмоциональная изменчивость, гибкость, соответствующие живости и грации ума поэта.

Не ставя целью перечислить всех художников, иллюстрировавших знаменитый роман, не устоим перед соблазном назвать еще несколько имен:

⁶ Чугунов Г.И. Книжная графика М.В. Добужинского // Исслед. и материалы. М., 1972. Вып. 24. С. 62.

Михаил Осипович Микешин (1862, гравюра на стали),
Владимир Егорович Маковский (1882, ксилография),
Михаил Петрович Клодт (1886, холст, масло),
Константин Алексеевич Коровин (1899, картон, масло),
Илья Ефимович Репин (1899, акварель; 1901, холст, масло),
Иван Васильевич Волков (1891, ксилография),
Дмитрий Николаевич Кардовский (1909, итальянский карандаш),
Николай Васильевич Ильин (силуэт),
Владимир Александрович Свительский (1935, силуэт),
Константин Иванович Рудаков (1949, акварель),
Федор Денисович Константинов (1949, ксилография),
Алексей Илларионович Юпатов (конец 1950-х годов, акварель, гуашь),
Юрис Теодорович Звирбулис (1974, акварель).

Мы намеренно исключили из этого списка два издания романа, проиллюстрированного московским художником Юрием Михайловичем Игнатьевым, для того чтобы отдельно рассказать о жизни и творчестве замечательного мастера. К сожалению, имя это по злой иронии судьбы мало кому известно. Хотя назвать его новым в графике совершенно неуместно, тем более что художника уже нет в живых: умер он в 1992 году на 62-м году жизни. Юрий Михайлович – автор иллюстраций к 150 книгам, общий тираж которых составляет многие миллионы. Просмотрите внимательно собственную домашнюю библиотеку, и вы наверняка найдете несколько изданий с иллюстрациями Игнатьева. Ведь среди проиллюстрированных им книг – поэтические сборники Тютчева, Баратынского, Веневитинова, произведения Лермонтова, Гоголя, Бомарше, Диккенса, пьесы Островского, рассказы Толстого, Куприна и многие другие художественные произведения. Мы знаем этого художника по двум очень распространенным издательским маркам: сериям «Мои первые книжки» и «Поэтическая библиотечка школьника».

Для начала несколько штрихов к его биографии.

Ю.М. Игнатьев – московский график, иллюстратор классических произведений мировой и русской художественной литературы. Родился 25 декабря 1930 года во Владикавказе. Там же окончил художественное училище. В 1949 году поступил в Московский художественный институт имени Сурикова. Учился у М.С. Родионова и П.И. Суворова.

Всю свою творческую жизнь Юрий Михайлович посвятил книжной графике и станковой живописи. Книжные иллюстрации и акварели художника хранятся во многих российских музеях и частных коллекциях по всему миру. Ю.М. Игна-

тьев принимал участие во многих выставках и крупных издательских проектах. Он работал с издательствами «Художественная литература», «Детская литература», «Советский писатель».

В 1986 году в издательстве «Художественная литература» вышла книга «Слово о полку Игореве» со вступительной статьей Дмитрия Сергеевича Лихачева. Автор иллюстраций к поэтическим переводам – Ю.М. Игнатъев. В семейной библиотеке художника хранится экземпляр с дарственной надписью Дмитрия Сергеевича: «Дорогому Юрию Михайловичу Игнатъеву – искренняя благодарность за чудесную работу по иллюстрированию».

Особое место в жизни художника всегда занимал Пушкин. Замечательны его работы к «Капитанской дочке», «Пиковой даме» – они проникнуты точным знанием эпохи, в которой живут и действуют герои, и пристрастным отношением к ней.

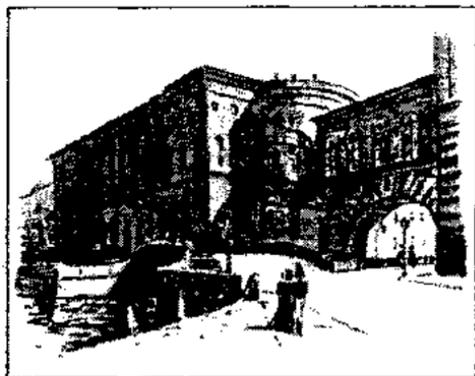
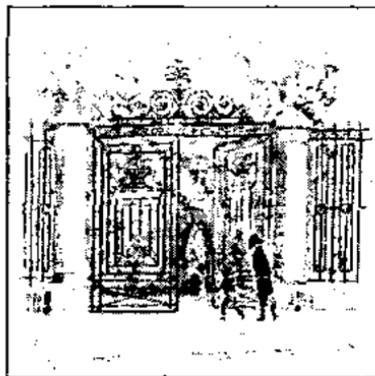
Главным же произведением, можно сказать, делом жизни, Юрий Михайлович считал «Евгения Онегина». Пушкинский роман стал первой и последней книгой в жизни художника. Ровно 40 лет разделяют два издания. Благодаря жене Ю.М. Игнатъева – Инне Зиновьевне – мы имеем сегодня обе книги.

Итак, первое издание, увидевшее свет в 1959 году, было сразу же замечено и стало одной из 50 лучших книг 1959 года. Несколько слов о конкурсе, определившем эти 50 изданий-победителей. Это был второй Всесоюзный конкурс, на котором было представлено 677 книг, выпущенных 93 издательствами и изготовленных 112 полиграфическими предприятиями. Количество изданий, представленных на конкурс, составило около 1% всех книг, выпущенных в СССР в 1959 году.

Тираж «Евгения Онегина» составил 45.000 экземпляров. Отпечатана книга была в типографии «Красный пролетарий» Гослитиздата Министерства культуры СССР. В специальном выпуске, посвященном конкурсу на лучшее издание, работы Игнатъева охарактеризованы так: «...создание нового цикла иллюстраций к «Евгению Онегину» является очень трудной задачей. Молодой художник Ю. Игнатъев выполнил эту задачу, может быть, не поднимаясь до прославленных образцов, но скромно и приятно»⁹.

Серия иллюстраций к роману Пушкина, выполненная в смешанной технике (тушь, гуашь, акварель), была дипломной работой молодого художника. По воспоминаниям родных, немалую роль в рождении книги сыграл замечательный иллюстратор Николай Васильевич Ильин. Его чудесные силуэтные работы к пушкинским произведениям известны, пожалуй, всем. Это он сделал работы Игнатъева – тогда еще студента – грамотными, зрелыми и достойными издания.

⁹ Лучшие книги 1959 года. М.: Искусство, 1962. С. 40.



У книги цветная лакированная суперобложка. Титул рисованный. Фронтиспис – цветная полосная иллюстрация. Главы романа разделены шмуцтитлами с небольшими цветными вставками. Всего в книге 42 иллюстрации.

На протяжении многих лет вызревал у художника замысел нового издания «Евгения Онегина». Сохранились пробы в разных техниках. Например, тушь и перо, подкрашенные акварелью. Но Игнатъев остановился на акварели.

Работа, которая вызревала в душе десятилетиями, о которой мечталось, хоть и бесконечно переделывалась, продвигалась очень быстро. Для нового издания было подготовлено 78 иллюстраций. Композиции рождались мгновенно. Скоропись – отличительная черта этих работ. Добавим артистизм, необыкновенную свободу и особую преданность делу. Работал Юрий Михайлович с огромным энтузиазмом. Как у музыканта из звуков рождается мелодия, так у художника из штрихов – образ, реальность. И читатель становится соавтором. Казалось бы, какая условность! Широкий мазок – и серое небо, еще один – заснеженная Нева... Иллюстрации в книге воспроизведены в натуральную величину по отношению к оригиналам. Есть композиции, на которых фигуры величиной в 10–12 мм. Но даже в 10-миллиметровых фигурках мы различаем детали одежды, видим их в движении.

По воспоминаниям Инны Зиновьевны, Юрий Михайлович уже с готовыми иллюстрациями обращался за советом к Н.В. Кузьмину и услышал самые добрые слова поддержки и одобрения.

Во второй половине 80-х цикл иллюстраций по заявке художника был принят Гослитиздатом. Как и полагается, заключили договор. Прошло три года. По просьбе Гослитиздата договор на аренду иллюстраций был продлен. Шло время. У Юрия Михайловича начались серьезные проблемы со здоровьем – с сердцем. И в какой-то момент он вдруг отчетливо понял, что книги, о которой так мечтал, не увидит. Сказано это было жене с такой болью, что слова, по признанию Инны

Зиновьевны, буквально обожгли душу.

После смерти мужа она поклялась издать «Евгения Онегина» к юбилею Пушкина. Чего бы это ни стоило. Чего ей это стоило – какой энергии, сил, средств, – знают лишь очень



близкие люди. Догадываются, наверное, и те, кто по долгу службы участвовал в издании, – работники типографии. Кстати, печатали книгу в той же самой типографии «Красный пролетарий», что и первое издание пушкинского романа с иллюстрациями Игнатъева в 1959-м.

Обычно на этом этапе художники-иллюстраторы участия в работе не принимают. Но Инна Зиновьевна буквально всю полиграфическую работу взяла под свой контроль. Теперь считает, что это было большим испытанием и... великой удачей. Она помнит, какую душевную боль вызвал у Юрия Михайловича полиграфический брак в иллюстрациях к изданию Тютчева. Или безобразно, неоправданно подрезанная картинка на титуле гоголевской «Шинели». Художник с такой преданностью относился к своим работам, что видеть брак в вышедших уже книгах было невыносимо.

Инна Зиновьевна участвовала практически во всем: корректура, цветоделение, отработка форзаца – непременно интенсивный серый цвет, чтобы подчеркивал холодный прозрачный тон переплета и одновременно придавал изданию богатый вид. Вместо суперобложки, когда-то задуманной Юрием Михайловичем, Инна Зиновьевна по совету известного художника и полиграфиста Е.Г. Клодта выбрала обложку из дорогого хлопчатобумажного материала с вертикальной льняной нитью.



Не было у Инны Зиновьевны сомнений и по поводу тона бумаги. Только белоснежный. Так когда-то хотел Юрий Михайлович. Достаточно увидеть заснеженную Неву, зажатый скалами «Терек своенравный», туман из водяных брызг или сцену дуэли – и становится очевидной гармония с белоснежным тоном бумаги. Иллюстрации в тексте без рамок, свободного абриса. Благодаря этому каждое изображение не замкнуто в себе.

Целеустремленно работала не только Инна Зиновьевна. Рабочие «Красного пролетария», видимо, «заразившись» ее энтузиазмом, поддерживали ее во всем. Работали очень интеллигентно, бережно.

«У меня такое ощущение, что это в моей жизни единственный поступок», – призналась мне Инна Зиновьевна.

1 июня 1999 года в Доме архитектора состоялась презентация книги, на которую собрались близкие друзья. Звучала скрипка. Играл знаменитый скрипач, народный артист России Сергей Стадлер, один из друзей Игнатьевых.

Мечта художника издать книгу свершилась. В день рождения поэта, в его 200-летие, новое издание экспонировалось на выставке в музее на Мойке.

Было и признание. Организационный комитет XII Московской международной книжной ярмарки назвал книгу одним из лучших изданий к 200-летию А.С. Пушкина. Ее заметили не только в России, но и в Германии, куда она попала на книжную ярмарку во Франкфурте-на-Майне; и в Китае: иллюстрация из нового издания уже опубликована в книге известного китайского филолога, художника Гао Мана «Тропа к Святогорску».

Надеюсь, новое издание «Евгения Онегина» по достоинству оценили и сотрудники Пушкинского Заповедника: вот уже год, как библиотека «Михайловского» получила книгу в подарок.

Наверное, сравнивать эти два издания – не самая удачная затея. Работы, по сути, дипломника и зрелого мастера очень разнятся. И все-таки попытаемся сделать это лаконично, опираясь на мнение профессионалов-искусствоведов, с которыми удалось обсудить обе книги.

Юрий Михайлович Игнатьев – художник, явно почитающий идеи «Мира искусства», стремящийся войти в русло и образную ткань, присущую «мирискусникам». Образы уже первого издания очень лиричны, музыкальны. Художник рвется к цвету, он ищет колорит. Поиски, эксперименты молодого автора интересны и достойны похвалы. И все-таки ранним работам не хватает глубины пластического образа, легкости графического языка. Художник учился, подражал, прислушивался к лучшим графикам. Прислушивался и к Пушкину, «напитывался» им.



Иллюстрации ко второму изданию музыкальны, пронизаны светом и воздухом. Ярче, чем в первой книге, обозначен образ Петербурга. Эрмитаж, Летний сад, театр... Появляется особый стиль, цветность, пространственность, легкость – изящный классический образ пушкинского Петербурга. Художник уловил это. И в этом его большая удача и заслуга. Кроме того, ярче, пластичнее становится стиль. Весомее, глубже характеристики персонажей. Иллюстрации второго издания более поэтичны, более содержательны и значительно интереснее.

Неисчерпаемость постижения Пушкина прекрасно выразил еще В.Г. Белинский: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное»¹⁰.

¹⁰ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 555.

А.С. ПУШКИН В МУЗЫКЕ ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

«А.С. Пушкин в музыке своих современников» – это часть обширной по объему темы «А.С. Пушкин в музыке». В изданный в 1974 году справочник вошло более 3.000 музыкальных произведений на тексты А.С. Пушкина¹. С тех пор список значительно пополнился, причем не только за счет вновь написанных сочинений, но и за счет найденных забытых. Но музыка, как известно, живет, когда звучит. К сожалению, можно сказать, что большая часть произведений на пушкинские тексты существует только в нотной записи, но не звучит реально, и сказать, справедливо это или нет, мы не можем, так как не слышим этих сочинений. А музыкант даже не может увидеть нотные тексты, так как многие из них существуют только в рукописи или изданы давно и стали редкостью. Желание возродить незаслуженно забытые страницы русской музыки и привело к работе над этой темой.

Сначала первый временной этап (1815–1837) казался вполне изученным. В 1936 году вышел в свет нотный сборник «Пушкин в романсах и песнях его современников»², подготовленный коллективом авторов. Он включал в себя 59 произведений, а также упоминание о 13 найденных романсах. Во втором издании этого сборника («Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников») в 1974 году³ находим уже 76 произведений, а также упоминание о 9 так и не найденных к тому времени романсах. Сегодня можно говорить уже примерно о 100 романсах и 10 театральных сочинениях, созданных разными авторами в этот период, но, главное, стало ясно, что на самом деле это только начало работы, предстоит длительный поиск и множество находок впереди. Дело в том, что нотоиздательское дело в России началось только в конце XVIII века. В начале XIX века ноты были очень дорогими и издавались малыми тиражами. Сегодня в центральных библиотеках сохранились редкие экземпляры. Множество произведений вообще не было издано, а ходило в списках. Чаще в быту использовали рукописные нотные альбомы, которые сохранились в незначитель-

¹ Пушкин в музыке. М., 1974.

² Пушкин в романсах и песнях его современников. М., 1936.

³ Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников. 2-е изд. М., 1974.

ном количестве, сейчас они «разбросаны» по архивам и библиотекам и мало изучены. А ведь это эпоха Глинки и его талантливых современников! «Солнце русской поэзии» (Пушкин) не затмило других поэтов, живших рядом с ним. Мы знаем и любим стихи Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Языкова, Баратынского, Вяземского, Козлова, Тютчева и многих других, а вот «заря русской музыки» (Глинка) оставила в тени его братьев по искусству: Алябьева, Верстовского, Геништу, Титовых, Ласковского, Шимановскую, Фильда, Гурилева, Варламова и многих других. Академик Борис Асафьев писал в 1928 году: «Я преклоняюсь перед гением Глинки. Я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем... Глинка – не исчерпан. Но тем более я считаю несправедливым отказывать в значении... работе его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают»⁴. Остается только сожалеть, что ситуация почти не изменилась с тех пор. Мы по-прежнему мало знаем музыку пушкинской поры, плохо представляем себе богатство, которое имеем, а потому и пользоваться им не умеем.

Театральная музыка

Если верить справочнику «Пушкин в музыке», то с 1821 по 1837 год создано 10 музыкальных театральных произведений. Но...

1. Согласно справочнику 11 апреля 1836 года в московском Большом театре состоялась премьера оперы *«Бахчисарайский фонтан»* Н.А. Титова. Ни в печати, ни в архивах, ни в музее Большого театра это событие не получило никакого отражения. В справочнике нет ссылок на источник информации. Очевидно, произошло недоразумение и оперы «Бахчисарайский фонтан» Н.А. Титова не существовало.

2. В справочнике упоминается опера *«Мазепа»* 1837 года автора Е. Гранвиль. Также согласно упомянутому источнику (журнал «Дневник артиста» 1892 года, ч. 3) опера «Мазепа» г-жи Гранвиль впервые поставлена 12 апреля 1892 года в Бордо. Откуда взялась дата сочинения оперы – 1837 год, – непонятно. Как уточняет Б. Штейнпресс⁵, действительным автором произведения является Клеманс де Гранваль (а не Е. Гранвиль, которой в 1837 году было всего лишь

⁴ Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 4. М., 1955. С. 27.

⁵ Штейнпресс Б. Апокрифы и пробелы пушкинианы. // Советская музыка. 1980. № 6. С. 108–112.

семь лет). Итак, опера была, но написана не современником А.С. Пушкина, а значит, к нашей теме отношения не имеет.

3. В основном тексте справочника не упомянута незаконченная опера М. Вильгорского *«Цыгане»* (но в дополнительном списке «Композиторы, писавшие музыку на тексты А.С. Пушкина» она есть). Композитор не использовал пушкинский сюжет, но по его просьбе в 1833 году А.С. Пушкин написал стихотворение *«Колокольчики звенят»*, и в качестве песенки Ольги оно вошло в цыганский дивертисмент в 3-м действии оперы. Вероятно, музыка написана еще при жизни поэта, что позволило включить ее во второе издание нотного сборника *«Поэзия Пушкина в романах и песнях его современников»*.

Впервые пушкинский сюжет появился на сцене в 1821 году. Пришло это в Москве: 16 декабря в театре на Моховой поставлен большой героико-волшебный пантомимный балет в 5 действиях *«Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника»*. В первой четверти XIX века в России балет выдвинулся на первое место в музыкальном театре. Созданием национальной хореографической школы наш балет обязан деятельности гениального хореографа Шарля Дидло. Француз, четверть века проработавший на петербургской сцене, превратил балет из приятного для глаз дивертисмента в содержательное театральное действие, одухотворил танец, придал ему способность выражать разнообразную гамму человеческих чувств. Как известно, Пушкин писал в примечаниях к первой главе *«Евгения Онегина»*: *«Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»*.

В Москве успешно работал ученик и последователь Дидло – Адам Глушковский, переносивший на московскую сцену все наиболее значительные работы своего учителя. В одном он даже опередил своего наставника: до Глушковского большой балетный спектакль в России «питался» лишь иностранными источниками. Глушковский сделал смелый шаг, обратившись к поэзии А.С. Пушкина в то время, когда об этом не помышлял еще ни драматический, ни оперный театр. *«Руслану и Людмиле»* суждено было начать новую эпоху не только в литературе, но и в балетном театре. Успех спектакля был обусловлен как талантливой музыкой (ее написал дирижер московского театра Фридрих Шольц (о композиторах чуть подробнее см. в Приложении, ниже), так и своеобразным хореографическим решением поэмы Пушкина. Успеху способствовали и многочисленные технические эффекты: спектакль изобилует сражениями, разноха-

рактными танцами, полетами фурий и пр. 8 декабря 1824 года балет «Руслан и Людмила» был поставлен и на петербургской сцене Огюстом и Дидло. Но это была уже вторая работа Дидло на пушкинский сюжет.

В 1823 году 15 января в Мариинском театре состоялось первое представление «древнего национально-пантомимного балета Дидло на музыку Катерино Кавоса (инструментировал Тимофей Жучковский) – *«Кавказский пленник, или Тень невесты»*. Роль черкешенки исполняла А. Истомина. Уже 30 января А.С. Пушкин в письме к брату интересовался балетными новостями: «Пиши мне о Дидло, об Черкешенке Истоминой...» Всем памятны строки из «Евгения Онегина»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касая пола,
Другую медленно кружит.
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола:
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

Изображать на сцене современность (борьбу горцев с русскими) было невозможно в балетном театре. Поэтому хореограф отодвинул действие в далекое прошлое. «Верно, никогда еще поэт не перелagal поэта в новые формы так полно, близко, красноречиво, как это сделал Дидло, переложив чудные стихи народного поэта в поэтическую немую прозу пантомимы. Местность, нравы, дикость и воинственность народа – все было схвачено в этом балете. Игры, борьба, стрельба – все верно и естественно, но все прикрыто колоритом грации и поэзии. Балет сделался в руках Дидло великолепной иллюстрацией поэмы»⁶.

В основе балета лежала целостная музыкальная драматургия. А. Гозенпуд отмечает, что балетные партитуры Кавоса, основного сотрудника Дидло, неизмеримо выше по художественным достоинствам его опер: ему приходилось сочинять музыку на основании точно во всех подробностях намеченного постановщиком плана⁷.

⁶ Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940. С. 170.

⁷ Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. Л., 1959. С. 473.

Балет жил на сцене 13 сезонов подряд, в 1827 году был поставлен в Москве Глушковским (музыка К. Кавоса, некоторые номера сочинены Н. Кубиштой). После смерти А.С. Пушкина и Дидло был возобновлен в 1838 году и шел с большим успехом.

Начиная с 1821 года почти каждый сезон на сцене появлялись новые инсценировки произведений Пушкина. К балетам «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник», к инсценированному романсу Верстовского «Черная шаль» прибавились пьесы А. Шаховского. Знаток сцены, поэт, драматург, режиссер и первый театральный педагог столицы написал более 100 пьес. Среди бесконечной серии драм, комедий, оперных либретто, водевилей, интермедий, волшебных представлений, романтических комедий и драматических поэм мы находим три произведения, связанные с именем Пушкина. 3 ноября 1824 года в Петербурге состоялась премьера пьесы **«Финн»**. Сюжет заимствован из поэмы «Руслан и Людмила», музыка К. Кавоса, хореография Дидло. Пушкинский эпизод стал прекрасной основой для впечатляющего сценического зрелища с обилием волшеббно-феерических зарисовок и музыкально-этнографических сцен. Песни, хоры, пляски, обряды, празднества украшали спектакль. Пьеса не сходила со сцены в Петербурге с 1824 по 1835 год, а в Москве шла с 1825 года.

С 28 сентября 1825 года на петербургской сцене шла романтическая трилогия **«Керим-Гирей, крымский хан»** в стихах, с пением, хором, разными танцами и мелодрамами (музыка К. Кавоса, хореография О. Пуаро и Дидло). В переделке «Бахчисарайского фонтана» Шаховской отступил от подлинника, получилось повествование о сборах Гирея в поход, набеге на польский замок, жизни в гареме, военном отдыхе татар. Центральной фигурой стал грозный хан. В письме от 21 июня 1824 года Грибоедов писал Вяземскому: «Шаховской занял переделкой «Бахчисарайского фонтана» с хорами и балетом: он сохранил множество стихов Пушкина, и все вместе представляется в виде какого-то чудного поэтического салада». 13 или 18 января 1827 года А.С. Пушкин присутствовал в Москве на представлении с участием П. Мочалова, с энтузиазмом приветствовал его.

В сентябре 1836 года на александринской сцене появилась пьеса **«Хризомания, или Страсть к деньгам»** (музыка К. Кавоса). Переделка «Пиковой дамы» зашла столь далеко, что имя поэта на афише указано не было, но стихи Пушкина звучали в спектакле в виде песен.

В 1831 году Глушковский ставит на сцене московского театра балет **«Черная шаль, или Наказанная неверность»**. Стихотворение А.С. Пушкина превратилось в одноактный спектакль с 12 действующими лицами, с массовыми сценами и танцами арабов, цыган, невольников молдавского князя Муруза.

Характерные танцы, в изобилии введенные в спектакль (турецкие, сербские, молдавские, арабские, цыганские), носили чисто дивертисментный характер. Главные герои не танцевали, а только разыгрывали мелодраматическую пантомиму. Композитор Нейтвах подобрал и аранжировал произведения различных авторов.

29 января 1832 на сцене Большого театра в Москве была осуществлена инсценировка поэмы *«Цыганы»* с музыкой А. Верстовского и цыганскими плясками, сочиненными И. Лобановым. В Петербурге инсценировка Василия Каратыгина была показана 9 июня 1832 года – в бенефис Щепкина, гастролировавшего в Петербурге. Но – «не все прекрасное в поэзии может быть хорошо на театре. Поэма не имела никакого успеха» – так писала потом «Северная пчела»⁸.

При жизни поэта на свет появилось и еще одно театральное произведение – очень интересное и на сегодняшний день необычное по жанру: мелодрама для голоса, чтеца и симфонического оркестра *«Кавказский пленник»* А. Алябьева. Сведений о постановке этого произведения нет, вероятно, на большой сцене оно не появлялось. Создано оно, предположительно, в 1822–1825 годах и... единственное из всех театральных прижизненных произведений было издано, правда, уже после смерти композитора – в 1859 году.

Таким образом, реальной возможности познакомиться с музыкой, звучащей в пушкинских спектаклях, мы не имеем (кроме мелодрамы Алябьева). Сведения о перечисленных выше постановках почерпнуты из театроведческих работ, музыкантов же эта тема не заинтересовала. Возможно, в библиотеках и музеях при театрах, где ставились эти пьесы, сохранились партитуры или клавиры. Пока же это – terra incognita, где предстоят поиски и, возможно, находки.

Вокальная музыка

Как было упомянуто выше, работа в этом направлении велась, в результате чего мы имеем возможность услышать 76 вокальных произведений (в основном, сольные романсы и песни, а также ансамбли). Нотный сборник «Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников» включает в себя произведения 22 авторов, среди которых и маститые композиторы (Глинка, Алябьев, Верстовский, Геништа), и никому не известные любители, вошедшие в историю благодаря прикосновению к пушкинской поэзии. Но в том и состоит ценность этого собрания, что оно дает своеобразный музыкальный срез эпохи, мы имеем возможность услышать музыку пушкинской поры во всем ее качественном разнообразии (от ремесленных поделок до шедевров).

⁸ Северная пчела. 1832. 24 июня. № 143.

Можно поблагодарить составителей сборника за проделанную работу, но поле деятельности для идущих следом по-прежнему огромно. Авторы приводят сведения еще о 9 музыкальных произведениях, которые так и не были найдены к моменту издания сборника:

1. Бахметев Н. Телега жизни.
2. Веневитинов Д.В. Ночной зефир.
3. Ганнибал В.П. Песня Земфиры⁹.
4. Гедике К. Я помню чудное мгновение.
5. Гурилев А. Старый муж, грозный муж.
6. Даргомьжский А. Кубок янтарный.
7. Корсаков Н. К Маше.
8. Корсаков Н. О Делия драгая.
9. Неизвестный композитор. Клеветникам России.

Последний романс издан в 1831 году в Петербурге в числе двух романсов под общим заглавием «На взятие Варшавы. Два стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина, с аккомпанементом фортепиано». Мне посчастливилось найти этот сборник, и я надеюсь, его удастся опубликовать. К сожалению, об авторе музыки никаких сведений не имеется. Можно предположить, что, так как издание было вполне официальным, то и автором музыки мог быть человек, приближенный к царственному двору.

В дополнение к вышеприведенному списку могу упомянуть еще несколько музыкальных произведений, сведения о которых имеются в литературе, но следов нот пока не обнаружено.

1. Яковлев М. К живописцу.

По воспоминаниям С.Д. Комовского¹⁰, автором музыки к стихотворению «К живописцу» был лицеист М. Яковлев. После того как были обнаружены ноты Н. Корсакова на этот же текст, считается, что автором был он, а в воспоминаниях вкралась ошибка. Но возможен и другой вариант: на один и тот же текст написана музыка обоими авторами. К сожалению, лицейский период, несомненно богатый на музыкальное воплощение пушкинских текстов самими лицеистами (в первую очередь, Корсаковым и Яковлевым), не оставил следов, и мы сегодня имеем только один пример – романс Н. Корсакова «К живописцу».

⁹ Во время чтения доклада в Пушкинских Горах сотрудник музея-заповедника «Михайловское» В.Г. Никифоров любезно сообщил сведения еще о двух романсах В. Ганнибала.

¹⁰ См.: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 69.

2. *Неизвестный композитор*. Принцу Оранскому.

Стихи написаны по случаю бракосочетания принца Вильгельма Оранского с сестрой императора Анной Павловной 6 июня 1816 года. Стихи было поручено написать Ю. Нелединскому-Мелецкому, а он приехал в Лицей, передал это поручение Пушкину и через два часа уже уехал со стихами¹¹. Стихи эти пелись во время ужина, может быть, они были теми «куплетами», которые исполнил знаменитый певец В.М. Самойлов¹². Быть может, музыку написал К. Кавос – он был композитором этого торжества.

3. *Кавос К.* Я люблю вечерний пир.

В «Летописи...» М. Цявловского упомянуто цензурное разрешение от 26 августа 1831 года. Впоследствии это произведение использовалось в качестве песни Волжского в пьесе Шаховского «Хризомания»¹³.

4. *Шелихов-ст.* Бородинская годовщина.

В той же «Летописи...» упомянут анонс о предстоящем 21 марта 1832 года концерте: «В заключение концерта г-жи Лебедевы (две сестры) и г. Петров и Шемаев будут петь Новый военный квартет: стихи сего квартета заимствованы из гениального произведения А.С. Пушкина «Бородинская годовщина», музыка сочинена г. Шелиховым старшим»¹⁴.

5–6. *Неизвестный композитор*. 6 любимых русских песен, аранжированных для скрипки.

Среди песен – «Черная шаль» и «Талисман». «Санкт-Петербургские Ведомости» сообщают о продаже этого сборника (1832 год, № 198 от 23 августа).

7. *Титов Н.А.* Узник.

«Московские Ведомости» сообщают о продаже этого романа (1834 год, № 73 от 12 сентября).

8. *Герке А.* Фортепианные вариации на тему романа «Талисман».

Рецензию на концерт, где прозвучала пьеса, дает «Северная пчела» (1836 год, № 52 от 4 марта).

9. *Верстовский А.* У Лукоморья. Из «Руслана и Людмилы».

Упомянут в справочнике «Пушкин в музыке» в дополнительном списке «Композиторы, писавшие музыку на тексты А. С. Пушкина». В основном тексте сведения о романсе отсутствуют.

¹¹ *Гавеский В.Л.* Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. // Современник. 1863. Т. ХСVII. С. 372.

¹² См.: *Каратыгин П.* Записки. В., 1970. С. 57

¹³ *Цявловский М.А.* Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 2-е изд. Л., 1991.

¹⁴ Цит. по: Северная пчела. 1832. 21 марта. № 65.



10. *Верстовский А.* Ночной зефир.

Упомянут в книге: *Корнеев В.* Тайна старинного парка. Тамбов, 1994. С. 190.

11. *Верстовский А.* Приди, о путник молодой. Из «Руслана и Людмилы». Упомянут в той же книге на с.192.

12. *Девитте Н.* Казак. Из «Полтавы».

Упомянут в списке утерянных произведений в книге: *Уколова Е. Л., Уколов В.С.* Распятый на арфе. М., 2001. С. 61.

Помимо альбома «На взятие Варшавы» можно печатать, как имеющие отношение к А.С. Пушкину, следующие произведения:

1. Английский гимн «God, save the King».

Первоначально Жуковский написал «Боже, царя храни» именно на эту мелодию. А.С. Пушкин добавил свой текст, и в таком виде гимн звучал в Лицее осенью 1816 года.

2. *Львов А.* Боже, царя храни.

В 1834 году российский гимн впервые прозвучал с оригинальной мелодией. А.С. Пушкин среди авторов этого гимна.

3–7. *Гертум К.* Аранжировки для фортепиано романсов на пушкинские тексты: *Алябьев А.* Черкесская песня; *Титов Н.С.* Талисман. Буря. Певец; *Верстовский А.* Черная шаль.

8. *Титов Н.С.* К морю.

9. *Алябьев А.* Старый муж.

10. *Кашин Д.* Черная шаль.

О местонахождении этого романса сообщила М.Г. Долгушина в книге «У истоков русского романса» (Вологда, 2004).

**Композиторы — современники А.С. Пушкина,
писавшие музыку на его тексты.
Краткие биографические сведения и информация
о произведениях на пушкинские тексты**

Анитова Аграфена Михайловна (21.06.1807 – ?). Написала единственный дуэт на слова Пушкина, напечатанный при его жизни, – «Девицы, красавицы» (издан в Москве в 1831 году). Это, кстати, единственный отрывок из «Евгения Онегина», получивший воплощение в музыке при жизни поэта. Биографические сведения отсутствуют. Известно, что 22 апреля 1831 года выступала в качестве пианистки в благотворительном концерте, состоявшемся в московском Благородном собрании. Пушкины, возможно, были на этом концерте.

Бахмет(ь)ев Николай Иванович (1807–1891). Русский композитор и скрипач. До 1842 года находился на военной службе. В 1842–61 годах жил в своем имении в Саратовской губернии, содержал хор и оркестр из крепостных, устраивал концерты. В 1861 году назначен директором Придворной певческой капеллы (до 1883 года). Автор многих сочинений, среди которых симфония, струнный квартет, пьесы для фортепиано и скрипки, романсы, церковная музыка. На слова Пушкина им написано три романса, один из них – «Телега жизни» – при жизни поэта был издан («Музыкальный альбом, состоящий из романсов и песен разных авторов, положенных на музыку Н.И. Бахметьевым», 1833 год издания), но сейчас утерян.

Бернар(д) Матвей (Мориц) Иванович (1794–1871). Пианист, композитор, педагог, нотопечататель. Ученик Фильда, выступал в Москве в качестве пианиста, преподавал там же и в Петербурге. В 1829 году основал музыкально-издательскую фирму, в 1840 году стал издавать музыкальный журнал «Нувеллист». В 40–50-е годы его музыкальный магазин стал центром нотной торговли в России. Написал оперу «Ольга сирота», много фортепианных пьес и романсов. На слова Пушкина им создано четыре романса, два из них – «Бесы» и «Дорожные жалобы» – изданы при жизни поэта, в 1833 году.

Геништа Иосиф Иосифович (1795–1853). Русский композитор, пианист, дирижер. Сын чешского музыканта, переселившегося в Россию. Общее образование получил в Благородном пансионе при Московском университете. Выступал в концертах как пианист и дирижер, пропагандируя музыку класси-

ков, особенно Бетховена. Был известен как педагог. Среди сочинений Геништы – оперы-водевили, сонаты, пьесы для фортепиано, виолончели, романсы, обработки русских народных песен. На тексты Пушкина Геништа написал три романа: Черкесская песня из «Кавказского пленника» (первое известное нам издание романа на пушкинский текст – 1823 год), «Черная шаль» и «Погасло дневное светило» (написан к моменту возвращения поэта из ссылки, исполнен в его присутствии в 1826 году в салоне З. Волконской).

Есаулов (Петров) Андрей Петрович (1800–1850-е). Русский композитор и дирижер. Внебрачный сын помещика Есаулова. Служил полковым капельмейстером. После выхода отставку (около 1830 года) поселился в Москве, с 1833 года в Петербурге. Около 1835 года уехал в провинцию. В устройстве судьбы бедствовавшего Есаулова принимал участие А.С. Пушкин. На полученные от него еще ненапечатанные стихи «В последний раз твой образ милый» Есаулов сочинил романс «Прощание». Кроме того, на слова Пушкина Есауловым написан романс «Ночной зефир». По некоторым сведениям, А.С. Пушкин писал для Есаулова оперное либретто.

Кубишта Николай Егорович (1799–1837). Русский композитор, скрипач, дирижер и певец. По происхождению чех. В 1818–23 годах – учитель музыки Университетского пансиона в Москве, где преподавал игру на фортепиано и скрипке, писал музыку для торжественных актов пансиона. С 1823 года скрипач-солист, капельмейстер Большого театра, в 1824–31 годах также капельмейстер московского Малого театра. В 1820-е годы выступал в московских концертах как композитор, скрипач и дирижер. Автор балетов, оркестровых и фортепианных пьес, романсов, песен. При постановке в Москве балета «Кавказский пленник» в 1823 году написал дополнительные номера (балет сначала был поставлен в Петербурге с музыкой Кавоса).

Мельгунов Николай Александрович (1804–1867). Русский писатель, музыкальный критик и композитор. Учился в благородном пансионе Педагогического института в Петербурге (вместе с М. Глинкой). С 1823 года жил в Москве, входил в «Общество любомудрия». Дом Мельгунова был одним из центров художественной жизни Москвы (главное место занимало музицирование). С 1834 года начал выступать как музыкальный критик. Занимался композицией, в 1832 году изданы его романсы, в том числе «Я помню чудное мгновенье».

Титов Николай Алексеевич (1800–1875). Русский композитор. Получил военное образование, генерал-майор. Талантливый музыкант-самоучка, один



из самых популярных композиторов пушкинской эпохи. Уже первый изданный им романс – «Уединенная сосна» (1820) – стал широко известен. Современники называли Титова «дедушкой русского романса», рассматривая его как родоначальника жанра, что, однако, неточно. Титову принадлежат также фортепианные пьесы. На стихи Пушкина известны два романса Титова: «К Морфею» и «Птичка».

Шольц Федор (Фридрих) Ефимович (1787–1830). Композитор, дирижер и педагог. По национальности немец. В Россию приехал в 1811 году. С 1815 года жил в Москве. С 1820 года дирижер Петровского театра (с 1825 года – Большого театра). Писал музыку к операм-водевилям и балетам, среди которых – «Руспан и Людмила», первая попытка музыкально-сценического воплощения пушкинского сюжета. Музыка этого произведения отличается разнообразием выразительных средств, эффектной инструментовкой, близостью к мелодике бытового романса. Неоднократно, но безуспешно высказывался за учреждение в России консерватории. Умер от холеры.

Яковлев Михаил Лукьянович (1798–1868). Русский композитор и певец. Окончил Царскосельский лицей. Служил в Москве, с 1824 года в Петербурге. Уже в лицее славился как сочинитель и исполнитель песен и романсов. Был близок к литературному кружку Дельвига, пользовался популярностью в музыкальных салонах Петербурга. Яковлеву принадлежат романсы, русские песни на стихи Державина, Жуковского, Дельвига. Сохранилось три романса на тексты А.С. Пушкина: «Зимний вечер», «Слеза», «Признание».

СЕЛЬЦО ЛЫСАЯ ГОРА И ЕГО ВЛАДЕЛЬЦЫ

Долгие годы историю селца Лысая Гора и судьбы его владельцев изучал кандидат исторических наук Михаил Ефимович Васильев (1924–2003), бывший заведующий историко-краеведческим отделом Пушкинского Заповедника. С тех пор появились новые материалы по этой теме.

«В начале 1840-х годов Екатерина Ивановна Осипова (1823–1909), младшая дочь владелицы Тригорского П.А. Осиповой-Вульф, вышла замуж за оренбургского дворянина, офицера Виктора Александровича Фока»¹. Запись об их венчании не обнаружена, когда и где они венчались, неизвестно.

Кто же такие Фоки и откуда? Ленинградский исследователь, писатель-историк Антонин Александрович Попов (1907–1997) пишет: «Фоки происходят из Голландии, а их фамилия – от названия фок-мачты корабля-парусника»². По другим источникам, Фоки происходят из Шотландии. В XV веке были участниками борьбы за независимость Шотландии от Англии. Один из Фоков вынужден был бежать в Швецию. Возможно, потомки этого Фока и оказались в России.

А.А. Попов составил родословную Фоков, но мы не имеем ее. По нашим сведениям, дедом мужа Екатерины Ивановны был Карл, о котором мы пока ничего не знаем, его единственный сын Александр Карлович был свекром Екатерины Ивановны Осиповой. О нем мы знаем из документов:

«Формулярный список о службе исправляющего должность Вятского обер-фортшмейстера (лесничего) Коллежского Советника Фок... июля 21 дня 1827 г.» рассказывает: «...Коллежский Советник и кавалер 58 лет... (род. 1769 г.) имеет Казанской губернии Чистопольского уезда в деревне Майне мужеска пола 19 душ...»³. В службу Фок вступил в 1782 году в лейб-гвардии Преображенский полк. Сержантом стал в 1791-м, а в 1794 году «капитаном переведен к статским делам – определен землемером» и в следующем году по Высочайшему именному указу переведен в титулярные советники. В 1801 году стал коллежским ассессором и в 1803-м переведен в межевую контору 2-м членом Оренбургской межевой конторы. Через положенное время стал

¹ Скороходова Г.А. Письма А.В. Фока дядюшке Н.И. Вульф. Рукопись. 1999.

² Полов А.А. Злой гений. Рукопись. 1991 г. Л. 10.

³ ГАКО (Государственный архив Кировской области). Ф. 583, оп. 55, ед. хр. 2595, л. 11 об.

надворным советником, в 1814 году был 1-м членом Оренбургской межевой конторы и вскоре коллежским советником «со старшинством». В 1823 году по прошению, как тогда говорили, уволился из «межевого правительствa» и стал Вятским обер-форштмейстером. «За отличное усердие в 1825 г. был пожалован орденом Святого Владимира 4 степени». К 1827 году был вдов. «Детей имеет: Александра 24 лет, Николая 22 лет, Апполона 21 лет, Петра 20 лет, Виктора 17-ти лет, которые находятся в военной службе. Дочерей: Наталью, Анастасью, выданных в замужество, Елизавету, Варвару, Софью, Анну и Марью». Жаню Александра Карповича, свекровью Екатерины Осиповой была Прасковья Никитична, урожденная Карабцова, дочь Титулярного Советника. Он (имя неизвестно) владел в Бузулукском уезде Оренбургской губернии «сельцом Михайловским, Карабцовым тож».

Старший сын Александр Александрович (1801–1854), поручик лейб-гвардии Измайловского полка, был причастен к происшествию 14 декабря 1825 года и арестован.

Младший Виктор Александрович Фок (муж Екатерины Ивановны) родился 15 ноября 1810 года в городе Вятке, как сообщает запись в метрической книге Богородицкой церкви. Крещен 16-го, «восприемником был гражданской палаты советник Матвей Ермолаев сын Долгосабуров»⁴. Послужного списка его обнаружить не удалось. Известно, что он вышел в отставку в чине полковника. В одном из документов начала XX века Екатерина Ивановна названа вдовой, полковницей. А.А. Попов в своей работе «Злой гений» говорит, что Виктор Александрович женился на соседке, возможно, у него были земли рядом с землями села Тригорского, но документально это не подтверждено. Попов также сообщает, что Фок не хотел жить в Оренбургском краю и остался на псковской земле. Прасковья Александровна выделила дочери часть земельных угодий своего имения. На живописном берегу реки Великой была построена усадьба Лысая Гора. Точное время ее создания не известно. К сожалению, и геометрический специальный план имения не обнаружен. Михаил Ефимович Васильев в 1965 году на месте бывшей усадьбы нашел фундамент господского дома, флигелей, заросшие пруды, фрагменты аллеи. Почти ежегодно со школьниками проводил там работы по очистке аллеи и фундаментов построек.

Со времени основания владелицей имения была Екатерина Ивановна Фок. В связи с переездами мужа по службе ей приходилось жить в разных городах. М.Е. Васильев пишет: «Екатерина Ивановна жила с мужем в Валдае, Торжке, Севастополе, Оренбурге, Уфе...»⁵. В это время все дела вел управляющий.

⁴ ГАКО. Ф. 237, оп. 75, ед. хр. 181, п. 1.

⁵ Васильев М.Е. Екатерина Ивановна Осипова-Фок // Псков. 1998. Л. 48.

После смерти Екатерины Ивановны в 1909 году Лысая Гора перешла к ее сыновьям – Александру и Алексею. Об этом времени А.А. Попов пишет: «Фамильное поместье Фоков Лысая Гора находилось в трех верстах от села Тригорского и в семи от села Святые Горы. Барский дом с мезонином стоял на крутом берегу реки Великой в окружении парка, разбитого по так называемым «живописным пысогорским альпам», переходящего в лес. Лес тянулся по всему правобережью почти до самого Селихновского моста через Великую (мост находился в районе деревни Селихново. – В.Н.). Лес был большой, по-настоящему ухоженный еще их отцом Виктором Александровичем. В нем росли ценные породы деревьев: дуб, ель, сосна, клен, липа. Была разветвленная система осушительных канав, дренаж, лесосеки, имелся питомник, саженцы которого охотно покупала железная дорога.

У дома – традиционный цветник, предмет особых забот матушки Екатерины Ивановны, урожденной Осиповой, и Александры Михайловны, жены Алексея Викторовича. И каких только здесь не было цветов – многолетние и однолетние с необыкновенно приятным, слегка дурманящим запахом. Поражали розы, доставленные с Кавказа, тюльпаны, тоже откуда-то выписанные. С обширной террасы, украшенной вычурными балясинами, открывался чудесный вид на левобережные поля. В них были вкраплены купы дубов или сосен, напоминающие полотно Шишкина. Вдали радовала глаз соседняя усадьба, утопающая в зелени садов. За домом, там, где кончалась подъездная липовая аллея, стояли в разбивку жилые и хозяйственные постройки, меж ними два пруда: один обсаженный ивами, другой – молоденькими пихтами, одиночки которых сохранились и по сию пору на берегу заболоченного, вдвое сократившегося водоема. В прудах, в глубине, водились крупные раки. Изредка для господского стола их ловили, опуская на ночь плетеную вершу с кусочками мяса. Далее, на склоне первого ручья, а их было целых три, впадавших в реку Великую и поросших орешником, излюбленном месте для лежки кабанов, – находился сад с небольшой пасекой. Тут же плантации ягодных кустов и ананасной земляники. В наши дни по склонам оврага еще можно встретить эту одичавшую и все же еще крупную с изумительным ароматом ягоду.

Хозяйство было многоотраслевое – лен, мясо-молочная продукция. Земли было тысяча с небольшим десятин. Из них 568 Александра Викторовича, а 442 принадлежали брату. Имение пока было нераздельное...»⁶.

Младший сын Екатерины Ивановны и Виктора Александровича Фоков Алексей, выйдя в отставку, вернулся в родовое имение и стал заниматься хозяйством. Его послужной список рассказывает: «Алексей Викторович Фок родился 11 октяб-

⁶ Попов А.А. Злой гений. Л. 6.

ря 1846 г. <...> Из дворян Оренбургской губернии. Воспитывался в Николаевском училище гвардейских юнкеров. В службу вступил в 1-е военное Павловское училище юнкеров 1865 г. августа 26. Переведен в Николаевское училище гвардейских юнкеров 1866 г. октябрь 25. По экзамену произведен в прапорщики июля семнадцатого в 17-й Драгунский Северский Его Величества Короля Датского полк. Поручиком 1869 г. марта 9. Произведен в штаб-капитаны 1872 г. сентября 17. Высочайшим приказом назначен делопроизводителем Управления Закарпатским Округом с зачислением по армейской кавалерии; переименован в штаб-ротмистры 1873 г. сентября 12... Высочайшим приказом, по собственному желанию, переведен в пограничную страну 1875 г. февраль 27. Высочайшим приказом переведен в Кубанский полк Кубанского казачьего войска сотником 1877 г. мая 23. Зачислен во 2-й Кубанский конный полк 1877 г. июля 28»⁷.

Запись о крещении Алексея Викторовича находится в метрической книге Георгиевской церкви села Тригорского. Значит, родился он в родном имении Лысая Гора: «...Восприемником были: уволенный от службы штаб-ротмистр Алексей Николаевич Вульф; села Тригорского помещица, умершего статского советника Ивана Софоновича Осипова жена, вдова Прасковья Александровна Осипова»⁸.

Со своим полком Алексей Викторович принял участие в освобождении болгар от турецкого ига. Он храбро сражался, получая боевые награды. «За отличия в делах с Турками награжден орденом Св. Станислава 3 ст. с мечами и бантом 1877 г. ноября 29. За отличия в делах против Турок награжден орденом Св. Анны 3 ст. с мечами и бантом 1787 январь 13. За таковые отличия награжден орденом Св. Владимира 4 ст. с мечами и бантом 1878 г. мая 19. За расформированием Кубанского полка оставлен в льготном составе Кубанского полка 1879 апрель 19. За отличия в делах против Турок произведен в Есаулы 1879 мая 2. За отличия против Турок под Филиппополем награжден орденом Св. Станислава 2 ст. с мечами 1879 июля 12... В отпусках был... с 1 апреля 1874 г. по 1875 г. февраль 27... Холост. Имения родового или благоприобретенного не имеет. Был под судом за участие в поединке производимом между капитаном 16 Драгунского Нижегородского полка Витте и штаб-капитаном 17 Драгунского Северского полка Вестман и по приговору Кубанского Военного Окружного суда, состоявшегося 6 апреля 1872 г., от обвинения оправдан...

По Высочайшему повелению своего Начальства Высочайшим приказом 1880 г. февраля 5 дня Ротмистр Фок уволен от службы по домашним обстоятельствам с мундиром...

⁷ ГАПО. Ф. 110, оп. 1, ед. хр. 1046, л. 22.

⁸ ГАПО. Ф. 39, оп. 1, ед. хр. 4359, л. 794 об.

Ст. Уманская. Подлинное подписал Атаман Уманского военного отдела Генерал-майор... Майя 31 дня 1880 г.»⁹.

После копии Грамоты на орден Св. Владимира 4 ст. в копии идет дополнение к Аттестату: «...Ротмистр Кубанского полка Алексей Викторович Фок сего июля 3 дня 1881 г. с дочерью Старшего врача 103 пехотного Петрозаводского полка коллежского советника Михаила Иванова Петропавловского с девицею Александрою Михайловою Петропавловскою в полковой Александро-Невской церкви г. Гродно, мною венчан. К сему удостоверяю своим подписом с приложением церковной печати. Г. Гродно, октября 8 дня 1885 г. Подлинное подписал полковой священник 103 Петрозаводского полка Петр Богоявленский»¹⁰.

В отставке Алексей Викторович находился 10 лет. Где и как он жил эти годы, неизвестно. Осенью 1890 года Фок снова поступил на службу: «Высочайшим приказом 5 октября 1890 г. ротмистр Фок назначен помощником уездного начальника Самаркандской области с зачислением по армейской кавалерии». В августе 1892 года был награжден орденом Святой Анны 2 степени. С 19 января 1896 года стал исполнять должность помощника начальника города Ташкента Сыр-Дарьинской области и вскоре за отличия по службе «Высочайшим приказом был произведен» в подполковники. В 1898 году три летних месяца Алексей Викторович исполнял обязанности начальника города. В следующем году он был пожалован Бухарским орденом «Золотой Звезды» 3 степени. «...Имеет детей. Сыновей: Сергея, родившегося 21 апреля 1882 г., и Владимира, родившегося 14 февраля 1884 г., дочь Наталью, родившуюся 15 января 1888 г. <...> Жена и дети вероисповедания православного»¹¹.

В августе 1905 года Алексей Викторович подал прошение об отставке на имя государя-императора в связи с болезнью. Служба в Туркестанском крае в течение 15 лет не прошла бесследно для здоровья. 15 октября 1905 года он был уволен от службы с чином полковника, мундиром и пенсией.

Однако Фок не хотел сидеть без дела, он ходатайствует о должности Земского начальника 2-го участка Опочецкого уезда Псковской губернии. Разрешение было получено, и с 1905 по 1909 год Алексей Викторович занимает этот пост. В усадьбе Лысая Гора был построен специальный небольшой флигель, где он вел дела, принимал посетителей. Однако здоровье его ухудшалось. «21 февраля «Псковские Губернские ведомости» поместили Высочайший указ об увольнении земского начальника Фока, – пишет А.А. Попов, – но он протянул недолго. Скончался. При многолюдном сборе схоронили его в Святых Горах

⁹ ГАПО. Ф. 110, оп. 1, ед. хр. 1046, л. 22.

¹⁰ Там же.

¹¹ РГВИА. Ф. 409, оп. 2, ед. хр. 27319, л. 39.

на Тимофеевой Горке, неподалеку от тетушки Марии Ивановны Осиповой. А за ним последовала и Екатерина Ивановна...»¹². Их могилы на погосте Казанской церкви не сохранились.

В 1953 году А.А. Попов записал воспоминания горничной Фоков Анны Ивановны из деревни Новая Березовка, входившей в бывшее имение. Вот небольшой фрагмент: «Нанялась я к господам еще при жизни Алексея Викторовича и больше 15 годов прожила у них в доме. И намучилась же со мною барыня Александра Михайловна, пока учила уму-разуму: как комнаты убирать, а их было пять внизу да две наверху, какие и когда к столу приборы подавать, как гостей принимать и провожать, о ком докладывать, о ком нет. И лет через пять добилась своего – стала я заправской слугой. В ту пору старая барыня Екатерина Ивановна от хозяйских дел совсем отошла, немощны уже были. Им тетя Саня прислуживала, ни на шаг не отходила. Сама-то Саня из старых барских слуг. На ней и все домашнее заведение держалось. А потом по приказанию молодой барыни ко мне перешло. Получила от нее полное доверие. Серебро столовое, чайное, хрустали – все было на моей сохранности. Драгоценности свои никогда от меня не прятала. Наоборот, я их прятала, когда генеральной уборкой вся прислуга занималась. Это четыре раза в году: перед Рождеством, Пасхой, да осенью, да весной, когда вторые рамы вставлялись и выставлялись. Это теперь нас пятеро: Саня не в счет, повариха с судомойкой, прачка, кучер Семен Паривоныч, он и сейчас напротив меня живет, да я. При Алексее Викторовиче и старой барыне нас много больше было. Жили широко, гостей невпроворот: просто знакомые, а иные господа по нужде к земскому начальнику, так он их в кабинете, а не в камере принимал. Весело было. Особенно летом, когда барчуки с ученья возвращались. Для них и дериглазовских барышень (дочери владельцев соседнего сельца Дериглазова. – В.Н.) катанье на подках устраивалось, на ярманку в Святые Горы (ныне посёлок Пушкинские Горы) ездили, пикники там разные... А как помер Алексей Викторович, веселье наше кончилось. Уж очень по нем убивалась Александра Михайловна. На Тимофееву Горку, где его схоронили, я не ездила – еле-еле со столом для поминок управилась, много народу понаехало...»¹³.

Об этом времени вспоминает жена известного ученого Михаила Степановича Вревского (1871–1929), внука Евпраксии Николаевны Вульф-Вревской, Наталья Павловна. Она перепутала обоих братьев, старшего Александра, героя Порт-Артура, и младшего Алексея, полковника кавалерии. Ее воспоминания, видимо, относятся к тому времени, когда Алексея Викторовича уже не было

¹² Попов А.А. Злой гений. Л. 40.

¹³ Там же. Л. 34.

в живых: «...Старший сын Екатерины Ивановны Фок (урожденная Осиповой) Алексей Викторович Фок – бывший защитник Порт-Артура в русско-японскую войну. Генерал. Будучи в отставке, поселился на Лысой Горе, забрал расстроенное хозяйство в свои руки и очень скоро привел его в сносный вид. Наверху двухэтажного дома он занимал 4 комнаты. Из кабинета – великолепный вид на реку Великую. Простые деревенские стены, простая мебель. Какой-то походный вид, если бы не книги; книги повсюду: и на столе, и на полках, и на мебели, – и карты на стенах. Он всегда в военном куртке с георгиевской ленточкой. На всю жизнь людскую он смотрел с точки зрения военной. Гостеприимен, разговорчив, хлебосол. Любит угостить, сам не пьет, только шампанское. Все работы у него ведутся по старинке – вручную... Между тем урожаи хорошие... Несколько раз в лето совершает объезды соседей, критикуя их хозяйство... холостой, все жалование он отдавал семье брата... Пишет военные воспоминания, ругая всех, вплоть до Николая II, за упущения в обороне Порт-Артура...»¹⁴.

Еще при жизни матери и брата в родное имение вернулся после японского плена старший Фок – Александр Викторович. Вернулся незаслуженно обиженный, находящийся под судом за якобы сданную японцам за миллионы долларов русскую крепость Порт-Артур, сухопутной обороной которой он командовал после гибели генерала Кондратенко. Как пишет А.А. Попов, «генералу в отставке по-настоящему пришлось взять в свои руки управление имением. С присущей ему педантичностью вникал он во все детали рационального ведения хозяйства. Именно при нем нашли широкое применение машины: жатки, молотилки, веялки и пр. Хозяйство опять становится устойчивым. С крестьянами соседних деревень, арендаторами, как и при отце, брате, отношения были равными, деловыми. Мужики относились к нему уважительно: «Фок – это хозяин!» После смерти матери он как старший сын унаследовал 219 дес. 203 с половиной сажени земли»¹⁵. Откуда взял А.А. Попов тысячу десятин земли, нам неизвестно, ссылки на документ нет.

В Государственном архиве Псковской области хранится родословная книга дворян Фоков. В ней – послужные списки Алексея и Александра. Послужной список Александра Викторовича довольно большой (он также хранится в РГВИА). Приведем некоторые данные: «...Родился 25 августа 1846 г., из дворян Оренбургской губернии. Окончил курс в Нижегородском графа Аракчеева кадетском корпусе и 2 Военно-Константиновском училище по 1 разряду. В службу вступил во 2 Военно-Константиновское училище 23 августа 1863 г. подпоручи-

¹⁴ Рожнов В.Ф. Имение потомков Вревских Косорымы близ Тригорского. Пушкинский Музеум. СПб., 2002. Вып. 3.С. 243.

¹⁵ Попов А.А. Злой гений. Л. 40.

ком с определением в 99 Пехотный Новгородский полк... 17 марта 1869 г. произведен в штабс-капитаны... 11 марта 1890 г. – в полковники... 17 июля 1900 г. – в генерал-майоры... 21 августа 1904 г. произведен в генерал-лейтенанты»¹⁶.

В 1877–78 годах Александр Викторович «находился в походах и делах против европейской Турции в войсках генерала Радецкого». Известно, что рота капитана Александра Фока в ночь с 14 на 15 июня 1877 года первой форсировала Дунай у города Зимницы и выбила турецкий отряд из укрепления, за что командир был награжден орденом Святого Георгия 3-й степени. В послужном списке так же подробно указаны все сражения на шипкинском перевале.

После войны Александр Викторович находился на разных военных должностях: командовал ротами, батальонами, исполнял должности председателя полкового суда, получал награды и повышения в чине, был командирован в Петербург для сопровождения гроба Александра III. Служил в Кишиневе, Минске, Бресте, на Кавказе. 17 июля 1900 года с получением чина генерал-майора был назначен «Начальником 4 Восточно-Сибирской стрелковой бригады с зачислением по армейской пехоте... В 1901 г. с 24 мая по 28 августа находился в экспедиции в отряде генерал-лейтенанта барона Каульберга (Китайский поход) и был награжден золотым оружием с надписью «За храбрость»¹⁷.

Видимо, после этого китайского похода бригада была преобразована в дивизию, которая приняла участие в защите Порт-Артура в Русско-Японской войне 1904–1905 годов. За сражения с японцами Александр Фок был неоднократно награжден: «...За отличия в делах против японцев произведен в генерал-лейтенанты 21 августа 1904 г.; За отличное мужество и храбрость, оказанные в делах против японцев в периоды бомбардировок и блокады Порт-Артура, пожалован орденом Св. Георгия 3 ст. 24 октября; За отличия в делах против японцев пожалован орденом Св. Анны 1 ст. с мечами 24 ноября; За отличия в делах против японцев пожаловано золотое оружие с надписью «За храбрость» с бриллиантовыми украшениями 4 января 1905 г. За отличия, проявленные при отбитии штурма в Порт-Артуре в октябре месяце и с 7 по 19 ноября 1904 г., пожалован орденом Св. Владимира 2 ст. с мечами 27 января 1905 г. Отчислен от должности начальника 4 Стрелковой Восточно-Сибирской дивизии с прикомандированием к Главному Штабу 19 августа 1906 г.»¹⁸.

20 декабря 1904 года в Порт-Артур вошли японские войска. Александр Викторович был в числе тех, кто не подписал обязательства не принимать больше участия в войне против Японии и более года находился в плену. «...В декабре

¹⁶ ГАПО. Ф. 110, оп. 1, ед. хр. 1046, л. 4.

¹⁷ РГВИА. Ф. 400, оп. 21, ед. хр. 3671, л. 91 об.

¹⁸ Там же, л. 8.

1905 и январе 1906 года, – пишет А.А. Попов, – началось возвращение военнопленных...»

О причинах, приведших к этой войне, о защите Артура написано довольно много. Все, наверное, читали роман А. Степанова «Порт-Артур», выдержавший несколько изданий в советское время. Заслуженный учитель России писатель-историк Антонин Александрович Попов в своей работе «Злой гений», написанной в 1991 году, выступил против искаженных оценок отдельных сражений войны, отрицательного образа генерала Фока. Он доказывает, что роман основан на бульварной литературе того времени, на общественном мнении, внушенном этой литературой, и пропитан революционной идеологией.

Многие руководители обороны крепости были отданы под суд за сдачу крепости Порт-Артур японцам. В их числе был и Александр Викторович Фок. Прикомандированный к Главному штабу, он снял квартиру в Петербурге. В конце августа 1906 года получил разрешение уехать в деревню, в свое имение Лысая Гора, но с условием по первому требованию вернуться. 15 сентября его вызвали на допрос в качестве не свидетеля, а обвиняемого. Александр Викторович пережил нервный стресс. Он решил защищаться. Обратился к своему старому другу Викентию Домбровскому с просьбой защищать его на суде. Несколько раз Фок проделывал путь из своего имения в Петербург. 9 декабря он снова пишет рапорт: «Прошу разрешения на выезд обратно на дачу в Псковскую губ., а также на поездки в города Европейской России, причем с места пребывания буду телеграфировать»¹⁹. Но разрешением, если оно и было дано, воспользоваться не пришлось. В феврале 1907 года Александр Викторович поступил на лечение в военный госпиталь и пролежал там до конца мая. От лечащего врача было выдано свидетельство, что ему необходим выезд в деревню, а затем лечение на одном из заграничных курортов в течение двух месяцев. Разрешение на выезд в деревню было дано, а за границу – нет, «за невозможностью установить вне пределов России надзор военного начальства». Он снова приехал в Лысую Гору, где за ним также был установлен негласный надзор. 25 июня его вызвали в Петербург – для вручения обвинительного заключения.

Суд состоялся 27 ноября 1907 года. А.А. Попов в своей работе подробно рассказывает о ходе суда по делу А.В. Фока. После блестящего выступления Домбровского суд вынес приговор: «... На основе всего вышеизложенного Верховный Уголовный суд постановляет: ...Генерал-лейтенанта Фока виновным считать в том, что во время обороны крепости составлял и рассыпал начальствующим лицам, а также в некоторые штабы и управления свои «Заметки», в которых наряду с полезными указаниями относительно необходимых способов

¹⁹ РГВИА. Ф. 400, оп. 21, ед. хр. 3671, л. 32.

ведения обороны позволял себе резко оскорблять командиров и начальствующих лиц. По обвинению же в других указанных выше противозаконных действиях считать его оправданным»²⁰.

После суда, пока шла бюрократическая машина военного ведомства, 2 апреля 1908 года Александр Викторович был уволен по Высочайшему приказу от службы «по домашним обстоятельствам». Уволен без мундира и без повышения в чине, что стало для него новым ударом.

Как рассказывала А.А. Попову бывшая горничная Анна Ивановна, «...насовсем они приехали уже после смерти Алексея Викторовича и старой барыни и стали нашим хозяином... Сперва побаивались его – высокий, хмурый, а глаза-то вроде добрые. В обращении прост, но строговат, серчал, если что не в аккурат делалось. Спал большей частью не в спальне, а в кабинете... Пищу любил простую, охотился, любил гулять, особенно на «Крутике». Там еще беседка была вроде грибка. По работам ездил верхом – на поля, в лесные уголья. А как косьба начиналась, особенно на заливных лугах, всех домашних слуг выставял на уборку сена. Его побаивались во всей округе. Властный был мужчина»²¹.

Анна Ивановна рассказывала и о том, как Фоки покидали свое имение в 1918 году: «Собрались быстренько. Все ценное с собой захватили: золотишко, серебро, меха, даже сервиз один упаковали, а генерал – так тот в зале и кабинете три картины из рам вырезал, скрутил и в чемодан, а он что твой сундук... Александра Михайловна на прощание обняла, перекрестила и шепнула: Аня... если через неделю никто из наших не наведается, забирай себе, что хочешь, все равно отберут». Я так и сделала. Взяла посуды фаянсовой, кухонной тоже, кой-что из платьев и мебелишку, ту, что в моей комнате стояла. Ну, да, как говорится, на чужом несчастье – свое счастье не построишь: немцы все дотла спалили»²².

О своем хозяине рассказывал А.А. Попову и конюх Семен Илларионович: «Езду любил быструю, но покойную, чуть что – камешек на дороге, рывинка, тут же толчок в спину – объезжать надо. В гости ездить не любил, а у себя принимать – за милую душу. Охоту признавал только на кабанов и волков и дичь боровую. Бил метко. Чужим охотиться в своем лесу запрещал. Грибы, ягоды – пожалте... Любил купаться и все на глубине, прямо с лодки – бух в омут, а плавал так себе, раненое плечо мешало (на Шипке был ранен еще в голову. – В.Н.). А я, сидя на веслах, страху набирался, а вдруг утонет... генерал, да еще какой! Не усмотрел, скажут, – и, как пить дать, засудят... Вставал летом спозаранок, наскоро завтракал и по работам... С мужиками соседних деревень ладил, шутки-прибаутки, а если баб не было, и словцо ввернет, какое надобно...

²⁰ Попов А.А. Злой гений. Л. 29.

²¹ Там же. Л. 42.

²² Там же.

За аренду брал по-божески... С началом германской войны лучших лошадей у нас забрали. Он ни слова. Много скотины для армии задарма отдал. Страшно горевал, когда наши войска отступали... Когда царя скинули, от хозяйственных дел вовсе отошел. Больше в кабинете сидел и все писал, писал, что не скажу – не нашего ума дело. Только бумаги порядком извел. Покупать-то я ездил в Святые Горы... Хозяйством стала заправлять Александра Михайловна. А тут переворот случился. Помнится, еще снега не было. И вдруг толпа мужиков с ближних деревень валит на усадьбу и сгрудились прямо в цветнике, требуют барина. Вышел он, немного горбясь, года-то немалые, под восемьдесят. В сюртуке, без погон, но в генеральской фуражке.

– Вы чего, братцы, собрались?

Иван Ворогушинский вперед всех сунулся (Иван из соседней деревни Ворогушино. – В.Н.):

– Закон вышел, чтобы землицу вашу, песок и скотинку нам передать.

А генерал им все так же спокойненько и говорит:

– Чего не слышал, того не слышал... Сейчас съезжу в Опочку (уездный город), справлюсь у властей. Если закон вышел – по закону все и упадим! И ко мне: – Семен, закладывай и к черному.

Мужики, зная, что Фок слов на ветер не бросает, мирно разошлись.

Заложил я свою пару и, как приказано, подаю к черному ходу. Не так чтобы скоро сам вышел, весь в штатском, с ним Александра Михайловна, позади Аннушка волочит два чемоданища. Пристроили мы с ней чемоданы, генерал с невесткой перекрестились, поклонились дому, уселись.

– Трогай! – сказал Александр Викторович²³.

Генерал с невесткой уехали в Петроград к ее дочери Надежде Алексеевне. Через какое-то время генерал был лишен пенсии, стал нахлебником у невестки, которая едва сводила концы с концами. Пришлось продавать за бесценок старинные вещи, бриллианты с золотого оружия. Когда они кончились, Александр Викторович с племянником Владимиром из Оренбурга, который оказался в Петрограде, бывшим полковником, решили перебираться на юг к генералу Деникину, у которого тогда служил Кутепов – с ним племянник был связан. «Конечно, для старика Фока путь к одному из южных портов оказался сложным, – пишет в своей работе А.А. Полов. – Как он оказался в Болгарии – не известно. Можно предположить, что французские военные власти разрешили популярному в прошлом генералу проезд в Варну... В Софии он мог иметь встречу с И.Е. Гешовым (А.В. Фок учился с ним в кадетском корпусе, будущий президент Болгарии), тогдашним президентом Академии наук, и не без его помощи полу-

²³ Полов А.А. Злой гений. Л. 43–45.

чил вспомоществование от болгарского правительства или непосредственно от военного министерства. В середине 1919 г. он поселился в приятном его сердцу Свиштове. Руководство города, все население тепло приняли своего почетного гражданина, помогли в обустройстве... Освоившись, он с помощью болгарских патриотов и церкви приступил к организации сбора средств на увековечение памяти русских воинов, павших за освобождение Болгарии. Со своими друзьями разъезжает по стране, привлекая к начатому делу болгарскую интеллигенцию, духовенство. Возраст почтенный, но он как-то умел стареть, сохраняя живость и остроту ума, полноту чувств, стараясь не поддаваться наступающим годам»²⁴.

Но все равно годы, старые раны давали о себе знать. Обзавестись семьей он так и не успел. Не известно, была ли у него семья в Болгарии, были ли приемные дети. Осенью 1926 года он почувствовал себя плохо. Скончался 2 декабря от рака желудка.

Еще ранее в Болгарии вышел «Альбом русских ветеранов освободительной войны» с предисловием выдающегося государственного деятеля Болгарии Ивана Евстафьевича Гешова, где была дана краткая биографическая справка о А.В. Фоке, перечислялись все его боевые заслуги. В болгарских газетах, в печати русских эмигрантов появились сообщения о смерти Александра Викторовича.

Несколько лет назад в Россию приехали туристы из Болгарии. Учительница, имя которой мне, к сожалению, не известно, по просьбе Михаила Ефимовича Васильева обратилась в Государственный музей города Казынлыка. Научный сотрудник музея господин Гиндузов сделал запросы в архивы. В национальной библиотеке Софии были обнаружены личные воспоминания А.В. Фока о форсировании реки Дунай в ночь с 14 на 15 июня 1877 года в районе города Зимницы. Фотографию А.В. Фока и две ксерокопии из газет «Свиштовские известия» с известием о смерти отставного генерала и некрологом учительница прислала М.Е. Васильеву. Она также пишет, что Болгарское Народное Собрание в 1919 году приняло Закон о помощи русским эмигрантам, а гражданами Болгарии был создан Фонд помощи. Деньги были небольшие, но они позволяли безбедно жить.

В газете «Свиштовские известия» 11 декабря 1926 года был напечатан некролог «Генерал Фок». Привожу несколько строк в личном переводе: «1 декабря нынешнего года ушел в вечность генерал-лейтенант Александр Викторович Фок, не дожив 7 месяцев до 50-летнего юбилея, когда он первым ступил на Болгарскую землю.

²⁴ Полов А.А. Злой гений. П. 62.

Еще 31 октября... за один месяц до смерти, он был бодр и ухаживал за памятниками на могилах русских солдат, а 3 декабря был погребен рядом с ними при большом стечении народа.

В начале ноября генерал Фок почувствовал себя плохо. Открылись сильные боли в области желудка. 15 ноября его положили в больницу, врачи определили рак желудка. Они предполагали, что при здоровом сердце он проживет еще 2 месяца. 24 ноября обнаружилась болезнь почек, боли в желудке усиливались. Генерал Фок был отправлен в Софию на операцию, но делать ее в таком состоянии было рискованно. 30 ноября его перевели в государственный военный госпиталь, где ему были предоставлены все имеющиеся средства лечения. В 9 часов утра его поместили в отдельную палату. Утром 1 декабря он находился в полусознательном состоянии, к полудню ему стало хуже. В 8 часов вечера пришел священник, отец Павел. Он исповедал и причастил больного, тот перестал стонать и тихо лежал до 11 час. 30 мин., когда глубоко вздохнул и предал дух Богу... 3 декабря состоялось торжественное погребение, в котором приняли участие жители города Свиштова, отдавая дань уважения и благодарности памяти того, кто в результате тяжелого боя в ночь на 15 июня 1877 года первый ступил на Болгарскую землю и тем положил начало освобождению болгарского народа...»²⁵.

Так на чужой земле нашел вечный покой славный русский генерал Александр Викторович Фок.

²⁵ Свиштовские известия. № 216. 1926. 11 дек.

СЕЛО АЛТУН И ЕГО МУЗЕЙ

Краткая историко-географическая справка

Алтун – село в Алтунской волости Новоржевского района. Находится оно на дороге в поселок городского типа Пушкинские Горы, в 12 км от него и в 14 км от города Новоржева. В XVIII – начале XIX века село называлось Альтон. Здесь на площади в 32 га была расположена родовая усадьба Львовых. Имение принадлежало И. Львову, на средства которого в 1776 году к храму Святогорского монастыря был пристроен южный придел. Затем имение перешло по наследству к А.И. Львову, который был предводителем губернского дворянства. Во время ссылки А.С. Пушкин посещал Алтун, так как Алексей Иванович осуществлял надзор за поэтом. Дом Львовых был взорван во время Великой Отечественной войны, в 1944 году, фашистами при отступлении. Старинный парк, заложенный в конце XVIII века, сохранился и занимает территорию в 25 га. Дендроснову¹ парка составляют виды местной флоры: дуб, липа, клен, ива ломкая. Встречаются вязы, ясени, сосны (130 и 160–180 лет) и (редкие для Псковской области) лиственница европейская, сосна сибирская (кедр) и сосна румелийская². Сохранился ряд зданий на усадьбе.

Прогулки по алтунскому парку

Огромную ценность представлял собой усадебный парк Львовых. Парк состоял из двух частей, разделенных главной подъездной дубовой аллеей. Деревья для этой аллеи сажал сам барин. Рассказывают историю о том, что один мужик из деревни Ягуново сломал молодой дубок. Львов приказал ему посадить на его месте новый и поливать до тех пор, пока деревце не приживется.

Основная планировочная особенность парка – это то, что все подъездные дороги в Алтун были украшены аллеями. С южной и западной сторон это были дубовые аллеи. С севера дорогу обрамляла еловая аллея, с северо-запада – липовая. Мощная дорога, ведущая к озеру, была с одной стороны обсажена ивами, а с другой – акациями. Тропинка, которая вела от замка к амбару и

¹ Дендроснова – основные деревья, составляющие композицию парка.

² Сосна румелийская – один из видов сосны (по названию Южной Болгарии – Румелия).

дальше к озеру, была украшена тополями. Южные подъезды в Алтун украшали аллеи из серебристых тополей.

Особый интерес вызывает западная часть парка. Сюда вела дорожка, обсаженная кустами спиреи, по которой Львов ходил к «острову уединения». Особенность этого острова состоит в его размерах: он настолько велик, что на нем растет множество деревьев. Около «острова уединения» в железных клетках содержали двух лисиц, за которыми ухаживали специальные служащие.

В центре большой поляны в парке лежит каменная плита. По легенде, под этой плитой находится могила любимой собаки Львова. Во время похорон за гробом животного шли плакальщицы, а в дни поминовения на могилу стогнали крестьянок для оплакивания собаки. По краю поляны растут огромные ели.

В западной части парка находился еще один пруд. Сейчас в нем уже нет воды. Рядом с парком располагался «аглицкий сад», с севера и запада он был обсажен елями, а с юга – липами. В саду росли яблони, груши, сливы различных сортов. Между старым господским домом и людской проходила еловая аллея, соединявшая западную и восточную части парка.

Восточная часть парка сохранилась гораздо лучше западной. Южную часть восточного парка занимал старый фруктовый сад, со всех сторон ограниченный рвом и деревьями. Все деревья в парке «изображали» разные геометрические фигуры. С южной стороны господского дома-замка росло четыре серебристых тополя, образующих четырехугольник, в центре которого стояла беседка. С другой стороны замка очень близко друг к другу были посажены три тополя. Перед ним росла высокая пихта.

У летнего дома Львовых были выкопаны два пруда. Один из них имеет очертание Северной и Южной Америк. Этот пруд был обсажен плакучими ивами. Со стороны дома над прудом нависала каменная «подка», которая сейчас стоит у дороги в Михайловское. Со стороны озера в пруд вдается мыс, на котором до сих пор стоят каменные «стол» и «стул». Между прудами была посажена группа серебристых тополей. Со стороны озера была насыпана горка, обсаженная спиреей (редкий для Новоржевского края декоративный кустарник). Интересную композицию составляет группа лиственниц, расположенных недалеко от замка.

Между лиственницами и электростанцией были посажены кусты спиреи. По легенде, на этом месте во время Первой мировой войны был закопан клад. Около спиртзавода от родника был образован пруд, который ручьем соединялся с озером. К северной части парка примыкал новый фруктовый сад, в нем находилась оранжерея. Сад с южной стороны был обсажен жасмином двух сортов (поздний крупноцветковый и ранний обычный), с других сторон росла желтая

акация. Композицию водоемов дополнял пруд, расположенный в северной части сельца рядом с еловой аллеей. Неподалеку росла сосна-свечка, обсаженная кустами.

Парк не был бы так красив, если бы не озеро, раскинувшееся с восточной стороны сельца на 33 гектарах. На берегу озера располагались «желтая» и «зеленая» купальни, несколько беседок. В юго-западной части озера по приказу Львова был насыпан остров. От «зеленой» купальни до острова были наведены мостки. Озеро Алтун через систему канав и озеро Вередожило соединяется с Соротью; другие каналы соединяли его с Задолжским озером и озером Вехно. На канавах были расставлены решетки – чтобы рыба не уходила. В озере водились снеток и судак, поэтому оно охранялось. Для ловли рыбы барин нанимал рыбаков. Кроме того, Львов имел огромные лесные массивы, раскинувшиеся до реки Сороть. Всего леса было 500 десятин, и каждое дерево было пронумеровано.

Сельцо Алтун со всех сторон было ограничено искусственными рвом и валом.

Строения львовского времени

Старый дом Львовых, в котором хозяева усадьбы жили до того, как был построен замок, представляет собой одноэтажное кирпичное здание с известковой кладкой. Дом имел два входа. С восточного входа можно было попасть в длинный коридор, вдоль которого располагались 6 комнат. Если воспользоваться вторым входом со стороны людской, можно было сразу попасть в большую залу, а из нее в длинный коридор. В здании было 18 окон.

Летний дом Львовых представлял собой двухэтажное деревянное здание, рядом с которым был выкопан пруд в форме Северной и Южной Америк. В дом вело два входа: один со стороны парка, другой со стороны озера. Летом Львовы предпочитали жить здесь. Дом отапливался дровами.

В замок, который строился 3 года, Львовы въехали в 1914 году. На местном кирпичном заводе для его строительства в день изготовляли по 1.000–1.200 кирпичей. Основной корпус замка был двухэтажным. Всего в замке было 70 комнат.

В замок вели два главных входа, а перед ним были разбиты большие клумбы. По бокам от входа стояли две гранитные вазы (одна из них и по сей день стоит в алтунском парке). Поднявшись по ступенькам, люди попадали на открытую террасу перед непосредственным входом в замок.



Стена замка со стороны озера была украшена лепными головами львов. От замка к озеру вели мраморные ступени, по бокам которых располагались цветники.

Верхний этаж был украшен балконами. С торцов замка были возведены две башни: та, что справа, – в три этажа, левая – в четыре этажа. Внутри последней проходила винтовая лестница. С правой стороны дома был расположен застекленный павильон, в котором располагалась выставка сельскохозяйственных культур.

За дверью в замок открывался вестибюль, дверь справа вела в большой зал, пол которого был выложен из белого и голубого кафеля – по подобию шахматной доски. В доме находилась картинная галерея.

Замок обеспечивался электричеством и отапливался при помощи системы парового отопления, для чего была выстроена электростанция. Также здесь были такие блага цивилизации, как водопровод, телефон, туалет с современной на ту пору сантехникой. У помещика был личный автомобиль.

Чиновничий дом. Здание было построено из кирпича. Здесь жили управляющие, кладовщики и другие служащие Львова.

Дом, где жили рабочие, представлял собой двухэтажное здание. Первый этаж был выстроен из дикого камня, а второй из дерева. На втором этаже жили рабочие промышленных предприятий Львовых. На первом этаже, по словам местного жителя Владимира Петрова (родился в 1900 году в деревне Дубово, уже умер), были прачечная и кузница. Но, по мнению других местных жителей, кузница размещалась в другом каменном здании, в котором в советское время была устроена коммунальная баня.

Первая людская находилась рядом со старым домом Львовых. Здание было кирпичное, с известковой кладкой. Всего в людскую вели три входа. Северный и восточный входы вели в узкий коридор, из которого можно было попасть в семь комнат. Южный вход вел в одну-единственную комнату.

Вторая людская стояла на повороте дороги, ведущей к кладбищу. Первый этаж был каменным, второй – деревянным. В людской кроме жилых помещений находились две столовые для служащих.

Электростанция представляет собой двухэтажное здание, выстроенное из кирпича. Одновременно выполняла функцию котельной для львовского замка.

Оранжерея – интересное по своей задумке строение: крыша и стена, которая была обращена к замку, были стеклянными; три других стены возведены из кирпича. В оранжерее выращивали виноград.

Каретный двор представляет собой каменное строение почти треугольной формы. Углы здания были выложены кирпичом. Окна имели форму полукруга и тоже были выложены кирпичом. Во дворе стояли барские кареты с фонарями.

Скотный двор. Каменное строение, образующее внутренний двор. Во дворе содержались коровы, телята, свиньи. Одно крыло занимала кормокухня. Во двор вело пять ворот. Кроме этого, прямо на чердак вела наклонная дорога, по которой заезжали на телеге. На расстоянии 1 метра от потолка были проложены рельсы, по которым передвигалась вагонетка. С ее помощью чистили двор. Такая же вагонетка служила для подачи кормов.

Конюшни. Это кирпичное строение на фундаменте из тесаного камня. В конюшнях размещалось 40 лошадей.

Курятник представлял собою кирпичное здание, находившееся через дорогу от людской. Здесь в начале XX века содержалось более 1.000 кур.

Псарня – двор для собак. В псарне Львовых содержалось не менее 20 гончих. Помещики любили охоту с собаками, но бывали случаи, когда гончими травили крестьян.

Амбар. Высокое каменное здание, крытое красной черепицей. Потолок кирпичный, с известковой кладкой. Амбар был разделен на три части. В первой части в полу из кирпича с известкой были выложены чаны, предназначенные для спирта, который по трубам шел со спиртзавода. Дальше спирт заливали в деревянные бочки, а отверстие крепко забивали пробкой. Затем бочки грузили на телеги и отвозили на станцию в Сущево. По дороге возчики расшатывали пробки так, чтобы спирт мог капать, и набирали продукт в свои емкости.

Второе отделение использовали для хранения картофеля, из которого выработывали спирт. В потолке этого отсека имеется окно для вентиляции. Третий отсек тоже использовался для хранения картофеля, но возможно, что здесь хранили барду (гуща, отходы от спиртового производства). Бардой кормили свиней во владениях Львова в деревне Курохново. Со стороны сельца прямо на чердак ведет выложенная из кирпича узкая лестница.

Склад представляет собой каменное здание, где хранили зерно и муку. Полы в складе были зацементированы, но для вентиляции был устроен бревенчатый накат, под которым циркулировал воздух. На этом накате стояли лари и мешки с зерном. «Систему вентиляции» дополняли вентиляционные окна.

Ледник был предназначен для хранения молочных и мясных продуктов, идущих со скотного двора. Стены ледника выложены камнем. Сверху была наведена крыша. Глубина ледника – 2–3 метра. Зимой на озере большими кусками кололи лед и забивали ими ледник. Лед не таял даже летом.

Овощехранилище. Здесь для львовской кухни хранили картофель, свежую и квашеную капусту, свежие и соленые огурцы, морковь, релу, горох. По сути, овощехранилище представляло собой длинную яму, выложенную камнями, огороженную стенами и крытую крышей.

Погреб был каменным, с деревянным верхом. Имелась вентиляционная труба. Вход располагался со стороны дороги. В погребе хранились виноград и вина для барского стола.

Ветряная мельница состояла из двух частей: кирпичной (нижняя) и деревянной (верхняя). На мельницу вели два входа. Жернова вращали четыре деревянные лопасти, дополненные парусиной. Мешки с зерном по лестнице поднимали наверх, где находилось приспособление, куда ссыпалось зерно. Готовая мука, попадая в желоб, ссыпалась в лари. На этой мельнице Львовы молели муку для себя.

Паровая мельница. На берегу пруда у дороги Святые Горы – Новоржев находилось кирпичное здание паровой мельницы (остались камни фундамента), на которой молели зерно крестьяне.

Гумно – деревянное строение на каменном фундаменте. Предназначалось для молотбы хлеба, который привозили в снопах. Внутри был рей³, который топили ольховыми и березовыми дровами.

Спиртзавод располагался в каменно-кирпичном здании, построенном в 1897 году. Спирт здесь изготавливали из картофеля, который привозили с крестьянских огородов. От спиртзавода спирт по трубам шел в амбар. Другие трубы

³ Рей – специальное помещение, предназначенное для сушки снопов.

выводили горячую воду в озеро. Рассказывают, что рабочие могли пить спирт, сколько хотели, но выносить его с завода не имели права.

Кирпичный завод был возведен взамен старого окопо богатого месторождения глины. Кирпич, выпущенный на этом заводе, использовался для строительных работ в имении.

Часовня. Это каменное строение на родовом кладбище Львовых, которое было отделено от мирского кладбища рвом и валом.

Трактир и ямская станция – деревянные здания, не принадлежащие Львовым. Трактир представлял собой харчевню, иногда гостям здесь предоставляли ночлег. Ямская станция играла роль почты, также проезжающие могли здесь поменять лошадей.

Земская школа. Одноэтажное деревянное здание на каменном фундаменте. Внутри были четыре комнаты, разделенные коридором, по две с каждой стороны. Школа была начальной, 4-классной.

Собиратели старины: музей в селе Алтун

Через 50 лет после революции алтунская история, связанная с именем Львовых, снова заинтересовала людей. Казалось бы, собирать алтунскую старину должен был кто-то из коренных жителей деревни, но энтузиастом стал приезжий – учитель Иван Павлович Чередник. Он окончил исторический факультет Балашовского педагогического института Саратовской области и по распределению был направлен на работу в Алтунскую семипетнюю школу. В сборе информации, материалов, экспонатов Ивану Павловичу помогала и его жена – Кира Матвеевна. Большой вклад в работу также внес директор школы Василий Семенович Семенов.

Музей был открыт в 1971 году, но материалы для него начали собирать намного раньше. Учителя и школьники собирали материалы и готовили стенды еще к празднованию Октябрьской революции в 1967 году. Историко-краеведческий музей разместили в одной из комнат Алтунской школы, которая занимала старый дом Львовых.

Сюда приносили свои находки школьники; интересные вещи дарили музею местные жители; работники самодеятельного музея опрашивали коренное население.

Экспонаты музея были самые разнообразные: от старинных монет до предметов быта и экспонатов природного происхождения. Посетители музея могли видеть оружие времен гражданской и Великой Отечественной войн. На стендах висели старинные костюмы. Особую коллекцию составляли медали. Были подготовлены стенды о героях войны, первых коммунистах и пионерах. Также в музее были представлены отдельные предметы быта: самовар, ручная прялка, железный и каменный топоры, ступа с пестом, плетеное лукошко, решето и утюги, чиновки (деревянные приспособления для ручной очистки зерна).

Природа Псковщины тоже не осталась без внимания. Стенды, на которых были представлены образцы растений из алтунского парка, чередовались со стендами с образцами почвы. На стенах красовались чучела птиц и головы животных: чучело орла, головы кабана, лося, дикой козы, подаренные музеем местными охотниками.

По истории львовского сельца Алтун был подготовлен альбом с довоенными фотографиями. Этот альбом, победивший на районной выставке, стал предметом спора двух музеев: алтунского и новоржевского. Надо отметить, что алтунский музей был первым в районе и одним из первых в области в послевоенное время, что было отмечено в газете «Псковская правда». Поэтому в 1979 году академик Дмитрий Сергеевич Лихачев, посещавший Новоржев, приехал посмотреть и алтунский музей. После этого между ученым и алтунскими музейщиками завязалась переписка. Ниже – текст одного из писем.

*Дмитрий Сергеевич
Лихачев.*

*Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии наук СССР.
Ленинград,
наб. Макарова, д. 4
В школьный музей с. Алтун.*

Дорогие школьники! Я с большим удовольствием посмотрел экспонаты Вашего музея. Это совершенно замечательно, что Вы любите Ваш край, собираете все, что относится к истории Алтуна. С любви к своему селу, к своему парку, к истории родных мест начинается настоящий патриотизм и появляется в жизни подлинная, достойная Человека цель. Продолжайте Ваше дело. Хорошо бы, чтобы Вы не забыли собирать и орудия труда, предметы быта, которые могут вскоре исчезнуть: ткацкие станки, плуги, сани, деревянные ведра и так далее и т. п. Хоть многое и устарело, но достой-



но уважения, а кроме того и очень красиво. Снимайте (фотографируйте), сделайте пробный план Вашего замечательного парка (обозначьте на плане все старые деревья). Никому не отдавайте Ваших экспонатов. Ваш музей и работа для него воспитывает патриотизм.

От души желаю Вам продолжать Вашу работу и хорошо учиться.

*Искренне Ваш
академик (подпись)
30 июля 1979 года.*

Также Дмитрий Сергеевич подарил музею свою книгу «Слово о полку Игореве».

В разные годы гостями музея были: Михаил Леонидович Воскресенский, автор книги «Герман ведет бригаду», Андрей Васильевич Зиновьев, освобождавший Новоржевский район от немецких захватчиков. Множество раз экскурсии по алтунскому музею водил Михаил Ефимович Васильев.

В 1991 году Алтунская восьмилетняя школа была переведена в деревню Вехно, но музей остался в селе Алтун. Летом того же года экспонаты были перевезены в Новоржевский историко-краеведческий музей.

Елена Сметанникова

ИСТОРИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.С. ПУШКИНА В БЕРНОВО В ЕГО ЭКСПОНАТАХ

Музей А.С. Пушкина в Берново был основан в 1971 году. Созданием первой музейной экспозиции занимались сотрудники ГМП. В 1976 году музей переехал в мемориальное здание – бывший особняк Вульфов, построенный в конце XVIII – начале XIX века.

Дом, в котором бывал А.С. Пушкин, пощадило время. Размещение в его стенах коммуны, школы в довоенное и послевоенное время, военного госпиталя и конюшни фашистов во время войны, конечно, оставило свой след, однако основа здания, его структура со старинной планировкой дошли до нашего вре-



*Музей А.С. Пушкина в Берново. Особняк Вульфов,
построенный в конце XVIII–начале XIX века*

мени. Естественно, к моменту создания музея в доме Вульфов мемориальных вещей не было.

Тверская пушкиниана к тому времени была достаточно изучена, но не систематизирована. Создать целостный, осязаемый образ тверского Пушкина и его окружения было делом достаточно сложным. Прибывшие с этой миссией в Берново сотрудники ГМП – художник Ю.Л. Керцелли и экспозиционер С.Т. Овчинникова – сначала скептически отнеслись к такой задаче, но, приступив к работе, «загорелись». В течение года была выстроена яркая, самобытная экспозиция. Состоял музей тогда из трех залов и располагался в небольшом домике на территории парка.

В дворянских усадьбах Вульфов и их родственников Понафидиных, Вельяшевых, Юргеневых в Бернове, Соколове, Малинниках, Маричине, Курове, Подсосонье, на Нивах жили и после революции 1917 года. Последних помещиков, людей явно не богатых, выселяли на рубеже 1920–1930-х годов: кто-то был отправлен в дальние деревни, кого-то забрали родственники в города.

В старых усадебных домах размещали школы, коммуны, клубы, конторы; некоторые из зданий приспособляли под личное жилье. В домах, естественно, оставалась какая-то часть имущества прежних хозяев. Так в силу различных обстоятельств вещи помещиков «разошлись» по местным жителям.

Когда создавался музей, коренные жители стали приносить к нам старые вещи. Конечно, в основном несли предметы крестьянской утвари. Однако среди возвращенного были и исторически значимые вещи, некоторые оказались мемориальными. Они и положили начало музейной коллекции. Заведующая литературным отделом областного музейного объединения Л.А. Казарская и заведующая берновским музеем С.П. Орлова вели поисковую работу – проводили подворные обходы, разыскивая интересные экспонаты. Работавшие тогда в Бернове сотрудники ГМП помогали делать экспертную оценку поступающего.

Так был найден книжный шкаф из берновского дома – на распродаже берновского барского имущества в свое время его приобрел житель деревни Щелкачево Н.А. Коркин. От него же пришли в музей сабля времени Петра I и господские шпоры.

В доме священника Зеленева были найдены стулья. Когда-то дворянские дети и дети священника дружили. Уезжая из Бернова, хозяева не имели возможности забрать с собой все и в знак теплых отношений старинную мебель передали дочери священника.

Потомки управляющего Сандальнева передали в музей диван, зеркало, охотничий рожок, шкатулку из-под охотничьего ружья с монограммой «А.В.».

Потомки хозяев усадеб и ранее навещали земли своих предков, но о себе не заявляли, более того, старались гостить неприметно. Но в год создания и в



первые годы существования музея многие из потомков местных дворян сами вышли на связь с его сотрудниками. С первым подарком – помберным столом – в 1972 году приехал Дмитрий Алексеевич Вульф, потомок берновских Вульфов. Затем он подарил музею стол-контурку и диван-ладью. Тогда же, в начале 1970-х, он помог музею в составлении родословной, с которой музейные сотрудники до сего дня работают, уточняя и расширяя ее.

Впоследствии много интересного подарят музею тетки Дмитрия Алексеевича – Анна Дмитриевна Оно и Варвара Дмитриевна Бубнова (их дедушка 14-летним мальчиком видел в Бернове Пушкина). Среди даров – схемы, планировка, зарисовки берновской усадьбы.

Постепенно берновский музей обрастал экспонатами, в маленьком доме ему становилось тесно, да и «тема тверского Пушкина» оказалась емкой и многогранной. Поэтому и принято было решение строить для детей новую школу, а музею – жить в мемориальном особняке Вульфов.

Перечислять всех дарителей берновского музея дело благое, но достаточно долгое. Сейчас же обратим особое внимание на все, что связано именно с «малинниковско-тригорский миром».

Во второй половине XIX века бывшие уже родственниками Вревские и Понафидины породнятся еще раз. Внучка пушкинской «Зины» – Инна Степановна Вревская (в семье она звалась Евпраксией, Ниной) – выйдет замуж за внука Павла Ивановича Понафидина – Михаила Николаевича Понафидина. Этой семье и суждено было стать последними владельцами имений Малинники и Курово-Покровское.

Семья Понафидиных-Вревских зимой жила в Курово-Покровском, а на лето перебиралась в Малинники.

В архиве Пушкинского Дома сохранилась переписка М.Н. Понафидина с Б.Л. Модзалевским, в которой среди прочих вопросов Модзалевский обсуждает вопрос о передаче мемориальной мебели в ПД.

Из письма М.Н. Понафидина к Б.Л. Модзалевскому от 4 марта 1914 года: «Я послал маме снимок нашей Малинниковской мебели, чтобы вам ее показать. У нас ее желают купить. < ... > Будьте так добры повидать маму и передать ей, возможно ли, что ее купит Академия, и тот тахитит, что она пожелает за нее дать. Конечно, мы предпочли бы ее прежде всего видеть в Пушкинском Доме, но, конечно, если материальный ущерб не будет велик»¹.

Это был один из путей, по которому малинниковская и курово-покровская мебель из квартиры матери Михаила Николаевича, что находилась в

¹ Кочнева Т. Письма Понафидина к Модзалевскому // Русская литература. 2002. № 2. С. 165–166.



На крыльце малинниковского дома (1910 год): Инна Степановна, Михаил Николаевич, маленький сын Коленька, дочери Ольга и Татьяна и глухонемая дочь Муля

Санкт-Петербурге, в доме № 5 на 10-й линии Васильевского острова, перекочевала в расположенный неподалеку Пушкинский Дом.

При создании пушкинских музеев эта мебель использовалась. В частности, в Тригорском – бюро и столик для рукоделия из Малинников, в Михайловском – кожаное кресло Понафидиных.

Вернемся к семье Понафидиных, что жила в Малинниках. Михаил Николаевич уйдет из жизни в 1915 году. Инна Степановна учит крестьянских детей: вместе с ней детей учит дочь Татьяна. Татьяна в совершенстве знает английский, французский, немецкий. Будучи в престарелом возрасте, читает зарубежных авторов только в оригинале.

После революции, в 1920-х, семью пытаются выселить. Инне Степановне приходилось обращаться в ПД за помощью. В архивах ГАТО и ПД существует обширная переписка на этот счет. Семья получила охранную грамоту. Но как, на что жить в деревне?

Окрестные крестьяне, в отличие от новой власти, помогают, чем могут: хлебом, молоком, картошкой.

В конце 1920-х семья уезжает в Петербург. Ольга и Татьяна на тот момент уже замужем за малинниковскими братьями Смирновыми.

В 1937 году в семье Татьяны Михайловны и Михаила Николаевича Смирновых рождается дочь Марьяна. Через год-два семья распалась. Татьяна Михайловна и дочь Марьяна переживут блокаду Ленинграда. Инна Степановна умрет во время блокады.

С 1950-х семья ежегодно гостит в Курово-Покровском. Татьяна Михайловна, дочь Марьяна, экономка Мария Александровна Круглова, привезенная ими в Петербург из Малинников и ставшая полноправным членом семьи, племянница Марина (дочь Ольги Михайловны) снимают каждое лето мансарду в бараке.

Вскоре Марьяна Михайловна выходит замуж за родственника Марии Александровны Кругловой – Евгения Ивановича Андреева. С 1957 года в Курове они останавливаются у матери Евгения Ивановича.

В Малинниках они не жили, но часто совершали туда пешие прогулки.

Когда сотрудники музея Л.А. Казарская и С.П. Орлова, занимавшиеся поисками экспонатов, познакомились с потомками Вревских-Понафидиных, их отношения из деловых вскоре переросли в долгую настоящую дружбу. Серафима Павловна переписывалась с Марьяной Михайловной до середины 80-х годов. Первым подарком Татьяны Михайловны был дуэльный пистолет Алексея Вульфа. Это первая мемория, которая была представлена в берновском музее.

Затем дарительницей выступила уже ее дочь Марьяна Михайловна.

В 1974 году она передаст музею ломберный стол (коф 4481), шкатулку с монограммой «ew» (коф 4456), пальца деревянные и костяные (коф 1344, 1345), крючок для плетения шнурков (коф 4454), табакерку (коф 4461), ножи для резания бумаги (коф 4452, 4451/1-2). Все эти предметы датированы пушкинским временем и в свое время были вывезены из Малинников.

Последнее, что подарила музею Марьяна Михайловна, – это фотоальбом на 25 листах. На рубеже XIX и XX веков была проведена фотофиксация старого малинниковского дома внутри и снаружи и нового, построенного Михаилом Николаевичем. Сделаны снимки Малинников, Курово-Покровского, Голубово и обитателей этих поместий. Такие же фотографии и фотографии этой же серии находятся в фотоархиве Мойки, 12. Узнать, как они туда попали, автору этих строк не удалось, так как ни в современных учетных фондовых документах, ни в старых инвентарных книгах ПД записей на этот счет не обнаружено.

Не стало матери Евгения Ивановича, да и появилась дача поближе – поездки в тверские края прекратились. 25 мая 2003 года ушла из жизни Марьяна Михайловна. На этом поступления в берновский музей из этой семьи закончились.

Так получилось, что музей А.С. Пушкина в Бернове наполнил свою экспозицию мемориальными вещами не покупая их за безумные деньги, а получая в дар. Здесь экспонируются 17 предметов мемориальной значимости из усадеб Вульфов пушкинского времени. Таким образом, наш музей своим рождением,

становлением и развитием обязан очень многим людям. Это и сотрудники музея, и, конечно, дарители. Всем им низкий поклон.

Сегодня одно из направлений развития музея А.С. Пушкина в Бернове – музеефикация дома Юргеневых, который был перевезен в конце 1950-х годов из деревни Подсосонье в усадьбу в Бернове.

В будущей экспозиции прозвучит история о романтической связи внучки Юргенева Лики Мизиновой с А.П. Чеховым, о ее знакомстве с Левитаном. Тем более что Лика доводилась племянницей Серафиме Александровне Понафидиной (матери Михаила Николаевича – последнего хозяина Малинников), в усадьбу которого и приехал Левитан по приглашению Лики в 1891 году².

Также мы предполагаем расширить тему «В.Д. Бубнова – русский художник в Японии».

² Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 35.



**II. Материалы
научной конференции
«Пушкин и британская культура.
Пушкинский круг чтения»
(декабрь 2005)**

Екатерина Зыкова

**А.С. ПУШКИН И АНГЛИЙСКАЯ
ДИДАКТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА
(ОТРЫВОК «СОН»)**

Современные читатели, да и исследователи, в отрывке «Сон» обращают внимание главным образом на строки, в которых поэт вспоминает детские годы и сказки няни:

Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы...

Непосредственные лирические воспоминания находят отклик в душах читателей и вызывают интерес исследователей, ну а основной стихотворный массив «Сна», лишенный лирических излишаний, воспринимается как милая, но слишком растянутая шутка. Между тем можно показать, что эта шутка построена по определенным принципам и соблюдает определенный жанровый этикет весьма распространенного в XVIII века жанра – георгики.

А.С. Пушкин в молодые годы испытывал интерес к различным «большим» поэтическим жанрам XVIII века, хотя и не использовал их целиком, во всей пол-

ноте, и не всегда доводил свой замысел до конца, как в случае с отрывком «Сон» (правда, отрывок был довольно значительным – 220 строк, – ведь предполагалось, что это часть поэмы). Автору этих строк уже приходилось рассматривать *описательную* поэму в европейских литературах в связи с «Воспоминаниями в Царском Селе» А.С. Пушкина¹. Речь шла о том, что в исходном виде описательная поэма, иногда называвшаяся *топографической*, представляла собой произведение, в котором впервые самодовлеющее значение приобрел пейзаж, причем пейзаж не чисто природный, а взятый с какими-то «элементами культуры» (например, Виндзорский лес с отдаленным видом королевского замка), и лирический герой, изобразив пейзаж, естественно переходил к историческим ассоциациям и размышлениям, которые тот вызывал: размышлениям о прошлом, настоящем и будущем своей страны. И в «Воспоминаниях о Царском Селе» эта жанровая схема, несмотря на то что средняя часть стихотворения, посвященная недавнему историческому прошлому (войне 1812 года), чрезмерно разрослась, прослеживается достаточно четко. Продолжая эту тему, хотелось бы рассмотреть, как осваивает юный Пушкин и другой – родственник – жанр XVIII века, *георгику*.

Для сравнительного литературоведения простейшая тема – непосредственное влияние одного автора на другого: когда можно доказать, что один другого прочитал, и показать, как в своих произведениях использовал прочитанное. Более сложная, труднее доказуемая, но и более любопытная тема – освоение жанровых моделей другой литературы, когда поэт опирается не на конкретного автора, а на жанровую традицию в целом. С этим типом литературного взаимодействия мы и сталкиваемся в отрывке А.С. Пушкина «Сон».

В XVIII веке лидером в создании новых жанровых разновидностей была Англия, доказательством чему могут служить хотя бы *описательная поэзия* Томсона и *кладбищенская поэзия* Юнга, нашедшие подражателей по всей Европе. Но описательная поэзия XVIII века была явлением жанрово эклектическим, сложившимся на основе жанра георгики, имевшего античные истоки.

Конечно, и до XVIII века иногда выходили, особенно в Италии, поэмы, подражавшие «Георгикам» Вергилия. Но только в XVIII веке, и именно в Англии, закладывавшей основы новой, буржуазной цивилизации, оказался востребованным культурный пафос георгик: пафос созидательной деятельности, счастливого сельского труда как первообраза всякого культурного творчества. Собственно, содержательный пафос георгик и соответствовал духу времени,

¹ Зькова Е.П. «Воспоминания в Царском Селе» (1814) и жанр описательной поэмы в европейской литературе // Университетский пушкинский сборник. 1799–1999. М., 1999. С. 360–367.

и сопротивлялся ему: это был один из противоборствующих голосов просветительской эпохи, выдвигавший новый пасторальный идеал – не прекрасного сельского досуга, а сельского труда, приносящего вместе с изобилием плодов земных нравственное здоровье и независимость.

«Георгики» Вергилия были дидактической поэмой, в которой описывались различные сельские труды во всей своей конкретике и давались практические советы². Вместе с тем в поэме присутствовало много чисто описательного материала и, главное, всевозможные лирические отступления, вставные сюжеты, исторические размышления, похвалы сельской жизни, похвалы родной природе и так далее. Это большая и серьезная поэма, приближающаяся по значению к эпической, поэтому она писалась эпическим размером, имела эпический зачин «Пою...» и обращение к музам за помощью.

В Англии³ новый перевод «Георгик» Вергилия делает крупнейший поэт своей эпохи Джон Драйден в 1697 году, предисловие к нему пишет известный критик Джозеф Аддисон, и вскоре появляется первое подражание: поэма Джона Филиппса «Сидр» (1708). За ним следуют «Хмельник» (1752) Кристофера Смарта, «Руно» (1757) Джона Дайера, «Сахарный тростник» (1754) Джеймса Грейнджера, «Сельское хозяйство» (1754) Уильяма Додсли, «Британские георгики» (1807) Джеймса Грэхема. Жанровая форма георгики оказалась очень удобной для поэтов XVIII столетия: с одной стороны, они чувствовали, что работают в уважаемом жанре, освященном авторитетом Вергилия, с другой стороны, жанр был достаточно свободен и допускал множество всяческих вариаций (недаром он никогда не входил ни в какие поэтики). Поэтому за прямыми подражаниями Вергилию последовали георгики, посвященные различным видам сельского досуга, например: «Сельские досуги» (1713) Джона Гэя, «Охота» (1735) Уильяма Сомервилля, «Возвращенный рай, или Искусство садоводства» (1728) Джона Лоуренса.

Затем появились георгики, чья тематика была почти или вовсе не связана с сельской жизнью, но в которых сохранялась художественная конструкция георгик, то есть они предлагали читателю практические поучения, «украшенные» авторскими отступлениями. Любопытный пример представляла пользовавшаяся популярностью в 1740-е годы дидактическая поэма известного в Лондоне

² См.: *Гаспаров М.Л.* Вергилий – поэт будущего // *Вергилий. Буколики. Георгики.* Знеида. М., 1979.

³ Английские георгики всесторонне исследованы в работах: *Durling, Dwight.* *Georgic tradition in English poetry.* London, 1935; *Chalker, John.* *The English georgic. A study in the development of a form.* London, 1969; *Feingold, Richard.* *Nature and society: later eighteenth-century uses of the pastoral and georgic.* Hassox (Sussex), 1978.

врача, шотландца и друга Джеймса Томсона Джона Армстронга «Искусство сохранения здоровья» (1744). Поэма Армстронга состоит из четырех книг – «Воздух», «Диета», «Упражнение» и «Страсти»: автор поучает, как выбрать здоровое место для жизни, правильно питаться, какие умственные и физические нагрузки полезны для человека, какие страсти продлевают жизнь, а какие сокращают ее. Армстронг разделяет воззрения своей эпохи касательно преимуществ сельского образа жизни, необходимости активного труда и здоровых упражнений на свежем воздухе, и мы можем заметить, что у него развиваются в серьезном дидактическом ключе многие темы, которые в отрывке «Сон» поданы у Пушкина шутивно-иронически.

Но и шутивная, пародийная разновидность георгики была создана в английской литературе XVIII века: это поэма Джона Гэя «Тривия, или Искусство ходить по улицам Лондона» (1716). В этой поэме мы находим и эпический зачин (автор поет о том, «как правильно проложить свой курс по зимним улицам, как пройти по ним, оставшись чистым днем и сохранив жизнь ночью...»), и обращение к богине повседневных мелочей Тривии за вдохновением, и всемерное подчеркивание практической полезности своего сочинения (уверения, что Муза поэта рискует собой ради спокойствия и удобства публики), и многокрасочную картину столичной жизни – одно из первых развернутых изображений городского пейзажа.

Нет смысла пытаться доказывать, что Пушкин был знаком именно с сочинениями Армстронга и Гэя и ориентировался на них. В России английские поэтические модели, как правило, становились известны через французские переводы и подражания, и Пушкин был знаком с французскими подражаниями английским георгикам. Подчеркнем, однако, что речь идет именно о подражаниях, так как для французской литературы XVIII века лафос георгик был вовсе не так актуален, как для английской, – перед ней в преддверии французской революции стояли совсем иные задачи. Большие дидактические поэмы, посвященные сельским трудам, появляются во французской литературе лишь начиная с 50-х годов XVIII столетия, после громкого успеха «Времен года» Томсона. Это «Четыре времени года, или Французские георгики» (1763) кардинала Берни, «Времена года» (1768) Сен-Ламбера, «Месяцы» (1779) Антуана Руше и «Сельский житель, или Французские георгики» (1800) Делиля⁴. Из них «Месяцы» Руше были очень слабой поэмой и успеха у читателя не имели. Гораздо меньше, чем в английской поэзии, было здесь и разновидностей георгики: среди немногих «Сады» Делиля – «усеченная» георгика, посвященная одному из сельских до-

⁴См.: *Guillon Ed. Jacques Delille (1738–1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820. Lille, 1976.*

сугов, и «Гастрономия» (1800) Бершу. Поэтому французских авторов в данном случае вполне можно рассматривать как посредников, истоки же жанровой традиции георгики – именно в английской поэзии XVIII века.

Имя Жозефа Бершу упомянуто Пушкиным в самом тексте отрывка «Сон», причем он назван «общий друг Бершу». По-видимому, он был интересен молодому Пушкину и его друзьям прежде всего как представитель так называемой «потаенной поэзии» (*poesie fugitive*). Но Пушкина заинтересовала и шутливая георгика «Гастрономия» 1800 года, пользовавшаяся изрядным успехом (в 1805 году вышло уже четвертое ее издание).

«Гастрономия» в четырех песнях имела полагающийся георгике зачин, где автор противопоставлял себя поэтам, воспевающим возвышенные предметы, объявлял, что поет «человека за столом» и поучает читателя «секрету увеличивать удовольствия от приятного пиршества», заявлял, что хочет «возвести кулинарию в ранг высокого искусства» и призывал бога Комуса себе в покровители (подобно тому, как Джон Гэй в шутку призывал богиню Тривию). Вслед за ними Пушкин начинает отрывок «Сон» противопоставлением скромного пасторального поэта тем, кто «гремящими хвалами» поет бессмертие «полубогам», затем объявляет тему сочинения:

Я сон пою, бесценный дар Морфея,
И научу, как должно в тишине
Покоиться в приятном, крепком сне.

Далее следует призывание музыки:

Приди, о лень! приди в мою пустыню.
Тебя зовут прохлада и покой;
В одной тебе я зрю свою богиню;
Готово все для гостыи молодой...

Затем поэт обращается к читателям, что также было принято у авторов георгики: указывалось, к какому читателю (в смысле некой особой социальной группы) обращено произведение или каким бы хотелось автору видеть своего читателя. Для Пушкина это «друзья моей прелестной музыки», «мудрецы», которые способны предпочесть спокойный сон «узам любви», им-то он и хочет преподать «уроки наслаждения».

Далее начинается основная часть, маркированная отступом. Что касается Бершу, то он, как и другие французские авторы, заимствуя георгику, более ори-

ентируется на ученую традицию, чем на непосредственный жизненный опыт. Это чувствуется, в частности, в том, что вся первая песня его поэмы посвящена античной теме: автор выискивает у Гомера, Гесиода и других авторов упоминания о пище, вспоминает Лукулла, делает экскурс в восточную кухню и так далее. Эта демонстрация эрудиции Пушкина вовсе не заинтересовала. Он сразу переходит к теме второй песни поэмы Бершу, где тот советует человеку, желающему насладиться вкусной пищей, прежде всего найти себе замок где-нибудь в провинции, а затем обзавестись хорошим поваром. С подобного же совета, только в серьезном ключе, начинал свою поэму об искусстве сохранения здоровья и Армстронг. Сходный пасторальный совет в духе георгики дает своему читателю и Пушкин:

Спешите же под сельский мирный кров,
Там можно жить и праздно, и беспечно,
Там прямо рай; но прочь от городов,
Где крик и шум ленивцев мучат вечно.

За этим следует типично пасторальное противопоставление городской и сельской жизни, в котором обращает на себя внимание характерное для поэзии XVIII века использование обобщенных, аллегорических фигур Слеси и Рассеянья:

Стуча, гремя колесами златыми,
Катится *Слесь* под окнами моими.
Я дремлю вновь, вновь улица дрожит –
На скучный бал *Рассеянье* летит...

И далее Пушкин прибегает к еще одному традиционному приему поэзии XVIII века: когда общая мысль иллюстрируется примером, но примером также обобщенным, где, как правило, герой наделяется каким-нибудь условно литературным именем (так поступал еще Александр Поуп в своих философских посланиях):

Смотрите, Клит, в подушках поседельй,
Размученный, изнеженный больной,
Весь век сидит с подагрой и тоской.

Можно сказать, что Пушкин замечательно точно стилизует свою предполагаемую поэму под художественный язык XVIII века. Портрет Клита призван

проиллюстрировать следующий, второй тезис этой шутливой дидактической поэмы:

Но сладостью веселой ночи снов
Не думайте вы даром насладиться
Средь мирных сел без всякого труда.
Что ж надобно? – Движенье, господа!

Последняя фраза – почти точный перевод фразы Бершу: «L'exercice, Messieurs, et l'exercice encore». Здесь-то и упоминается Пушкиным Бершу:

Я не хочу, как общий друг Бершу,
Предписывать вам тяжкие движенья:
Упрямый плуг, охоты наслажденья.
Нет, в рощи я ленивца приглашу...

После описания прогулки и приятной трапезы по возвращении с нее поэт дает своим читателям еще два разумных практических совета: не наедаться за ужином и не спать днем – советы из арсенала Джона Армстронга, удачно имитирующие интерес георгики к практической, бытовой стороне жизни. И, как бы устав от дидактизма, Пушкин создает одну за другой две очаровательные картины приятного сна, спонтанно приходящего к человеку: одна – после прогулки, на мху на берегу ручья, другая – после чтения, в кресле у камина в зимние сумерки. Обе картины выдержаны не в шутливом, пародийном, а скорее в лирическом тоне, они живо передают самочувствие человека, но вполне обобщенны и идилличны. Им также можно найти параллели в английской георгике XVIII века: сон на берегу ручья встречаем в «Сельских досугах» Джона Гэя, сон у зимнего камина – у Уильяма Каулера в поэме «Задача». Те же картины можем найти и в поэме Делиля «Сельский житель» (1800).

Далее Пушкин рассказывает о том, как в детстве засыпал под рассказы няни: эта совершенно индивидуализированная лирическая картина разрушает поэтику жанра, она создана на основе иного, романтического понимания поэзии как непосредственного лирического излияния. Совершенно очевидно, что молодому поэту становится «тесно» в рамках дидактического, пусть и шутивно-дидактического, жанра XVIII столетия, и поэма остается незавершенной.

Что касается избранной Пушкиным шутливой темы сна и лени, то в этой связи можно заметить, что, по-видимому, первым в европейской литературе воспевал лень Джеймс Томсон в своей поэме «Замок Праздности» (1748), а уже



у него подхватили эту тему Байрон, Вордсворт и другие романтики. Томсон, как пишет его первый биограф, начал писать «Замок Праздности» в ответ на упреки друзей в приверженности поэта к лени. Первая часть поэмы, хотя Праздность и назван в ней злым волшебником, архимагом, живописует замок Праздности с видимым удовольствием. Приспешник архимага увлекает всех проходящих мимо массивных ворот замка описанием ожидающего их рая, и в его словах звучит своего рода философия праздности, утверждающая, что и сама добродетель есть «спокойствие ума», возвысившегося над амбициями, страстями и суетой. А впустив соблазненных в ворота, он выдает каждому колпак, тапочки и халат, после чего автор произносит похвальное слово дезабилю (*O fair undress, best dress!..*). Томсон рисует свой автопортрет – сентиментальный образ ленивого и беззаботного поэта, презирающего свет и предпочитающего уединение в кругу друзей на лоне прекрасной природы. Впрочем, во второй части поэмы Томсон, словно спохватившись, возвращается к просветительски-рационалистическому пониманию облагораживающей роли труда и выводит на сцену противника архимага по имени Трудлюбие (*Industry*), который, как странствующий рыцарь, разрушает замок Праздности. Тем не менее в целом созданный у Томсона образ праздности во многом предвосхищает романтический, в том числе и в признании ценности досуга как необходимого элемента творчества.

Итак, мы можем сказать, что в отрывке «Сон», так же как и в юношеских «Воспоминаниях в Царском Селе», Пушкин пытается освоить опыт больших форм европейской поэзии (в «Воспоминаниях...» это описательная или топографическая поэма, во «Сне» это георгика в ее шутовском, отчасти пародийном варианте) и тут же этот опыт преодолевает, вводя более личные, лирические описания в традиционную жанровую схему.

«ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА» ВИКРАМА СЕТХА И «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» А.С. ПУШКИНА

В 1986 году в известном нью-йоркском издательстве «Random House» вышла книга под названием «The Golden Gate. A Novel in Verse by Vikram Seth» (то есть «Золотые ворота. Роман в стихах Викрама Сетха»). Переключка с названием классического произведения русской литературы «Евгений Онегин. Роман в стихах Александра Пушкина» – отнюдь не случайна. «Золотые ворота» – это роман (в тринадцати главах), написанный *сплошь онегинской строфой*¹. Вероятно, это первое в истории мировой литературы оригинальное произведение *не на русском языке*, написанное онегинской строкой и «вослед» «Евгению Онегину».

Автор «Золотых ворот» – индеец. Он родился в 1952 года в Калькутте. Учился в Оксфорде, затем в Стэнфордском университете (рядом с Сан-Франциско, США). Сейчас живет в Дели. В начале 80-х годов опубликовал книгу о своем путешествии по Тибету и Синьцзяну (Восточному, или Китайскому, Туркестану) и сборник стихов на английском языке. Но известность Викраму Сетху принес именно роман «Золотые ворота»².

Роман этот довольно необычен для современной литературы. Викрам Сетх отнюдь не скрывает того факта, что он использовал «Евгения Онегина» А.С. Пушкина в качестве образца. В одном из авторских отступлений (которые, кстати, очень похожи на авторские отступления в «Евгении Онегине»), в начале пятой главы своего романа, Викрам Сетх ведет спор с некими (воображаемыми?) критиками, выразившими свое удивление избранной им формой романа в стихах. Поэт отвечает своим оппонентам (строфа 5.3):

How do I justify this stanza?
This feminine rhymes? My wrinkled muse?

¹ Онегинской строфой написаны даже «выражения признательности» (Acknowledgements), которыми открывается книга, следующее за ними посвящение друзьям, затем «Содержание» (по строчке на каждую из тринадцати глав плюс еще одна заключительная), а также краткая «Справка об авторе» в самом конце.

² В 1993 году в Лондоне вышел второй его роман, в прозе, «A Suitable Boy» («Подходящий жених»), также имевший немалый успех.

This whole passo extravaganza?
How can I (careless of time) use
The dusty bread molds of Onegin
In the brave bakery of Reagan?
The loaves will surely fail to rise
Or else go stale before my eyes.
The truth is, I can't justify it.
But as no shroud of critical terms
Can save my corpse from boring worms,
I may as well have fun and try it.
If it works, good; and if not, well,
A theory won't postpone its knell.

Или в русском переводе Г. Агафонова³:

Чем эти строфы обосную?
И чем – морщины женских рифм?
Экстравагантность наносную?
Могу ли я прибегнуть к ним,
К онегинским забытым формам,
И печь свой хлеб по старым нормам
В пекарне Рейгана? Едва ль.
Сгорит мой хлеб. Но очень жаль,
Что вот умру и лягу в гроб я
И ничего не докажу...
Мне нравится, что я пишу.
Пусть критики ломают копы.
Получится – прекрасно; нет –
Теория найдет ответ.

В следующей строфе (5.4) поэт заявляет, что он хочет защитить честь четырехстопного ямба, который пострадал от «гордого пятистопника, тирана английского языка» («the proud pentameter, Tyrant of English...»). Здесь своеобразная переключка (неумышленная?) со строками Пушкина из «Домика в Коломне»: «Четырехстопный ямб мне надоед...»

³ Иностранная литература. 1993. № 9. С. 241.

Строфа 5.5 завершает это авторское отступление:

Reader, enough of this apology;
But spare me if I think it best,
Before I tether my monology,
To stake a stanza to suggest
You spend some unfilled day of leisure
By that original spring of pleasure:
Sweet-watered, fluent, clear, light, blithe
(This homage merely pays a tithe
Of what in joy and inspiration
It gave me once and does not cease
To give me) – Pushkin's masterpiece
in Johnston's luminous translation⁴ :
Eugene Onegin – like champagne
Its effervescence stirs my brain.

(Ср. перевод Г. Агафонова⁵:

Прости, читатель, я кончаю
Свой монолог. И лишь теперь
Строфу одну я посвящаю
Последнюю, уж ты поверь,
Великолепному творенью,
Ключу живого вдохновенья,
«Онегину». Не поленись,
Прочти: у Пушкина все ввысь
Летит, блестит, кипит и бродит,
Дурманит... Мне не передать,
Какая это благодать –
Пить в джонстоновском переводе
Шампанское прекрасных слов,
Вскруживших множество голов.)

Сходство «Золотых ворот» с «Евгением Онегиным» не ограничивается воспроизведением *строфической формы*. Немалое сходство с романом Пушкина есть и в самом тоне повествования Викрама Сетха: то ироническом, то лиричес-

⁴ Имеется в виду перевод: *Pushkin A. Eugene Onegin / Tr. by Charles Johnston with an introduction by John Bayley. Penguin Books. 1979 (1st ed. 1977).*

⁵ Иностранная литература. 1993. № 9. С. 242.

В первой главе романа читатель знакомится с Джоном Брауном, молодым и преуспевающим ученым-«технократом». В свои двадцать шесть лет⁶ он переживает духовный и психологический кризис, который можно, хоть и с известной натяжкой, сравнить с комплексом российского «лишнего человека». Его подруга и бывшая любовница Джэн (Джанет) Хаякава, американка японского происхождения, публикует от его имени брачные объявления и отбирает для него наиболее интересные из пришедших в ответ писем. Одно письмо (самое последнее, когда уже казалось, что из этой затеи ничего не получилось) пришло от Лиз (Элизабет) Дорати, молодой девушки из семьи итальянского происхождения. Письмо Лиз Джону – своего рода аналогия письма Татьяны Онегину. Джон и Лиз встречаются, между ними завязывается роман, и они становятся де-факто мужем и женой.

У Джона есть друг Фил (Филип) Вайс, тоже ученый, но натура более энергичная, экстравертная, в некотором смысле романтик (по этнической принадлежности – еврей). От него ушла жена, оставив ему малолетнего сына. Фил бросил работу в «военно-промышленном комплексе» (на который продолжает работать Джон) и стал активистом движения за мир. По ходу романа выясняется, что Фил – гомосексуалист (вернее, он бисексуален). У него роман с младшим братом Лиз, юношей по имени Эд (Эдуард). Роман этот изображен очень серьезно, как глубокое и трагичное (для обоих участников) жизненное испытание. Джон, узнав об этой стороне жизни Фила, возмущенно порывает со своим другом. Еще одна, не менее важная, причина ссоры между ними – расхождения во взглядах на проблемы войны и мира. На эту тему между Джоном и Филом происходит ожесточенная (и довольно продолжительная) словесная дуэль.

На время остановимся здесь и проследим сюжетные аналогии между двумя рассматриваемыми романами. У Пушкина Онегин и Ленский вовлечены в отношения с двумя сестрами, Татьяной и Ольгой Лариными, и младшая из них служит причиной роковой ссоры между друзьями. У Викрама Сетха Джон Браун и Фил Вайс вовлечены в отношения с сестрой и братом, Лиз и Эдом Дорати, и младший брат, Эд, оказывается причиной (по крайней мере, одной из причин) разрыва между ними. До кровопролития дело не доходит, но, как уже сказа-

⁶ Евгению Онегину тоже, правда, к концу романа, – 26 лет: «Дожив без цели, без трудов / До двадцати шести годов...». Интересно и такое сопоставление: первое полное издание «Евгения Онегина» вышло в 1833 году, когда А.С. Пушкину было 34 года. Первое издание «Золотых ворот» вышло в 1986 году, когда Викраму Сетху, родившемуся в 1952 году, тоже было 34 года.

но, между двумя друзьями происходит ожесточенная словесная дуэль (один из центральных эпизодов в романе)⁷.

Интересно, что в «предыстории» основного сюжета Джон и Фил, как выясняется, вместе ухаживали за двумя подругами: Джэн Хаякава и Клэр Кэбот (будущей женой Фила), но оба романа завершились расставанием.

Итак, в некотором смысле пара Джон – Фил выступает в начале романа как аналог пары Онегин – Ленский, хотя Фил подобен Ленскому более в сюжетно-структурном, чем в характерологическом плане. В других существенных отношениях он может быть сочтен и аналогом Онегина.

Как известно, «парность» Онегина и Ленского в романе Пушкина подчеркнута тем, что у обоих – искусственные и «речные» (гидронимические) фамилии⁸. «Парность» Джона и Фила в романе Викрама Сетха также подчеркивается их фамилиями (правда, вполне обычными, неискусственными), которые обе имеют цветное значение: Джон – Браун («коричневый»), Фил – Вайс («белый»). Есть в романе и имя Шварц («черный»): его носит ручной зверь Эда – игуана (калифорнийская экзотика!). По крайней мере одна фамилия в «Золотых воротах» имеет также отчасти гидронимический характер: «Хаякава» в японском языке значит «быстрая река».

Если Джон и Фил – это как бы раздвоенный аналог Евгения Онегина, то образы Лиз Дорати и Джэн Хаякава могут быть истолкованы как два аналога

⁷ Можно усмотреть и словесные переклички между описанием спора Джона и Фила, с одной стороны, и описанием дуэли Онегина и Ленского, с другой. У Викрама Сетха читаем (9.16):

As brother grimaces at brother
When a dense veil of hate descends,
They stare with loathing at each other
Who just two minutes past were friends.

Ср. пушкинские строки («Враги! Давно ли друг от друга / Их жажда крови отвела? / Давно ль они часы досуга, / Трапезу, мысли и дела / Делили дружно?...» (гл. 6, XXVIII) в переводе Ч. Джонстона:

Foes! Is it long since from each other
the lust for blood drew them apart?
long since, like brother linked to brother,
they shared their days in deed and heart...?

⁸ См., например: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 114–115.

образа Татьяны Лариной. Подобно Татьяне у Пушкина, каждая из этих двух героинь Викрама Сетха, помимо всего прочего, является как бы пробным камнем, на котором испытываются качества главного героя.

Лиз Дорати, подобно Татьяне Лариной, очень близка к природе, в то время как Джон и Фил, подобно Евгению Онегину, – закоренелые горожане. Родители Лиз, как и родители Татьяны, живут в деревне, на земле, и даже (в отличие от помещиков Лариных) сами занимаются садоводством и виноградарством. Старшие Дорати – это своего рода аналогия патриархальной семьи Лариных в «Евгении Онегине». Лиз, так сказать, – образ «почвенный» (насколько такое возможно в Калифорнии, где большинство жителей – пришлые). Случайно ли ее фамилия (Дорати – «Золоченая») перекликается с легендарным именем Калифорнии – «Эльдорадо»? Случайна ли и перекличка ее фамилии с центральным образом романа – мостом Золотые ворота?

Как уже сказано, Лиз (подобно Татьяне) пишет письмо Джону и становится (тут аналогия с «Евгением Онегиным» нарушается) его женой де-факто. Однако затем Лиз знакомится с Филом, и он вовлекает ее в свою борьбу за мир. Через некоторое время Лиз, разочаровавшись в Джоне, принимает настойчивые уговоры Фила выйти за него замуж. Как и в случае замужества Татьяны Лариной, этот шаг Лиз продиктован более чувством долга и любовью к родителям, чем любовью к своему будущему мужу: мать Лиз заболевает раком, врачи предсказывают ей скорую смерть, и Лиз хочет порадовать мать внуком (что и удается сделать).

История взаимоотношений Джона и Джэн тоже кое в чем напоминает взаимоотношения Евгения и Татьяны. В начале романа Джэн безответно любит Джона. Она (как и Лиз) тоже пишет ему письмо (под вымышленным именем), откликаясь на его же организованное брачное объявление, но потом не решается продолжать эту игру, вероятно, не желая быть еще раз отвергнутой Джоном. Но к концу романа Джон, потерпев крушение в своей любви к Лиз, осознает, что он вновь и даже сильнее, чем прежде, любит Джэн. Однако и эта любовь кончается крахом: Джэн гибнет в автокатастрофе. В последней, тринадцатой, главе романа, в строфах, которые можно считать высокими образцами трагической лирики, изображено горе Джона по утерянной им Джэн. Эпиграфом к этой части романа Викрама Сетха могли бы служить слова Татьяны Лариной: «А счастье было так возможно, / Так близко!..»

Любопытно, что можно проследить и некоторые параллели между образом Джона и образом Татьяны. Так, например, в романе Викрама Сетха именно Джон видит сны (дважды), и хотя они не столь красочны и загадочны, как знаменитый сон Татьяны, все же определенная аналогия налицо. Сцена в тринадцатой

цатой главе «Золотых ворот», когда Джон разбирает бумаги в комнате покойной Джэн, странным образом напоминает тот эпизод в «Евгении Онегине», когда Татьяна приходит в кабинет уехавшего Евгения⁹.

Особая проблема – образ России в романе Викрама Сетха. Русских персонажей здесь нет, но *тема России* возникает в романе довольно часто и в разных контекстах: от упоминания о произведениях русских писателей среди книг на полке у Джона¹⁰ до обсуждения (и осуждения) политического строя СССР в словесной дуэли между Джоном и Филом. Несмотря на разногласия между ними, оба героя, очевидно, согласились бы с печально известным определением СССР как «империи зла». Напомним, что роман «Золотые ворота» был написан еще до эпохи «перестройки».

Для историка русской литературы этот роман должен представлять, пожалуй, особый интерес. Как известно, русская классическая литература до сих пор известна и ценится за пределами России далеко не равномерно. В XIX веке первым из русских писателей приобрел европейскую славу И.С. Тургенев. Вслед за ним на «мировой литературный рынок» вышел Л.Н. Толстой, затем Ф.М. Достоевский; потом настал черед мировой славы А.П. Чехова. И лишь много позже, едва ли не во второй половине XX века, на этом «мировом рынке» стал цениться – наравне с его младшими товарищами по русской литературе – и Н.В. Гоголь. Что же касается А.С. Пушкина, то вплоть до недавнего времени он оставался во многом величиной неизвестной для мира в целом. Знали, что в России он прославлен как великий поэт, но это было именно знание факта из истории русской литературы, а не собственное восприятие Пушкина как выдающегося поэта. Перевод «Евгения Онегина», сделанный Ч. Джонстоном, и роман в стихах Викрама Сетха, вдохновившегося этим переводом, возможно,

⁹ У Викрама Сетха (13.24) Джон приходит в комнату Джэн и –

He sits at Jan's old desk, goes through it,
Drawer by drawer, page by page
– Old bills, old letters – to assuage
His thirst for some clue, some solution...

Ср. пушкинские строки («Ужель загадку разрешила? / Ужели слово найдено?» Гл. 7, XXV) в переводе Ч. Джонстона:

Can she have found the enigma's setting?
Is this the riddle's missing clue?

¹⁰ Среди прочих книг на полке Джона стоит и «Пиковая дама» А.С. Пушкина. Не отсюда ли и имя Лиз у героини «Золотых ворот»?

свидетельствуют о начале нового этапа в восприятии творчества Пушкина за пределами России.

Не менее интересна и, пожалуй, еще более сложна проблема «индийской темы» в романе «Золотые ворота». В нем нет ни одного явного упоминания Индии или каких-либо индийских реалий. Автор как бы нарочито выносит за скобки свою личную принадлежность к Индии¹¹.

И тем не менее глаз индолога не может не увидеть в романе «Золотые ворота» весьма существенное «индийское измерение».

Прежде всего, не сказалась ли связь автора с индийской традицией в самом факте создания им своего романа по образцу другого – классического – произведения? В истории индийских литератур можно найти немало precedентов подобного рода. Так, например, поэма Калидасы «Облако-вестник» пользовалась в Индии огромной популярностью. И немалое число индийских поэтов – вплоть до XX века – создавало свои поэмы (на санскрите и на других индийских языках) по образцу «Облака-вестника», как правило, используя не только ту же сюжетную схему, но и ту же метрическую форму (а именно строфу размера «мандакранта»)¹². Немало произведений на санскрите было создано и по образцу другой знаменитой поэмы – «Гита-Говинды» Джаядэвы (XII век)¹³. Аналогичные способы поэтического творчества были характерны и для других литератур Азии, например, арабской и персидской.

Роман Викрама Сетха «Золотые ворота», который с точки зрения западных литературных норм XX века выглядит некой диковинкой, можно рассматривать как своеобразное развитие (осознанное или неосознанное – другой вопрос) этих традиций индийской поэзии.

Историк индийской литературы может увидеть (или услышать) и другие аспекты «индийскости» в этом романе. Вот, например, одна из самых изысканных строк романа (10.25 – Лиз, в гостях у родителей в деревне, любит природу и вспоминает свое детство):

¹¹ Во втором романе Викрама Сетха, «Подходящий жених», действие происходит в Индии (в 1950-е годы) и все главные его персонажи – индийцы.

¹² См. об этом подробнее, например, в статье: *Серебряный С.Д.* Авторская индивидуальность в санскритской поэме-«подражании» («Облако-вестник» Калидасы и «Ветер-вестник» Дхой) // *Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность*. М., 1994. С. 171–219.

¹³ См., например: *Серебряный С.Д.* «Гитаговинда» Джаядэвы в Индии и на Западе // *Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении)*. М., 1985. С. 69–107.



Outside, the red sky dyes the river
That murmurs down the valley, where
The leafless weeping willows quiver
And where at dusk a shivering hare
May be seen poised or crouched or bounding.
There Liz one spring saw an astounding
And lovely sight just after dawn –
A gray doe suckling her young fawn.
The doe looked round, unagitated
By Liz (then nine), who held her breath,
And who, though frozen half to death,
Volitionlessly stared and waited
Until the fawn had drunk its fill
And doe and fawn slipped off uphill.

Авторы старинных индийских трактатов по поэтике вполне могли бы использовать эту строфу (если бы они знали английский или если бы строфа была переведена на санскрит) в качестве примера дхвани: описывается пейзаж и связанные с ним детские воспоминания Лиз, но в «подтексте» – желание материнства у Лиз нынешней¹⁴.

Еще один возможный аспект «индийскости» – обращение поэта с языком. «Вложение» языка в жесткую, заранее заданную и несколько экзотическую для него форму, своего рода изоцированное балансирование на грани искусства и искусственности, игры с синтаксисом и аллитерациями – все это может быть сопоставлено с тем, как обращались с языком поэты, писавшие на санскрите – или на других языках, но следуя санскритской традиции. Впрочем, компетентное изучение поэтического языка Викрама Сетха требует совместных усилий и индологов, и специалистов по английской словесности.

Так или иначе, можно сказать, что роман «Золотые ворота» – это поистине произведение *мировой литературы*. В самом деле: *индиец* создал роман в стихах на *английском* языке и на сюжет из *американской* жизни, вдохновившись классическим произведением *русской* литературы. В одном тексте переплелись традиции трех континентов. «Золотые ворота» – в большей степени именно явление мировой литературы, нежели явление какой-либо из ее состав-

¹⁴ У Пушкина про Татьяну сказано (Гл. 2, XXV): «...Как лань лесная, боязлива...» (в переводе Ч. Джонстона: «wild as a forest deer, and fearful»). Это сравнение совпадает с традиционным для санскритской поэзии сравнением девушки и испуганной лани (оленихи). В строфе Викрама Сетха не произошел ли своего рода резонанс пушкинского и традиционного индийского сравнений?

ных частей (по привычной, но не вполне адекватной терминологии – какой-либо из «национальных» литератур). Конечно, имея в виду происхождение и гражданство автора, Викрама Сетха (а также высказанные выше предположения об «индийском измерении» его романа), мы вправе отнести «Золотые ворота» к англоязычной индийской литературе. Но следует при этом учесть, что границы самой этой литературной общности не замкнуты, открыты во внешний (разумеется, прежде всего, англоязычный) мир. Некоторые авторы-индийцы постоянно или большую часть времени живут за пределами своей родины (например, в Великобритании или США), и поэтому неясно, какое определение для них более справедливо: индийский писатель, лишенный на английском языке, или просто англоязычный писатель индийского происхождения¹⁵. Несомненно, это лишь частный случай общемировой тенденции к «размыканию» культурно-коммуникационных границ между народами и государствами.

¹⁵ В своем письме к автору этих строк (Дели, 05.01.1994) Викрам Сетх писал: «On the question of whether I consider myself an Indian writer, my answer is that I don't care. I consider myself an Indian by heart and nationality, but where I am put on a library shelf (American? Indian? British? Commonwealth?) as a writer is immaterial to me».

ПРОЗА ПУШКИНА ПО-АНГЛИЙСКИ

Авторы, как известно, делятся на переводимых и непереводаемых, хотя и существует мнение, что «непереводимых» писателей не существует. «Непереводимыми» принято считать, например, такие книги, как «Поминки по Финнегану» Джеймса Джойса, «Сердцедер» Бориса Вьяна, «Сказ о Левше» Н. Лескова, «Письмо» И. Бабеля, «Дракон» Л. Замятина, многие «коммунальные» рассказы Зощенко.

«Непереводимым» автора делает национальный, социальный и местный колорит, юмор, игра слов. Отсюда почти тавтологическое выражение «непереводимая игра слов». Отсюда же – переводческие пояснения, сноски и вступления «от переводчика», столь нужные читателю, но косвенно свидетельствующие о неспособности переводчика адекватно передать оригинал, найти компенсационные ходы. Своими пояснениями «от переводчика» переводчик словно бы извиняется перед читателем за то, что не сумел передать стиль оригинала.

Пушкин-прозаик – автор, казалось бы, переводимый, однако в целом он неизвестен за рубежом, как мало, скажем, известен и Чехов-новеллист (в отличие, естественно, от Чехова-драматурга).

Перевод на уровне **слов** и перевод на уровне **смыслов** – вещи принципиально разные, по существу диаметрально противоположные. Когда читаешь перевод прозы Пушкина на английский язык, осуществленный в середине прошлого века американскими переводчиками Томасом Кином и Наталией Даддингтон, в полной мере понимаешь знаменитое высказывание английской писательницы Вирджинии Вульф, столь высоко ценившей русскую классическую литературу: «Перевод – это оригинал, с которого сорван стиль» («...stripped of its style»).

Этот сравнительный анализ перевода пушкинской прозы сделан по изданию: *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin. Selected and edited, with an Introduction by Avrahm Yarmolinsky. The Modern Library. N.Y., 1936. Translated by T.Keane («Повести Белкина», «Пиковая дама»), Natalie Duddington («Капитанская дочка»).* Сравнительный анализ проводился на семинарах по литературному переводу со студентами четвертого и пятого курсов кафедры теории и

практики перевода Российского государственного гуманитарного университета (2000–2004 годы).

Речь в моем сообщении пойдет главным образом не о прямых ошибках, которых, скажем сразу, в переводах пушкинской прозы на английский язык на удивление мало. Переводчик, к примеру, не понимает, что по-русски «вино» часто значит «водка», и переводит «вино» как «wine». Вообще, следует сразу сказать, что оба переводчика, судя по всему, прекрасно знают русский язык, однако мало обращают внимания на нюансы; переводы обоих грешат пропусками, досадным многословием, буквализмом. «Отсебятины» же американские переводчики Пушкина почти не допускают, держатся близко, порой ученически близко к тексту. К чему это приводит, мы сейчас убедимся. В настоящем сообщении мы рассматриваем лишь «избранные места» из перевода на английский язык трех прозаических пушкинских шедевров: «Гробовщика», «Капитанской дочки» и «Пиковой дамы».

«Гробовщик»

How you have slept, Adrian Prokhorovitch – *заспался*... Здесь к тому же и прямая ошибка.

But you were so sound asleep – ты *изволил* так крепко спать... Досадный пропуск.

I have come to invite you and your daughters to dine with us – ... *по-приятельски* отобедать у нас. Пропуск стилистически очень важного слова.

The invitation was *cordially* accepted – ... у Пушкина – *благосклонно*. Совсем другой смысл: не «сердечно», а несколько свысока.

Yurko ate like four – Юрко ел за четверых; Come, *little father* – Будет, батюшка. И то и другое выражение – буквализм; по-английски эти выражения понимаются с трудом, воспринимаются как искусственные.

...gave him ten *copecks* to buy *brandy* with – гробовщик дал ему гривенник на водку. Часто встречающийся в переводах, в том числе и на русский язык, неполный перенос в иноязычную систему. Из «водки» получилось «бренди», а «копейки» в пенсы не переведены.

departed to commence operations – поехал *хлопотать*. Переводчик понимает смысл, но находит далеко не лучший эквивалент; к тому же – один из главных недостатков рассматриваемых переводов прозы Пушкина вообще – очень многословно и вдобавок архаично: все три слова, особенно первые два, в разговорной речи малоупотребительны.

Toward evening everything was finished – все *сладил*. По-английски опять же тяжело и многословно – и это при хорошо известных краткости и емкости английского языка, который, как правило, гораздо «короче» русского; к тому же утерян оттенок, ведь Гробовщик не только закончил дела, но *успешно* закончил.

It means no good, I fear! – *Чего доброго!* – Многословно, к тому же очевидный буквализм.

But the sight that met his eyes caused his legs to give way beneath him – Тут ноги его *подкосились*. Многословно, в духе сентиментального английского романа XIX века; Пушкина, с его краткостью, емкостью, иронией, как не бывало!

Didn't you yourself help me yesterday to prepare the things for her funeral? – ...*улаживать*. Опять не передан оттенок «успешного действия», да и многословие удручает: на одно русское слово приходится 14 (!) английских.

Have you not yet recovered from the effects of yesterday's drinking bout? – ... Али хмель вчерашний не вышел? Опять очень многословно и слишком уж литературно, не разговорно – стиль в очередной раз «сорван», фраза получилась очень уж правильной, обкатанной.

«Капитанская дочка»

Zurin invited me to share his dinner, such as it was, like a fellow-soldier – ... пригласил меня с ним отобедать *чем Бог послал*. Переводчик, что делает ему честь, понял выражение «чем Бог послал», но передал его без выдумки, невыразительно, опять же – литературно.

It is quite essential to us soldiers – ... для *нашего брата служивого*. И в первом и во втором случае пресно, литературно. Можно было бы попытаться найти в английском языке аналог слову «служивый».

It is early you have taken to *drinking*, Piotr Andreevitch – ...Рано начинаешь гулять... (Реплика Савелича). «Гулять», как мы понимаем, – не только «пить». Здесь, правда, переводчик мог и не понять смысла.

I did have a sheepskin coat, but I confess I pawned it yesterday in a tavern – ...чего греха *таить* (реплика Пугачева). Опять не найден аналог старому русскому разговорному выражению «чего греха таить»; вместо этого, если перевести буквально словосочетание «I confess», – «признаюсь». В этой связи вспоминается французский перевод «Двенадцати стульев», где фраза «Остап не знал сам, что говорит» (буквальный перевод с французского перевода обратно на русский) соответствует «Остапа несло» в оригинале.

Where do you come from? – Отколе Бог принес? (Реплика трактирщика). По-английски фраза прямо из английского учебника, тогда как по-русски и разговорно, и архаично, и с некоторым лукавством.

Be quiet, uncle – Тихо, дядя. Буквализм; поразительная языковая глухота: английское слово «Uncle» совершенно не передает сути этого обращения.

«Пиковая дама»

Те же грехи: буквализм, многословие, стилистическая глухота. Большинство примеров оставим без комментариев – они лишь «добавляют масла в огонь».

But it was all in vain, grandfather was in revolt – Куда! Дедушка бунтовал.

What! said Narumov, you have a grandmother who knows how to hit upon three lucky cards in succession, and you have never yet succeeded in getting *the secret* out of her? – ... И ты до сих пор не перенял у ней ее *кабалистики*?

My dear. Словосочетанием «моя дорогая» переведены и обращение Лизаветы Ивановны к своей служанке, и ласковое обращение старухи-графини к Лизавете Ивановне, и резкое обращение старухи к ней же. По-русски в первом случае: «Лизанька, Лизанька! Да куда ж ты бежишь? – Одеваться. – Успеешь, *матушка*». Во втором: «Громче, – сказала графиня. – Что с тобою, *мать моя*? С голосу спала, что ли?» Последняя фраза, кстати сказать, в очередной раз демонстрирует глухоту переводчика – или же нежелание попытаться литературно ее «обработать»: Have you lost your voice? – очередное «олитературивание».

Tell him that *I am much obliged* – Слуга входит и подает графине книги от князя Павла Александровича, на что графиня отвечает: «Хорошо. Благодарить». В очередной раз английская версия верна русскому оригиналу лишь формально: это не литературный, не «художественный» перевод, а Пушкин, вяло, без вкуса и настроения переписанный своими словами «близко к тексту».

How is it that you don't come when I ring up for you? – Что это до вас не докличешься? (Реплика старой графини).

Put an end to this childish nonsense – Перестаньте ребячиться. (Реплика Германна графине).

He could not understand how he had made such a *mistake*. – Он не верил своим глазам, не понимая, как он мог обдернуться.

В результате всякий раз когда переводчики заменяют «кабалистику» «секретом», «обдернуться» – «ошибкой», слово «ребячиться» – «детской челухой», а «благодарно» – «сердечно», мы получаем некий усредненный английский текст, пресно и вяло передающий сюжет пушкинской прозы, переписывающий ее, по сути, на правильный, ничем не примечательный английский язык. Не удивительно поэтому, что Пушкин как великий прозаик по-английски (в отличие от Толстого и Достоевского) не существует, о чем, между прочим, писал В. Набоков в письмах своему постоянному корреспонденту, американскому критику Эдмонду Уилсону, усиленно – не без влияния Набокова – занимавшемуся русским языком и литературой.

С пушкинской прозы (и прежде всего, с диалогов) «сорван стиль» – переводчик, убаюканный простотой пушкинского слога, не придает значения «мелочам», нюансам, отчего английский Пушкин ничем не отличается от мастеровитых французских новеллистов начала XIX столетия, введен в их контекст.

Особенности пушкинского языка, его ирония, глубина, многозначительность во многих случаях попросту проигнорированы, и это при том, что переводчиков (и Т. Кин, и Н. Даддингтон), как уже говорилось, не заподозришь в незнании русского языка, они – отдадим им должное – разобрались во многих непростых языковых ситуациях. Обоим переводчикам не хватает не языковых знаний, а **литературного дарования**, чувства стиля, простоты, емкости и краткости, столь присущих нашему национальному поэту. Прозу Пушкина переводят «крепкие» ремесленники, а не одаренные литераторы. Очень подозреваю, что они не чувствуют поразительного богатства, своеобычия пушкинской прозы.



Вообще, когда сравниваешь переводы русской классики на европейские языки, нередко с ужасом думаешь, что ведь и мы, переводчики с английского, французского, немецкого, бываем столь же глухи и равнодушны к стилистическим «мелочам» оригинала, – а ведь именно *мелочи*, нюансы отличают значительное произведение от среднего, настоящую литературу от подделки.

КАК ПОССОРИЛСЯ АНГЛИЙСКИЙ САДОВЫЙ СТИЛЬ С ФРАНЦУЗСКИМ («ДУБРОВСКИЙ» И «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»)

Характерно, что в России вплоть до 30-х годов XIX века традиционно «своим» почитался скорее французский парк. И это – несмотря на то что сады по английскому образцу разбивались в русских имениях, на английский лад переделывались и старые французские (голландские) парки. В защиту английских садов выступает уже Н.М. Карамзин, который в «Записках старого московского жителя» (1803) пишет: «Рощи – где дикость Природы соединяется с удобствами Искусства, и всякая дорожка ведет к чему-нибудь приятному... – наконец заступают у нас место так называемых правильных садов, которые ни на что не похожи в натуре и совсем не действуют на воображение. Скоро без сомнения перестанем рыть и пруды, в увереннии, что самый маленький ручеек своим быстрым течением и журчанием оживляет сельские красоты гораздо более, нежели чем мутные зеркала, где живет вода неподвижная»¹.

Явное предпочтение английскому садовому стилю отдавали Батюшков и Загоскин. Так, К.Н. Батюшков, участвовавший в заграничном походе русской армии, побывав в знаменитом вольтеровском замке Сирей, оказывается неравнодушным к английскому стилю сада и воспекает его преимущества перед французским со ссылкой на авторитет самого Вольтера: «В ста шагах от селения возвышается замок на высокому уступе; кругом – рощи и кустарники... К замку примыкает английский сад и несколько тенистых аллей, к которым никогда не прикасались ножницы даже в те времена, когда безжалостный Ленотр остригал боскеты версальские, когда последний провинциальный дворянин рассаживал по шнуру смиренные акации и овощи в своем огороде. Вольтер, говоря о замке сирейском, описывая красоты его окрестностей, – кажется, в письме к королю прусскому, – прибавляет:

Искусственность досадна и скучна,
Милее мне обширные леса»².

¹ Карамзин Н.М. Сочинения. Т. 8. М., 1835. С. 143.

² Батюшков К.Н. Путешествие в замок Сирей // Батюшков К.Н. Сочинения. М., 1955. С. 320.

А М.Н. Загоскин в романе «Рославлев, или Русские в 1812 году» любовную сцену между своими героями «вышивает по канве» спора между английским и французским садовым стилем: «Рославлев, ведя под руку свою невесту, шел тихими шагами вдоль широкой аллеи, которая перерезывала на две равные половины обширный регулярный сад, разведенный еще отцом Лидиной. Есть минуты блаженства, в которые язык наш немеет от избытка сердечной радости. <...> Пройдя во всю длину аллеи, которая оканчивалась густою рощею, Полина остановилась.

– Я что-то устала, – шепнула она тихим голосом.

– Сядемте, – сказал Рославлев.

– Только Бога ради! не здесь подле этих грустных, обезображенных лип. Пойдемте в рощу. Я люблю отдыхать вот там, под этой густой черемухой. Не правда ли, – продолжала Полина, когда они, войдя в рощу, сели на дерновую скамью, – не правда ли, что здесь и дышишь свободнее? Посмотрите, как весело растут эти березы, как пушисты эти ракитовые кусты; с какою роскошью поднимается этот высокий дуб! Он не боится, что придет садовник и сровняет его с другими деревьями.

– И я также не люблю этих подстриженных деревьев, – сказал Рославлев.

– Они так единообразны, так живо напоминают нам стены домов, в которых мы должны поневоле запирались зимою. Какая разница! Здесь в самом деле и дышишь свободнее! Эта густая зелень, эта дикая простая природа – все наполняет душу какой-то тихой радостью и спокойствием»³.

И еще П. Боборыкин в конце XIX века с тоской вспоминает английский сад: «Сад, разбитый по старинному плану, во французском вкусе, смотрел чопорно и тесновато после нашего парка. Подстриженные деревья, мраморные бюсты, диванчики, куртины пестрели перед глазами. Но не хватало тени, простора, не было отдаленного блеска воды... И воздуху точно меньше было...»⁴.

И все же, если перефразировать известную историко-литературную схему, можно сказать, что французский стиль воспринимается еще длительное время в России как «старый», а потому и традиционный, почти дедовский, в то время как английский, при всей его распространенности и распространяемости – как новый, новаторский и потому в определенном смысле снобистский.

Характерно в этом смысле рассуждение двух помещиков, Лорина и Басаргина, в романе П. Валуева «Лорин»:

«– Как в старину любили прямолинейную разбивку садов, – сказал Лорин.

– И в вашем саду все дорожки проложены прямо.

³ Загоскин М.Н. Рославлев, или Русские в 1812 году. М., 1955. С. 111–112.

⁴ Боборыкин П. В наперсниках (Из записок холостяка) // Отечественные записки. 1880. № 12. С. 428–429.



– Да, – отвечал Басаргин, – там, где сады устраивались без особых прихотей. Но где такие прихоти находили себе место, где были и бочки Диогена, и острова Калипсо, и павильоны Марса, что часто встречалось в больших подмосковных имениях, там не довольствовались более или менее широкими аллеями под прямым углом»⁵.

Последнее еще раньше нашло отражение у Пушкина, в двух его новеллах-повестях, которые также можно рассматривать как один из ярких примеров тематизации в русской литературе борьбы французского и английского садовых стилей. Речь идет о «Барышне-крестьянке» и незаконченной повести «Дубровский».

Вспомним, что в обеих повестях действие не только происходит в усадьбе, но и распределяется по двум типам усадеб: английскому и французскому. Причем английская усадьба предстает как нововведение, в то время как французский сад мыслится скорее как русский. В «Барышне-крестьянке» заведение английского сада Григорием Александровичем Муромским вообще предстает как блажь: промотав большую часть имения своего, сообщается в повести, Муромский уехал в последнюю деревню, где «продолжал проказничать», но уже в ином роде, разведя английский сад, на который уходили почти все остальные доходы.

Антиподом Муромского и соответственно английского сада выступает старший Берестов, который, в ответ на похвалы соседей, осматривающих его владения, говорит: «...у меня не то, что у соседа Григорья Ивановича. Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты!»⁶.

То же противостояние садов (и стилей) в «Дубровском», где жених Марии Кирилловны князь Верейский – англоман (дом его выстроен «во вкусе английских замков») и потому неодобрительно осматривает сад Троекурова: «Старинный сад с его стриженными липами, четырехугольным прудом и правильными аллеями ему не понравился: он любил английские сады и так называемую природу, но хвалил и восхищался...»⁷.

Заметим к тому же, что у самого Верейского сад полностью отвечает эстетике таинственности и неожиданности английского парка: «После обеда хозяин предложил гостям пойти в сад. Они пили кофей в беседке на берегу широкого озера, усеянного островами. Вдруг раздалась духовая музыка, и шестивесельная лодка причалила к самой беседке. Они поехали по озеру, около островов,

⁵ Валуев Л.А. Лорин. Ч. 2. СПб., 1882. С. 205.

⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VI. М.; Л., 1950–1951. С. 146.

⁷ Там же. С. 291.

посещали некоторые из них, на одном находили мраморную статую, на другом уединенную пещеру, на третьем памятник с таинственной надписью, возбуждавший в Марье Кириловне девическое любопытство, не вполне удовлетворенное учтивыми недомолвками князя»⁸.

Упоминание бокового флигеля Троекурова, где содержится его местный гарем, конечно, обладает бытовой и исторической достоверностью, восходя, по всей видимости, в том числе к известным Пушкину устным преданиям о гареме в имени его двоюродного дедушки Петра Абрамовича в Петровском. При этом обратим внимание на очень любопытную деталь: тенденция заведения гаремов в усадьбах, нередко расцениваемая как проявление русского варварства, на самом деле тоже восходит к традиции французских аристократов, следовавших, в свою очередь, турецкому образцу заводить у себя серали (так, «всей Европе» было, например, известно, что у Людовика XV был в Версале так называемый Олений парк – *potager du Roi*, в котором его «обслуживали» насильно привозимые туда девушки со всей страны, выполнявшие роль дичи). Тем самым Троекуров, разбив у себя парк во французском стиле, делает из него и своего рода «малый Версаль», вписываясь в упомянутую выше тенденцию создавать русский Версаль (вариант – Париж) в своих поместьях.

В «Барышне-крестьянке» английское и французское садовые пространства распределены еще, казалось бы, очень четко. Английский сад с его ландшафтным стилем и его сенсуализмом есть пространство Лизы, в котором она может появиться лишь как томная барышня, в белом платье, мечтательно читающая любовное послание – то есть именно в том виде, в каком она и предстает в финале перед Алексеем Берестовым. Ее переодевание в крестьянку и вхождение в роль происходит уже в пространстве Берестова или, с некоторой долей условности, можно сказать – во французском пространстве сада, ассоциирующемся с пространством русским. И наоборот, романтическими и меланхолическими чертами наделяет Алексея Берестова «английское» пространство барышни Лизы, в то время как в собственном своем пространстве, общаясь с дворовой девушкой Настей и с Акулиной, он оказывается розовощеким юношей, чуждым какой бы то ни было меланхолии, под стать «французскому пространству» своей усадьбы. Вспомним в этой связи размышления английского историка, описывающего ландшафтный парк Бленхейм герцога Мальборо как одно из первых в Европе пространств философской меланхолии и восклицающего в этой связи: «Немыслимо представить руины в саду Ленотра»⁹. Впрочем, в «Барышне-крестьянке» французское и английское пространства еще уравниваются друг друга.

⁸ Пушкин А.С. Указ. соч. С. 294.

⁹ Baridon, Michel. Les mots, les images et la mémoire des jardins... P. 185.

В исследовательской литературе уже немало сказано об элементе стилизации, который присущ «Повестям Белкина» вообще и «Барышне-крестьянке» в частности. Ничуть не оспаривая данного тезиса, хочется все же подчеркнуть, что если повествователь (или тот, кто за ним скрывается, будь то Иван Петрович Белкин, Александр Сергеевич Пушкин и так далее) и стилизует сюжет, то сами герои в рамках отведенного им сюжетного пространства ведут себя вполне естественно: оказавшись в садовом пространстве, как раз и предполагающем игру в Аркадию, во влюбленных пастушков, они вполне серьезно доводят игру до конца. При этом английское садовое пространство вводит дополнительно проблематику случая, принципиальную для всех повестей Белкина. Вспомним еще раз, что создание сада без компаса и циркуля означало, что посетитель открывает для себя новое по мере продвижения вперед: не увидеть сад (вариант: жизнь) с террасы, predetermined раз и навсегда, но подчинить свою жизнь принципу неожиданности и случая. «Случай – воплощение действенной силы времени, привносящего сиюминутные житейские обстоятельства, переворачивающие судьбы людей и государств», – трактует словарь 1780-х годов¹⁰ (ср. и собственно пушкинскую трактовку случая как лучшего орудия providения в «Капитанской дочке»)¹¹.

Но та же игра случая оборачивается своей драматической стороной в «Дубровском». В явно корреспондирующей с «Барышней-крестьянкой» фабуле (та же вражда двух семей, любовь детей, достигнутая путем травестий и переодеваний – Лизы в Акулину и Владимира Дубровского в француза Дефоржа) она получает иной оборот. Игра в идиллию заканчивается, как только Маша попадает в пространство князя Верейского, замкнутость которого, помноженная на этику и чувствительность героини (вспомним проблематику «Юлии, или Новой Элоизы» Руссо), должна стать, по всей видимости, в этой неоконченной повести Пушкина тюрьмой для героини. А бесчувственность самого князя Верейского, не способного быть растроганным слезами и равнодушием невесты¹², лишь подчеркивает несоотнесенность природы и человека, что отчасти возвращает нас к проблематике «избирательного сродства». Трудно удержаться и не привести здесь еще одну садово-архитектурную параллель, касающуюся дополни-

¹⁰ Сиповская Н.В. Искусство к случаю // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000. С. 45.

¹¹ Лотман Ю.М. Идеальная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 107–124.

¹² Как утверждал Гете в «Страданиях юного Вертера», чувствительный человек обращается к саду, план которого нарисован не ученым садовником, но чувствительным сердцем.



тельных коннотаций английского сада: когда пришла мода на англо-китайские парки и традиционные решетки-ограды уступили место «ах-ах», то эти широкие и глубокие рвы оптически не нарушали перспективу аллей и гармонию естественности, но вместе с тем перед гуляющим ставили неодолимую преграду: все, чего ты желаешь, находится по ту сторону...¹³

¹³ Замена каменных оград на рвы – так называемые «ах-ах», создающие неожиданное препятствие во время прогулки, представляли собой еще одну параллель идеологии «случая» в садовой архитектуре английского стиля. См. также: *Saint Girons, Baldine. Du sublime dans la fondation de l'art des jardins modernes // Le jardin, art et lieu de mémoire...* P. 308–309.

АНГЛИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА «ЖИВОПИСНОГО» И «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА» А.С. ПУШКИНА

Размышляя на тему «Почему главная героиня повести – дочь англomана?», мы продолжаем обнаруживать в «Барышне-крестьянке» немало удивительного. А.С. Пушкин привил Муромскому любовь ко всему английскому не только «в погоне» за колоритностью: по-своему колоритным мог быть любитель любой иноземной культуры. А вот английские мотивы служат *пружиной* разворачивающихся в повести событий. Устройство этой пружины становится понятнее тогда, когда мы читаем «Барышню-крестьянку» на фоне английских текстов XVIII – начала XIX века, авторами которых были Вальтер Скотт, Уильям Гилпин, Ричард Найт, Джейн Остен и другие. Некоторые из этих произведений (особенно В. Скотта) Пушкин превосходно знал и в целом имел отличное представление о круге проблем, волнующих английских литераторов его эпохи¹. В небольшой своей повести он с ловкостью виртуоза «обыграл» основные эстетические образы, занимавшие умы его английских современников. В согласии со всеми правилами английской эстетики он ввел в повесть два начала – «байроническое» и «живописное», – которые мирно сосуществовали в английских романах его времени. Затем он внезапно развел «байроническое» и «живописное» на противоположные стороны игровой доски, заставив их помериться силами.

¹ О знакомстве А.С. Пушкина и его окружения с английской литературой, эстетикой, семантикой садов написано немало. См., например: Лихачев Д.С. Пушкин и «сады лицей» // Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1991. С. 321–347; Мовнина Н.С. Усадебное пространство в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин: историко-литературный, лингвистический, культурный аспекты. Сборник научн. ст. СПб., 2000; Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа. М., 2003; Шефрадина К.И. «К своим цветам, к своим романам» (Сад Татьяны Лариной) // Русская усадьба [сборник Общества изучения русской усадьбы] / Научный ред.-сост. М.В. Нащокина. Вып. 11 (27). М., 2005. С. 141–148; Зькова Е.П. Поэма / стихотворение о сельской усадьбе в русской поэзии XVIII – начала XIX века // Сельская усадьба в русской поэзии XVIII – начала XIX века / Сост., вступ. ст., коммент. Е.П. Зьковой. М., 2005. С. 3–36.



Чтобы оценить уникальность пушкинской партии, сыгранной по правилам английской эстетики, разберемся, как игра «в английское» разворачивается в «Барышне-крестьянке» на двух уровнях: на уровне «анекдота» и на уровне «притчи»².

Английское в повести на уровне «анекдота»

Английское легко прочитывается в повести на уровне «анекдота» и серьезно не воспринимается. Когда мы внимательно приглядываемся к фигурам героев, обнаруживается, что английское в них – нечто поверхностное, схожее с маской.

К примеру, англоман Григорий Иванович Муромский не является воплощением «английского» в его чистом виде. В поведении своем Муромский ориентируется на стандарты любого «образованного европейца», противопоставляя себя только Ивану Петровичу Берестову, которого он считает русским «медведем провинциалом». С Англией Муромского связывают отдельные садово-аграрные и педагогические эксперименты. Последние сводятся к тому, что к своей дочери он приставил английскую гувернантку.

Приглядываясь к гувернантке, читатель снова замечает немало анекдотичного. Мисс Жаксон, в жилах которой течет английская кровь, не является знатоком современной ей английской культуры. Она – отделившаяся от Англии англичанка. О дистанции, существующей между ней и Великобританией, свидетельствует ее имя, которое – как неоднократно отмечалось – звучит словно прошедшее через французский перевод. Из-за измененного имени многие исследова-

² Подробнее об уровнях анекдота и притчи в белкинском цикле на материале неанглийских литератур см.: Тюпа В.И. Двухязычие «Повестей Белкина»: Анекдот и притча // Гуманитарные науки в Сибири. № 4. Новосибирск, 1999. Теоретически разницу между анекдотом и притчей В.И. Тюпа объясняет следующим образом: «В пределе своем анекдот «конденсируется» в острогу, а притча – в паремию, пословично-афористическую сентенцию. <...> Притча творит универсальную и притом императивную картину мира, где герой – субъект этического выбора перед лицом некоего нравственного закона (императива). Анекдотом же создается окказиональная картина мира как арены столкновения и взаимодействия субъективных волей, где герой – субъект свободного самоопределения в непредсказуемой игре случайностей. Если в притче всегда случается такое, что и должно было случиться (по тем или иным соображениям), то в анекдоте происходит мало или даже вовсе невероятное». Для ясности исследователь приводит пример: «Так, в пределах сюжетного повествования герой притчи (Владимир, развигающий план побега и покаянного возвращения по схеме «блудных детей») становится героем анекдота (диалог заблудившегося жениха с мужиком в затерянной деревушке), а герой анекдота о случайном венчании (Бурмин) – героем притчи о том, что «суженого конем не объедешь».

дователи склонны считать и привычки мисс Жаксон не английскими³. И все-таки корни гувернантки уходят глубоко в английскую историю. Хотя пристрастие к белилам и перетягиванию талии не типично для Великобритании рубежа XVIII–XIX веков, толстый слой белил и корсет являются визитной карточкой другой старой девы, определявшей лицо Англии второй половины XVI века, – Елизаветы I. Своеобразная внешность королевы известна, в частности, по знаменитым портретам работы Н. Хиллиарда (Nicholas Hilliard). Мисс Жаксон подражает этим портретам с такой готовностью, словно ей не 40, а несколько сотен лет.

Мысли гувернантки не так консервативны: они современнее ее внешности на полтора столетия. Свидетельство тому – ее настольная книга. Роман С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740–1741), который гувернантка регулярно перечитывает и в согласии с которым живет, – это своеобразное наставление девушкам, работающим прислугой в домах состоятельных джентльменов. Благочестивая Памела становится хозяйкой богатого дома лишь потому, что на протяжении долгого времени она стойко отвергала незаконные ухаживания своего господина. Стойкость мисс Жаксон также поражает. Никакие литературные новшества и искушения не сумели пошатнуть ее убеждений. Несмотря на то что к началу XIX века англичане и читающие по-английски евразийцы пресытились наставлениями моралиста Ричардсона, увлекшись безжалостными пародиями на его романы (пародии стали возникать сразу после выхода «Памелы»; самыми знаменитыми среди них были «Шамела Эндрюс» – от слова «Sham», то есть «притворство», – 1741 года, и история приключений ее брата Джозефа Эндрюса, найденыша, 1742 года, Филдинга), гувернантка Лизы Муромской добросовестно повторяла назидательный ричардсоновский урок два раза в год.

Такого английского «динозавра» Муромский взял в гувернантки своей дочери. Будучи сосколком далекой культуры, мисс Жаксон могла дать Лизавете Григорьевне неплохое представление о некоторых устоях доброй старой Англии, – Англии регламентированной, добайроновской. Но язык XIX века был гувернантке чужд, и, чтобы почерпнуть новое и модное, ее юной воспитаннице приходится выходить за пределы дома.

А за стенами дома популярны рассказы о молодом человеке байронического вида, явившемся в их соседстве «мрачным и разочарованным» и носившим

³ См., например: *Елиферова М.* «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан...»: Комическая семантика женского костюма в «Барышне-крестьянке» // Вопросы литературы. Июль–август 2005. С. 213–231. Исследователь, в частности, замечает: «...имя гувернантки намеренно «офранцузено», как, впрочем, и ее внешность. Пушкин насмехается над англomanией Муромского, который с трудом представляет себе, что такое «английское» (С. 216).

«черное кольцо с изображением мертвой головы». Разумеется, байронические позы Алексея Берестова – всего лишь игра, привезенная им из столичных городов. По сути своей он «добрый мальчик» с румянцем во всю щеку и с любовью к разудалым русским играм. Байронизм в нем – наносное: та загадочная маска, которая случайно, без какого-то ни было расчета со стороны Алексея, привлекла внимание дочери англомана. Это любопытство подогревается запретностью встреч с недружественной семьей Берестовых. Лиза не может увидеть заинтриговавшего ее соседа как бы «между прочим». Чтобы обойти запрет, она намерена подстроить «случайную» встречу: барышня рядится крестьянкою и бежит в соседнюю рощу – туда, где Алексей появляется каждое утро.

Случайность встреч и непредсказуемость событий необходима для анекдота. Как только случайность становится предвиденной – а после и обещанной, – язык анекдота утрачивает остроту. Вместе с этим на второй план отодвигаются и анекдотические маски. Повествование переходит на уровень притчи, а герои «Барышни-крестьянки» из окружения елизаветинских и байронических масок переносятся в особый «живописный» мир, в котором свои законы и своя эстетика.

Эстетика «живописного» (или «пейзажного») была известна в России уже в последней четверти XVIII века. Как указывает Д.С. Лихачев, первое русское переводное руководство по «пейзажной эстетике» – «Опыт о расположении садов» («An Essay on Design in Gardening» by G. Mason, 1768) – вышло в Санкт-Петербурге в 1778 году⁴. Читатель пушкинской поры не понаслышке был знаком с «английской методой» обработки полей и с традициями пейзажного садоустроительства, увлекшими Муромского. Многие культивировали английские парки у себя в поместьях, и подробно останавливаться в повести на их описании не было необходимости. Автору «Барышни-крестьянки» достаточно было упомянуть тщательно выметенные и усыпанные песком дорожки английского сада, густо-зеленый дерновой круг, зверинец, чтобы мысль современников дорисовала все остальное. В частности, это объясняется тем, что россияне знали работы шотландского садовода Дж. Лаудона (который провел в России несколько месяцев). Внимательные читатели его энциклопедических изданий

⁴ Д.С. Лихачев пишет: «В Россию идеи пейзажных садов проникли прежде всего с английскими руководствами Джона Лаудона. По-русски же идеи садово-паркового стиля в стиле «питорески», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с английского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 году. Джордж Мэсон – автор этой переведенной с английского небольшой книги – обращает внимание на происхождение пейзажного стиля». (Лихачев Д.С. Цит. соч. С. 177–178.)

и журналов, выходивших в Великобритании в 1822–1843 годах, могли также отметить, что из трех типов описанных им английских садов – picturesque («питtoresк», или «картинно-пейзажный»), gardenesque («садообразный»), rustic-style («живописный по-деревенски»)⁵ – сад Муромского был второго типа, о чем свидетельствуют, например, аккуратно посыпанные песком дорожки.

Помимо стиля gardenesque, проявившегося в приусадебных экспериментах Муромского, в «Барышне-крестьянке» присутствуют и другие «живописные» стили, не исчерпываемые паркоустроительством. Эпитет «живописное» в то время применялся также по отношению к пейзажам дикой природы, художественным полотнам, уличным сценкам. Со временем людей стали характеризовать как «живописных», что особенно заметно в английской литературе первой четверти XIX века, в том числе в романах Вальтера Скотта. Но обо всем по порядку.

О «живописных» героинях в Англии первой четверти XIX века

С середины XVIII до конца XIX века центральными понятиями в английской эстетике были «возвышенное» (соотнесившееся с мужественностью; в живописи ассоциировавшееся с видом труднодоступных скал, одиноких горных вершин или стихий, наводящих благоговейный ужас), «прекрасное» (то есть женственное, округлое, плавное, внушающее любовь) и «живописное» (ни мужественное и ни женственное, вызывающее любопытство). Каждый выдающийся художник, писатель или садоустроитель Англии пытался дать наиболее удачное определение последней, наиболее загадочной категории – «живописному»⁶. Постепенно установилось, что к живописным следует относить те виды, которые осо-

⁵ «Дж. Лаудон побывал в России в 1813–1814 годах. И писал о русских садах. <...> Среди великого разнообразия своих проектов Джон Лаудон выделял три типа английских садов, названия которых я позволю себе не переводить, ибо они не поддаются точному переводу: 1) picturesque, которые легче всего представить себе в образах пейзажной живописи, 2) gardenesque – название, изобретенное самим Лаудоном для садов, соединяющих искусство и природу, в которых разводились холмные большие деревья, кусты и другие растения, были устроены мягкие и чистые лужайки и посыпанные гравием извивающиеся прогулочные дорожки, 3) rustic style с хижинами, фермами и пр. Все эти три типа садов были в контрасте со стилем геометрических садов, которые находили себе оправдание в противопоставлении беспорядку окружающей местности. Однако «просвещенный ум», считал Лаудон, должен находить удовольствие в каждом из садовых стилей. Для небольших усадеб он рекомендовал второй из предлагаемых им типов – gardenesque». (Лихачев Д. С. Цит. соч. С. 174–176.)

бенно занимают «глаз», будучи запечатленными на полотне. Например, если в «прекрасный» идиллический пейзаж привести элемент разрухи (поврежденное строение, расщепленное дерево, корягу), он будет восприниматься как «живописный». Избыточная растительность, нарушающая геометрию красивых парков или смягчающая контуры недоступных скал, тоже воспринималась как «живописная». Допускалось появление в «живописных» пейзажах человеческих фигур; но тогда фигуры должны были соответствовать духу окружающего пейзажа. Иными словами, волосы изображенных людей требовалось взъерошить, одежды привести в лирический беспорядок, мышцы напрячь, морщины углубить, цвет лиц затемнить и так далее. Излюбленными героями таких пейзажных полотен стали представители более низких сословий, странники, старики, одинокие матери, цыгане или причудливо одетые чужеземцы.

На основе этой эстетики стало возможным вводить в художественную литературу живописные описания героев. Поначалу эти герои выглядели как сошедшие с пейзажных полотен, и их словесные портреты были продолжением описаний ландшафта (ср. героинь стихотворений У. Вордсворта «Терн», «Разрушенная хижина»). Постепенно живописные лица стали отделяться от ландшафта, но продолжали играть второстепенные или сомнительные роли.

Небывалую смелость в создании словесных живописных портретов проявила Джейн Остен. В отличие от предшествующих писателей – Стерна, Филдинга, Дефо, Ричардсона, Берни и прочих (наделявших «живописными» чертами второстепенных, ладших или комических персонажей) – она последовательно выводила в романах «живописных» главных героинь. При этом ее главные героини не воспринимаются как эксцентричные или отрицательные. Будь то девочка-сорванец Кэтрин Морланд («Нортенгерское аббатство», 1798/1818), независимая и остроумная Элизабет Беннет («Гордость и предубеждение», 1797/1813), юная Эмма, любящая сватать своих подруг («Эмма», 1814/1816) или засидевшаяся в девушках милая Энн Эллиот («Доводы рассудка», 1815/1818)

⁶ О категориях «возвышенного», «живописного» и «прекрасного» в английской литературе см., например: *Gilpin W. Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape.* L., 1808; *Marshall D. The Picturesque // The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 4: The Eighteenth Century / Ed. H.B. Nisbet. Cambridge, 1997. Pp. 700–718; Халтрин-Халтурина Е.В. Эпохальный для английского романтизма переход Уильяма Вордсворта через Альпы: от фантазии к воображению // Романтизм: Вечное странствие / Отв. ред. Е.Ю. Сапрыкина, Н.А. Вишневецкая. М.: Наука, 2005. С. 120–141. То же: <http://ekhalt.freeshell.org>. Подробнее об эстетике живописных человеческих образов см., например: *Garside P. Picturesque figure and landscape: Meg Merrilies and the gypsies // The Politics of the Picturesque: Literature, landscape and aesthetics since 1770 / Eds. S. Copley and P. Garside. Cambridge UP, 1994. Pp. 145–174.**

– все героини Остен отличаются живостью ума, чистосердечием и естественностью.

До Остен положительные героини должны были соответствовать категории «прекрасного», то есть могли похвастаться нежной кожей, женственными формами, темными глазами, благородной кровью и умением хранить молчание. Многословными могли быть их письма, но не речи. Таковы были благонаправленные Памелы (С. Ричардсон) и Эвелины (Ф. Берни). Внешний вид, разумеется, имел немалое значение. Показателем красоты девушки являлась белизна лица, которая должна была быть естественной. Даже прирожденным мулаткам приписывали белизну лица, когда желали отметить их красоту. В этом смысле показательны иллюстрации к роману Афры Бен «Оруноко, или Царственный раб» (1688), выполненные Томасом Саутерном и опубликованные в Лондоне в 1735 году. Красавица жена темнокожего Оруноко, столь же темнокожая, как и он, изображена художником как белолицая леди.

Поскольку в Англии XVIII века женщине без натурального белого цвета лица было невозможно считаться «прекрасной», красавицы проявляли интерес к средствам для отбеливания кожи. Даже загар мешал девушке называться «прекрасной». Загорев, она теряла и пропуск в высшее общество, и шанс на удачное замужество.

О последствиях пренебрежения к отбеливающей косметике можно прочесть у Оливера Голдсмита в конце 6-й главы романа «Векфилдский священник» (1766). Дочери обедневшего доктора Примроуза приобрели загар потому, что вынуждены были рабствовать в поле. Перед тем как показаться в обществе, они пытаются смыть приобретенную смуглость, предательски выдающую их снизившийся статус. Доктор застаёт своих дочерей за приготовлением отбеливающего снадобья. Опасаясь, что эта смесь скорее исказит их лица, нежели украсит, он как бы невзначай опрокидывает котелок с подогревающейся жидкостью прямо в огонь. В своем рвении доктор забывает, что отправляет в огонь не просто воду, а раствор едкого натра, – и тем самым подвергает всех присутствующих серьезной опасности. Его действие приводит и к другим бедам. Неотбеленные лица девушек выдают их социальную незащищенность и привлекают внимание безнравственного мистера Торнхилла, готового этой незащищенностью воспользоваться.

Таким образом, «прекрасная» внешность была не только необходимым атрибутом героини английского романа середины XVIII века, но и гарантией того, что в определенное время девушка привлечет к себе достойного человека (скорее всего столь же белослицего), способного ее защитить. И наоборот, ступая от категории «прекрасного», героиня становилась уязвимой.

Новаторство Джейн Остен заключается в том, что ее героини сумели остаться сильными, отказавшись от прекрасного белолицего облика. Для



этого их создательнице пришлось убедить читателей, что между «живописным» и «женственным» возможен знак равенства. Главные героини Джейн Остен – чистокровные англичанки, но многие из них смуглы. А смуглый цвет лица – один из признаков «живописности» портрета⁷. Кроме того, остеновские героини импульсивны, подвижны, способны на длительные пешие прогулки. Случается, они нарушают симметрию своего костюма и пренебрегают некоторыми правилами этикета. Все это способствует тому, чтобы читатель увидел их с «живописной» стороны. Но как при этом героиня сохраняет читательские симпатии? Чтобы это понять, обратимся к некоторым пассажирам из романа «Гордость и предубеждение».

Юная Лиззи Беннет, узнав о внезапном заболевании своей сестры Джейн, которая гостила в особняке Чарльза Бингли, немедленно отправляется к ней без приглашения хозяев, без кареты и без шаперонки. Пройдя пешком несколько миль по сельской земляной дороге, Лиззи оказывается в гостиной. Надменные сестры Бингли – Луиза и Каролина – единогласно признают, что в облике Мисс Элизабет нет «ни шика, ни вкуса, ни красоты» («no style, no taste, no beauty». Т. 1, гл. 8). Пытаясь в глазах Чарльза Бингли и Мистера Дарси представить Лиззи менее чем женственной, сестры язвительно подмечают «живописность» ее прически и костюма.

«– Короче говоря, единственным положительным свойством этой девицы является способность преодолевать по утрам необыкновенно большие расстояния пешком. Никогда не забуду, в каком виде она появилась сегодня – словно какая-то дикарка.

– Она и была ею, Луиза. Я едва сдержалась от смеха. Ее приход вообще – такая нелепость. Если сестра ее простудилась, ей-то зачем было бежать в такую даль? А что за вид – лицо обветренное, волосы растрепанные!..

– Да, а ее юбка! Надеюсь, вы видели ее юбку – в грязи дюймов на шесть, ручаюсь. Она старалась опустить пониже края плаща, чтобы прикрыть пятна на подоле, но, увы, это не помогало» («Гордость и предубеждение» Ч. 1, гл. 8, с. 35–36)⁸.

⁷ О толковании смуглости Лизы Муромской вне системы эстетики «живописного» (когда «ключевое слово «смуглая» прочитывается как эвфемизм (вместо слова «мулатка». – Е.Х-Х) и рассматривается в связи с фигурой замещения «костюм / цвет кожи») см.: *Попова И.Л. Смех и слезы в «Повестях Белкина» // Пушкин А.С. Повести Белкина. Научное издание / Под ред. Н.К. Гая, И.Л. Поповой. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 1999. С. 481–485.*

Однако этот подчеркнуто «живописный» портрет не вредит мнению джентльменов. Бингли рад добросердечию Лиззи по отношению к его возлюбленной Джейн. А реакция Дарси сродни пушкинскому «что за прелесть эти уездные барышни!», ведь он отмечает особый блеск ее глаз после бодрящей прогулки.

В свою очередь Лиззи способна постоять за себя, когда усматривает в этом необходимость. Она владеет модным языком «живописного» виртуознее, чем ее недоброжелательницы. Когда в парке на прогулке обе сестры Бингли берут под руки мистера Дарси и бесцеремонно оставляют Лиззи в одиночестве, она с улыбкой принимает позу созерцателя живописной сцены.

«И, уцепившись за свободную руку мистера Дарси, она (Луиза. – Е.Х.-Х.) предоставила Элизабет дальше идти одной, – ширины дорожки как раз хватало для трех человек. Мистер Дарси, заметив ее бестактность, тотчас же сказал:

– Эта тропинка недостаточно широка для нашей компании. Давайте выйдем на аллею.

Однако Элизабет, которой очень хотелось от них отделаться, весело ответила:

– Нет, нет, пожалуйста, останьтесь! Вы образуете необыкновенно живописную группу. Гармония будет нарушена, если к вам присоединится четвертый. Прощайте!

И она с радостью убежала от них, довольная тем, что через день или два сможет наконец вернуться домой» (с. 47–48).

Остроту язычка Лиззи легко оценить, зная, что У. Гиппин (чьими трудами Джейн Остен зачитывалась) называл «живописными» группы из трех фигур: он находил, что их проще всего расположить так, чтобы они образовывали неправильные треугольники и тем самым нарушали симметрию пейзажа. Правда, в его примерах то были фигуры не людей, а коров.

Остеновские эксперименты с «живописными» героинями были отлично известны читающей Англии. По свидетельству Анны Милбанк, будущей супруги Байрона, к маю 1813 года роман «Гордость и предубеждение» стал модным чтением⁹. Первый тираж романа (ок. 1.000 экземпляров) так быстро разошелся, что в октябре 1814 года издатель Томас Эгертон выпустил второе издание. Имя Остен стало известно. За выходом следующих ее книг англичане стали следить. В 1815 году Вальтер Скотт написал одобрительный отзыв на остеновскую «Эмму»¹⁰. И это был далеко не единственный положительный отзыв из

⁹ Здесь и далее цит. по: *Остен Джейн. Гордость и предубеждение / Пер. с англ. И. Маршака; комм. Е. Гениевой, Н. Демуровой // Остен Джейн. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1988–1989.*

¹⁰ Цит. по: *Fergus J. The professional woman writer // The Cambridge Companion to Jane Austen / Eds. E. Copeland, J. McMaster. Cambridge, 1997. P. 22.*

появлявшихся в печати. Несмотря на то что Пушкин не вчитывался в романы Джейн Остен, к ним полезно обратиться перед чтением «Барышни-крестьянки» потому, что в этих романах достоверно отобразились нравы английского общества первой трети XIX столетия, когда стали популярны «живописные» героини. Другой иллюстрацией к этому же явлению являются романы Вальтера Скотта, с которыми Пушкин был хорошо знаком¹¹.

Скотт создал удачный живописный образ старой цыганки Мэг Меррилиз в романе «Гай Маннеринг» (1815)¹². Фигура цыганки в романе не центральная, хотя Мэг спасает главного героя. На одном из запоминающихся портретов Мэг одета в «чужеземное» платье; ее голова обернута красной тканью наподобие тюрбана. Из-под тюрбана торчат ее слутанные черные локоны и горят темные глаза. Произнося обличительную речь перед хозяином поместья Иллангованов, сидящим верхом на коне, старая цыганка взбирается выше него – на выступ придорожных скал. Обликом Мэг напоминает разгорячившуюся сивиллу; в правой руке, воздетой к небу, она держит свежесорванную молодую ветвь.

Если героини Джейн Остен становились «живописными», отказавшись от «прекрасного» облика, то в случае с цыганкой Мэг Вальтер Скотт приходит к «живописному» портрету с другой стороны – отказываясь от облика «возвышенного». Описанная им Мэг вызывает в памяти возвышенный образ галльского Барда (из одноименной оды Т. Грея 1757 года), который поет последнюю пророческую песнь перед своей гибелью от руки завоевателя Эдуарда I:

На каменной скале, до облак возвышенной,
Котору водопад яряся окроплял,

¹⁰ [Scott W.] Review of Emma // Quarterly Review. No 14 (Oct.). 1815.

¹¹ См., например: *Стрелого-Герович Ф.* Вальтер Скотт // Онегинская энциклопедия. В 2 т. / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. М., 1999. Т. 1. С. 153–156.

¹² Действие романа В. Скотта «Гай Маннеринг» происходит на юге Шотландии в XVIII веке. Адвокат Глоссин пытается незаконно завладеть поместьем Иллангованов. Он оплачивает похищение и переправление за границу наследника поместья – маленького мальчика по имени Гарри Бертрам. Мальчик вырастает под другой фамилией, не зная своего истинного происхождения. Маннеринг – фамилия английского полковника, под началом которого повзрослевший Гарри служит в Индии. Недопонимание между Гарри и Маннерингом заставляет их стреляться на дуэли. Случайно выживший Гарри едет в Шотландию по следам дочери Маннеринга, в которую он влюблен. В Шотландии его узнает цыганка Мэг Меррилиз. С ее помощью Гарри удается выжить и вернуть поместье. Роман знаменит романтическими пейзажными зарисовками, удачными описаниями Эдинбурга и яркими портретами представителей низших сословий: цыган, бедных фермеров и пр.

Пиит, во мрачную одежду облаченный,
С глазами мутными, горящими стоял;
Как будто в воздухе носимое явленье,
Так ветер раздувал власы его с брадой;
Он быть в пророческом казался исступленьем,
И с жаром ударял по лире он рукой...

(Перевод П.И. Голенищева-Кутузова¹³)

Художники, иллюстрировавшие роман Скотта, в процессе работы обращались к многочисленным изображениям гревского Барда и по-своему его модифицировали, смягчив в образе цыганки Мэг черты вещего певца¹⁴. Действительно, женская сущность Мэг – в согласии с условностями начала XIX века – не позволяет ей вознестись на вершину скалы к облакам. Ее трибуна ниже, чем у Барда; ее одежды пестрее; ее вид (с зеленой веткой в руке) не столь апокалиптичен.

Из сказанного видно, что скоттовская «живописность» во многом отличается от остеновской. Но возможно указать и общие черты «живописных» героинь обоих романистов – смуглость, подвижность, независимость суждений и речистость. Всеми этими чертами наделена и Елизавета Григорьевна Муромская. Кроме того, ее отличает особенная живость, граничащая с игривостью, – что, несомненно, является характеристикой «живописной» героини. Мы это видели на примере острословящей резвуны Лиззи Беннет. У В. Скотта тоже встречаются персонажи, охочие до шуток и переодеваний. Как правило, Вальтера Скотта интересовали два вида живописных человеческих фигур: 1) «исторические» фигуры представителей древних или диких племен, столкнувшихся с цивилизацией (такие как Мэг Меррилизи); 2) люди, изображающие представителей не своего сословия (слуги в платье господ; господа в одеждах слуг). Примером

¹³ Цит. по: Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVIII–XIX веков / Сост. А.В. Парин, А.Г. Мурик. М., 1988. С. 413.

¹⁴ *Garside P. Op. cit.* P. 155–156. Скотт неоднократно обсуждал образ цыганки Мэг с художниками Уильямом Алланом (William Allan) и Ричардом Уэстоллом (Richard Westall), которые иллюстрировали его роман. Любопытно, что «живописный» стиль У. Аллана формировался не только под влиянием отечественной школы; на его художественное видение повлияли путешествия. В 1804–1814 годах У. Аллан ездил по России и Ближнему Востоку и сделал множество зарисовок турецких и черкесских фигур. А в 1815 году в Королевской Академии У. Аллан выставил свою картину «Черкесский князь, сидя верхом на коне, продает двух мальчиков своего племени атаману черноморских казаков» («A Circassian Prince on Horse-Back, Selling Two Boys of His Own Nation, to a Cossack Chief of the Black Sea»), выполненную в живописном стиле (*ibid.*, P. 153).

последнего является портрет семьи Вальтера Скотта, выполненный Дэвидом Уилки: «Эбботсфордское семейство» («The Abbotsford Family» by David Wilkie), выставившееся в Королевской Академии в 1818 году. На портрете все члены семьи одеты в крестьянские одежды.

Таков культурно-исторический фон, на котором создавались английские художественные произведения начала XIX века.

Рисуя в «Барышне-крестьянке» дочь англomана, Пушкин выделяет в ней наиболее характерные «живописные» черты, свойственные молодым героиням современных ему английских романов. Но, как видно из текста повести, этого набора выразительных средств Пушкину недостаточно, и он возвращается к истокам природного «живописного», заимствуя краски с палитры, предложенной Лаудоном для описания английских садов. Теперь Пушкин обращается к первому их типу – *picturesque*. Как мы увидим, в образе Лизы Муромской узнаваемы не только черты живописных героинь, но и черты живописного парка.

Лиза Муромская и природное «живописное»

Смуглость, живость характера, любознательность, самостоятельность мышления, речистость, свобода от диктата моды, отступление от правил симметрии в костюме, здоровое отношение к правилам этикета, не боязнь дальних пеших прогулок – все это присуще как благородным живописным героиням английских романов начала XIX века, так и Елизавете Григорьевне Муромской. Помимо того, к образу Елизаветы Григорьевны в полной мере применимы описания живописной природы, чем едва ли может похвастаться какая-либо из героинь английских романов того времени¹⁵. Приглядимся к некоторым из этих черт.

Эмоции, вызванные Лизой Муромской, сродни тем эмоциям, которые переживает человек, наслаждающийся прогулкой по парку стиля «питореск». В таком парке на каждом шагу можно встретить что-либо неожиданное. Прежде всего, это впечатление производится «движущимся» пейзажем, когда одна картина непредсказуемым образом сменяет другую. Гуляющие сами выбирают

¹⁵ Возможно, это объясняется тем, что, несмотря на появление в английских романах рубежа XVIII–XIX веков живописных портретов, большая роль отводилась пейзажам. Так, Джейн Остен отводит портретам Лиззи Беннет меньше места, чем описанию Пемберли – усадьбы мистера Дарси («Гордость и предубеждение», кн. 3, гл. 1). Созерцая усадьбу и парк, Лиззи научается понимать их хозяина, отказывается от предубеждений и понимает, что влюблена в Дарси. Аналогично и в романах Вальтера Скотта: персонажи не отрываются от ландшафта даже когда позируют для портрета. Напротив, у Пушкина в «Барышне-крестьянке» Лиза Муромская способна заслонить собою ландшафт.

маршрут, временами выходя за пределы своих владений, временами осваивая новые территории. Поэтому пейзаж, меняющийся в согласии с новоизбранным маршрутом, не устает удивлять глаз. Так и Лиза, посягнувшая на новую территорию, лежащую на границе отеческих угодий, не только приводит читателя в доселе невиданную им рощу, но и сама открывается с новой, неожиданной стороны. Внезапность ее явления перед Алексеем и столь же внезапный со стороны простолюдинки отпор, когда Алексей пытается ее обнять, напоминает появление на пути гуляющего ограды «ах-ах»¹⁶. Такие закамуфлированные ограды и рвы, предохраняющие владения от недружественных вторжений шумных ватаг и деревенского скота, не портили впечатление от вида парка. На них – как и на отпор «Акулины» – можно было «наткнуться» только неожиданно, свернув с проторенной дорожки туда, куда не полагалось заходить.

Новизна общения с Лизой манила и притягивала Алексея. При этом Лиза выполняла еще одну функцию пейзажного парка: именно ее образ манил Берестова к продолжению прогулок, а не причудливо извивающиеся дорожки, за каждым поворотом которых скрывались новые сюрпризы. Один из Лизиних сюрпризов – ловкость, с которой она освоила грамоту и откомментировала «Наталью, боярскую дочь».

Примечательно, что, вступив с Алексеем в переписку и радуя его своими стремительными успехами в чтении и красноречии, Лиза не спешила обнаруживать талант к каллиграфии. Как подмечает рассказчик, в дупло старого дуба Алексей приносил «крупным почерком написанные письма и там же находил на синей простой бумаге каракульки своей любезной». Изображая ученицу, Лиза могла вырисовывать и крупные печатные буквы, но тогда ее письма не были бы столь живописны. Неровный почерк, которым она не украшала, а «измывала» страницы, мог быть истолкован превратно (вспомним, как по почерку любили определять характер человека), не будь он выдержан в том же стиле «питореск», что и весь образ барышни-крестьянки.

Внешность Лизы-крестьянки также не диссонирует с эстетикой живописных парков. Поместив перед мысленным взором одетую в сарафан Лизу, легко заметить, что в силуэте ее костюма преобладает мягкий изгиб линий, тот самый, который в эстетике «живописного» называется «плинией красоты» или «линией Хогарта». Вот как пишет о значимости этой линии для изящных искусств в Англии известный историк и искусствовед Николай Певзнер: «Английский сад имеет много важных, сугубо английских черт... Первая и самая очевидная: изгибы извилистых дорожек и неровных берегов озера повторяют «линию красо-

¹⁶ Об ограждениях «ах-ах» см.: Лихачев Д.С. Цит. соч. С. 257–259.

ты» Хогарта и тот длинный, мягкий двойной изгиб, который доминирует в английском искусстве, от украшенной готики в архитектуре до Блейка и далее. С другой стороны, Хогарт, используя эти мотивы как примеры для иллюстрации собственной теории, писал, что «они, игриво извиваясь, открывают взору много неожиданного»¹⁷.

Уместность сарафана Лизы для «английских» прогулок подчеркивается тем, что, отрекаясь от английской эстетики на время визита Берестовых, Лиза Муромская соответствующим образом меняет и свой костюм. Опасаясь, что Алексей узнает в ней свою «Акулину» и получит не лучшее представление о ее благовоспитанности, Елизавета Григорьевна кардинальным образом меняет свою внешность. И если до сих пор она являлась Алексею как олицетворение «живописной» эстетики, то теперь в целях конспирации она выбирает полную тому противоположность: эстетику «регулярного» парка. Самыми знаменитыми регулярными парками – которым, в частности, противопоставляли свои эксперименты англичане – были парки французские. По их образу и подобию Лиза Муромская составляет свой новый маскарадный костюм и начинает цедить сквозь зубы слова по-французски¹⁸. Понятно, что мадам англичанка напрасно видела в игре Лизы пародию на себя: у ее воспитанницы и в самом деле была другая модель для озорной выходки.

В костюме Лизы на смену мягко изогнутой «линии красоты» приходят круто извилистые линии: свободный сарафан, естественно облегающий фигуру, заменен платьем, сковывающим дыхание (отсюда утрированное сравнение перетянутой талии с «буквой икс»). Взбитые фальшивые локоны Лизы и торчащие рукава напоминают причудливо подстриженные кусты геометрических парков, некогда любимых Людовиком XIV. Если продолжить это смелое сравнение, то в тут и там сияющих брильянтах Лизы можно угадать мудреные фонтанные устройства, которые в английских парках уступили место свободно текущим ручьям и раскинувшимся озерам. Кокетливо обутая ножка потому и примиряет стороннего наблюдателя (в роли которого в этот момент выступает Алексей) со всем видом «беленькой» барышни, что свидетельствует о том, что в осно-

¹⁷ Певзнер Николай. Английское в английском искусстве [The Englishness of English Art by Nikolaus Pevsner] / Пер. с англ. Л. Н. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 206. (Серия «Художник и знаток»).

¹⁸ Этот переход дочери англomана на французскую речь иногда остается недооцененным. Например, высветив в образе переодетшейся в сарафан Лизы лишь русские черты, создатели фильма «Барышня-крестьянка» (1995 года, постановка Алексея Сахарова) вынуждены были отказаться от антинoмии «английское / французское» в поведении Лизы Муромской и позволили ей щеголять перед нагрянувшими Берестовыми знанием английского языка.

ве всего ее наряда лежит не безвкусица, а сбалансированная художественная система.

Понятно, что эстетика «регулярного» сада в исполнении Лизы заметно примитивизируется. Это объясняется тем, что серия невероятных происшествий вернула повествование на уровень анекдота. Языком анекдота описан эпизод охоты старшего Берестова на зайца и пленения Муромского. За случайным примирением отцов двух семейств следует столь же невероятный дружественный обед. Таким образом, Лиза и Алексей вынуждены встретиться на уровне анекдота – а следовательно, в масках. О байронической маске Алексея Лиза уже слышана. Алексей же видит маску ухоженной с головы до пят «беленькой барышни» впервые. То, что он не узнает в ней Лизу утренних прогулок, соответствует сущности анекдота. Роль «беленькой барышни» для Лизы вынужденная: чрезмерно жеманясь, белая и уснащая себя множеством бриллиантов, она прибегает к насилию над своей природой. Эта маска ей тягостнее, чем сарафан, в котором можно гулять по роще и обсуждать с Алексеем повести Карамзина.

Английское в повести на уровне «притчи»

Однако не только Лиза, но и другие героини испытывают неловкость и скрывают свои подлинные мысли и чувства во время обеда: «Сели за стол. Алексей продолжал играть роль рассеянного и задумчивого. Лиза жеманилась, говорила сквозь зубы, нараспев, и только по-французски. Отец поминутно засматривался на нее, не понимая ее цели, но находя все это весьма забавным. Англичанка бесилась и молчала. Один Иван Петрович был как дома: ел за другим пил в свою меру, смеялся своему смеху и час от часу дружелюбнее разговаривал и хохотал».

Долгое время один отец Берестов остается без маски. Но в свое время он оказывается вовлеченным в игру и определяется с выбором костюма. Он избирает роль непреклонного родителя-тирана – и анекдотичное в повести в последний раз набирает силу, чтобы подтолкнуть Алексея к окончательному разрыву со «своенравностью» анекдота и к принятию ответственных нравственных решений, что выводит героя на уровень притчи.

Получив приказание отца жениться на Елизавете Григорьевне, Алексей («байроническая» фигура в глазах общества) вынужден сделать выбор между «беленькой» (то есть «прекрасной») барышней Муромской и «живописной» крестьянкой Акулиной. Как человек своего времени, он тяготеет к более модному «живописному». Но в отличие от героев английских романов, в подобных

случаях находящих способ «байроническое» с «живописным» примирить¹⁹, пушкинский Алексей полностью отказывается от «байронического» в угоду «живописному». Это и есть притча об английской эстетике.

Как только Алексей определяется со своим выбором, герои предстают без масок и более не олицетворяют узкие эстетические категории. Со всей российской широтой Лиза Муромская теперь вмещает живописное и прекрасное, английское и французское; ей одинаково идет и смуглость, и белизна (вспомним ее белое утреннее платье). В мире анекдота остается только одна фигура, настолько сжившаяся со своей маской, что снять ее не представляется возможным: это мисс Жаксон, не понимающая, волей какого случая она стала свидетельницей пылкового любовного объяснения.

Последние возгласы удивления в «Барышне-крестьянке» возвращают нас к поразительному выстрелу первой повести белкинского цикла. Там воссоединение героя с возлюбленной не менее радостно, хотя менее безоблачно.

Стреляя в своего врага и промахнувшись, граф Б*** превратил в мишень картину, украшающую его дом. Сильвио оставалось только издевательски «подписаться» под столь красноречивым промахом хозяина дома в его, Сильвио, пользу. Байронический герой торжествовал: он не только до глубины души потряс то прекрасное, чем обладал граф (любимую женщину), но и заодно всадил пулю в самое яблочко живописной мишени, указанной графом. Волей рока в «Повестях Белкина» «байроническое» и «живописное» оказались по разные стороны пистолетного дула. И все-таки у Пушкина «живописное» (природное оно

¹⁹ В английских романах «байронические» персонажи, как правило, противопоставляются персонажам женственным, «прекрасным» (ср. байроновского демонического Манфреда, разлученного с прекраснородушной сестрой и страстно тоскующего по ней). «Живописные» герои – цыгане, сорванцы, старые девы, бедные креолки – могли прикнуться как к «прекрасным», так и к «байроническим» героям (что нередко происходило в романах Вальтера Скотта). Со временем сами байронические герои стали наделяться живописными чертами. Такое мистер Рочестер, когда он нарядился цыганкой или во время пожара получил увечья (роман Ш. Бронте «Джейн Эйр», 1847); такое Хитклиф, в котором соединились безвестное происхождение и байронический характер (роман Э. Бронте «Грозовой перевал», 1847). Англичане объединяли «байроническое» с «живописным» потому, что и то и другое, в их понимании, суть проявление свободолюбивого характера. Пушкин (как видно из «Повестей Белкина») противопоставил «байроническое» и «живописное» на том основании, что первое начало – разрушительное (например, в лице Сильвио), а второе – созидательное (например, в лице Лизы Муромской, теорящей свой собственный имидж). Во французской литературе байроническому романтизму противопоставляли романтизм Вальтера Скотта, объясняя это не столько эстетическими категориями, сколько «демоничностью» героев первого и «нравственной чистотой» героев второго – см., например: «Утраченные иллюзии» (1837–1843) О. де Бальзака.



или человеческое), как бы его ни терзали, в конечном итоге торжествует над «байроническим». Так, пейзаж первой повести цикла поглотил шальную пулю байронического героя – и вопреки всему стал еще более живописным. А живописная героиня последней повести вдохновила героя на то, чтобы он окончательно оставил игру в байронизм и преклонил перед ней колени.

Помещая таким образом «Барышню-крестьянку» в контекст английской эстетики первой трети XIX века, мы увидели, что в белкинском цикле байроническое самолюбование повержено эффектно и умело английскими же средствами²⁰. Это стало возможным благодаря тому, что Муромский, воспитывая дочь, «проказничал» именно на английский, а не на какой-нибудь другой иноземный лад.

²⁰ Об отношении Пушкина к байронизму и байроническому в других контекстах см., например: *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978; *Баевский В.С.* Байрон // *Онегинская энциклопедия*: В 2 т. / Под общ. ред. Н.И. Михайловой. М., 1999. Т. 1. С. 75–80; *Небольсин С.А.* Байрон и байронисты в стране Пушкина // *Небольсин С.А. Пушкин и европейская традиция*. М.: Наследие, 1999. С. 144–189; *Шаповал В.В.* Об одном байроническом мотиве у Пушкина // *Дьячок М.Т., Шаповал В.В. Opuscula glottologica professori Cyrillo Timofeev ab discipulis dedicata*. М., 2002. С. 45–47; *Сахаров В.И.* «Звук новой, чудной лиры» (Байрон глазами русских романтиков) / *Романтизм в России: эпоха, школы, стили*. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 168–179.

«УСАДЕБНАЯ ПОЭЗИЯ» В СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

«Русская усадьба, ее культура, как это ни парадоксально, остается еще мало понятой и плохо истолкованной областью русской истории»¹, – отмечается в новейшем исследовании по истории усадеб. Представление о русской усадьбе будет не полным, если не определить тот ее поэтический образ, который сложился в русской лирике времени создания и расцвета усадебного строительства, то есть в конце XVIII – первой трети XIX века.

В многочисленных работах, посвященных ее исследованию, усадьба, как правило, рассматривается в культурологическом или историко-экономическом аспектах. Следует отметить, что и в обобщающих трудах, посвященных усадьбе XVIII – начала XIX века, осмысливались в основном отдельные ее составляющие: архитектура, садово-парковое искусство, театр, собрание живописи и так далее².

Автором впервые был предпринят опыт составления поэтической антологии, посвященной теме русской усадьбы XVIII–XX веков, что нашло выражение в сборнике стихов «Дворянских гнезд заветные аллеи»: Усадьба в русской поэзии. М.: Книга, 1994.

Феномен русской усадьбы породил целое направление в поэзии, которое условно можно назвать *«усадьбная поэзия»*. Оно обозначает совокупность

¹ Турчин В.С. Аллегория будней и празднеств в сословной иерархии XVIII–XIX веков: от усадебной культуры прошлого до культуры наших дней // Русская усадьба. М., 1996. Вып. 2 (18). С. 16.

² См., например: Аникст М.А., Турчин В.С., Шередегга В.К. «...в окрестностях Москвы». Из истории русской усадебной культуры XVIII–XIX вв. М., 1979; Долгополова С., Лавская Э. Душа и Дом. Русская усадьба как выражение софийной культуры // Наше наследие. 1994 № 29–30. С. 146–158; Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997; Мир русской усадьбы // Памятники отечества. М., 1993; Мир русской усадьбы. М.: Наука. 1995; Михайловская пушкиниана. Вып. 23. По материалам конференции «Столица и усадьба: два дома русской культуры». Пушкинские Горы; Москва, 2003; Русская провинциальная культура XVIII–XX вв. М., 1993; Сборник статей. Серийное издание «Русская усадьба». Вып. 1–6. М., 1994–1999; Стернин Г.Ю. Усадьба в поэтике русской культуры // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 1 (17). М., 1994. С. 46–52; Усадьба в русской культуре. М., 1996; Швидковский Д. Усадьбы старые таинственной Руси // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 3–19.

лирических стихотворений с устойчивой поэтической образностью (усадебный дом, сад, аллея, беседка и так далее), произведенной общностью тем и единством мировоззренческих установок («философия сельской жизни»). «Усадебная поэзия» обладает системой устойчивых мотивов, характеризующих ее эстетическое своеобразие (мотив уединения, мотив воспоминаний детства, проведенного в усадьбе, мотив возвращения в усадьбу, мотив чтения, мотив развлечений и так далее). Все обозначенные мотивы «усадебной поэзии» фокусируются в «идиллическом хронотопе», содержательность которого очерчена М.М. Бахтиным: «...привязанность жизни и ее событий к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, к родному дому, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки.

Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром.

Единство жизни поколений в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена...

...Единство места сближает и сливает колыбель и могилу, детство и старость (та же роща, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех условиях, видевших то же самое»³.

В процессе исследования обнаруживается, что **усадебный топос**, связанный доминирующими константами с *locus amoenus*⁴, дополняется особыми усадебными реалиями и наоборот, реалии усадебной жизни трансформируются в идиллические мотивы, составляющие поэтическую содержательность усадебной лирики. Исходя из этого следует, что терминологическое наполнение понятия «усадебный топос» включает в себя, с одной стороны, идиллический компонент, *locus amoenus*, и соответствующий ему комплекс мотивов, а с другой же – вещественную конкретность усадебного быта.

«Усадебная поэзия имеет и свой «язык». Она «говорит» своеобразными метафорическими образами, особого рода переживаниями, где происходит смешение «жизни и пасторальной утопии», где лирика превращается в автобиографию, «в историю сердца, чувствования, заблуждений»⁵ и непосредственно переплетается с эмпирическим фактором.

³ Бахтин М.М. Идиллический хронотоп в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 274.

⁴ «Приятный уголок» – понятие, введенное в научный оборот Э.Р. Курциусом. См.: Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954. S. 202.

⁵ Кулакова Л.И. Поэзия М.Н.Мурavyева // Мурavyев М.Н. Стихотворения. Л., 1967 С. 29.

Чаще всего авторы «усадебной лирики» создавали произведения, посвященные описанию конкретных усадеб, например: «Обуховка» В.В. Калниста, «Суйда» В.Л. Пушкина, «Евгению. Жизнь Званская» Г.Р. Державина, «Осуга» А.М. Бакунина, «Приютино» Н.И. Гнедича и так далее. В результате складывается портрет усадебного дома:

И дом большой, но беспаркетный –
Ни цельных стекол, ни ковров,
Ни прочей рухляди заветной,
Ни даже карточных столов...⁶

В поэтику «усадебной лирики» входит круг семейных интересов и традиций, а также те жизненные ценности, которые определяют смысл бытия ее владельцев.

Исследование приводит к выводу о том, что миф усадьбы представляет ее как явление неземного, идеального порядка и что истоки страстного желания ее владельцев «на десятине снять экстракт вселенной всей»⁷ следует искать в архетипе усадьбы. Предметный мир усадьбы составляют дом и парк или сад. Исследователи последовательно возводят топос сада к библейскому архетипу⁸. Однако наряду с этим в основу архетипа усадебного дома, как нам представляется, может быть положена история рода. Усадебный дом хранил фамильный герб, жалованные грамоты, картинную галерею рода, семейные реликвии, передаваемые из поколения в поколение, являющиеся носителями духа Рода. Дом зачастую являлся «колыбелью», местом рождения будущего его владельца. И здесь, в доме, он «покидал мир сей», умирал. Вследствие этого понятие Дома выходит за рамки частного и приобретает значение символа – символа Рода. Так усадьба, помимо архитектурно-парковой ценности, приобретает еще и мемориальное значение.

⁶ Бакунин А.М. «Осуга» // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 56.

⁷ Долгорукий И. Прогулка в Саввинском // Аникст М.А., Турчин В.С., Шередега В.К. «...в окрестностях Москвы». Из истории русской усадебной культуры XVII–XIX веков. М., 1979. С. 95.

⁸ Сазонова Л.И. Поэт и сад: из истории одного топоса // Folia Literaria. Studia z literatury polskiej i radzieckiej. Łódź. 1988. С. 37–44; Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (2 пол. 17 – нач. 18 века). М.: Наука, 1991; Синило Г.А. Библейские корни европейской пасторали // Пастораль. Идиллия. Утопия. М., 2002. С. 3–16.

Необходимо отметить, что термин «усадьба» в «усадебной лирике» XVIII – начала XIX века почти не встречается⁹. Вместо него употребляется соотносимое и более распространенное в то время понятие «деревня».

Феномен «усадебной поэзии», как нам представляется, необходимо исследовать исходя как из филологических (жанр и мотив), так и культурологических категорий (реалии культуры усадебного быта). В XVIII веке в «усадебной поэзии» еще нет того ярко выраженного рефлексивного начала, которое очень сложно будет представлено у Пушкина и поэтов его круга. В XVIII веке четко разделяются литературная традиция (горацианской и описательной поэзии) и буквальное, эмпирическое воспроизведение деталей усадебного быта.

В начале XIX века поэты уже стремятся привести эти два начала к единству, выбирая смежные формы идиллии и антиидиллии (у Пушкина, например: «Деревня», «Зима. Что делать нам в деревне...» и др.).

В центре внимания поэтов – «оваянная мифическим ореолом поэзия дворянских гнезд»¹⁰. Лирический герой «усадебной поэзии» – частный человек в его разнообразных модификациях, а ее литературные приоритеты – в творениях поэтов и философов древности: Феокрита, Горация, Вергилия, Эпикура, авторов русской и английской пасторали XVII–XVIII веков¹¹.

Процесс изучения «усадебной поэзии» с точки зрения культурологической парадигмы в филологии выявил несколько главных аспектов, которые не могут быть затронуты в исследовании. В первую очередь следует обозначить проблему пасторально-идиллического комплекса применительно к «усадебной поэзии». В последние годы ей уделено особое внимание в специальной литературе. Следует отметить работы И.О. Шайтанова, Т.В. Саськовой, Е.П. Зыковой, Н.О. Осиповой, Н.В. Забауровой, Н.Т. Пасхарьян, которые в целом развивают идею двуединства образа усадьбы. С бытовой точки зрения усадьба – это комплекс изысканных строений, окруженный преображенной человеком природой. Философское понятие усадьбы предполагает своеобразный макрокосмос, Вселенную, воплощенный «золотой век». Идеалы «усадебной поэзии» в полной мере созвучны пасторально-идиллическому мироощущению.

От пасторали «усадебная поэзия» впитала в себя способность поэтического изображения простоты и мирного течения сельской жизни с точки зрения

⁹ Исключением в данном случае является стихотворение Г.Р. Державина «...Иль в стекла оптики картинные места / Смотрю моих усадеб...» («Евгению. Жизнь Званская»). См.: Державин Г.Р. Стихотворения. Библиотка поэта. Большая серия. Л., 1957. С. 330.

¹⁰ Щукин В. Усадебный текст русской литературы... С. 91.

¹¹ См.: Саськова Т.В. Пастораль в русской поэзии XVIII в. М., 1999; Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII в. М., 1999.



городского жителя, воспринимающего эту жизнь как идеал, которого он лишен. По мысли Е.П. Зыковой, «пастораль, вероятно, первый из литературных жанров, который начинает изображать бытовую сторону жизни частного человека, но одновременно она стремится опозитизировать этот быт, представить его под знаком идеала, показать его как наиболее благоприятный для частного человека способ существования»¹². Усадебная поэзия, ориентируясь на пастораль, «создает идеализированную картину жизни, противопоставляя ее порочной личной действительности»¹³.

Идиллия вносит в «усадебную поэзию» «известное настроение ума»¹⁴, «особый строй чувств»¹⁵. Идиллическое мироощущение – устойчивая черта, содержательная основа «усадебной поэзии». Она включает в себя синтез усадебной бытовой реальности и ее эстетизированных форм, восходящих к идиллии и пасторали. В данном случае мы отождествляем понятия «пастораль» и «идиллия», поскольку речь идет не о жанре, а об идиллическом комплексе, имеющем разные формы культурного воплощения.

Вместе с тем в «усадебной поэзии» обнаруживается целый комплекс мотивов, связывающих усадебное пространство с идиллическим комплексом в мировой поэзии.

В жизни русской усадьбы сад¹⁶ – это важнейшая реалья. Однако «усадебная поэзия» придает ей идеальный смысл, пользуясь средствами идиллической топики. Таково описание идиллических мечтаний, идеальной жизни.

Идеальность мотиву сада придают сопутствующие ему мотивы, персонализирующие духовную жизнь владельцев: мотив воспоминаний о встрече с родной усадьбой после долгой разлуки, въездная аллея, усадебный храм, фамильные галереи с портретами предков.

Одним из наиболее значимых мотивов «усадебной поэзии» является мотив сельского уединения¹⁷. Поэты XVIII века прославляют свой «побег» из города в усадьбу, где они, освободившись от государственной службы, занялись обустройством родового гнезда. А. Болотов, создатель русских садов, в своих мемуа-

¹² Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII в. С. 11.

¹³ Там же. С. 10.

¹⁴ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 24.

¹⁵ Шиллер Ф.О. О наивной и сентиментальной поэзии // Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т. 6. С. 440.

¹⁶ См.: Михайлова Н.И. Сад // Онегинская энциклопедия. М., 2004. Т. 2. С. 451–453.

¹⁷ Стенник Ю.В. Пушкин и русская литература XVIII в. СПб., 1995. С. 85; Шайтанов И.О. Мыслящая муза. С. 97–101; Вершинина Н.Л. Уединение // Онегинская энциклопедия. М., 2004. Т. 2. С. 614–616.

рах так отмечает тот «наидостопамятнейший» день, когда он получил «абшид», то есть разрешение выйти в отставку: «...сам себя почти не вспомнил от радости и удовольствия. Ибо минута сия была решительная, и я мог уже считать с самой оной отставленным и от всей службы освобожденным вольным человеком»¹⁸.

Идея вольности, столь важная для дворян «осмнадцатого столетия», ощутивших ценность и значение своего «я», для ряда литераторов сочетается в «философии сельской жизни» с темой уединения. Идеал уединения был созвучным внутренним устремлениям просвещенных представителей русского дворянства.

И.О. Шайтанов отмечает то, что «в XVIII веке... мотив уединения сопровождает всю просветительскую литературу, прозу и поэзию»¹⁹. Уединение «выдвигается в качестве идеальной жизненной программы, на которой сосредоточено культурное сознание»²⁰. В духе Вергилия и Горация слагались гимны уединению.

Таким образом, мотив уединения предстает в «усадебной поэзии» как своеобразная антологическая модель.

Таковы устойчивые или магистральные мотивы «усадебной поэзии».

Через мотив чтения в круг русской усадебной поэзии входит английская литература. Для примера обратимся к стихотворению В.Л. Пушкина «Суйда».

В стихотворении Василия Львовича Пушкина «Суйда» (1797) усадебный топос представлен в идиллической традиции. Описывая утреннее времяпровождение героя, В.Л. Пушкин упоминает Гирмфельда и Руссо, Боннета, Томсона, Юнга, Геснера, Циммермана, то есть круг тех авторов, которые воспитывали душу и сердце усадебного человека, формировали мир эстетических и нравственных ориентиров в жизни. По наблюдению Н.Д. Кочетковой, «чтение как важнейший элемент культуры и быта XVIII века естественно находило постоянное преломление и в самой литературе»²¹. Чтение было важнейшим стимулом и одновременно средством освоения европейской и мировой духовной культуры. «XVIII век в России, – писал П.Н. Берков, – это век исключительно усердного чтения»²². Об интересе к творчеству Юнга в России в середине XVIII – первой трети XIX века свидетельствуют многочисленные переводы, подражания, упо-

¹⁸ Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков. М., 1986. С. 466.

¹⁹ Шайтанов И.О. Мыслящая муза. С.97.

²⁰ Там же. С. 98.

²¹ Кочеткова Н.Д. Чтение в жизни «чувствительного» героя // Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 157.

²² Берков П.Н. Особенности русского литературного процесса XVIII века // Берков П.Н. Проблемы исторического развития литературы. Л., 1981. С.148.

минания²³. «Жалоба, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии» Юнга оставались одной из любимых книг «чувствительного» героя. Книга Джеймса Томсона «Времена года» зачастую оказывалась спутником во время одинокой прогулки. Имя этого автора упоминает и Карамзин в своем раннем произведении «Деревня». «Одной из важнейших тем «Времени года», – отмечает исследователь Е.П. Зыкова, является сельское уединение. У Томсона акцент сделан на культурном и деятельном досуге просвещенного джентльмена»²⁴. Поэтому не случайно Томсон находит отклик в душе героя стихотворения «Суйда». Повествуя об усадебных затеях и развлечениях, В.Л. Пушкин конкретизирует их местонахождение: «Тут в Английском саду». Указание на английский сад дополняет идиллический компонент в стихотворении «Суйда». Знания об устройстве подобных садов лирический герой приобретает из сочинений «Гимфельда и Руссо» с «Боннетом и Томсоном». Именно они явились создателями философии пейзажных парков. «Их долг к полезному мой разум поощрять», – заключает В.Л. Пушкин. Автор подчеркивает также нравственное влияние природы – как составляющей части усадьбы – на душу человека, дополненное чтением философских трудов:

И вы, любезные, Юнг, Геснер, Циммерман,
Собой украсите мое уединение.
Кому любить добро дар милый небом дан,
Тот в вас найдет всегда для сердце утешень!

Сочетая в стихотворении «Суйда» реалии усадебного быта с идиллическим мироощущением героя, В.Л. Пушкин расширяет и обогащает поэтическое пространство усадебной лирики.

Подводя итог нашим размышлениям, следует отметить, что «усадебная поэзия» не стояла особняком от общего литературного процесса. Отражая особый феномен русской культуры, она реализует себя в разных жанровых формах: сатира, панегирик, дружеское послание, элегия.

«Усадебная поэзия» способна воплощать свою систему ценностей, связанную с особым образом жизни, культом предков, родового гнезда, гением места, апологией частной жизни, идеалом культурной жизни. Порой она выступает как часть литературного быта, примером являются стихи Державина, Львова.

²³ Левин Ю.Д. Английская литература и литература сентиментализма // Левин Ю.Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С. 147–160.

²⁴ Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века. С. 71.



Капниста. При этом срастание жизни и творчества в усадебном пространстве происходит особым образом.

Несмотря на разнообразие формальных и содержательных вариантов текста усадебной лирики, он «существует как некое внутреннее гомогенное образное и стилистическое единство»²⁵, истоки которого находятся в жанрах пасторали и идиллии.

²⁵ Щукин В. Усадебный текст русской литературы... С. 88.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ОТЦЫ ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ НЕПОРОЧНЫ...» В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНОГО ОПЫТА ПУШКИНА И ЕГО ВЗГЛЯДА НА РЕФОРМАЦИЮ

В данной работе на примере стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны...», ставшего итогом духовных и нравственных исканий поэта, рассматривается просветительская – миссионерская – деятельность Пушкина последних лет: «проповедание Евангелия» (VIII, 449, 1035) и введение в культурный контекст жизни Церкви, ее нравственного опыта.

По смерти Пушкина П.А. Вяземский писал А.Я. Булгакову: «Священник говорил мне после со слезами о нем и о благочестии, с коим он исполнил долг христианский. Пушкин никогда не был *esprit fort* (вольнодумцем – пер. с фр.), по крайней мере, не был им в последние годы жизни своей; напротив, он имел сильное религиозное чувство, читал и любил читать Евангелие, был проникнут красотой многих молитв, знал их наизусть и часто твердил их»¹. Вяземский, считая своим долгом защитить имя покойного друга и его вдовы от сплетен, толков и клеветы, пишет ряд писем о смерти Пушкина, и не только к Булгакову, с тем чтобы «составить полное описание, засвидетельствованное нами и докторами. Пушкин принадлежит не одним ближним друзьям, но и отечеству, и истории. Надобно, чтобы память о нем сохранилась в чистоте и целости истины. Но и из сказанного здесь мною ты можешь видеть, в каких чувствах, в каком расположении ума и сердца своего кончил жизнь Пушкин. Дай Бог нам каждому подобную кончину»².

Слова эти – свидетельство того, что уже друзьям Пушкина пришлось доказывать: поэт и жил, и умер *православным христианином*. Но, как по смерти Пушкина, так и сегодня, словам Вяземского нет веры. Булгаков по прочтении письма пишет своей дочери О.А. Долгоруковой: «Заметны те огромные усилия, которые он делает, чтобы реабилитировать своего друга в моем сознании. Это делает ему честь, но я всегда отличу Пушкина от Вяземского»³.

¹ Последний год жизни Пушкина / Сост. В.В. Кунин. М., 1990. С. 514.

² Там же. С. 516.

³ Новые материалы о жизни и смерти А.С. Пушкина. (Из переписки А.Я. Булгакова и кн. П.А. Вяземского) // Красный архив. 1929. Т. 33. С. 227.

Эта же установка – «отличить Пушкина от Вяземского» – легла в основу взгляда на отношение Пушкина к Церкви и к ее таинствам и некоторых современных исследователей. В частности, Н.А. Тархова, составитель «Летописи жизни и творчества Александра Пушкина»⁴, и С.Л. Абрамович, автор «Хроники. Январь 1837»⁵, в исповеди и причастии поэта перед смертью хотят видеть исполнение необходимой в данных обстоятельствах условности: «а как могло быть иначе?» – и видят лишь совершение церковного обряда, «естественного для каждого христианина»⁶. И даже более того, на основании слов А.И. Тургенева из письма его к А.И. Нефедьевой: «Государь прислал к нему Арндта сказать, что если он исповедуется и причастится, то ему это будет очень приятно и что он простит его»⁷ – С.Л. Абрамович делает вывод: «Так и поняли записку друзья поэта, находившиеся в это время в доме: если Пушкин исповедуется, то последует прощение и милости семье»⁸. Исследователь, отказывая Пушкину в искренности и глубине покаянного чувства, в выстраданности им своего покаянного прошения: *«но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья»* – отказывается верить и тому, что он был просто *верующим человеком*. «Но, судя по всему, что нам известно, поэт не помышлял об отказе от христианского обряда. Щирота взглядов, к которой он пришел в зрелые годы, обусловила и его терпимость, и «уважение к преданию»⁹, – не более того.

В своем примечании С.Л. Абрамович сообщает: «Сам князь Петр Андреевич Вяземский перед смертью отказался от исповеди и умер без причастия»¹⁰. Видимо, это должно уверить читателя в том, что Вяземский в своем отношении к исповеди и причастию более последователен и прямотушен. В отличие от Пушкина.

Вяземский как-то обронил в своих черновых набросках, так и не включенных им в окончательный, предназначенный для публикации, текст стихотворения «Цветок»:

Страшна не смерть, а страшны нам
Ее обряд и обстановка,

⁴ Тархова Н.А. Примечания // Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 4 (1833–1837).

⁵ Абрамович С.Л. Предыстория последней дуэли Пушкина (январь 1836 – январь 1837). СПб., 1994.

⁶ Тархова Н.А. Указ. соч. Т. 4. С. 656.

⁷ Новые материалы для биографии Пушкина (из Тургеневского архива). Публ. А.А. Фомина // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. 6. С. 50.

⁸ Абрамович С.Л. Указ. соч. С. 296.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 324.

Страданье днем и по ночам,
А там в путь дальний упаковка

Предтечи смерти страшны нам,
Ее прислуга роковая...¹¹

Строки эти вызваны **болезненным страхом** пусть не перед смертью – перед концом этой жизни, назовем это: умиранием тела, умиранием плоти. В отличие от Пушкина, который, узнав, что его рана смертельна, послал за *первым, ближайшим священником*, Вяземский, утративший к концу жизни веру в «благость Провидения», видит в исповеди и причастии только **обряд**, а в совершителях церковных таинств – «предтеч смерти», в служителях Божиих – «прислугу роковую».

В исповедальном стихотворении Вяземского о бесплодности исканий веры, исканий Бога, Отца Небесного, который есть Любовь, при отсутствии терпения, при отсутствии любви, читаем:

Свой катехизис сплошь прилежно изуча,
Вы Бога знаете по книгам и преданьям,
А я узнал его по собственным страданиям
И, где Отца искал, там встретил палача.

Все доброе во мне, чем жизнь сносна была,
Болезнью лютою все Промысл уничтожил,
А тщательно развил, усилил и умножил
Он все порочное и все зачатки зла.

Жизнь едкой горечью проникнута до дна,
Нет к ближнему любви, нет кротости в помине,
И душу мрачную обуревают ныне
Одно отчаянье и ненависть одна¹².

В этом отсутствии покаянного «достойное по грехам моим приемлю», в ожесточенности и проявлении малодушия у старого человека, измученного «болезнью лютой», исследователь творчества поэта Л.Я. Гинзбург видит «богоборчество Вяземского»¹³, а не его самого, поверженного в духовной брани.

¹¹ Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 431.

¹² Там же. С.403–404.

¹³ Гинзбург Л.Я. П.А. Вяземский // Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 49.

Боримого, страждущего, но все скорбно вопрошающего:

Куда девались вы с своим закатом ясным,
Дни бодрой старости моей!
При вас ни жалобой, ни ропотом напрасным
Я не оплакивал утраты юных дней.
<...>

Как ветер порывистый ломает дуб маститый,
Так и меня сломил недуг.
Все радости земли внезапной тьмой покрыты
Во мне, и все кругом опустошилось вдруг.

С днем каждым жизни путь темней и безнадежней,
Порвались струны бытия:
Страдающая тень, обломок жизни прежней,
Себя, живой мертвец, переживаю я.

Из жизни уцелеть могли одни мученья,
Их острый яд к груди прирос.
И спрашиваю я: где ж благодать Провиденья?
И нет ответа мне на скорбный мой вопрос¹⁴.

Говоря о письме Вяземского, Абрамович в употреблении им слова *благодетель*, в выражении *исполнить долг христианский*, в свидетельстве его о слезах на глазах священника, исповедовавшего Пушкина, усматривает необычную для Вяземского елейную тональность¹⁵. И это служит основанием для того, чтобы усомниться в правдивости самого свидетельства. При этом подчеркивается: «Характерно, что это свидетельство о словах священника не находит подтверждения ни в одном другом источнике (особенно показательно, что этих подробностей нет в письме Жуковского)».

Трудно судить, почему не принимается во внимание свидетельство княгини Ек.Н. Мещерской-Карамзиной. В своем письме к М.И. Мещерской от 16 февраля 1837 года она пишет: «Он исполнил долг христианина с таким благоговением и таким глубоким чувством, что даже престарелый духовник его был тронут и на чей-то вопрос по этому поводу отвечал: «Я стар, мне уж недолго жить, на

¹⁴ Вяземский П.А. Стихотворения. С. 415.

¹⁵ Абрамович С.Л. Указ. соч. С. 311.

что мне обманывать? Вы можете мне не верить, когда я скажу, что я для себя самого желаю такого конца, какой он имел»¹⁶. Само письмо написано на французском языке, но слова священника переданы княгиней на родном – русском – языке. Вряд ли свидетельство это могло выпасть из поля зрения исследователей... Видимо, установка – отличить Пушкина от Вяземского – распространяется и на Ек.Н. Мещерскую-Карамзину, и на всех прочих, если бы они были, чье свидетельство о благоговейном отношении поэта к церковным таинствам не укладывается в прокрустово ложе концепции о широте взглядов Пушкина и о терпимости им православной веры с ее обрядами по необходимости.

Пушкин еще в молодости в своих «Записках по русской истории XVIII века», датированных 2 августа 1822 года, писал: «В России влияние духовенства столь же было благотворно, сколько пагубно в землях римско-католических. Там оно, признавая главою своею папу, составляло особое общество, независимое от гражданских законов, и вечно полагало суеверные преграды просвещению. У нас, напротив того, завися, как и все прочие состояния, от единой власти, но огражденное святыней религии, оно всегда было посредником между народом и государем как между человеком и божеством. Мы обязаны монахам нашей Истории, следственно и просвещением» (XI, 17). С горечью писал он и об утрате в народе благочестия, о презрении к попам и равнодушии «к отечественной религии; ибо напрасно почитают русских суеверными¹⁷: может быть нигде более, как между нашим простым народом, не слышно насмешек на счет всего церковного. Жаль! ибо греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер» (XI, 17).

Зло это было заразительно и распространено повсеместно. Был этим злом поврежден и сам Пушкин. Годом раньше, в Великом посту, в те дни, когда поэт, под опекой наместника Бессарабского края И.Н. Инзова, говеет, готовясь к исповеди и причастию, им пишется дружеское послание В.Л. Давыдову. В его набросках «Меж тем как генерал Орлов...» есть все: и презрение к попам, и равнодушие к отечественной религии, к трагической судьбе Православия в России,

¹⁶ Новые материалы для биографии Пушкина (из Тургеневского архива). Публ. А.А. Фомина // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. 6. С. 95.

¹⁷ Здесь скрытая цитата из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина: «Упрекая россиян суеверием, иноземцы хвалили однакож их терпимость...» Карамзин говорит здесь о Джильсе Флетчере, английском после, авторе книги «О государстве Русском». На сведения, приводимые в данном труде, ссылается Карамзин. Даются они им в собственном переводе. См: Карамзин Н.М. История государства Российского. М., 1998. XII т. в 4 кн. Кн. 4. Т. X. С. 173.

и насмешки насчет церковного. Есть в них и простодушное упоение грехом, есть в них и простодушие веры:

<...>

Я стал умен, [я] лицемерю –
Пощусь, молюсь и *твердо верю* (курсив мой. – В. Б.),
Что Бог простит мои грехи,
Как государь мои стихи.

(II, 178–179)

Отношения Пушкина с Отцом Небесным были отношениями сыновними. Он был чадом Божиим не по делам своим – по *вере*.

Послание так и не было завершено, причиной этого стало участие Пушкина в похоронах митрополита Кишиневского Гавриила Банулеско-Бодони. В своем дневнике 3 апреля 1821 года поэт записывает: «Третьего дня хоронили мы здешнего митрополита, – во всей церемонии более всего понравились мне жида – они наполняли тесные улицы, взбирались на кровли и составляли там живописные группы. Равнодушие изображалось на их лицах – со всем тем ни одной улыбки, ни одного нескромного движенья! Они боятся христиан и потому во сто крат благочестивее их» (XII, 303). Возможно, поэт почувствовал, что за присутствием на похоронах православного архиерея евреев-иноверцев стоит не только любопытство. Вряд ли ему приоткрылся тогда духовный смысл происходящего, принадлежность смерти митрополита – *исповедничеству веры*. Но значительность события он, несомненно, почувствовал. Почувствовал принадлежность его иной, высшей – духовной – жизни, жизни Церкви. И это его отрезвило...

Наброски послания не предназначались Пушкиным ни для распространения, ни для публикации. Но они остались в его бумагах. И были опубликованы исследователями... «Горе миру от соблазнов, ибо надобно придти соблазнам; но горе тому человеку, чрез которого соблазн приходит» (Мф., 13, 7). Грех за то, что пушкинские строки, оскорбляющие чувства целомудрия, оскорбляющие благоговейные, благочестивые чувства, не предназначавшиеся поэтом к публикации, стали причиной соблазна, не на нем – на тех, кто опубликовал их. Включая замаскированные стихи...

Речь здесь не о цензуре. Речь о том, что Пушкиным, останься он жив, Пушкиным последних лет, подобные строки никогда бы не были опубликованы. Не для того он столько раз перебелил свои тексты, и стихотворные, и прозаические...

В том же письме к А.Я. Булгакову среди причин, приведших к гибели Пушкина, Вяземский назовет *праздность*: «Пушкина в гроб положили и зарезали жену его городские сплетни, людская злоба, праздность и клевета петербургских салонов, безыменные письма»¹⁸. Вскоре во всем произошедшем Вяземский видит уже «адские сети, адские козни»¹⁹. В отличие от А.И. Тургенева, который всю ответственность за *напрасную* смерть возлагает на самого Пушкина. В своем дневнике, 31 января, в воскресенье, Тургенев записывает: «Зашел к Пушкину. Первые слова, кои поразили меня в чтении псалтыря: «Правду твою не скрыв в сердце твоём». Конечно, то, что Пушкин почитал правдою, то есть злобу свою и причины оной к антагонисту – он не скрыв, не угомнил в сердце своем и погиб»²⁰.

Можно только догадываться, какими силами было инсценировано и разыграно убийство Пушкина на дуэли. Тургенев, бывший в свое время (1810–1824) директором департамента духовных дел иностранных исповеданий, поражался таланту, уму Пушкина, меткости, верности его суждений, наблюдений, его «начитанности о России, особенно о Петре и Екатерине», понимал, что все эти сокровища, которыми так щедро наделил Господь избранника Своего – «редкие, единственные», горевал: «Сколько пропало в нем для России, для потомства, знают немногие; но потеря, конечно, незаменимая»²¹. Но и он, хотя и понимал, что Геккерн, нидерландский посланник при русском дворе, – *антагонист* Пушкина, так и не смог увидеть в их противостоянии ничего, кроме внешнего: «злости» Пушкина. А причиною оной – ревность.

Кстати, в своем словаре Даль, в пояснении к слову *антагонист* – *сопротивник, соперник*, – приводит следующее сведение: «Антихристу придумали греческое название *Антимос*, в переводе: *противник*, буквы эти, сложенные по церковному счету, дают роковое число 666»²².

Странно, правда, во всем этом одно. Тургенев не судит Геккернов, он судит Пушкина, и Пушкина обвиняет, и обвинение свое основывает он на словах из Псалтири: «Правду Твою не скрыв в сердце твоём». И слова эти у него для Геккернов – звучат оправданием, а Пушкину – обвинением. В Псалтири же, в 39 псалме, речь идет совсем о другом: «11. Правду Твою не скрех в сердце моем, истину Твою и спасение Твое рех, не скрех милость Твою и истину Твою от сонма многа», – речь о даровании Господом избраннику Своему высшего духовно-

¹⁸ Последний год жизни Пушкина / Сост. В.В. Кунин. М., 1990. С. 516.

¹⁹ Русский архив. 1879. Кн. 2. № 6. С. 253.

²⁰ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 177.

²¹ Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987. С. 232.

²² Даль Владимир. Толковый словарь живого Великорусского языка: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 17.

го дара: провидения и духовного видения – дара рассуждения. Наивысшего из даров, который дается аскетам после десятилетий подвижнической жизни.

Пушкину же он был дарован – *по Благодати* – в силу необходимости, в силу обстоятельств, для того служения, на которое Господь его поставил: историографа России и Просветителя. Но человеку грешному и не очистившемуся от страстей, и поэтому: «13. Яко одержаща мя злая, ниже несть числа, постигоша мя беззакония моя, и не возмогах зрети, умножишася паче влас главы мояя, и сердце ми остави»...

В «Ведомостях о состоянии Лицея», представлявшихся еженедельно министру народного просвещения, дни церковных праздников наряду с празднествами в честь событий жизни членов августейшей фамилии указывались табельными днями, в которые занятий не было. Запись о том, что с 8 по 15 апреля 1812 года «...воспитанники Российского исповедания говели и приобщались Святых Тайн»²³ – первое документальное свидетельство о духовном опыте Пушкина, который был в России неразрывно связан с жизнью Церкви, с ее обрядами и праздниками, с участием в церковных таинствах исповеди и причастия.

То, что для самого Пушкина говение и исповедь были событием, и событием немаловажным, подтверждает его письмо к Вяземскому от 27 марта 1816 года из Царского Села: «От скуки, часто пишу стихи довольно скучные (а иногда и очень скучные), часто читаю стихотворения, которые их не лучше, недавно говел и исповедывался – все это вовсе незабавно» (XIII, 3). Письмо написано сразу же – вослед приглашению «пиитического сиятельства» (XIII, 2) лицеиста к переписке. Начало сближения с Вяземским, которого Пушкин помнил еще по детским московским впечатлениям, произошло в табельный день, в Благовещенье, 25 марта 1816 года²⁴.

«Скучные стихи» Пушкина периода 1815–16 годов, периода ученичества и искуса, исполнены внутренней борьбы, томленья духа впечатлительной неопытной души. Назовем это боренье целомудренного сердца, души, доселе *не ведавшей* греха в праздности и празднословии, в упоении восторгом сладострастия, условно – полемикой с прошением великопостной молитвы Ефрема Сирина: «Дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми...» В то же время для этого периода становления поэта характерно стремление преодолеть одинаково присущий и европейской, и русской литературе стиль *подражания*. И древним, и современным. Стремление – *обрести свой голос*.

²³ Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. Т. 1 (1799–1824). С. 32.

²⁴ Там же. С. 85.

Об этом писал тогда же и А.А. Дельвиг, *ближе* которого не было никого:

<...> – и в юности
Он уж видит священную истину
И порок, исподлбья взирающий!

Пушкин! Он и в песах не укроется;
Лира выдаст его громким пением,
И от смертных восхитит бессмертного
Аполлон на Олимп торжествующий²⁵.

Начнем с «Моей эпитафии», что предваряет «скучные стихи». Лениость в ней оправдана любовью, которой бежит уныние, потому и век – веселый, и душа – добрая:

Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою,
С любовью, ленью провел веселый век,
Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-богу, добрый человек.

(I, 139)

Но уже вскоре праздное упивание восторгом и наслаждением сменяет уныние. угрюмой скуки тень:

Итак я счастлив был, итак я наслаждался,
Отрадой тихою, восторгом упивался...
А где веселья быстрый день?
Промчался летом сновиденья,
Увяла прелесть наслажденья,
И снова вокруг меня угрюмой скуки тень!..

(I, 148)

Впоследствии, в 1830 году, в незавершенном стихотворении «В начале жизни школу помню я...» Пушкин вернется к этой теме и попытается выразить состояние пленения души *соблазном*:

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум.

²⁵ Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959. С. 109–110.



Все – мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На глазах лавры, на плечах порфиры –

Все наводило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слезы вдохновенья,
При виде их рождались на глазах.

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик молодой –
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал –
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя я забывал;
В груди младое сердце билось – холод
Бежал по мне и кудри подымал.

Безвестных наслаждений темный голод
Меня терзал – уныние и лень
Меня сковали – тщетно был я молод.

[Средь отроков] я молча целый день
Бродил угрюмый – все кумиры сада
На душу мне свою бросали тень.

(III, 255)

Программным в этом ряду лицейской лирики представляется стихотворение «Моему Аристарху». Оно уже о боренье и томлениях творчества. Состояние неведенья, о котором Пушкин вспоминает в 1830 году: «и праздномыслить было мне отрада», – сменяет сомнение. **Внутренность** стиха теперь начинает нуждаться в оправдании:



Помилуй, трезвый Аристарх
Моих бахических посланий,
Не осуждай моих мечтаний
И чувства в ветренных стихах:
Плоды веселого досуга
Не для бессмертья рождены,
Но разве так сбережены
Для самого себя, для друга.

(I, 152)

Хронологическая последовательность лицейской лирики позволяет сделать вывод о постепенном переходе от внутреннего противостояния, с его отрицанием греховности духа праздности и праздномыслия – к противопоставлению ему напряженной работы рассудка при отделке стихов:

В таком ленивом положеньи
Стихи текут и так и сяк.
Возможно ли в свое творенье,
Уняв веселых мыслей шум,
Тогда вперяť холодный ум,
Отделкой портить небылицы,
Плоды бродящих резвых дум,
И сокращать свои страницы?

(I, 154)

Завершает стихотворение признание о принадлежности венцов музыки – мирской славе:

Анакреон, Шолье, Парни,
Враги труда, забот, печали,
Не так бывало в прежни дни
Своих любовниц воспевали.
О вы, любезные певцы,
Сыны беслечности ленивой,
Давно вам отданы венцы
От музыки праздности счастливой,
Но не блестящие дары
Поэзии трудолюбивой.

(I, 154–155)

К наитию *о дарах поэзии трудолюбивой*, еще не Божьих, но уже дарах, – приводит только опыт... Здесь намечается тот путь, который приведет, в конце концов к отказу от венцов мирской славы, к музе целомудрия и смиренномудрия, к музе терпения и любви, к музе пушкинского «Памятника»:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.

(III, 424)

Стиль послания в письме к Вяземскому уже иной. Не лицейский. Это уже стиль «Арзамаса», где Вяземский – Асмодей, соответственно этому и Пушкин – несчастный царскосельский пустынный, которого «дергает бешеный демон бумагомарания». Здесь уже не тень соблазна. Послание знаменует собой начало нового периода. Периода упоения соблазном. И арзамасской галиматьей: «Безбожно молодого человека держать взаперти и не позволять ему участвовать даже и в невинном удовольствии погребать покойную Академию и Беседу губителей Российского Слова» (XIII, 3).

Духовную брань Великого поста 1816 года у Пушкина завершает пасхальное послание В.Л. Пушкину:

Христос воскрес, питомец Феба!
Дай Бог, чтоб милостию неба
Рассудок на Руси воскрес;
Он что-то, кажется, исчез.
Дай Бог, чтобы во всей вселенной
Воскресли мир и тишина,
Чтоб в Академии почтенной
Воскресли члены ото сна;
Чтоб в наши грешны времена
Воскресла предков добродетель.
<...>

Но да не будет воскресенья
Усопшей прозы и стихов.
Да не воскреснут от забвенья
Покойный господин Бобров.
<...>

И все, которые на свете
Писали слишком мудрено,
То есть, и хладно и темно,
Что очень стыдно и грешно!

(I, 181)

Теперь стремление к парадоксу в изложении идеи, темы, в разрешении коллизии надолго определит стиль Пушкина. И поэта, и прозаика. Приведет к незавершенности – открытому концу – завершенных произведений...

Летом 1836 года Пушкин пишет стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...». В его набросках оно имело подзаголовок «Молитва». В основе сюжета представление о сердечной молитве: высокость ее предназначения «сердцем взлетать во области заочны» (III, 421), то есть на высоты, доступные лишь очам сердца, духовному зору. Назначение же ее: «укреплять его (сердце с движущейся в нем теплотой. – В.Б.) средь дольних бурь и битв» – назначение разящего оружия в духовной брани.

Вторая часть стихотворения – переложение поэтом канонической молитвы преподобного Ефрема Сирина «Господи и Владыко живота моего...».

Обстоятельства написания молитвы преподобным Ефремом скорее всего связаны с распространением в Едессе лжеучения Мессалиян, что в переводе с сирского означает *молитвенники*. Сущность этого лжеучения заключалась в том, что им отвергалась сила таинства крещения, а освобождение человека от злого духа приписывалось «единственно молитве внутренней. <...> Мнимые *молитвенники* не хотели заниматься никаким трудом, и праздность с их ложным убеждением в своей святости приводила их к разным порокам»²⁶. По мнению автора биографического очерка о преподобном, бакалавра Московской Духовной Академии А.К. Соколова, «невероятно, чтобы ревнитель истины удовлетворился одним только кратким упоминанием о них и не позаботился противопоставить злу более крепкий оплот. Может быть, вредные мнения, прикрываемые благовидным уважением к молитве, равно как и другие заблуждения еретические, врачевались заботливостью Ефрема дать ей верное направление и усилить молитву собственно церковную»²⁷. Можно предположить, что это и стало причиной введения в Великом посту в состав богослужения молитвы: «Господи и Владыко живота моего...».

²⁶ Соколов А.К. Жизнь и труды святого Ефрема Сирина // Ефрем Сирин, святой. Творения: В 8 т. Т. 1. М.: Изд. отдел Московского Патриархата, 1993. Репринт. С. 28.

²⁷ Там же.

Молитва обращает на себя внимание тем, что в перечислении духов зла на первом месте стоит именно *праздность*. Тот порок, которым в особенности страдали ревнители молитвы не по разуму. Кстати, в творениях святых отцов и самого преподобного Ефрема Сирина существует устойчивый перечень восьми главных страстей или осьми духов зла. Заметим, что лишь один из них, дух уныния, входит в молитву. Может быть, борьба со страстями, особенно в посты, тот случай, когда с грязной водой выплескивают младенца, а молитва Ефрема Сирина помогает помнить, ради чего и нужна эта борьба?.. Помнить о любви к ближнему... И о неосуждении ближних и дальних, *заблудших и отпадших, погибельными ересью ослепленных*.

Видимо, отказ от обличительного слова в этом случае был у Ефрема Сирина сознательным. И возможно, причиной отказа стало опасение распространить заблуждение и подготовить тем почву для соблазна. Более действенной оказалась молитва, – и молитва церковная, непосредственно направленная на искоренение порока. Она смогла оградить от пагубного влияния ереси неопытных в духовной брани, возвратить в лоно Церкви соблазненных и обратить самих заблудших мессалиян.

В труде профессора Московской Духовной Академии М.М. Дунаева «Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках» в связи со стихотворением «Отцы пустынноики и жены непорочны...», а также в связи с практикой «переложения священных текстов другими поэтами» ставится вопрос: «не кощунственно ли вообще какое-либо вмешательство в канонический текст, освященный авторитетом и духовной практикой Церкви?»²⁸. В постановке проблемы о «*переложении*», подобном пушкинскому, подчеркивается, что оно не подмена текста, а лишь «скрытый комментарий» к нему, подчеркивается его исповедальный характер.

Представляется все же, что цель поэта была шире. Стихотворение написано Пушкиным уже в 36-м году. Пушкиным – издателем «Современника», Пушкиным-просветителем ставится цель введения в культурный контекст *представления, понятия* о сердечной молитве как категории духовного делания подвижников христианства, *отцов пустынноиков и непорочных жен...*

Им вводится понятие о соборной молитве – молитве церковной:

Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого поста...

²⁸ Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. М., Издательский Совет РПЦ, 2002. С. 84.

Особенность же пребывания в молитве самого автора определяет самопроизвольность возникновения этой *умилительной* молитвы: «Всех чаще мне она приходит на уста».

В своем переложении поэт допускает отступление от текста канонической молитвы. Прежде прошения *о дарах Божьих* для Пушкина оказывается важным подчеркнуть повергающее долу и тем *очищающее* воздействие на сердце зрения – видения – своей собственной греховности, своего собственного падения:

Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья.

В каноническом тексте Ефрема Сирина: «не осудати брата моего». У Пушкина же: *«да брат мой от меня не примет осужденья...»* Из сердца, сподобившего дара Божественной любви.

У Пушкина цель ввести понятие о возрождающем воздействии молитвы, что «падшего крепит неведомою силой», – о *возрождающем* воздействии *неосуждения*. Потому переложение его – не только переживание и отражение своего духовного опыта, это еще и осмысление духовного опыта Церкви. Осмысление поэтом, живущим молитвой. Живущим жизнью Церкви...

В статье В.П. Старка «Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 года» последнее прошение пушкинского переложения – *и дух смирения, терпения, любви и целомудрия мне в сердце оживи* – прочитывается автором следующим образом: «Пушкин просит не о даровании, а лишь об «оживлении духа смирения, терпения, любви и целомудрия», считая их изначально присущими человеческой природе»²⁹.

Трудно сказать, на чем основан подобный вывод. В своих «Заметках при чтении «Описания земли Камчатки С.П. Крашенинникова» Пушкин, говоря о жителях Камчатки, не принявших еще христианства, не крещенных, замечает: «О Боге и душе хотя и имеют понятие, но не духовное» (X, 347). В прошении пушкинского переложения речь идет об оживлении даров Духа Святого, получаемых в таинстве крещения – таинстве Церкви Христовой. Церкви Того, «чья казнь весь род Адамов искупила» (III, 417). Таинстве, в котором человек, желающий стать рабом Божьим, чадом Божьим, «с произнесением слов «крещается во имя Отца и Сына и Святого Духа» Божией благодатью очищается от всякого греха и соделывается оправданным и освященным»³⁰.

²⁹ Старк В.П. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 года // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982. С. 199.

³⁰ Христианство. Энциклопедический словарь в 3-х т. М., 1993–1995. Т. 1. 1993. С. 846.

Пушкинское «оживи» вместо канонического «даруй» – его личный духовный опыт, его вершина. Оно – свидетельство того, что Пушкин вошел в высшую меру духовного возраста, к которой призывал Господь в отношениях с Отцом Небесным – в меру ребенка, в меру чада Божьего: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в царство небесное» (Мф., 18, 3).

В своем произведении поэт стремится к созданию поэтического образа. В этом отношении интересен образ тайной страсти, страсти *любоначалаия*, «змеи сокрытой сей». Страсти, гнездящейся в сердце каждого. Не случайно прелодобный Серафим Вырицкий говорил, что современному человеку, с его страстью во всем *дойти до самой сути и в просвещении стать с веком наравне*, необходимо повторять молитву Ефрема Сирина каждый день. И утром и вечером. А не только во дни печальные Великого поста...

Л.А. Кадочникова в своей работе «Преодоление обмирщения в лексике стихотворения А.С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» в этой связи замечает: «Любоначалаие – это не просто любовь к власти, к начальствованию. Любоначалаие – это отношение к другому с точки зрения пользования им. Это внутреннее подчинение всех и всего себе, рассмотрение себя как высшей и единственной ценности, что составляет источник страшной неправды нашей жизни»³¹.

Страсть любоначалаия, страсть к власти сравнима только с проказой. Она столь же заразна, как и пагубна. Ее сокрытая змея жалит и угрызает ближних и дальних, лишая их собственной воли. Превращая рабов Божьих в рабов чело-веков. На ней, на закваске страсти любоначалаия, замешены раздор и распря. Ею движутся завоевания и войны. Ею воздвигаются царства и низвергаются троны... Она в основе разделения и распада. Личности и человечества. Наро-дов и государств.

Об этом «Анчар» 1828 года:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями,

³¹ Кадочникова Л.А. Преодоление обмирщения в лексике стихотворения А.С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» // А.С. Пушкин и мировая культура. Материалы Винницкой областной научно-практической конференции 28–29 мая 1999 года. Винница, 1999. С. 25.

И пот по бледному челу
Струился холодными ручьями;

Принес – и ослабел и лег
Под сводом шалаша на лыжи,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

А князь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы,
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

(III, 134)

В разборе М.М. Дунаева страсть любоначалаия трактуется как «грех гордыни, стремление первенствовать». К этому греху уязвленного самолюбия относится он мучения и терзания поэта, связанные, по мнению исследователя, с охлаждением и небрежением читающей публики. Видя в этом проблему поэта и толпы: «Пророк не должен смущаться подобными мирскими помыслами: он служит Богу, а не толпе»³². Не видя боли и горечи от непонимания, не видя в этом той *духовной жажды*, что привела к преображению и воскрешению поэта в его «Пророке», той *великой скорби*, что поможет узреть «спасенья верный путь и тесные врата» (III, 393) его *страннику*. А главное, не видя в этом горечи пророка, призванного *глаголом жечь сердца людей*. Горечи от невозможности выполнить свое предназначение.

В этом отношении интересно заключение, которым Пушкин-издатель завершает публикацию отрывков из «История Русов или Малой России»: «Как историк, Георгий Конисский еще не оценен по достоинству, ибо счастливый мадригал приносит иногда более славы, нежели создание истинно высокое, редко понятное для записных ценителей ума человеческого и мало доступное для большего ума читателей»³³. Это ведь и о себе самом Пушкин говорил. Отрывки эти были опубликованы Пушкиным в первом номере его «Современника». Но об этом позже...

³² Дунаев М.М. Указ. соч. С. 84.

³³ Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Факс. изд. Т. 1. С. 105.

В работе В.П. Старка грех любоначалаия отождествляется с грехом преклонения перед властями. Из этого отождествления следует вывод, ведущий совсем в другую сторону: «Так ставится Пушкиным проблема, которая при всей многоплановости цикла является основной, сквозной, своеобразным ключом к пониманию всего замысла. Среди множества известных молитв сирийская – единственная, где осуждается любоначалаие. Достаточно было бы поэту и проповеднику Сирину смириться с этим грехом – захотеть власти или преклониться перед властью – и наступил бы конец его невзгодам, но тогда бы он не исполнил своего назначения, изменил своим идеалам, и он гонит от себя эту соблазнительную возможность. То, что лишь намечено Сирином в его молитве, развивается Пушкиным»³⁴.

Грех преклонения пред властью или грех терпения самовластия не имеет уже никакого отношения к страсти любоначалаия. Противостояние самовластью, тема возмездия и праведного суда – темы «Андрея Шенье» 1825 года... Их нет и быть не может ни в каноническом тексте молитвы Сирина, ни в пушкинском переложении.

Говоря об общности судеб преподобного Ефрема Сирина и Пушкина, В.П. Старк пишет: «Признанный своими соотечественниками, знаменитый сирийский поэт и проповедник был вынужден вечно скитаться из-за постоянного преследования властей»³⁵. Следует сразу же сказать, что вывод о постоянном преследовании властями и вынужденных скитаниях Ефрема Сирина – преувеличение. Своим общественным служением, служением Церкви в Едессе, многочисленными обращениями заблудших он вызывал ожесточение. В биографическом очерке А.К. Соколова повествуется о следующем случае: «Своей борьбой с заблуждениями разного рода, пр. Ефрем наконец до того раздражил противников истины, что один раз, вооружившись камнями, они напали на него среди города и оставили его едва живым. Но это не помешало ревностному проповеднику истины, удалившись в свою пещеру, оттуда поражать их своим обличительным словом»³⁶.

Говорить можно не о скитаниях, а о странствованиях, вызванных стремлением к уединенному иноческому образу жизни, желанием видеть пустынножителей Египта, столпов, светочей монашеского духовного делания, стремлением посетить архипастыря кесарийской церкви, именуемого сегодня Василием Великим, вселенским святителем и учителем Церкви. Его миротворческая деятельность простиралась далеко за пределы Кесарии, касалась она и Ме-

³⁴ Старк В.П. Указ. соч. С. 199.

³⁵ Там же. С. 197.

³⁶ Соколов А.К. Указ. соч. С. 30.

сопотами. Составитель жизнеописания преподобного в этой связи замечает: «Ревнители благочестия находили в перенесении трудов и опасностей странствования – подвиг, а в беседах и жизни мужей опытных – назидание»³⁷.

Общность судеб Ефрема Сирина и Пушкина скорее в том, что сила воздействия на душу, на дух потомков, *племени младого, незнакомого*, творений святого и творчества поэта и мыслителя, скончавшегося «в середине своего великого полприща»³⁸, подобны тому виноградному дереву, «которое так наконец разрослось, что ветвями своими покрыло всю землю, и так было плодоносно, что чем более птицы питались плодами его, тем более умножались плоды»³⁹. Видение это было открыто при рождении преподобного либо ему самому, в самом раннем его возрасте, либо родителям его⁴⁰. С этим видением или сном связано, возможно, и имя, которое нарекли младенцу: Ефрем, что означает *плодоносный*.

Наследие Ефрема Сирина составляет множество проповедей, слов, гимнов, песнопений, молитв. Среди них особенную известность приобрели покаянные молитвословия, или, как их еще называют, *сокрушительные молитвы*. И все-таки особое, ни с чем не сравнимое место в жизни Церкви, как в пушкинское время, так и сегодня, занимала и занимает великопостная молитва: «Господи и Владыко живота моего...».

В «Историческом обзоре песнопевцев и песнопений греческой церкви», составленном архиепископом Черниговским Филаретом (Гумилевским), указывается, что в старинных рукописных службах греческих и славянских она значится под именем Ефрема Сирина. Автором обзора подчеркивается древность ее употребления при великопостном богослужении, которое «если не современно творцу ея, то, по крайней мере, недалеко от времени его жизни. О ней предписаны правила в *законоположении о поклонах*, помещенном в уставе нашем, самое законоположение ссылается на древнейшие уставы; а в сих последних говорится о молитве св. Ефрема, как уже общеупотребительной – и след. такой, которая древнее самих древних уставов»⁴¹.

В октябре 1836 года Н.И. Надеждин в 15 номере своего «Телескопа» напечатал статью «Философические письма к г-же ***. Письмо первое» П.Я. Чаа-

³⁷ Соколов А.К. Указ. соч. С. 32.

³⁸ Краевский А.А. «Солнце нашей поэзии...» // Литературные прибавления. 1837. № 5.

³⁹ Соколов А.К. Указ. соч. С. 5.

⁴⁰ См. об этом: Соколов А.К. Указ. соч. С. 5. (Прим. 2.)

⁴¹ Филарет, архиепископ Черниговский (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. С. 91.

даева. Сразу же вслед за публикацией Чаадаев через И.С. Гагарина передает Пушкину в Петербург отдельный оттиск статьи.

В своем письме к Чаадаеву от 19 октября 1836 года поэт, в частности, касаясь вопроса о Реформации, пишет: «Наше духовенство, до Феофана (Прокоповича. – В.Б.) было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма и, конечно, никогда бы не вызвало реформации в тот момент, когда человечество больше всего нуждалось в единстве» (XVI, 171, 393 – пер. с фр.).

Этот спор Пушкина с Чаадаевым о католической церкви, о папстве, о единстве – давний спор. В мае 1831 года, будучи в Москве, Пушкин знакомится с Философическими письмами. Уезжая в Петербург, берет с собой рукопись 6-го и 7-го писем, подготовленных Чаадаевым к публикации. Берет на себя и хлопоты по ее напечатанию в Петербурге. О рукописи завяжется переписка: Чаадаева с Пушкиным. И перекрестная: Пушкина с А.И. Тургеневым через Вяземского.

Тогда, в 1831 году, Пушкин еще не решается на спор с Чаадаевым. Он лишь в своем письме от 6 июля заметит ему уклончиво: «Все, что вы говорите о Моисее, Риме, Аристотеле, об идее истинного бога, о древнем искусстве, о протестантизме – изумительно по силе, истинности и красноречиво. Все, что является портретом или картиной, сделано широко, блестяще, величественно. Ваше понимание истории для меня совершенно ново и я не всегда могу согласиться с вами. <...> Вы видите единство христианства в католицизме, то есть в папе. Не заключается ли оно в идее Христа, которую мы находим также и в протестантизме? Первоначально эта идея была монархической, потом она стала демократической...» (XIV, 188, 431 – пер. с фр.).

Гораздо более откровенен Пушкин с Вяземским и Тургеневым.

К письму Вяземского Пушкину от 14–15 июля 1831 года Тургенев сделал приписку: «В письме к Чада, <аеву> о его рукописи много справедливого. Поставь на место католицизма – христианство, и все будет на месте; но в том-то и ошибка его и предтечей его: Мейстера, Бональда, Ламене, Свечиной. – На словах и в записочках я часто бесил сию превосходно мыслящую четверку тем же замечанием; но они не сдаются ни на рассуждения, ни на историю, в коей видят только Рим и церковь, а не мир и религию. Чадаев попал на ту же мысль, или лучше увлечен ими на ту же дорогу, хотя он – выслушивает и другую сторону: т. е. читает и протестантов; но находит в них или подтверждение своему взгляду на историю, или слабые доказательства, кои спешит обессилить или отстраняется от состязания, когда доводы противников слишком сильны» (XIV, 191).

В ответ на это в письме к Вяземскому от 3 августа Пушкин писал: «Благодарю Александра Ивановича за его религиозно-философическую приписку... Не

понимаю, за что Чадаев с братией нападает на реформацию, то есть, на известное проявление христианского духа. Насколько христианство потеряло при этом в отношении своего единства, настолько же оно выиграло в отношении своей народности» (XIV, 205, 434 – пер. с фр.).

Позже в своей незавершенной статье «О ничтожестве литературы русской» Пушкин вернется к этому вопросу о сохранении Европой *народности*, о ее образующем просвещении и о предназначении России: «Долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отзывалось в краях оцепеневшего севера... России определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились иметь у себя в тылу поработенную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующее просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией...» (XI, 268).

Вспоминая польские события 1831 года, Пушкин в своем примечании замечает: «А не Польшею, как еще недавно утверждали европ.<ейские> журналы; но Европа в отношении к России всегда была столь же невежественна. Как и неблагодарна» (XI, 268) .

Во взгляде на события в Польше Пушкин прежде всего политик. Но не только. В письме к Вяземскому от 1 июня 1831 года он пишет: «Для нас мятеж Польши есть дело семейственное, старинная, наследственная распря; мы не можем судить ее по впечатлениям европейским, каков бы ни был впрочем наш образ мыслей. Но для Европы нужны общие предметы внимания и пристрастия, нужны и для народов и для правительств. Конечно, выгода всех правительств держаться в сем случае *op-intervention*, то есть избегать в чужом пиру похмелья; но народы так и рвутся, так и лаят. Того и гляди, что навяжется на нас Европа. Счастье еще, что мы прошлого году не вмешались в последнюю французскую передрагу! А то был бы долг платежом красен» (XIV, 169).

Пушкин в 31-м году – это уже не Пушкин 26-го года, когда он пишет по поручению Николая I записку «О народном воспитании». Пушкин сделал свой выбор: он выбрал Отечество – Россию, ее интересы, интересы своего народа и своего государства. Он уже все реже мог позволить себе быть в своих суждениях частным человеком. Чем дальше, тем больше кризис в русско-польских отношениях Пушкин предощущает как назревающую катастрофу: «В 1831 году один знакомый встретил Пушкина в Петербурге задумчивого и озабоченного.

– «Что с вами?» – «Все читаю газеты». – «Так что же». – «Да разве вы не понимаете, что теперешние обстоятельства чуть ли не так же важны, как в 1812 году?» – отвечал Пушкин»⁴².

Взятие Варшавы русскими войсками пришлось на день бородинского сражения. Западная печать в это время постоянно сравнивала Россию с Турцией – и Пушкин ставит польское восстание в один ряд с войной 12-го года. В своем стихотворении «Бородинская годовщина» поэт пишет о постоянной угрозе целостности Российской империи от вероломной Польши. Пишет он и о великодушии россов:

В боренье падший неведим;
Врагов мы в прахе не топтали;
Мы не напомним ныне им
Того, что старые скрижали
Хранят в преданиях немых...

(III, 274)

А хранили эти немые предания немало. Одна из таких старых скрижалей, страницы рукописи «История Русов или Малой России», ошибочно приписываемой Георгию Конисскому, архиепископу Белорусскому (ее автор Г.А. Полетика). Публикации рукописи напрасно добивались и Пушкин, и Гоголь, и Н.Г. Устрялов, которому после смерти Пушкина Николай I поручил написать «Историю Петра Великого». Пушкин сумел обойти цензурный запрет на публикацию «Истории Руссов...», дав отрывки из нее «Введение Унии» и «Казнь Острицы» в составе своей редакционной статьи⁴³.

Хотя он и ставит польское восстание в один ряд с волнениями, издавна потрясавшими славянские народы, народы *христианского* мира:

<...> это спор славян между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою
(III, 269)

– Пушкин провидит в нем явление прежде всего духовное. Провидит в этой военной брани – брань духовную, *невидимую брань*:

⁴² Деятнадцатый век. Исторический сборник, изданный П. И. Бартевым. Кн. 1. М., 1872. С. 386.

⁴³ См об этом: Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Приложение к факсимильному изданию. М., 1987. С. 53–54.

Сильна ли Русь? Война и мор,
И бунт, и внешних бурь напор
Ее, *беснуясь* (курсив мой – В.Б.), потрясали
(III, 275)

– продолжение той брани, в основе которой лежала все та же «страсть к власти», страсть любоначалия, которая привела Вселенскую соборную Церковь сначала к разделению ее на Восточную православную и Римско-католическую, а затем к крестовым походам и к владычеству Папы римского над всею Западной Европой. К тому, что непомерное иго Римской церкви, церковной организации с железной воинской дисциплиной, и ее главы, римского папы, в общественном сознании стали восприниматься властью «антихриста»⁴⁴.

Пушкин в Реформации видит не только дальнейшее дробление церкви Христовой. В причинах, вызвавших реформацию, он видит, в первую очередь, общественное – *социальное* – противостояние католицизму. Пушкин провидит в католицизме менее всего – вероисповедание. Поскольку цель духовенства католической церкви: *завоевание и власть*. И не только мирская: власть над «царством от мира сего». А власть всеобъемлющая. Власть над волей, над сознанием, над разумом – власть над душой человеческой.

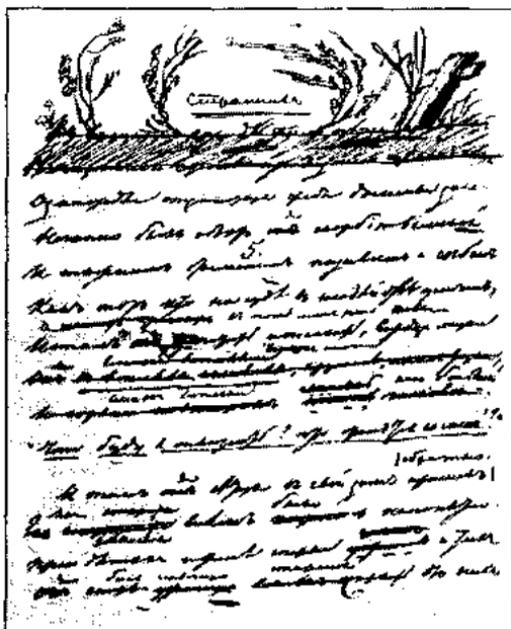
В 1835 году Пушкин пишет своего «Странника». В основе сюжета поэмы самое начало аллегорической повести в прозе знаменитого английского писателя-проповедника Джона Беньяна. В русском переводе 1782 года повесть была озаглавлена следующим образом: «Любопытное и достопамятное путешествие Христианина к вечности, чрез многие приключения с разными странствующими лицами правым путем, где различно изображаются разные состояния, успехи и щастливый конец души Христианина, к Богу стремящегося». Но уже с третьего издания 1819 года, которым и пользовался Пушкин, заглавие дано сокращенно: «Путешествие Христианина к блаженной вечности». К началу XX века произведение Беньяна было переведено более чем на семьдесят языков⁴⁵.

В своей поэме Пушкин сумел передать то, что стояло за страницами подлинника, – «дыхание вечности, так как она говорит о таинственных пережива-

⁴⁴ Христианство. Энциклопедический словарь в 3-х т. Т. 2. 1995. С. 472.

⁴⁵ См. об этом: *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. IV. С. 50, 51, 53.

ниях человека, обращающегося от жизни «мира сего» к жизни в истине»⁴⁶. Правда, Б.А. Васильев, которому и принадлежит эта оценка, автор монографии «Духовный путь Пушкина», критически относящийся и к творчеству Беньяна, и к его мировоззрению, его «революционно-сатирическим взглядам», взглядом сектанта-пуританина, в повести его увидел лишь навязчивый аллегоризм, невыносимый для русского уха XIX века. В национальном и историческом колорите подлинника – лишь «народную одежду», колорит и специфику сектанта-пуританина, безбрежного мистика. Отмечая при этом, что Пушкин



Заглавие к «Страннику»
(перебеленная рукопись с правкой).
26 июня (июля?) 1836 года. ИД 981, л. 1

«усилил христианское содержание, сняв с Беньяна все ограниченно-сектантское»⁴⁷. Свое замечание о том, что поэт «творчески переработал всего лишь 3,5 начальной страницы из 216 английского подлинника», исследователь заключает выводом: «Художественная поэма Пушкина качественно несравнима с аллегорической повестью Беньяна»⁴⁸. Думается, что это все-таки некорректная постановка вопроса.

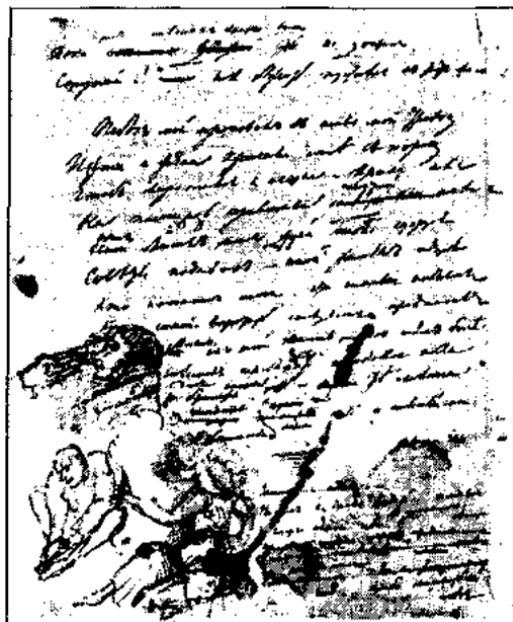
Говоря о письме Пушкина к Чаадаеву 1836 года, он замечает: «Пушкин изменил теперь свое либеральное отношение к реформации и протестантству, которое он разделял в 1831 году. Он видел теперь в протестантизме отрицательное, а не равноправное, исторически обусловленное разделение христианства – раскол, отпадение от единства Церкви»⁴⁹. Трудно сказать, на чем основан подобный вывод.

⁴⁶ Васильев Б.А. Духовный путь Пушкина. М., 1995. С. 207.

⁴⁷ Там же. С. 206.

⁴⁸ Там же. С. 207.

⁴⁹ Там же. С. 236.



Иллюстрации к стихотворению
«Странник». 26 июня 1835 года. ПД 982

В 1835 году Пушкин не только видит в протестантстве «известное проявление христианского духа», он еще и сочувствует мятежу «духовного труженика» (III, 392), сопрягая с его судьбой свою собственную. Пророческий, Божий дар позволил Пушкину свое проживание и осмысление духовного наследия Беньяна вместить в рамки сюжета о побеге странника, взывавшего града Небесного. Потому-то и возникает совершенно неожиданно – наитием – образ духовного труженика.

Уныние пушкинского переложения **вместило** все странствование Христианина подлинника. Отказавшись от

Трясины Уныния Беньяна, от греховной страсти печали, Пушкин претворит в своем «Страннике» уныние сердца, сокрушенного печалью по Богу. Того сердца, что простерлось в прах, осужденное своей памятью смертной, своим страхом смертным – страхом Страшного Суда.

У Пушкина побег странника – аллегория томления и той великой скорби христианского духа по апостольским временам, по Христу, по тесным вратам спасенья, что привела к Реформации. В таком проявлении христианского духа, как исповедничество именем Иисуса Христа сектантом-пуританином Джоном Беньяном, Пушкин видит последствия споров «завоевания с народной самобытностью» (XI, 268). В отличие от Ф.М. Достоевского с его уничижительными обличениями, который при этом провидчески именовал Джона Беньяна «английским ересиархом»⁵⁰, так и не посмев назвать его еретиком.

Отрывок «Казнь Острианицы» поэт считал наиболее важным для понимания того, что лежало и лежит в основе потрясающих Европу событий, – экспансии и вероломства. Автор рукописи так характеризует причины нарушения поляками

⁵⁰ См. об этом: Достоевский Ф.М. Собр. соч. М., 1958. Т. 10. С. 455–456.

перемирия с Малороссией в 1658 году: «Поляки, отличавшиеся всегда в условиях и клятвах непостоянными и вероломными, держали трактат с присягою, в Полонном заключенный, наравне со всеми прежними условиями и трактатами, у казаков с ними бывшими, то есть, в одном вероломстве и презорстве; а духовенство их, присвоив себе непонятную власть на дела Божеския и человеческия, определяло хранение клятв между одними только Католиками своими, а с другими народами бывшие у них клятвы и условия всегда им разрешало и отменяло, яко схизматицкия и суду Божию не подлежащие»⁵¹.

Основопологающий принцип иезуитства: цель оправдывает средства... Когда целью ставится власть, то все становится средством. Цель оправдывала все. И те казни – тоже. *Неслыханным* в них была изощренность надругательства над женами и детьми исповедников веры, которых матери взяли с собой, надеясь тем «умилостивить и подвигнуть на жалость знатность тамошнюю трогательным предстательством детей их за своих отцов»⁵². Жен убивали на глазах мучимых мужей, а «оставшихся по матерям детей, бродивших и ползавших около их трупов, пережгли всех в виду своих отцов на железных решетках, под кои подкидывали уголья и раздували шапками и метлами. <...> Они между прочим несколько раз ловторяли произведенные в Варшаве лютости над несчастными Малороссиянами, несколько раз варили в котлах и сожигали на угольях детей их в виду родителей, предавая самых отцов лютейшим казням»⁵³.

В отрывке «Казнь Острианицы» изложен сам механизм завоевания католической церковью христианских земель и народов, которые исповеднически молятся «Богу по своей вере», по вере своих отцов. Изложен его основной принцип: разделяй и властвуй, – замешанный на все той же страсти любоначалия. Принцип, когда гонителями гонимых за имя Христово становятся *гонимые же*. Одержимые страстью к власти. И тогда: «Никто из жителей не знал и не был обнадужен, кому принадлежит имение его, семейство и самое бытие их, и долго ли оно продлится? Всякой с потеряннем имущества своего искал покровительства то у попоз Римских и Униатских, то у Жидов, их единомышленников, а своих непримиримых врагов, и не мог придумать за что схватиться»⁵⁴.

В 1836 году отношение Пушкина к католической Церкви и к папству как институту власти стало гораздо определеннее. Но и сам Пушкин стал осторожнее и взвешеннее не только в своих суждениях, статьях, в своей переписке. Глав-

⁵¹ Современник. Литературный журнал, издаваемый Александром Пушкиным. Факс. изд. Т. 1. С. 105.

⁵² Там же. С. 106–107.

⁵³ Там же. С. 108–109.

⁵⁴ Там же.



Монах в келье.

*Иллюстрация к стихотворению «Отцы пустынноики и жены непорочны...»
22 июля 1836 года. ПД 990, л. 1*

ное – в отношениях со своими ближними. Письмо Чаадаеву, принявшему католичество, не было отослано. На его последней странице запись рукой Пушкина: «Ворон ворону глаз не выклюнет – Шотландская пословица, приведенная В.<альтер> Ск.<оттом> в Woodstock» (XVI, 336).

В каноническом тексте молитвы Сирина это бы звучало: *даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, – а у самого Пушкина: да брат мой от меня не примет осужденья...*

После смерти Пушкина В.А. Жуковский, занимавшийся разбором бумаг поэта, рукопись стихотворения «Отцы пустынноики и жены непорочны...» представил государю

Николаю I. Последовало высочайшее распоряжение – и Жуковский пишет издателям пятого тома «Современника»: «Государь желает, чтобы эта молитва была так факсимилирована, как есть, и с рисунком. Это хорошо будет в 1-й книге «Современника», но не потеряйте этого листка. Он должен быть отдан императрице»⁵⁵. Но рукопись так и не вернулась к императрице – ее оставил у себя В.Ф. Одоевский.

Факсимильное воспроизведение рукописи стихотворения и рисунка, изображающего монаха в келье, появится в пятом томе «Современника». Исследователь творчества Пушкина Н.Я. Эйдельман в этом рисунке увидит не простую иллюстрацию. Увидит – монаха в темнице за решеткою. В факте почитания памяти покойного государем, самого живущего молитвой, живущего жизнью Церкви,

⁵⁵ Труды Черниговской ученой архивной комиссии. Вып. 2. 1899–1900. Отд. 1. С. 18.



в его желании не только опубликовать стихотворение, но и факсимилировать текст с рисунком увидит не желание защитить и почтить память Пушкина, а попытку утвердить в общественном мнении официальную версию о религиозном покаянии Пушкина...⁵⁶

⁵⁶ См. об этом: *Эйдельман Н.Я.* Пушкин: Из биографии и творчества. 1826–1837. М., 1987. С. 398–400.

Краткие сведения об авторах сборника

Бутрина Валентина Филипповна – старший научный сотрудник отдела книжных фондов, просветительной и педагогической работы Пушкинского Заповедника, член Союза писателей России.

Вершинина Наталья Леонидовна – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы Псковского государственного педагогического университета имени С.М. Кирова.

Густова Людмила Ивановна – старший научный сотрудник сектора временных и передвижных выставок отдела «Пушкинский Медиацентр (НКЦ)» Пушкинского Заповедника.

Дмитриева Екатерина Евгеньевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького (ИМЛИ) РАН (Москва).

Зариня Наталья Викторовна – преподаватель Детской школы искусств имени С.С. Гейченко (Пушкинские Горы).

Зыкова Екатерина Павловна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького (ИМЛИ) РАН (Москва).

Ливергант Александр Яковлевич – кандидат искусствоведения, заместитель главного редактора журнала «Иностранная литература», председатель правления Союза «Мастера литературного перевода» (Москва).

Никифоров Виктор Григорьевич – начальник историко-краеведческого отдела Пушкинского Заповедника.

Новикова Дарья Геннадьевна – аспирант кафедры русской литературы Белорусского государственного университета (Минск).

Парчевская Ирина Юрьевна – начальник отдела организации научных мероприятий Пушкинского Заповедника.

Петров Андрей Владимирович – студент 1-го курса исторического факультета Псковского государственного педагогического университета имени С.М. Кирова.



Севастьянова Елена Николаевна – старший научный сотрудник музея-усадьбы Ганнибалов-Пушкиных «Михайловское» Пушкинского Заповедника.

Серебряный Сергей Дмитриевич – доктор филологических наук, директор Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Сметанникова Елена Анатольевна – директор Государственного музея А.С. Пушкина в селе Берново (Тверская область).

Старк Вадим Петрович – доктор филологических наук, ученый секретарь Пушкинской комиссии РАН, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

Телетова Наталья Константиновна – кандидат филологических наук, доцент Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина АХ РФ (Санкт-Петербург).

Халтрин-Халтурина Елена – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького (ИМЛИ) РАН (Москва).

Цветкова Нина Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Псковского государственного педагогического университета имени С.М. Кирова.



СОДЕРЖАНИЕ

Елена Ступина. «Меж ими все рождало споры и к размышлению
влекло...»3

I. Материалы научно-музейных Михайловских Пушкинских чтений «1825 год» (август 2005)

Вадим Старк
Святоотеческая и родовая ономастика у Пушкина5

Наталья Вершинина
Семиотика фламандства в поэме А.С.Пушкина «Граф Нулин» и в
художественных представлениях пушкинского времени 17

Наталья Телетова
Фаустовская тема и ее место в творчестве Пушкина.....25

Валентина Бутрина
Юродивый Николка в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» и
блаженный Тимофей по спискам и редакциям «Святогорской
повести»32

Нина Цветкова
Д.В. Веневитинов о трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов»45

Ирина Парчевская
«Чудное мгновение» в отечественной поэзии второй половины
XX века52

Дарья Новикова
Деконструктивистская игра с текстами Пушкина в поэзии
Всеволода Некрасова61

Елена Севастьянова
«Евгений Онегин»: графические комментарии к роману68

Наталья Зариня
А.С. Пушкин в музыке его современников.....80

Виктор Никифоров
Сельцо Лысая Гора и его владельцы92

Андрей Петров
Село Алтун и его музей.....105

Елена Сметанникова

История Государственного музея А.С. Пушкина в Берново в его экспонатах..... 114

**II. Материалы научной конференции
«Пушкин и британская культура. Пушкинский круг чтения»
(декабрь 2005)**

Екатерина Зыкова

А.С. Пушкин и английская дидактическая поэзия XVIII века
(отрывок «Сон»)..... 120

Сергей Серебряный

«Золотые ворота» Викрама Сетха и «Евгений Онегин»
А.С. Пушкина..... 128

Александр Ливергант

Проза Пушкина по-английски 139

Екатерина Дмитриева

Как поссорился английский садовый стиль с французским
(«Дубровский» и «Барышня-крестьянка»)..... 145

Елена Халтрин-Халтурина

Английская эстетика «живописного» и «Барышня-крестьянка»
А.С. Пушкина..... 151

Людмила Густова

«Усадебная поэзия» в системе литературных жанров 168

Валентина Бутрина

Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...»
в контексте духовного опыта Пушкина
и его взгляда на Реформацию..... 176

Краткие сведения об авторах сборника 204

Научно-популярное издание
МИХАЙЛОВСКАЯ ПУШКИНИАНА

Выпуск 41

Материалы

научно-музейных
Михайловских Пушкинских чтений «1825 год»
(август 2005)

и научной конференции
«Пушкин и британская культура.
Пушкинский круг чтения»
(декабрь 2005)



Рисунок на левой странице обложки: Ю.М. Игнатьев
Редактор Л.А. Токарева
Корректор Т.П. Николаева
Обложка и компьютерная верстка: Л.В. Павлова

Подписано в печать 20.12.2006. Формат 60x88 1/4. Гарнитура Arial Narrow.
Печать офсетная. Объем 13 печ. л. Заказ № 1636. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в ГППО «Псковская областная типография».
180007, Псков, Рижский пр., 17

